

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA / CARLOS SAHAGÚN: UNA RECAPITULACIÓN (*)

¿Qué nombre le pondremos sino el mío
a este exceso de mástiles quebrados?

(C. S.)

La raíz y las ramas

Una de las conductas más enojosas de cierta crítica es la que sustituye la ponderación valorativa de un autor por la actitud reivindicativa basada en afirmar, con mucho fervor y pocas razones, su excepcionalidad frente a la realidad adocenada y amazotada de todos los demás. La reiteración de este sistema, en el que solo varía el nombre destacado según cuál sea el encargo que nos hacen o que nos hacemos, alienta la sospecha de automatismo: si el autor estudiado fuera otro, inmediatamente pasaría el uno a engrosar ese magma de rasgos gregarios. Si así lo pienso —y sí:

lo pienso así—, ¿cómo recabaré una mirada escrutadora sobre Carlos Sahagún sin recurrir a resaltar su *anomalía* respecto a sus coetáneos o a aquellos algo mayores con quienes se le relaciona: los del medio siglo, incluso los socialrealistas? Más aún cuando considero que su originalidad —eso que tiene que ver con el *origen* o la *raíz*, no con las ramas— no se funda tanto en la distancia cuanto en las concordancias con otros autores, que contribuyen a subrayar lo que tiene de propio.

Así las cosas, Sahagún es poeta de múltiples fraternidades literarias. Comparte con César Vallejo su voluntad de repensar lo dado y cuestionar la mezquina sintaxis en que se codifica el orden opresor; con Eladio Cabañero su telurismo y el calor de su dicción; con Valente la idea de una poesía que genera *en sí misma* una realidad que se deshace fuera; con el Claudio Rodríguez de *Conjuros* la entonación conativa, la apelación coral y hasta algunos sintagmas y símbolos enseguida identificables; con Gabriel Celaya la solidaridad humana y la beligerancia del discurso; con Francisco Brines la mirada reminiscente y las técnicas de desdoblamiento; con Antonio Gamoneda, en fin, un fuego al rojo blanco, el fulgor de la desaparición y, en su poesía terminal, el abismamiento en la sombra. En esas concordancias se alza, sin embargo, la especificidad de Sahagún en cuanto poeta, pues influencias y afinidades electivas, que de ambas cosas hay, ponen de manifiesto los atributos exclusivos. Y así, Sahagún no aparece en su escritura plagado de esquinas como Vallejo, no participa del costumbrismo terruñero y referencial de Cabañero, no es diamantino y mentalmente acerado como Valente, no resulta calcinado por los vislumbres uránicos de Claudio Rodríguez, no rasea su vuelo y destensa los tirantes del lenguaje según hace Celaya, no se ensimisma en una elegía sin anclaje histórico como Brines, no se erige en vate de un pregón oracular y profético al modo de Gamoneda. Las similitudes subrayan las diferencias.



¿Puede, entonces, afirmarse la calidad de un autor como este sin acudir al socorro de la excepcionalidad o de la marginalidad respecto de los valores más consabidos, o, lo que viene a ser parejo, de los poetas que ponen rostro a los rasgos preponderantes de la poesía de su tiempo histórico? Dado que no tengo una respuesta inequívoca, ni creo que haya alguna de validez universal, apuntaré aquí las marcas artísticas y morales de este autor —el cuadro—, relacionándolas con las que peculiarizan a los grandes poetas de ese tiempo —el marco—, que no son pocos a pesar de que uno de ellos, cicertero, hablara del «poeta y medio» que había en su capazo generacional.

Refutación del escarpate

Carlos Sahagún (Onil, 1938-Madrid, 2015) se asomó al escarpate de la publicación muy pronto (*Hombre naciente*, 1955), y muy pronto también se despidió de él (*Primer y último oficio*, 1979; premio Provincia de León 1978). El título de este último libro acotaba un tasado, pero abarcador, universo de significados. Por un lado, asienta su consideración de la poesía como tarea artesanal, y por ello «oficio», frente a las concepciones órficas o *mediúmnicas*, que arrancan de la filosofía pitagórico-platónica y pasan por Macrobio, San Isidoro o Marsilio Ficino en su comentario del *Timeo*. Pero, por otro lado, ese oficio es el «primer[o] y último»: no una dedicación adventicia, tarea tan solo de palabras, sino alfa y omega de una existencia a la que explica de la cruz a la fecha, al extremo de que el poema fruto de esa dedicación supone una suerte de redención del fracaso existencial.

