LAS VOCES DE JULIO MARURI
(NOTAS DE HISTORIA Y POÉTICA)

LOS PRIMEROS POEMAS DE JULIO MARURI: *Proel*, 1944

El inmenso y esclarecedor trabajo de Víctor García de la Concha sobre la poesía española de posguerra,[1] convierte casi en una temeridad el intentar adentrarse en ese terreno de la historia literaria. Sin embargo, la abundancia de datos que en esa obra encontramos permite iniciar nuevas investigaciones, que, con apoyo firme, permitan desbrozar parcelas aún poco conocidas y recuperar voces personales que resonaron con fuerza en su momento, contribuyendo a la reconstrucción de la abudante lírica española de posguerra. No pocos poetas han quedado convertidos en mera mención histórica o, en el mejor de los casos, en esa figura cuyo estudio es necesario emprender sin que la reivindicación de los conocedores sirva de acicate a nuevas investigaciones. Tal es el caso de Julio Maruri.

Junto con José Hierro y José Luis Hidalgo integra Maruri la llamada «Quinta del 42», reunida en esa fecha en torno a la revista valenciana *Corcel*, y que se amplía, hacia 1944, con los poetas reunidos en la revista santanderina *Proel:* En-

---

[1] *La poesía española de 1935 a 1975. I. De la preguerra a los años oscuros (1935-1944). II. De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950)*, Madrid, Cátedra, 1987.

rique Sordo, Carlos Salomón, etc. Mientras la poesía de Hidalgo y sobre todo la de Hierro ha contado con buenos estudios, el conocimiento de otros poetas del grupo se limita a la evocación nostálgica de quienes compartieron con ellos los espléndidos años de vida cultural santanderina de los años cuarenta.[2] La circunstancia personal de Maruri, con el ingreso en la Orden de los carmelitas, y su posterior asentamiento en Francia, alejado del mundo cultural español, ha determinado, además, el injusto olvido por parte de la crítica. Hace años Carlos Bousoño se quejaba de

> la injusta moderación con que su nombre de poeta ha sido difundido hasta ahora. Pues a mi juicio es Maruri uno de los autores más originales y emocionados con que hoy cuenta la generación poética aparecida en la posguerra española.[3]

Las escasas consideraciones que encontramos en la crítica de la poesía española contemporánea de la poesía de Julio Maruri hacen referencia a la sencillez expresiva de sus poemas, a la intensidad emotiva de los mismos, al suave tono melancólico que irradian, a su sutil ternura.[4] Esta imagen, es la que se desprende, aparentemente, de la poesía de Maruri recogida en los dos libros de los años cuarenta, *Las aves y los niños* y *Los años*, y es la imagen difundida desde los retratos que Vicente Aleixandre le dedica en su libro *Los encuentros*. Sin embargo,

---

[2] Ver Aurelio García Cantalapiedra, *Desde el borde de la memoria*, Santander, Estudio, 1991.

[3] Carlos Bousoño, «Obra poética de Julio Maruri», *Ínsula*, 132, (*noviembre* 1957), p. 5. García de la Concha ha dedicado a Maruri unas apretadas y acertadas páginas en su estudio: «Julio Maruri o la engañosa ternura», en o.c., II, pp. 660-66.

[4] Así, por ejemplo, J. M. González Herrán, al comentar el libro de Julio Maruri, *Entre Laredo y Holanda*, escribe: «diríase que el poeta haya perdido —al menos aquí no lo muestra como entonces— aquella delicadeza de sentimiento y expresión, aquella sutil ternura que rezumaban los versos de *Las aves y los niños*», en «Recuperación de un poeta: Julio Maruri», *Peña Labra*, 3 (primavera 1972), pp. 41-43.

como ha mostrado con acierto Víctor García de la Concha, uno de los pocos críticos que se ocupan de la poesía de Maruri, por debajo de la ternura aparente, puede percibirse una veta de amargura que deriva de la presencia constante de la muerte como destino final.[5] Esa voz personal de la lírica de los cuarenta que une dolor y alegría (como el José Hierro de *Alegría*), ternura y amargura, se forma con influencias y logros personales que van sucediéndose. El repaso a las primeras colaboraciones de Maruri permite ir reconstruyendo el proceso de formación de la voz personal del poeta.

