tructura naturalista; el segundo hace *Los hijos de otra* (58) y *Yo, la abuela Iliko e Ilarion* (63), siempre dentro de las mismas características, y el primero *El padre del soldado* (60), en cuya última parte reaparece la temática enraizada con la guerra. Pero la más famosa es *La sombra de nuestros antepasados olvidados* (64), de Serge Paradjanov, con una personal estructura en la que se mezclan extrañas tradiciones cercanas a la brujería con un inspirado tratamiento del color, que recientemente ha terminado *Los frescos de Kiev,* rodada íntegramente en Ucrania. Finalmente *La caída de las hojas* (67), de Otar Ioseliani, dentro de sus inimitables características, recuerda, por el tono humorístico con que se trata una historia de adolescentes, a algunos de los primeros intentos de la nueva ola checa, aunque sin su tono intelectual y con un evidente primitivismo narrativo.

De las restantes repúblicas, cuya producción es prácticamente desconocida en Occidente, conviene señalar Armenia por *Hola, soy yo,* de Frunze Dovlation, y *El triángulo,* de Genrich Maljan; Lituania, por *Crónica de un día,* de Zhelakia Vichus; Urbekistan, por *Ternura,* de Aglo Ishanchogztaev, y Krighisistan, por *El primer maestro,* de Andre Mikhalkov-Kontchalovski. Todas estas obras, siendo muy discutibles, salvo quizá *El primer maestro* y *La caída de las hojas,* donde los elementos que aparecen dispersos y de forma incompleta en las demás aquí han sido llevados hasta sus últimas conclusiones, tienen interés, del que hay que restar una fuerte dosis de exotismo, por lo insólito de su existencia y la peculiaridad de sus estructuras narrativas; ninguna de ellas es una gran película pero, sin embargo, tienen esa vitalidad, que siempre ha faltado en el cine soviético de estos últimos años, que hace pensar que, si de algún lado ha de surgir la renovación de esta cinematografía, no puede ser de otro que de estas desconocidas repúblicas.—AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES *(Larra, 1. MADRID).*

RAFAEL SOTO VERGES: UNA REANUDACION NECESARIA EN LA POESIA ESPAÑOLA

La aparición, a finales de 1967, del segundo libro de poemas de Rafael Soto Vergés, pone, como es obvio, de actualidad el nombre de este poeta gaditano que (rara actitud entre nosotros) ha dejado transcurrir casi diez años entre la publicación de sus dos primeras obras líricas. A primera vista pudiera parecer que se trata de una crisis creadora, y que el poeta no ha publicado por falta de materiales

inéditos; pero de la misma nota que acompaña a su segundo libro de poemas (1) puede deducirse que no ha habido tal crisis, puesto que en estos diez años el poeta ha escrito dos nuevos libros de versos, número que si no le coloca entre los fecundos, sí, en lo puramente cuantitativo, remite su nombre hacia el grupo de los raros y rigurosos, entre los cuales, por otras razones de carácter esencial, tiene ganado un puesto singular desde la aparición de su primera obra, *La agorera,* Premio Adonais 1958 (2).

I. La aventura verbal en «Epopeya sin héroe»

Por lo esforzado y valioso de sus comienzos precisamente, el autor de *La agorera* quedaba comprometido consigo mismo en la prosecución de la aventura verbal, y, consecuentemente, en la superación de los supuestos iniciales de esa aventura. Y hay que convenir, a la vista de *Epopeya sin héroe,* que ese compromiso fue noblemente asumido y que sus resultados son francamente extraordinarios. Veamos algunos aspectos de la palabra de *Epopeya sin héroe* que abonan ese concepto inicialmente elogioso.

Rareza nominal.—Dentro del extremo rigor verbal de toda la obra, destaco la rareza de muchos sustantivos; en la elección de términos homónimos o semejantes, el poeta escoge siempre el más *necesario,* es decir, el más destacable en el contexto del poema; sólo como ejemplo, menciono éstos: becasina, berrueco, farallones, tejos, falenas, pigardos, alimoches, afrecho, orzaga...; algunos de ellos, con aire de neologismo (3), parecen aportación personal del autor, ya como latinismos, ya como galicismos, popularismos, etc.; ejemplos de ellos tenemos en «panuros», «despelechan», «gollorios» (4), «fable»...

---

(1) Rafael Soto Vergés: *Epopeya sin héroe.* El Bardo, Colección de poesía. Editorial Ciencia Nueva, S. L., Madrid, 1967.

(2) A pesar de la importancia de su primera obra, algunos hacedores de antologías y dispensadores de gracias y prebendas literarias, han corrido un injusto velo sobre el nombre de Rafael Soto Vergés, a lo que posiblemente ha contribuido el silencio guardado por el poeta. Por su vertiente claramente polémica, prefiero eludir el tema; pero, a mero título de ejemplo, menciono sólo la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959),* de José María Castellet. Ni el Premio Adonais (indudable valor *histórico),* ni la singularidad de *La agorera,* ni el hecho mismo de que 1959 fuese un año no muy fecundo en ediciones poéticas de calidad (otro aspecto indudablemente *histórico),* fueron suficientes ante el ánimo del crítico barcelonés para inducirle a incluir en su libro a Rafael Soto. Claro que esta inclusión, junto a la de Claudio Rodríguez, hubiera bastado para poner en vías de difícil demostración, por lo que se refiere a esos años, la dogmática lírico-historicista que profesa el citado crítico.

(3) Mi cautela procede, sencillamente, de que no me gusta amparar en la ignorancia crítica un caso de pura investigación lingüística. Por mi parte, en estos ejemplos me he limitado a consultar los diccionarios que tengo a mano. (Sólo después de redactado el trabajo, he recordado que el latinismo «fable» lo empleó Juan Ramón Jiménez en su última época.)

(4) El término se emplea ya en la farsa poética del autor, *El recovero de Uclés.* Ediciones Alfil, Madrid, 1963. Véase página 29.

Novedad adjetival.—Prosigue, y se acrecienta notablemente, la novedad adjetival que destacaba en la primera de sus obras. La novedad, naturalmente, consiste muchas veces en lo insólito de la relación establecida, rareza que —como en los sustantivos— deviene necesaria, estimando el adjetivo en cuestión dentro del sistema de signos léxicos que constituye cada poema. Vayan también unos cuantos ejemplos de esta maestría adjetival: «noria seminal», «parroquia zahorí», «manos voladas», «cuadrillera noche», «cuervos trajineros», «penumbra prodigiosa y frenética», «deshojado pájaro», «arados plumosos», «astros crudos», «encabritada aldea», «almas lanudas»...

Indudables son el enriquecimiento semántico de algunas expresiones y el sentido dinámico de buena parte de las asociaciones enumeradas, dinamismo que alude al mismo núcleo ontológico de la obra. Esta celebración del movimiento lleva al autor, como veremos, al empleo frecuente de la personificación, que en ocasiones, como se advierte en algunos de los ejemplos citados, se logra con un mero adjetivo.