Lo primero podría suscribirlo Celaya, enemigo de los «poetas poetísimos» (en [Ribes], 1952: 44); con lo segundo estaría de acuerdo Valente, quien convendría con Sahagún en que la poesía es esa «afirmación de sí mismo, esa indagación en lo oscuro» (en Ribes, 1963: 120) mediante la cual la realidad termina revelándosenos más allá de las macilentas luces de lo aparente. La idea del poema como abrigo o exoneración del fracaso existencial se manifiesta en «Invierno y barro», romance heroico cuya entidad vertebradora se justifica porque encabeza *Memorial de la noche* (1976), única reunión compendiosa de su obra anterior al libro final, donde acaba ubicándose: «Pues fracasó la realidad de entonces, / no sucumba el poema, no haya olvido» (2015: 202; todas las citas por esta edición).

Aquel primer cuaderno, *Hombre naciente*, supuso la manifestación de un muchacho aventajado en el taller de la escritura, pero cuya personalidad quedaba asimilada a la presencia protectora de Miguel Hernández, de quien imitó sus estertores más aparatosos, y aplanada bajo la cobertura crustácea del soneto. Acertó Sahagún al eliminarlo

 Carlos Sahagún.
Archivo familiar

(*) Este número debe a Cecilio Alonso, amigo que fue de Carlos Sahagún, mucho más que el texto de su colaboración. Otro es el caso de Ángel Pariente, fallecido el pasado marzo, quien no pudo redactar el artículo que pretendió hacer, pero a quien la muerte

no impidió concluir un poema de homenaje que se ofrece en página interior. *Ínsula*, y específicamente los coordinadores del monográfico, expresan su gratitud a ambos, así como a los familiares de Carlos Sahagún.

de *Memorial de la noche*, base de sus *Poesías completas* (2015), que incorporan a aquella recopilación *Primer y último oficio*, entonces aún sin publicar, más veintiocho composiciones inéditas. De la concepción de estos poemas postreros como libro unitario habla el hecho de que los pensase bajo un título acogedor, *El lugar de los pájaros*, al que renunció antes de morir, sustituyéndolo por el mucho más neutro de «Últimos poemas (1978-2000)». Entre el cabo (*Hombre nacido*) y la coda, hay tan solo tres títulos: *Profecías del agua* (1958; premio Adonáis 1957), *Como si hubiera muerto un niño* (1961; premio Boscán 1960) y *Estar contigo* (1973).

La imagen poética de Carlos Sahagún se construye fundamentalmente sobre los dos primeros títulos —no contamos ya con el cuaderno de 1955, respetando el deseo del autor—, coincidentes en la predominancia del tema de la infancia, aunque de muy distinto modo; en menor medida sobre *Estar contigo*, cuya heterogeneidad dificulta la convergencia unitaria de tonos y motivos. Lamentablemente, los elogios y reconocimientos —entre ellos, el Premio Nacional de Poesía 1980— que cayeron sobre *Primer y último oficio*, un libro excepcional aunque muy alejado del daguerrotipo de poeta precocísimo y evocatorio, no modificaron aquella imagen primera, a esas alturas ya clausurada.

Antes de la publicación de su último libro no había recibido Sahagún asedios críticos globalizadores y omnicomprendidos, que de todos modos hubieran debido ser reformulados tras *Primer y último oficio*. Publicado este, el poeta se negó ya a sacar a la luz nuevos títulos, obstaculizó la reedición de alguno antiguo, no autorizó la publicación de su poesía reunida y rehusó, en fin, figurar en reuniones, recitales y agasajos generacionales (con alguna excepción, como los Encuentros con el 50 celebrados en Oviedo en 1987, donde hizo profesión de mutismo). Y, sin embargo, había proseguido escribiendo, como lo demuestran los «Últimos poemas» recogidos en sus *Poesías completas*. Más aún, en 1983 tenía concluido un libro en catalán, *Espai i exili*, inédito al día de hoy, donde ensayaba un ejercicio de extrañamiento que constituye una metáfora de su modo de estar en la vida: abandonando la rada del castellano donde se sentía a resguardo, eligió plantar su tienda en el exilio para poder pensarse desde fuera y decirse con palabras que había de conquistar primero (lo cual, por cierto, invita a considerar matizadamente su firma en el «Manifiesto de los 2300», o «por la igualdad de los derechos lingüísticos en Cataluña», de 1981).