Los poemas que el autor elige para darse a conocer en el mundo literario distan mucho de esa voz melancólica tan característica de los poetas que formarán la llamada escuela norteña (no sólo los del grupo de *Proel*, Hierro, Carlos Salomón, Enrique Sordo o el propio Maruri, sino otros, como Bousoño, tan cercano en intereses poéticos y expresión). Antes al contrario, apuestan por un lenguaje, heredero de las lecturas de los grandes maestros admirados —Aleixandre y Neruda, Alonso y Gerardo Diego— que inaugura el proceso de rehumanización poética tras la estética neoclásica de la primera lírica de posguerra.

En 1944, Julio Maruri regresa a Santander, de donde había salido en 1938 al ser incorporado a filas. Allí se había empezado a publicar una revista de poesía, *Proel*, heredera de otros intentos editoriales frustrados de un grupo de entusiastas amigos.[6] *Proel*, con el apoyo de Joaquín Reguera Sevilla, Jefe Provincial del Movimiento y con la dirección de Pedro Gómez Cantolla, se convierte pronto, por la difusión y la calidad de las colaboraciones, en una revista importante en ese proceso de regionalización de la lírica española de la primera posguerra,

---

[5] «Julio Maruri o la engañosa ternura», en *Poesía española 1935-1975*, Madrid, Cátedra, 1987, vol. II, pp. 660-66.

[6] Ver Guillermo Ortiz, «Crónica de una aventura literaria», *Peña Labra*, 8 (verano, 1973), pp. 3-5. J. M. Pérez Carrera, «Historia de *Proel*, cuaderno de poesía (Santander, 1944-1950)», *Archivum*, XVIII (1968), pp. 41-74.

en el que revistas y tertulias estimularon la creación.[7] En ese panorama regional de la lírica, Santander ocupó un puesto destacadísimo. «La actividad literaria del norte de España va siendo cada vez más intensa», podemos leer en las «Noticias literarias» de la revista *Ínsula* de noviembre de 1949. Y años más tarde, en la misma revista (81, noviembre 1952):

> 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.

De entre ellas, *Proel* adquiere, por su entidad, un lugar preeminente. El propio Pedro Gómez Cantolla, en su «Carta al director de *Peña Labra*» escribe:

> *Proel* puede ser considerada la primera publicación española de signo aperturista; la primera puerta que se abrió, después de la dura contienda, hacia cauces de libertad.[8]

Julio Maruri, publica en el número 4 de *Proel*, en julio de 1944, su primera colaboración en la revista santanderina.

Se trata de un poema titulado «Ciudades amenazadas», compuesto por 41 versículos. El primer hecho sorprendente es la misma extensión del poema, inusitada en la poesía posterior de Maruri; el segundo, la forma métrica elegida, el verso libre, abandonado en su poesía posterior por cauces métricos bien precisos: endecasílabos, eneasílabos y heptasílabos, sobre todo. Estos rasgos formales vienen acompañados por otros de expresión y de contenido no menos chocantes para quien conozca la obra posterior de Julio Maruri. La musicalidad suave de la rima asonante es aquí sustituida por el ritmo sintáctico del versículo:

> Ángel, ángel me llamo aquí en lo...
> ángel me muerdo aquí en lo
> en lo que... y ...

---

[7] Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1982², p. 35.

[8] En *Peña Labra*, 8 (verano, 1973), pp. 6-9.

Si de la...
si del...
si...
(...)
y si...
... creciendo...
va ahogando...
va colmando...
(...)
va entrando...
va iluminando..., etc.

La estancia en Madrid, durante el servicio militar, ha puesto al poeta santanderino en contacto con la mejor poesía española viva: Aleixandre y Alonso. La amistad con Vicente Aleixandre será decisiva, como ocurre con tantos otros poetas de la época.[9] De labios de Aleixandre escucha unos versos que le habían fascinado desde la infancia, los de *Residencia en la Tierra,* de Neruda. Del poeta chileno y de un libro del maestro sevillano, *La destrucción o el amor,* que Maruri recitaba de memoria según testimonio de sus amigos, procede la inspiración de Julio Maruri en este primer poema de *Proel.* Él mismo así lo reconoce en una carta que me envió en 1986:

> Este libro [*Residencia en la tierra*], junto con *La destrucción o el amor* fueron para mí la Suma Poética de la literatura en castellano.

La influencia del libro de Aleixandre será también imprescindible para la composición del primer libro de Maruri, *Las aves y los niños,* aunque es, en ese caso, *Sombra del paraíso* el referente aleixandrino dominante.