Complejidad del verso y de la estrofa.—Dentro del juego de exigencia verbal en que se concibe toda la obra, a lo novedoso de los términos y de las asociaciones entre ellos corresponde una semejante complejidad en la estructuración del verso y de la estrofa. Aunque a primera vista lo parezca, el verso no es libre, sino que responde, en general, a la inteligente asociación de diversas medidas, predominando el endecasílabo, ya aislado o asociado con otro, ya unido al heptasílabo o al alejandrino, y dado que este último es, en su empleo más común, susceptible de ser dividido en dos hemistiquios heptasílabos, es este metro último, junto con el endecasílabo, el predominante en toda la obra. Por estas combinaciones, los versos de *Epopeya sin héroe* son normalmente de gran amplitud, hallándose entre ellos versos de dieciocho sílabas (11+7: «al desnudo del campo igual que antes, pero el deseo sigue»); de veinte (11+9: «Los gansos chapotean en las charcas sucias de nuestras lavanderas»); de veintidós (11+11: «Soleada existencia. Ya el augurio de las felices fuerzas penetrando»); y, en fin, de veinticinco (11+14), y de veintiocho sílabas (14+14). Excepciones a esta variedad métrica son los poemas «Etopeya» (en endecasílabos blancos), «La gallocresta» (en alejandrinos consonantes) y «La procesión del pan» (en versos de dieciséis sílabas, asonantes, utilizando, al modo del *Romancero español,* la unión de dos octosílabos).

La generosa amplitud del verso responde al espíritu y al tono épicos de la obra. Al espíritu sobre todo, pues el término «epopeya» alude aquí más a lo esencial que a lo literal. En cuanto a los metros predominantes, es indudable el acierto de Rafael Soto, pues pocas combinaciones más eficaces que la de endecasílabos-heptasílabos-alejan-

drinos podrán hallarse en nuestro idioma para insuflar un ritmo épico a la palabra. Miguel Hernández, en su *Viento del pueblo,* ya lo demostró suficientemente. Las diferencias entre el genial oriolano y Soto Vergés, en cuanto al tratamiento del verso y de la estrofa, se determinan, sobre todo, por un trabajo más arduo por parte del último, al abandonar el consonante, alargar los versos y buscar otros tipos de rima imperfecta, contribuyendo a la tensión de la palabra por un vigilante tratamiento de cesuras, pausas, encabalgamientos y rupturas interiores. Todo ello, insisto, no con un fin meramente retórico, general, sino atendiendo siempre al signo épico de la obra, en la que, como consecuencia de esos procedimientos, puede advertirse un cierto ritmo solemne de marcha, unas veces manifiesto; otras, hábilmente atenuado por el empleo de esos mismos recursos.

«En *Epopeya sin héroe*—dice su autor—veo ya a mi poesía comprometida con la dialéctica del ser, en un sentido histórico y social. El sujeto poético se mueve entre la confusión de origen y el conocimiento de la realidad. Ese viaje hacia la luz imprime un tono épico, de marcha hacia el descubrimiento» (5). Pues bien, pocas veces como en esta obra se habrán puesto unos elementos materiales al servicio de una ideología poética de un modo tan completo; pocas veces la unidad (la perfección) entre idea y palabra ha sido tan cuidada; y de ahí lo admirable del resultado.

La organización del poema.—Aquí, contrariamente a lo que ocurre en *La agorera,* no se da la regularidad métrica ni estrófica (con las excepciones que he señalado), ni la extensión similar de los poemas; y si a simple vista estas desigualdades sugieren idea de desorden, una lectura atenta demuestra el riguroso orden con que son estructurados todos los poemas. El contraste creado por el desorden aparente y el orden esencial, es manifiesto, y el hecho mismo de haber sido propuesto y resuelto evidencia la capacidad expresiva que posee Rafael Soto.

Este orden real se advierte, en primer lugar, por los paralelismos verbales en que se sostiene la estructura de bastantes poemas, como sucede con aquellos en cuyo comienzo se insertan los sintagmas *llegaron galopando* («Episodio primero»), *la elección de lo mejor* («Nuestro ser, nuestras fuerzas»), *pero el deseo sigue* («La vida pretendiente»), frases que, repetidas o modificadas ligeramente en diversas estrofas o al final del poema, manifiestan la coherencia y trabazón estructural.

Otras veces se estructura el poema mediante dos partes complementarias que por oposición o diferencia establecen una simetría o equilibrio, como sucede en los poemas, relativamente breves, «La emoción» y

(5) José Batlló: *Antología de la nueva poesía española.* (Respuestas de los poetas antologizados al cuestionario sobre poesía.) El Bardo, Colección de poesía. Editorial Ciencia Nueva, S. L., Madrid, 1968.

«El poderoso corazón, amor»; en ocasiones, la bimebración es exclusivamente de carácter conceptual; el poema se concibe mediante el enfrentamiento de dos ideas generales, como en el caso de «El beneficio», las de razón práctica y belleza (libertad, poesía...). Algunas veces, la organización del poema es más sencilla, más bien discursiva, como en «La procesión del pan», estructura que por contra se complica hábilmente en otros casos, como en «Danza de la muerte en el verano de San Martín», por insertarse en el discurso, entre estrofa y estrofa, un verso o inciso a modo de contrapunto moral; y aún se adensa la urdimbre estructural en poemas como «Con piel de alondra», uno de los formalmente más originales de la obra, por simultanearse, o introducirse sin fácil discriminación, las acciones y los sujetos, el recto y el figurado.

En suma: la atenta lectura, como digo, rectifica en seguida la posible impresión inicial de desorden, y la sustituye por las de un orden y trabazón ejemplares.

La sintaxis.—La extensión del verso, la complejidad de éste y la de la estrofa, se corresponden con la complejidad sintáctica. Se tiende al período extenso, aun sin merma de los procedimientos elípticos. A veces, partículas interdependientes que rigen estrofas y cláusulas están muy separadas entre sí, como ocurre con las dos negaciones que encabezan las estrofas segunda y tercera del poema inicial, «Epopeya», o con la negación que da comienzo al poema «La emoción», que no halla su necesaria correspondencia sintáctica, en la conjunción adversativa «sino», hasta el comienzo de la estrofa segunda, contribuyendo, no obstante, esta aparente dificultad a deslindar las dos partes simétricas en que, como se ha señalado, se divide el poema.

Otras causas de esta complejidad son la pluralidad, según los casos, de sujetos, predicados o complementos; la acumulación de oraciones coordinadas o subordinadas; las inversiones del orden sintáctico normal colocando primero las oraciones subordinadas, y, en fin, como uso tendente a la sobriedad, la elipsis, que a veces (como sucede también en algunos de los otros casos) origina una momentánea ambigüedad, correspondencia exterior, como ya hemos visto con el verso y la estrofa, de la esencial ambigüedad de la obra. Hay, pues, como se ha señalado, compacta unidad, armoniosa perfección, y esta sintaxis trabajada y compleja nos devuelve un idioma vivaz, activo, esencialmente dinámico, un vehículo expresivo que sirve al autor para materializar el dinamismo ideológico que define el libro.