Con carácter muy tardío, y cuando ya se presumía que su silencio iba a ser definitivo, aparecieron valiosas aportaciones críticas (Navarro Pastor, 1993; Balmaseda Maestu, 1996), ahora sí compendiosas. Hubieran debido estas imponerse, pero no lo consiguieron —acaso para entonces la historiografía literaria estaba ya ocupada en

otras cosas—, sobre el cliché básicamente reducido a los rasgos de una estampa no inexacta, aunque sí incompleta: la del poeta evocador de una infancia correspondiente a un niño de la primera posguerra, geminado en el adulto en quien perseveraban dolorosamente antiguos estigmas. Pues, por edad —es poeta fronterizo con los *seniors* del 68—, su infancia no es la de los «niños de la guerra», en torno a diez años mayores que él, aunque lo conecten a ellos su precocidad y numerosas concomitancias culturales y estéticas: José Agustín Goytisolo (1928), que pierde a su madre en un bombardeo sobre Barcelona; Ángel González (1925), que asiste atónito al «casi incomprendible / dolor de los adultos»; Antonio Gamoneda (1931), quien a escondidas de su madre, aterrada, espía desde el balcón las cuerdas de presos camino del penal de San Marcos de León; incluso Gil de Biedma (1929), a cuya vacación interminable en Nava de la Asunción llega un eco casi inaudible de la guerra.

El dolor de Sahagún viene dado por la losa de la represión y el silencio posbélicos, y se resuelve de manera particularmente infeliz al no contar apenas con cuerpo memorial en el que amasarse. En «Visión en Almería», de *Estar contigo*, evoca veladamente a una madre a la que recuerda anciana, y una ciudad que ha dimitido de su luz y color mediterráneos, reducidas ambas, por sombría sinécdoque, a una estampa sórdida que prevalece contra los sucesos futuros de la vida: «La ciudad toda es para mí una habitación de realquilados, una escalera oscura y un abrigo negro, con botones enormes y brillantes. Es el abrigo que llevaba mi madre al volver del trabajo» (97). Ya entonces se producen frecuentes geminaciones entre el poeta y el niño que el poeta fue: este jugando a la guerra con su espada de palo y su caballo de cartón, aquel asistiendo al destrozado de los sueños, apisonados «bajo los cascos sollozantes» (107). Y como el niño es un *puer senex*, lleva impresa, como insidiosa marca de agua, la señal de la congoja que afecta al pasado y al futuro retroalimentándose obsesivamente: «mi porvenir y mi principio / son una misma escena inolvidable: / el mar que emerge eternamente / al fondo de una calle, / y un niño y un caballo derribados, / tragados por el oleaje» (107).

La nada memorable

Los depósitos experienciales que provocan esa tribulación contienen, si no siempre recortes existenciales, sí testimonios de la opresión política, la injusticia social, la rapacidad de los poderosos, las mentiras convenidas, la iniquidad del tardofranquismo..., y en su último libro la Transición percibida como un fraude y el futuro obturado. En *Profecías del agua* la epifanía había alcanzado a

plasmarse con convicción, aunque con algunas ingenuidades expresivas. A partir de ahí, el abanico simbólico, atenido al agua como ele-



Á. L. PRIETO
DE PAULA /
CARLOS
SAHAGÚN: UNA
RECAPITULACIÓN

César Vallejo

Antonio
Gamoneda


José Ángel Valente

FUNDADORES: ENRIQUE CANITO Y JOSÉ LUIS CANO
COMITÉ DE DIRECCIÓN: J. L. ABELLÁN, J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, A. AMORÓS,
I. ARELLANO, L. BONET, G. CARNERO, L. A. DE CUENCA, A. EGIDO,
P. FERNÁNDEZ, T. FERNÁNDEZ, L. GARCÍA JAMBRINA, L. GARCÍA LORENZO,
L. GARCÍA MONTERO, P. GIMFERRER, L. GÓMEZ CANSECO, J. GRACIA,
J. M. MICÓ, J. M. POZUELO YVANOS, E. PUPO-WALKER, C. RICHMOND,
D. RÓDENAS DE MOYA, F. RODRÍGUEZ LAFUENTE, D. SHAW, J. SILES,
G. SOBEJANO, A. SORIA OLMEDO, F. VALLS, J. URRUTIA Y D. VILLANUEVA
J. KORTAZAR (LETRAS VASCAS),
A. TARRÍO VARELA (LETRAS GALLEGAS)
J. PONT (LETRAS CATALANAS)