Profusión de figuras e imágenes.—Abundan en *Epopeya sin héroe* las figuras retóricas y las imágenes. Sin ánimo de exhaustividad —que puede quedar para un criterio más riguroso y experimentado—, pero sí con el de dar idea de esa riqueza, menciono algunas de tales figuras,

en cuyo empleo —como se va viendo en los demás aspectos expresivos desde los que estamos enjuiciando la obra— puede verse otro ejemplo, y de los más significativos, de la complejidad total de *Epopeya sin héroe* y de la capacidad verbal de su autor.

La *aliteración,* suerte de rima imperfecta por la repetición de las mismas vocales o consonantes en diferentes palabras, tiene un uso reiterado, sobre todo mediante los gerundios: «Llegaron galopando, bajo el ceño / de la estrella sin luz. Meciendo, amando / la mirada, mirando / los charcos...» (p. 15). La reiteración de los gerundios y la mera función gramatical de esta forma verbal, que implica, generalmente, la persistencia en la acción significada, la continuidad del movimiento, sirve con eficacia al sentido ontológico de la obra, que, como he insinuado, se concibe en su totalidad en torno a los conceptos fundamentales de tiempo, espacio y movimiento. Pero, además, el admirable retórico que es Soto Vergés, emplea con gran acierto la aliteración en muchos otros casos al margen del gerundio, y siempre con la única finalidad que la justifica, que la distingue del mero juego: la finalidad artística. Veamos unos cuantos casos: «Recuerdos, cuervos / de Bornos» (p. 22), «el vaho de los búhos» (p. 32), «zarpan como los humos con velamen unánime» (p. 34); o este caso en que en un mismo verso se juntan tres pares de palabras aliteradas: «... pavos de fuego fatuo negro, guirigay de mentira y maldad, ruin ruido» (p. 24).

La *aliteración* que, desde el *Poema de Beowulf,* se creó como recurso enriquecedor del verso en las primitivas literaturas germánicas, tiene una clara ascendencia épica, y su empleo está, por ello mismo, íntimamente justificado en *Epopeya sin héroe.*

La *repetición* («geminatio» o reduplicación, anáfora y otras figuras) es empleada también profusamente: «vida, vida novia» (p. 18), «pero sigue el deseo de vivir, ciego amor, pero sigue el deseo» (p. 18). «Siempre, siempre pensando» (p. 22), «es el ruin neblí el más ruin, ruin» (p. 49); a veces un mismo verso se refuerza simultáneamente por la repetición y la aliteración: «No vemos. Sombra, sombra. En este otero de otoño ya no hay senderos» (p. 18).

La personificación es otra de las figuras de dicción repetidamente empleadas. Todo —abstracciones, cosas, animales— se anima y se humaniza al atribuirle el poeta el protagonismo directo de las acciones, todo se agita al impulso o conjuro de esas *fuerzas,* de la vida entendida como dinamismo continuo; parece como si se cumpliera el movimiento cósmico anticipado en el primer libro del autor: «Cuerpos, cielos, objetos desdoblados / en ciega rotación» (6). Cito sólo unos pocos ejemplos, el libro sobreabunda en ellos: «Danzan, luchan deseos» (p. 35), «La

(6) Véase *La agorera,* Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1959, p. 18.

oscuridad, la muerte, la injusticia destrozan / los seres descompuestos» (p. 35), «los molinos despedazan las sombras» (p. 35), «canta desolaciones la sal de los bautismos» (p. 51), «con las manadas efímeras, corría el matorral fungible, la riada de yerbas» (p. 62).

Las *enumeraciones contribuyen también poderosamente* —entre otros efectos— a expresar e intensificar la sensación de movimiento: «Decisiones y manos cruzan el pueblo, encienden / la cocina miedosa, la campaña de sueños, la niebla de las vidas» (p. 20), «braceando / en un cerco feliz con jarcias, cabos, hombres, mujeres en resol, la vida» (p. 30).

La *sinécdoque,* que puede constituir un bello enriquecimiento semántico designando la parte por el todo, o al contrario, es también empleada: «Pero en el Matadero / no son olas ni vidas, sino *lanas* / de un respirar caído» (p. 22).

Ya ha sido citada la *elipsis* como uno de los procedimientos vivificadores de la sintaxis: «Brincando el corazón. No muerte, fiesta. Fascinación, viril paisaje en seres» (p. 17), «Padre de la hermosura caótica, el pato de los lagos suspensos abre sus alas...» (p. 29).

Otras figuras retóricas —a las que solamente aludo, por no hacer fatigosa la relación de ejemplos— se advierten en la obra, siempre en función de eficacia verbal, contribuyendo a crear *tensiones de significado,* y, entre ellas, la *gradación* o *clímax* la *metonimia* y la *alegoría,* ésta con más acusada presencia por lo mismo que, por naturaleza, informa poemas enteros; de ella hay casos típicos en los poemas «Danza de la muerte..., el árbol de la vida» y «La procesión del pan».

Señalo también, como interesante recurso sintáctico, estos casos de hipérbaton en que la conjunción «y» asume una doble función, copulativa y distanciadora a la vez, con el consiguiente reforzamiento del término *desplazado:* «... el cordero / de mirada inocente y degollado» (p. 23), «la deslumbrante especie y mortal» (p. 26).

Las imágenes metafóricas propiamente dichas abundan con la misma profusión. No, en cambio, la imagen y metáfora tradicionales, basadas en semejanzas formales y exteriores y fácilmente conducentes al lucimiento vano. Rafael Soto emplea con predilección la *imagen visionaria,* basada en la creencia (o en la intuición) de relaciones ontológicas entre los conceptos comparados. Es tan habitual este tipo de imagen en la poesía de Soto Vergés, y concretamente en *Epopeya sin héroe,* que puede decirse que constituye la base misma del lenguaje de este poeta. Poeta, sin duda, *de pensamiento,* pero que, precisamente por ello, funda e interpreta el mundo, no a través del rutinario y vacuo silogismo versificado, sino por la saeta inefable y directa de la imagen.

La variedad de imágenes (por el modo de relacionar las dos partes implicadas, la figurada y la real) es tan completa como en *La agorera,*

o más aún; unos cuantos ejemplos servirán de testimonio: «en la oscura cocina del deseo» (p. 13), «Felicidad, rocío vacilante» (p. 18), «... la luz danzante / alza su río ruidoso» (p. 19), «... la galera de hojas por el viento, / amotinando a un pueblo de amor y aves pequeñas» (p. 19), «sobre el mayo de valles, la aldea de un corazón» (p. 20), «... la verde rama, taller fruto de esfuerzos» (p. 21), «Vida, gamo de vaticinios» (p. 44), «velamen del tiempo» (p. 56).

La imagen, en la poesía de Rafael Soto Vergés, ocupa siempre un lugar necesario, adopta perfiles rigurosos y casi siempre insólitos, originales; de ella rezuma esa impresión de seriedad —o *sequedad,* que diría Cernuda— que es propia de la poesía de este andaluz contenido. Por estas cualidades, y por su frecuencia, reivindica por sí misma para el poeta uno de los puestos señeros entre las nuevas voces de la poesía española.

Hermetismo.—Los aspectos lingüísticos considerados hasta ahora, y prescindiendo del orbe de significaciones implícito en los poemas, determinan el hermetismo, o al menos la lectura difícil, como una consecuencia directa. En relación con *La agorera,* podría decirse que *Epopeya sin héroe* atenúa, en general, esta dificultad, por lo mismo que, también en general, el nexo entre el sujeto poético y la palabra, el lazo entre vida y poesía, es también más estrecho. En rigor, las causas de esta ambigüedad en la significación son las mismas que en *La agorera,* puesto que, pese a la evolución y los cambios naturales, la posición del poeta respecto a la palabra es sustancialmente idéntica (7). Vocabulario, ritmo, estructura poemática, sintaxis, imagen, figuras, confluyen y coadyuvan a ese nimbo de niebla misteriosa que cerca a veces la poesía de Soto Vergés, como algunos de los lugares que él mismo crea en esa poesía. Recordemos solamente lo necesario y natural, en este poeta, de ese carácter arduo de su palabra, consecuencia de la complejidad de la expresión, y correspondencia o expresión material de una visión confusa de la realidad. Las intenciones, sin embargo, como en toda gran poesía contemporánea, van exactamente por el camino opuesto. Oigamos al propio poeta: «Entiendo que Arte es el desembrollo del caos. Entiendo por poesía el alumbramiento de la oscuridad de la existencia. Quiero, pues, aclarar con toda mi energía

(7) Entre esas causas (a las que me he referido en un artículo inédito sobre *La agorera,* conviene recordar aquí las de carácter preferentemente sintáctico: omisión del objeto a que alude la imagen o del sujeto a que se refiere la oración, vaguedad de ese sujeto; vaguedad respecto a los sujetos a que se refieren ciertas palabras determinativas: pronombres personales y demostrativos, adjetivos posesivos...; cambio o simultaneidad de varios sujetos en un mismo poema; indeterminación, de cara a un entendimiento inmediato, de ciertos valores semánticos surgidos de la misma rareza de las imágenes y de las asociaciones verbales; y, en fin, como argumento casi tautológico, la adhesión al absurdo, el alogicismo de muchas expresiones y fragmentos.

que con mis poemas, de expresión un tanto hermética, no pretendo oscurecer la realidad, sino al contrario, desvelarla» (8).

Motivos predilectos.—Como final de este repaso a la palabra y las formas expresivas de *Epopeya sin héroe,* menciono los principales términos o motivos temáticos. Se repiten, con mayor reiteración, algunos motivos iniciados en *La agorera* y proseguidos en la farsa poética *El recovero de Uclés:* el arbusto y la estrella («Tiembla el arbusto» [p. 21]; «los arbustos girando hacia la estrella honda» [p. 32]; «Secaría el arbusto de la estrella» [p. 34]); lo agorero («lágrima agorera» [p. 44], a veces con un acento muy personal («mis ojos agoreros y alegres» [p. 38]); los deseos y los motivos simbólicamente relacionados con ellos, la cocina y el mercado y los mercaderes («... cocinas, casas del deseo sin paz», [p. 26]; «los ciegos mercaderes, entre el polvo y los frutos secos de los mercados» [p. 19]). Persiste igualmente el motivo «girar» (iniciado en aquellas dos obras) y otros semánticamente relacionados con él, a los que se unen, como motivos nuevos, muchos términos y sintagmas alusivos al tono épico de la obra: «ciudad en guerra», «sin tregua», «historia», «aire intrépido», «fuertes generaciones», «oleadas», «la tropa», «la hazaña», «fantarrias», «arengar», «el galope», etc.

Como vemos por la simple enumeración, el autor propende siempre a trazar con el máximo rigor el círculo de perfecta unidad, dentro del cual concibe los poemas y la obra toda, y de ahí, puesto que el tono épico era intención primordial, la riqueza de significados en relación con dicho motivo.

Al margen de esa estricta temática, y como otros motivos específicos de este libro, señalo los de «el valle» y «el nicho». El primero tiene el valor de lugar simbólico de la niñez, invadido o anegado por las fuerzas oscuras contrarias a aquélla y a la vida: «Copiosa banda oscura del bosque de la noche / descendió sobre el valle labrador, los colegios / de los vahos infantiles» (p. 24, y con variantes de significación se repite en pp. 26, 35 y 38). El segundo, «el nicho», es, naturalmente, imagen del lugar de la muerte: «Pero la tierra, el seco velamen de los nichos» (p. 36, y otras variaciones en pp. 39, 45, 50 y 56).

II. La realidad y el deseo en «Epopeya sin héroe»

La inclusión, en el precedente epígrafe, del título de la *opera omnia* poética cernudiana, no es caprichosa ni oportunista, sino que corresponde al más exacto sentido de la obra toda, y particularmente del libro *Epopeya sin héroe,* de Rafael Soto Vergés. El deseo, o mejor dicho, los deseos y su insatisfacción constituyen una de las «esencias

(8) Rafael Soto Vergés: *Poética circunstanciada (notas).* (Debo agradecer al autor que antes de su publicación en una antología de la joven poesía española, a la que se destina, haya puesto en mis manos este importante texto.)

principales» de su poesía. Pero es que, además, de entre los poetas españoles contemporáneos, es precisamente con Luis Cernuda con quien, en primer lugar, Soto Vergés se reconoce vinculado. Oigámosle a él mismo: «En su matiz meditativo, creo que mi poesía entronca con algunos aspectos de Cernuda, Machado y Guillén. Y confieso influencias de poetas extranjeros, como Dylan Thomas, Eluard, en cuanto a tratamiento del lenguaje, y de Rilke, Eliot y Leopardi, en cuanto a sentimiento confuso de la vida» (9).

No tienen, empero, el deseo o los deseos un campo de significación similar en Cernuda y Soto Vergés. En aquél aluden, de modo especial, a un ámbito más estricto, relacionado con el sentimiento amoroso; en Soto, el tema adquiere una vasta universalidad por resumir en sí todas las apetencias del hombre, no exclusivamente las erótico-sentimentales. En este sentido, pues, es como se enfrentan en el poeta gaditano la realidad —la permanente insatisfacción— y los deseos. Veámoslo repasando los temas fundamentales de *Epopeya sin héroe.*

La epopeya y las fuerzas.—Ya hemos visto anteriormente en qué aspecto relaciona Rafael Soto lo *épico* con el sentido esencial de su libro. Ateniéndonos a la concreta expresión de la obra, puede decirse que el poeta entiende como epopeya la existencia del hombre, el discurrir humano, sobre todo considerado ese transcurso colectivamente. En cuanto a *las fuerzas* (término con que se denomina la primera parte del libro), aluden de modo general a todo cuanto significa *vida,* existencia libre, impulso hacia ella:

«No hay acontecimiento inseguro, no en vano nuestro ser, nuestras fuerzas
se acercan conquistando su materia, su tiempo
con avidez.»