ÍNSULA 846
JUNIO 2017


3

EDITORIA: A. GÓMEZ SANCHO
SUSCRIPCIONES Y ADMINISTRACIÓN: M. FERRER
EDITA: ESPASA LIBROS, S. L. U.
AVDA. DIAGONAL, 662-664 - 08034 BARCELONA


 Á. L. PRIETO
 DE PAULA /
 CARLOS
 SAHAGÚN: UNA
 RECAPITULACIÓN

miento rector durante el tiempo mítico de la niñez, fue desplegando sus potencialidades hasta desembocar en la edad adulta, donde el factor histórico iría modulando el sentido de la infancia. El autor que llegó abriendo esclusas y echando campanas al vuelo («En el principio, el agua»: 11) habría de encontrar sus mejores momentos en la condena claustal de aquella plétora: el poeta de la infancia cuajó paradójicamente en el desmantelamiento de los fueros de la niñez, reve-




 Niños en las
 afueras de Madrid,
 h. 1950. Colección
 Sánchez Vigil

lados genesiáticamente en sus primeros libros. Diverge en ello de su amigo Claudio Rodríguez, poeta de mediodía —juventud y no infancia— que alcanza rimbaudianamente su cenit en el *fiat*, 'hágase', de su primer libro (en su posterior desarrollo, el crecimiento de las raíces le iría cortando las alas). La poesía de madurez de Sahagún tiene más conexión con otro escrutador de la nada, Antonio Gamoneda, aunque, a diferencia de él, se demora en las laderas de un discurso mesurado en las formas, retraído y sin iridiscencias, como condenado a escuchar su murmurio y a comulgar con la aficción que canaliza.

El cumplimiento de ese destino consistía en topar con un muro, avistado desde lejos antes de que terminara elevándose frente a toda expectativa. Para ello el poeta había de atravesar los territorios donde la infancia evocada, más que quedar atrás como un despojo (así la juventud en Antonio Machado: «lejos quedó —la pobre loba— muerta»), constituye la membrana por cuyos poros se filtran los motivos que concurren con el apogeo sensitivo, la afirmación de la vida, la transfiguración ante el advenimiento del amor, las premoniciones del mal. Así se percibe en *Como si hubiera muerto un niño*. Ya en *Estar contigo*, las evidencias del desmoronamiento se entrecruzan con escenas de la plenitud o con la convicción de «la necesidad de la revolución» que, desde al menos diez años atrás, le había conducido a una revisión de creencias (en Ribes, 1963: 124 y 126). Pero bastaba cualquier incitación, no importa de qué signo, para que se activara el cataclismo sordo de una desesperanza global. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando el recuerdo de una historia de amor sin consumir («Frontera») no lo lleva a regodearse en la nostalgia de cariz elegiaco, sino que lo mueve a fustigarse por su cobardía hasta quedar anegado en un océano existencial de sombras: «¿Solo este muro es la verdad, / lo único que hemos encontrado? // La luz queda del otro lado. // Aquí no hay más que oscuridad» (122).

Llegado a ese punto, y rehusando aferrarse a la retórica de la consolación, Sahagún había constatado la inanidad de toda esperanza, como un Dante a las puertas de su particular Infierno. Su propensión a «describir lo ausente, / las situaciones tristes, la nada memorable» (212) le impidió ceder, ni antes ni después, a burbujeos irónicos,

displicencias garbosas o pases de desprecio al modo del «sí es no es» de un Manuel Machado o, más próximo y menos pintoresco, un Gil de Biedma. Inasimilable a la convención y a la utilidad, no se dio cuartel ante un sufrimiento que terminó cegando los dones de la vida. En este sentido, resulta conturbador asistir al modo en que Sahagún, en un poema temprano regido aún por la felicidad amorosa («Cosas inolvidables»), y como compensación al sufrimiento del mundo concretado en unos niños, trae a colación la necesidad de la memoria doliente. Para ello recurre a la invocación moralista y prescriptiva, que sacude el curso de unos endecasílabos blancos amoldándose elásticamente a la secuencia rítmica: «Te amo, / quisiera no acordarme de la patria, / dejar a un lado todo aquello. Pero / no podemos insolidariamente / vivir sin más, amarnos, donde un día / murieron tantos justos, tantos pobres. / Aun a pesar de nuestro amor, recuerda» (67). Amor personal, en suma, siempre que no vaya en detrimento de la *compasión* universal.