.....

«ya la épica ruta del corazón, la vida torciendo, derribando,
y en el caos hondo, oscuro, la emoción y las fuerzas
de nuestro ser cantando
esta celebridad de duelo al sol, prodigio bajo la condición mortal de la
[epopeya».

(*Epopeya,* págs. 13-14.)

Las *fuerzas,* entendidas como la vida y los deseos que la deciden y hasta cierto punto la cumplen, tienen otras concretas expresiones en el texto; a veces, adquieren una significación más estricta, por identificarse con una realidad que las resume, como las de amor y dolor (fuerzas contrapuestas), especialmente la primera. Así ocurre, parcialmente, en poemas como «La veleta», «El hijo» y «El poderoso corazón, amor»; en este último, además, toman de nuevo la más vasta significación («... los flujos del humano destino, / la fuerza que nos ata»).

(9) Respuestas al cuestionario formulado por J. Batlló. Obra citada.

Por esa misma amplia significación, la *epopeya* y las *fuerzas* se incluyen también en contextos alegóricos o simbólicos («La procesión del pan»), siempre, el segundo término, como representación de la vida. Por esto, ante un caso de negación de la existencia libre y generosa, de cerrado egoísmo, como el Recovero, el poeta le llama: «Desertor de sí mismo, de sus fuerzas terrenas...»

El vivir colectivo.—Esta dimensión épica, colectiva, de la epopeya y las fuerzas, desemboca de un modo natural en el canto al esfuerzo y la solidaridad comunes. En el mismo poema, «El recovero», se manifiesta la actitud interior del poeta que necesariamente debe llevarle a esa exaltación del vivir solitario:

> *«¡Oh!, admirar, ponerse en relación con todo,*
> *salir al aire, siendo como el polvo en la rueda del carro del frutero,*
> *rodando en los pregones de los días, la tropa que acelera los llanos, cre-*
> *[ciendo hacia adelante.»*
>
> (Pág. 57.)

El canto al esfuerzo común se eleva aun dentro de la conciencia de la confusa realidad, de la ambigüedad de la existencia, conciencia que constituye el cogollo ontológico de *Epopeya sin héroe,* y que en otros poemas cobra, por referirse a lo estrictamente personal, expresión más dramática:

> *«Decisiones y manos cruzan el pueblo, encienden*
> *la cocina miedosa, la campana de sueños, la niebla de las vidas.*
> *Entusiasman la humana fronda, su desazón, volando al horizonte de*
> *[las satisfacciones.*
> *Esfuerzo feliz y espacio no conquistado. Es el ámbito donde se movía*
> *[el deseo*
> *arriba, abajo, buscando*
> *maravillado y confuso la confirmación del sueño.*
> *Pájaros y herramientas, ¿daréis morada al ser?*
> *No aquí, ahora. No en esta maldición de deseos.*
> *No en la fábula al fuego de las higueras secas, bajo el oscuro sol.*
> *¡Alarifes, al ala de las casas, que aún*
> *verdea el higo! ¡El mundo aún es infancia. Hacedlo con vuestras manos,*
> *[faustos alfares, carpinteros!»*
>
> («Nuestro ser, nuestras fuerzas», págs. 20-21.)

Aquí, sin menoscabo de ese conocimiento de la fugacidad de nuestra vida, el poeta sigue cobrando aliento por la cercanía de lo humano colectivo, y es el mismo poeta quien, en fraternal simbiosis, alienta e invita a la épica tarea a aquellos mismos de quienes él recibe las fuerzas. (Adviértase la virtualidad persuasiva que encierran las frases encabezadas por las conjunciones «pero» y «porque»):

«¡Ay!, que en la verde rama, taller fruto de esfuerzos,
sazonar y caer es vieja condición.
Pero hay que salir juntos hacia la claridad, porque hay un coro en [todo corazón
y este coro condena, al estéril de vida, como las estaciones
y este rumor alumbra, hace viajar sin miedo, por el aire de muerte, jun- [to a los vivos pájaros.»
(Id., pág. 21.)

La alegría o plenitud por inmersión en el vivir colectivo tiene otras concretas expresiones, pero quizá ninguna tan rotunda como aquella en que el poeta, teniendo que definir o representar en una vivencia propia la *emoción* —en el poema de igual nombre—, nos aclara que no se trata de «la emoción de estar solo y morir, la gallocresta / zozobrante», sino de la sentida «en el mar de Cádiz... bajando hasta la playa... braceando / en un cerco feliz con jarcias, cabos, hombres, mujeres en resol, la vida, / la emoción de vivir en ellos» (p. 30).

Podría decirse que en el círculo mágico de *La agorera* anidaba la larva lírica que debía romperlo, abriendo la palabra y el espíritu del autor —en una dirección susceptibe de amplio desarrollo— hacia los aires purificadores de lo común humano. Apertura tanto más meritoria cuanto que no ha supuesto una merma en la entereza poética, sino más bien lo contrario, la conquista de nuevas calidades y la asunción en el canto de la dialéctica humanista y social, con la trascendencia a ella inherente.

La preocupación ético-social.—Si la consideración *épica* del discurrir humano lleva a la exaltación del esfuerzo colectivo, esta exaltación conduce a su vez, en una serie de concatenaciones naturales, a la inclusión en el canto de las preocupaciones de carácter ético-social. Esta preocupación se manifiesta desde perfiles diversos. Así, en «El beneficio» (p. 19), poema ya citado anteriormente, se establece una contraposición entre el egoísmo y la generosidad, entre la servidumbre a la razón práctica y la hermosura (el beneficio) de la existencia libre y natural: «Maravillosas luchas sin tregua dan las garzas, / ah, sin caer, sin darse a la acuñada muerte», «Es esa la ganancia, el año no perdido, el batir de bandadas de nobles becasinas, / las que no han visto ellos, los ciegos mercaderes, entre el polvo y los frutos secos de los mercados».

En la «Danza de la muerte en el verano de San Martín», como el mismo autor insinúa en el subtítulo *(Fábula moral)*, se nos ofrece una visión trágico-dinámica del sacrificio, como fondo alegórico de los intereses diversos concurrentes en la existencia humana. Todos —poderosos. «suplicantes», avaros...— participan en el sacrificio procurando sus particulares ventajas; el sacrificio adopta primero una vertiente festiva: «El sacrificio es fiesta / y las pieles colgantes zarpan como los humos

con velamen unánime»; después, sobreponiéndose a la fiesta y la danza, asume una vertiente trágica, imagen de la muerte, trasladada por la misma presencia del «velamen» de las pieles colgantes, ahora ya «velamen de confusión y miedo». El poeta, con todo, insiste en el primer aspecto, y, superando metafísicas consideraciones, se entrega al contacto y al vértigo humanos de la danza, imagen misma de la vida en común.

Otra variante ética nos la ofrece «Con piel de alondra» *(Cuento de hadas para los fariseos)*, poema al que también he aludido al referirme a la estructuración poemática. Se trata, en efecto, lo mismo que la «Danza de la muerte...», de uno de los poemas más originalmente estructurados, en el que la crítica del fariseísmo y la maldad se vierte en términos de la mayor eficacia poética al metaforizarse en el neblí y sus acciones, los cuales, sin embargo, se entrecruzan con el verdadero sujeto del poema. De este modo, Rafael Soto Vergés lleva a cabo en estos poemas de fondo moralizante un trabajo verdaderamente ejemplar, pues neutraliza la esencia prosaizante de ese fondo con un esfuerzo expresivo y retórico, mayor, si cabe, que el realizado normalmente. No es ésta, por tanto, la menor lección que, para jóvenes y viejos poetas, se desprende de *Epopeya sin héroe.*

Las preocupaciones éticas, como los demás componentes fundamentales de este libro, se enlazan con la obra anterior del autor, pero de manera particular con *El recovero de Uclés,* y por ello es lógico que en el poema «El recovero» alcancen otra de sus peculiares expresiones.

La insatisfacción de los deseos.—Esta idea clave en la poesía de Soto Vergés se reitera con frecuencia en todo el discurso de *Epopeya sin héroe.* Dentro de la coherencia total de la obra se advierte fácilmente la íntima ligazón de este motivo con los ya vistos anteriormente. Hay, con todo, algún poema en donde tal idea constituye el tema propio. Esto ocurre con «La vida pretendiente», en que de un modo expreso, ampliamente desarrollado, es presentado el deseo como verdadero motor de la existencia, como otra de las fuerzas que, al igual que sucede con la común solidaridad, superan entregados a su influjo, las irresolubles contradicciones propias de nuestra vida:

> *«¿Hemos perdido el destino? La creación puja, arroba la incertidumbre*
> *[del ser.*
> *Desconocemos la vida. Pero el deseo sigue, sigue en la urna resonante*
> *[de la niñez.»*
>
> .....
>
> *«Se vuelca, se despeña en los granizos*
> *el deseo pretendiente, rueda al árbol, se cuelga en el estribo de un abeto*
> *por ver algún indicio, el humo tierno del caserón prohibido, tenebroso,*
> *donde la esconden, vida, vida novia, amor nuestro.»*
>
> (Pág. 18.)

El tema, en otras ocasiones, está tratado dentro de las visiones simbólico-alegóricas que configuran poemas diversos, entre ellos «La gallocresta» y «La procesión del pan».

La muerte.—Pero los deseos, fuerzas motrices, causas primeras del movimiento humano, no pueden saciarse, y, como tampoco desaparecen, no hay sino un estado en que definitivamente se superen: la muerte. Esta coordenada imprescindible de su sistema lírico la preludiaba Soto Vergés en *La agorera,* y llegaba, con *El recovero de Uclés,* a una formulación mucho más concreta, la misma que sigue desarrollándose en *Epopeya sin héroe.* ¿Cómo podría, si no, darse un poeta verdaderamente ontológico?

El poeta la manifiesta como presencia total, evidencia su imprevisto carácter y la muestra como la última forma o decisión de nuestro destino (el cual, a su vez, se simboliza en la movible veleta):

> *«Como aquella veleta siempre puede girar —¡todo en suspenso!—, apunta,*
> *[de pronto a una calleja*
> *y el viento de la muerte, en el corro del juego, corta la vida a un niño.»*
> («La Veleta», pág. 26.)

Ese mismo carácter, voluble y fatal, se repite personificándola como viajera, acechante siempre. Se repite, a la vez, la relación muerte-niñez, que en otros poemas se desarrolla de un modo más concreto, casi autobiográfico:

> *«La muerte, la viajera, entre los brezos bruscos,*
> *el prado arrojadizo, los alisos danzantes y la niñez jugando, escondiendo*
> *[su fuente entre colgados nichos.»*
> («Con la perdida yerba, sin brillo y mi tristeza», pág. 39.)

Junto con el anterior, adopta el tema, en *Epopeya sin héroe,* un sesgo original, pero estrechamente vinculado a la idea central de que sólo en la muerte se satisfacen plenamente los deseos. Este sesgo no es otro que la «risa de los muertos», ya desembarazados del peso del deseo, aleccionando vanamente a los mortales, a los todavía en la brega de la existencia:

> *«Seres de lucha bajan a la fresca negrura*
> *del suceder, las aguas se enturbian por momentos*
> *y la espesura ríe con los épicos muertos que, en la copa del árbol, al*
> *[mercader y al justo le enseñan su moral.»*
> («El árbol de la vida», pág. 52.)

El tema, sin embargo, cobra su mayor trascendencia cuando vinculado íntimamente a las otras coordenadas temáticas, es decir, cuando se prefigura a la muerte como esa culminación y acabamiento de los

deseos, forma de una existencia más pura, verdaderamente libre. En el poema *Etopeya,* el poeta, después de referirse al origen anecdótico de este tema dramático —los sacrificios en el Matadero de Cádiz—, lo desarrolla en versos magistrales:

> *«¡Oh!, existir, hacerse indescifrable*
> *en la luz, pura luz. Crecer a llama,*
> *reuniendo ser y ámbito de vida*
> *en la capilla ardiente de los brezos.*
> *No desear. Tener la oscura esfera*
> *de realidad por gozo de estos ojos,*
> *fijo en la posesión: tal el cordero*
> *de mirada inocente y degollado.»*

(Págs. 22-23.)

Una formulación semejante, aunque desligada de la anécdota originaria, la hallamos en la primera estrofa de «La procesión del pan». Y el tema de la muerte no se agota aquí, sino que, expresado de un modo aún más personal, prosigue en otros lugares que constituyen la coronación de la obra.

Celebración y elegía de la niñez.—Con el de la niñez, culmina el encadenamiento, la interrelación de los temas capitales de *Epopeya sin héroe:* epopeya y fuerzas-solidaridad-preocupación eticosocial-el deseo-la muerte. No hay, tras toparse con ese muro sin salida (y aun cuando se configure, extremando el deseo, como aquella existencia libre e ideal), sino refugiarse en la evocación del paraíso perdido de la infancia, «esa riqueza preciosa, imperial, esa arca de los recuerdos», al decir de Rilke. Y la necesidad de ese refugio se determina porque sólo en ella, en la niñez, halla el poeta un ejemplo y una fuerza bastantes para sostener su misma vida.