La voluntad inquebrantable de expresar, a tuerto o a derecho, lo que consideraba necesario, aunque no fuera ni conveniente ni pertinente, es consecuencia de una autenticidad psíquica ante la que rinde sus armas artísticas, e indica una contumacia que le procuró distanciamientos y rechazos, aunque también filtró a los allegados. Fue esa actitud la que le condujo a zaherir, hostigar, disentir, destemplanar..., o, en sus propias palabras, «[o]fenderse, rechazar, / protestar, rebelarse ante lo injusto» (159), según escribió en «De la vida en provincias», de *Estar contigo*, a propósito de la acomodación que, con balcones al futuro, iba teniendo lugar a comienzo de los sesenta, cuando las camisas azul mahón fueron sustituidas por las de cuello blanco, y los fervores falangistas por los reclamos del desarrollismo.

Un río de ceniza

En sus comienzos creativos, Carlos Sahagún no pasó inadvertido ni resultó arrinconado; más bien al contrario. El premio Adonáis de 1957, que lo situó en una lista donde están muchos de los más importantes autores de los cincuenta, así como el Boscán de 1960, lo llevaron a figurar en todas las antologías que señalan los hitos de la poesía de la época. Consta entre los cinco autores de la muy restrictiva antología de Francisco Ribes *Poesía última* (1963), junto a Eladio Cabañero, Ángel González, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente. Integra la compilación de Leopoldo de Luis *Poesía social* (1965; su título completo es mucho más alambicado). Ya en la cresta del sesentayochismo, está en *Antología de la nueva poesía española* (1968), de José Batlló. De modo que el ostracismo en que cayó no puede echarse a cuenta de la sociedad literaria, que tiene espaldas anchas y, como carece de nombre propio, no suele defenderse cuando se le achacan carencias o defectos.

Hay dos circunstancias que contribuyen a explicar la «desaparición» de Sahagún a partir de los setenta, aunque ninguna de ellas pese tanto como su participación muy activa en la tarea de borrarse: una es el lapso temporal entre *Como si hubiera muerto un niño* y su siguiente publicación, tras doce años en barbecho; la otra, la insólita condición de *Estar contigo*, un libro que llegaba a contrapié en tono y en temas. Nótese que, para entonces, los autores del medio siglo más representativos habían cortado hacia tiempo vínculos con la poesía socialrealista (Caballero Bonald, Carlos Barral), los de la primera hornada del 68 desplegaban su compromiso en un nuevo excipiente plagado de reservas, reticencias, retracciones de la sensibilidad y unos

mitos heredados de la generación *beat* (Vázquez Montalbán, Martínez Sarrión, José-Miguel Ullán), en tanto que los sesentayochistas más jóvenes habían llegado a la poesía, unos años atrás, entregados al antirrealismo, las volutas archiartísticas y los efluvios del sándalo (Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Luis Alberto de Cuenca). En cambio Sahagún, luego de la práctica desaparición de la poesía social, para cuyos cultivadores la antología de De Luis de 1965 había resultado a un tiempo acta bautismal y certificado de defunción, presentaba un libro al socaire de un título amoroso, susceptible de leerse asimismo como seña de fraternidad, pero cuya pluralidad temática, gobernada por un tono protestatario en los lindes de la poesía revolucionaria, le exigió una complicada tarea de estructuración. Allí había expresiones encontradas de exaltación amorosa y desolación existencial, apariciones del niño como interlocutor mudo del poeta, muestras de inadap-tación a una sociedad mutante, tintineos neopopularistas —en estela albertiana— que sorprenden en medio de su fraseo habitualmente severo, apelaciones al hijo como miembro futuro del coro de los trabajadores, incitaciones a la revolución, evocaciones de poetas amados (Vallejo o Antonio Machado) o de revolucionarios de pluma o de pistola (Marx, Engels, Guevara)... Hay versos definitivos y secuencias de una gravedad emocionante; también hay proclamas didácticas donde el lirismo declina ante la ideología o el entusiasmo, como sucede en «Palabras a César Vallejo»: «Porque cuando el dolor tiene causas concretas, creadas por los hombres, / [...] cuando se sabe / que hay soluciones justas, decisivas, / nuestra protesta debe / quedar en pie, colectiva y perpetua» (148).