Tema también largamente desarrollado, hallamos ejemplos de él a lo largo de todo el libro. La misma contraposición que acostumbra a establecer el poeta entre los libres deseos de la niñez —«el horizonte de las satisfacciones», «las alegres decisiones» y otras ideas semejantes—, y la actual «maldición de deseos» en que vive, lleva de un modo natural a la continua evocación de la infancia, evocación tan firme a veces como una segunda vivencia: «Se recuerda, / vida en presente, los juegos, el canto aquel, la memoria del pródigo» (p. 18).

En otras evocaciones, se recrean aspectos determinados, vivencias o anécdotas que fulgen aún como estrellas lejanas. Ejemplos de ello tenemos en «Mi colegio en el río», con una nostálgica y extraña evocación del maestro, y en «Traje de fiesta». El poema que sigue «La muda», bello, denso y hermético, aunque no aluda expresamente a la niñez, puede relacionarse con el tema, a través, sobre todo, de una vaga vertiente alegórica, que se reitera fragmentariamente, de un modo más

directo, en otros lugares en que se hace referencia al cambio o transición desde la niñez.

Otra variante temática es la evocación resignada, es decir, la pura nostalgia de la edad perdida, expuesta principalmente en el poema llamado «Resignación»:

> *«He sido atenazado como venado inerte, vencido, aherrojado por este [pensamiento*
> *amargo y terrenal, lejos de maravillas,*
> *lejos del florecido país donde las almas lanudas se adiestraban en ganar [sus deseos.»*
> (Pág. 47.)

La resignación no quita, sin embargo, viveza, fuerza, «vida en presente» a la remembranza evocadora, y en ésta, junto a la dimensión temporal, el rescate de los añorados orígenes lleva al poeta, como en otras ocasiones de la obra, a reflejar remotas sensaciones dinámico-espaciales, tan directamente vinculadas con la ingrave alacridad de los seres felices:

> *«Allí la infancia,*
> *¿era lucha, era infancia? Ahora recuerdo,*
> *arriba, abajo, el goce, el escondrijo*
> *en la pugna mortal y alegre, la victoria*
> *del juego, de la luz.»*
> (Id., pág. 47.)

Tres de los más bellos, de los más perfectos poemas de *Epopeya sin héroe,* además de los otros poemas y fragmentos ya indicados, se dedican íntegramente a este tema. En todos se contraponen celebración y elegía, correspondiendo ambas, respectivamente, a la remembranza y al enfrentamiento de ella con la realidad presente. Me refiero a «Viento de infancia», «Con la perdida yerba, sin brillo y mi tristeza» y «Patria en la dicha».

El primero es, quizá, el poema de acento más resueltamente romántico de todo el libro. Porque, además, aun ante el cerrado y misterioso orden de *La agorera,* ¿no es acaso Rafael Soto un poeta romántico, dionisíaco? Puede decirse que su tarea de poeta se resume en la actitud de equilibrio, de corrección o de restricción continua de la riqueza de la efusión interior, de manera que, aun siendo su palabra directa experiencia de vida, vida misma artísticamente recreada, parezca, o sea realmente, objetiva creación distanciada discretamente por la contención sentimental, y, sobre todo, por el acendramiento expresivo. Se trata, pues, de una pugna, de un enfrentamiento, o quizá mejor, de un trabajo mancomunado entre la razón y el sentimiento, de una tarea en la que ambos participan, pero no perdiéndose jamás de vista el uno al otro, vigilándose siempre a fin de que ninguno de los dos se sobre-

pase y se erija en hacedor absoluto o predominante. Esto es así (y no sé si en toda creación artística de mérito), y aun convendría admitir que hasta ahora, en la obra de Rafael Soto, ha resultado la razón con un ligero predominio. Por eso, cuando en poemas como «Viento de infancia», parece relajar el poeta las riendas de esa rigurosa autodisciplina, ésta demuestra haberse convertido ya en costumbre, y fluye maravillosamente la palabra por el cauce más apropiado y verdadero. Por lo demás, el apóstrofe inicial sobre el que se construye el poema, lo distinto de la remembranza, lo noble del lamento y la reiteración final del apóstrofe, concluyen con lo siempre esencial, el rigor expresivo, a ofrecernos un poema perfecto cuya verdad se adentra directa y firmemente en nuestro espíritu.

De mayor mérito aún parecen los otros dos poemas. «Con la perdida yerba, sin brillo y mi tristeza», puesto bajo una cita de Archibald Macleish («Y nuestra guerra ya por el viento perdida», es decir, perdida entre el viento, en él, a través de él), es uno de esos poemas que pueden resumir por sí mismos el sentido total de la obra y por consiguiente la actitud esencial, la metafísica o la poética del autor. Sin menoscabo de apreciar en él una clara línea discursiva, pues no en vano es de aquellos que compendian una trayectoria vital, puede decirse que la situación existencial especialmente reflejada (el niño puro que *no estuvo* entre lo sórdido que pudo haber en la niñez, y que *tampoco está* entre el vivir presente, sórdido, mortal y nebuloso por naturaleza) queda como suspendida sobre el vacío, y deja al lector directamente enfrentado ante esa angustia o esa nada. De acuerdo con la cita inicial, la niñez resulta así una «guerra ya por el viento perdida», y el sentimiento de ese vacío se acrecienta al insistir en la estrofa final, de modo más directo, en la amarga situación de quien vive sin asidero:

«Volviendo al campo, puse mi pensamiento al sol, buscando aquel riba-
[zo, el vallado de moras y la campal batalla
de la niñez, la infiel infantería en el viento perdida, reclamando sentido
[a aquella fuerza del corazón llorando.
Al épico reflujo de la noche, al repique
de la reseca yerba, sin brillo, y mi tristeza,
me iría combatiendo por el lugar dichoso de mi infancia, existencia
[que ya no piso, suelo de mis años sombríos.»
(Pág. 39.)

La sensación de vacío se expresa, en admirable síntesis, en las dos afirmaciones contrapuestas en el verso final: «existencia *que ya no piso, suelo* de mis años sombríos». Y esta es la «Patria en la dicha», según el título del otro poema, de valor semejante al anterior, y que cierra la obra. Si hemos de otorgar alguna especial significación a la concreta ubicación de los poemas en el libro, habría que admitir que

éste, la evocación de la infancia, el buceo angustiado en el origen del ser y el existir, la dramática ocupación de desentrañar el sentido del tiempo personal buscando la razón de su comienzo, es el tema capital, o por lo menos el más querido, de esta obra de Soto Vergés. En esa recreación de lo hermoso perdido es en donde parece querer quedarse, en donde quiere el poeta reconocerse y que le reconozcamos:

«Aquella era la vida del ser. Libres deseos
vagando a la deriva de los zumos fluyentes, del fruto voladizo
que surcaba una ruta de alegres decisiones.
Llenaba el aire entonces la afirmación, el brío
del poderoso corazón, la fuerza
que los oteros desplegaba.»

(Pág. 62.)

La realidad.—No basta el consuelo de la memoria, la recreación de los antiguos momentos felices, para satisfacer plenamente a quien se sabe y se siente devenir continuo, «navegante conciencia»; lo inaprehensible del tiempo pasado, lo movedizo del presente, lo incierto del futuro, el tiempo, como nudo o unidad inseparable, confluye en la conciencia del poeta, le pone ante sí el horizonte inalcanzable del deseo y le sume en la angustia o certeza de la realidad. Ya hemos visto que, casi siempre, como un Jano lírico, al volver la mirada a aquella «patria en la dicha», el poeta sigue mirando también su vivir presente. Pero puede haber un momento, hora del «nunca más» del cuervo, en que, perdida aquella visión momentáneamente salvadora, no quede sino la conciencia del tránsito, el vivir descolorido, la «niebla». Esta situación es la reflejada en el poema homónimo del título del libro, y que, a la vez que señala el punto cenital de la obra, vale para su autor y para la poesía española actual una de las más desoladas y hondas indagaciones en el problema de la existencia personal, una lamentación henchida de carga lírica y metafísica:

«Para la oscura tierra ya cantando camino.
Amando su verdad, sin destino y sin fe,
bajo el cielo que cambia a cada instante, voy precipitando el canto,
[la alegría de mi ser
en aguas negras, cursos sin retorno, nostalgias de otras más puras fá-
[bulas.»

(«Epopeya sin héroe», pág. 59.)

Creo que sería vano—al menos, por mi parte—intentar una «*explicación*» de este denso poema, porque además el mismo poema parece ya suficientemente explícito. Señalo solamente unos cuantos motivos que, por lo mismo que se hallan en este texto, cobran destacado relieve.

El sentido de *epopeya* que, definitivamente, asume un matiz *antiépico,* antitriunfalista, sobre todo porque, desprovisto el tema de la grandeza que le presta lo colectivo, constreñido al círculo de una sola existencia personal, pierde obviamente su original significado. No hay, pues, ni epopeya ni héroe, sólo una mirada humana singular reflejándose dramáticamente sobre sí misma, sin hallar solución a las contradicciones inherentes al discurrir del ser —de ella misma— en el tiempo, a pesar de que (o precisamente por ello) punza insistente el ansia o apetito de la vida.

El concepto lúdicro, jubiloso, creador, del canto. Y, por contra, el carácter letal, inerte, de la meditación, motivo ya iniciado en *La agorera.*

Una propensión —también insinuada en el libro inicial— hacia la pura y libre fusión panteísta con las fuerzas naturales.

Finalmente, la sensación de desamparo, la angustiada interrogación que a sí mismo se dirige no ya el hombre, sino el hombre-poeta, el salvador de los demás, pero que no puede socorrerse a sí mismo. (Al margen de análisis, de intentos críticos, uno piensa, al leer este fragmento de Rafael Soto —asociando involuntariamente dos grandes momentos de nuestra poesía—, en el tremendo «¿adónde vamos?» de la unamuniana *Elegía en la muerte de un perro).*

Si he dejado para el final la consideración de este poema, «Epopeya sin héroe», ha sido, ciertamente, porque desde un punto de vista crítico —desde el punto de vista personal de quien esto escribe— parece que tal poema represente, en la calidad y en el sentido, la culminación de la obra. Pero una vez expuesto el esquema y el parecer críticos en su integridad, ¿cómo ignorar que hay otros momentos en el libro que corrigen, alivian o, simplemente, completan con otros más esperanzados matices esa desolada visión que uno ha considerado últimamente? Sí, íntimamente conexionado con uno de los motivos centrales del poema «Epopeya sin héroe», recordemos este fragmento en que el poeta se quiere salvado por la mera cercanía humana, hombre entre los hombres en comunión de humanidad:

> *«Ya no quiero pensar, sólo quiero existir,*
> *danzar entre las zarzas y los brezos rituales,*
> *herirme en la maraña del arbusto, ganando*
> *la mortandad al baile, la brevedad al salto,*
> *danzar sin comprender, danzar, danzar, sintiendo*
> *la noción de otro brazo en mi brazo, la humana realidad de un contacto*
> *[para seguir viviendo.»*
>
> («Danza de la muerte en el verano de San Martín», pág. 36.)

O recordemos este otro fragmento en que, sin perjuicio de plantearse la misma irresoluble problemática que acabamos de ver, el

poeta cobra alientos, para enfrentarse con la vida presente, en el recuerdo de la niñez y, dentro de ella, en la que quizá fue su más grande vivencia:

> «*¿Acaso sea la vida este oscuro presagio de la futilidad? Con una lágrima agorera, me llamas al esfuerzo.*
> *Hermana mía, vuelvo, torno a mi niñez, temblando, combatiendo —sobre [el postrado canto*
> *con que te resucito— por esta creación de mi existencia batallando.*»
> («La niñez cazadora», pág. 44.)

Llegamos al final de estos comentarios a *Epopeya sin héroe,* de Rafael Soto Vergés. Los mismos no han tenido otro propósito que intentar demostrar que, dentro de un aparente desorden, se encierra un mundo lírico rigurosamente ordenado, que existe una absoluta coherencia tanto entre aquellos elementos que integran la expresión como entre ésta y su compleja trama de significaciones, y que todo ese vasto material expresivo, toda esa compleja variedad de recursos, sirven en esta obra (y en las otras dos anteriormente publicadas por el autor) a una misma metafísica poética perfectamente deslindada en sus esencias principales. «La fuerza de doblegar el verbo común para fines imprevistos sin romper las "formas consagradas" —dice Paul Valéry en un texto fundamental—, la captura y el dominio de las cosas difíciles de decir, y, sobre todo, la conducción simultánea de la sintaxis, de la armonía y de las ideas (que es el problema de la poesía más pura), son, para mí, los objetos supremos de nuestro arte» (10). Pues bien, si se aceptan estas afirmaciones del poeta francés, hay que convenir que en pocos poetas españoles se cumplen como en Soto Vergés esos «objetos supremos» del arte de la poesía.

Este servicio tan escrupuloso a su «rey verdadero», al oficio más querido y a la íntima vocación de su vida, responde, además, en el poeta gaditano, a una actitud firmemente arraigada en lo ético y conceptual. Oigamos lo que dice al final de la *Poética circunstanciada:* «Pienso que, igual que la filosofía, la poesía es la más alta aventura del ser y del lenguaje. Y que, más que acertar en su expresión, lo que importa es vivir su servidumbre.»

Si además de vivir esa servidumbre, se acierta en la expresión como acierta Rafael Soto, está plenamente justificada la necesidad de esa reanudación en la poesía española, una renudación que, con *Epopeya sin héroe,* contribuye a situar nuestra lírica en una línea de rigor que está a la altura de la mejor poesía europea y universal.—FRANCISCO LUCIO *(Martínez Anido, 37. TARRASA, Barcelona).*

---

(10) PAUL VALÉRY: *Sobre El cementerio marino,* en P. V.: *El cementerio marino.* Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1967