Coda

Lo que vino después constituye una de las páginas más asoladoras y bellas de la poesía española del último cuarto del siglo XX. En ella se

alcanza la conjunción, no sé en qué medida contradictoria, pero desde luego asombrosa, entre el rigor macizo de su sentido del mundo y la fragilidad de su enunciación. La fluencia emotiva está canalizada por un discurso de apariencia aséptica y entonación denotativa, solo alguna vez asaltada por derivas oníricas. Si el mundo poetizado no cede en su sentido trágico al de los más conspicuos poetas del existencialismo de posguerra, en su predominancia de la muerte (José Luis Hidalgo) o en su *angor* filosófico (Blas de Otero), sorprende en Sahagún la renuncia a la imaginería surreal de aquel y a las sacudidas patéticas de este. Por el contrario, las composiciones de *Primer y último oficio* y los «Últimos poemas (1978-2000)» parecen haber hallado la sede de una pesadosa serenidad, mediante series métricas sin rima o arromanzadas constituidas por versos acunados en la desesperanza —nunca en la desesperación—: endecasílabos, heptasílabos o eneasílabos polirrítmicos, en los que Sahagún es un maestro indisputable. El resultado es el fruto de un proceso de decantación al término del cual las sombras se deslíen y, contraviniendo su naturaleza, se tornan opalinas y aéreas.

En el envés de la truculencia expresiva —esa en que a veces incurrió Sahagún en su cuaderno adolescente—, y renunciando a los polípticos y poemas de estructura muy articulada, sus poemas de madurez son de arquitectura liviana y presentan un manajo de temas reconocibles: reviviscencia de la infancia, amor, estertores y desenlace del franquismo, ciudades visitadas o vividas, consideración del poema como un «jardín de las afirmaciones melancólicas» (233). El cantar es tan afinado que convierte en un idilio el tremor de los sueños rodando por el derrumbadero. No es extraño que, ante la visión funeral y casi plácida de la devastación («Nada salvaría»: 175), el poeta se declare en huelga de brazos caídos para propiciar que se consuma el estrago: «Si estuviera en mis manos, / yo nada salvaría de este incendio».

Á. L. P. DE P.—UNIVERSIDAD DE ALICANTE

TOMÁS SÁNCHEZ SANTIAGO / MUNDO DETENIDO DE CARLOS SAHAGÚN

La evolución de una voz poética responde, en cada caso, a complejas razones de muy difícil simplificación. No siempre es la voluntad del poeta la que promueve una superación de su discurso, un cambio de modulación más o menos significativo en los constituyentes de su escritura; temas, modos y rasgos de estilo son variables que en la obra del escritor se mantienen, desaparecen o resurgen a partir de un ensamblaje de causas que a menudo sobrepasan el esfuerzo individual por controlar la propia escritura. Entre esas causas se halla —con notable influencia sobre cualquier otra— la imposición de un magma larvario que prefigura ya el perímetro del poema, su coloración, su textura. «Todavía no hay ninguna palabra y el poema ya se oye. Lo que suena es la forma interior, lo que acaricia el oído del poeta», dejó dicho Ósip Mandelstam (2003: 24) en uno de sus cavilosos ensayos sobre la cuestión. Y es cierto. El poeta no gobierna del todo la orientación de su escritura. Un manoteo (verbal) lo va atrayendo y alejando de referentes previstos e imprevistos; se trata de un juego de invitaciones y rechazos que termina por fraguar al modo en que las palabras, su ímpetu ardiente, cuajarán después en una constelación,

un último precipitado verbal que el autor da por cerrado —por obediencia, por intuición— porque cree en él; cree en que pertenece al mundo propio poético donde la nueva pieza bulle con respiración viva.

¿Por qué esta reflexión preliminar para hablar de la poesía de Carlos Sahagún? Seguramente porque hay que empezar por defender en la escritura del autor alicantino la validez de un enroscamiento sobre sí misma que no se compadece con el itinerario de sus poetas coetáneos, como ya advirtió con sagacidad Prieto de Paula (1991: 191): «El desplazamiento de unos temas a favor de otros no sigue ni el ritmo ni el orden impuesto por sus compañeros». Digamos ya que esta denominada generación del 50 pasará a la historia como una generación de voces muy poderosas que alzan, cada una a su modo, un mundo sostenido por un lenguaje exigente, lleno de personal tensión lírica y, además, sujeto a una evolución. En todos estos poetas —inútil repetir la nómina: siempre habría desajustes— hay andadura. Hay una evolución visible que afecta a modos y a líneas temáticas. Esta progresión se observa con suficiencia notoria en todos ellos salvo en dos nombres,