Junto a los poetas señalados y confesados, que dejan su rastro poético en el ritmo del versículo y en la imaginería surrealista del poema, un tercero completa la lista de influencias directas que determinan el lenguaje poético de este primer

---

[9] Fundamental para este aspecto es el artículo de J. M. González Herrán, «Vicente Aleixandre y los poetas de *Proel*», *Peña Labra,* 28-29 (verano 1978), pp. 33-36.

Maruri en *Proel*. Se trata de José Luis Hidalgo, y en concreto de los poemas que forman la primera parte del libro *Raíz*, aparecido en 1944,[10] pero compuesto entre los años 1935 y 1943, y sin duda conocidos por Maruri, amigo de la infancia de Hidalgo.[11] El dolor de la existencia expresado en versos de corte surrealista son las notas más relevantes que hermanan a los dos amigos en el primer poema de Maruri.[12] Basten como ejemplos la recurrencia al léxico que implica la 'falta de luz' (noche, oscuro, sombra, tiniebla...), la visión de la noche como un fluido oscuro que nos inunda:

> Yo sé que ahora la noche, creciendo por los puertos
> ahogando las ciudades...
> («Ciudades amenazadas»)

> quiero que sientas pasar la noche
> que se deshaze sollozando sobre la tierra
> (Hidalgo, «Aquella noche»),

o la aparición típica de la imaginería surrealista de las partes del cuerpo humano desgajadas: pechos partidos, uñas, ojos, brazos cortados, manos..., a veces acompañadas con los mismos elementos léxicos:

> ...aquí en lo vivo,
> en lo que afluye y late como una mano ardiente
> («Ciudades amenazadas»)

---

10 El libro fue publicado en Valencia, Editorial Cosmos, 1944. Ver José Luis Hidalgo, *Obra poética completa*, ed. de M.ª de Gracia Ifach, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1976.

11 Ver Julio Maruri, «Huésped de la memoria», en Aurelio García Cantalapiedra, *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 9-19.

12 En ambos resuena el mundo bíblico de Isaías LIX, 10, cita que, significativamente, Hidalgo sitúa al frente de su libro inédito de 1936 *Las luces asesinadas:* «Caminamos a tientas como ciegos a lo largo de la pared; caminamos a tientas como los que no tienen ojos; hemos tropezado en pleno medio día como de noche, y hemos estado en lugares desolados como los muertos», en José Luis Hidalgo, *Obra poética completa*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1976, p. 146.

...ese reino de las manos solitarias
cuya sangre no late
(Hidalgo, «Hay que bajar»)

El hombre es «ángel único en ruinas» y la misión del poeta es mostrar el interior de esas «catedrales llenas de viento»:

Si de la sombra nací,
si del oscuro cielo de un amor fui la estrella,
si arrebatado caí, besé...
barro soy, porque el barro me llenó hasta la boca,
y si ahora escupo barro, y barro escupo y creo...
(«Ciudades amenazadas»)

En esa visión resuena el descenso a los infiernos del poema «Hay que bajar» de Hidalgo, con el que señala la radical humanidad de la poesía:

Al borde la luz abandonarlo todo
y sepultarnos en la tierra
aunque nos crujan los huesos.[13]

Más adelante, ya en *Las aves y los niños,* en el poema «El pozo» dedicado a Hidalgo y que lleva al frente el significativo lema «Hay que bajar», escribe Maruri:

He descendido al fondo, voz amiga
(...)
Sentí bocas amargas contra el pozo.
llamándome con furia, reclamándome.
Viejas voces que amé...

Estas «viejas voces» son las que claman en el primer poe-

---

[13] En la imagen del descenso interviene igualmente el Vicente Aleixandre del poema «Mina» de *La destrucción o el amor:* «Dejadme, sí, dejadme cavar, cavar sin tregua, / cavar hasta ese nido caliente o plumón tibio, / hasta esa carne dulce donde duermen los pájaros, / los amores de un día cuando el sol luce fuera». También Hidalgo titula uno de sus poemas de *Raíz* «La mina».

ma de Maruri en *Proel*, donde el poeta rechaza explícitamente otras voces:

> Ah no. No me llaméis ahora, tiernas voces de amor,
> dejadme con mis ojos y mis uñas, con mi gemido seco.

Pero el dolor y el llanto no es sólo por el poeta, sino por los hombres, apareciendo así una nota de solidaridad que será tan importante en el desarrollo de la poesía española posterior:

> Me llora por mí, por toda la miserable estirpe
> que sueña con el hambre.
> Me llora por los que rumian densos huesos sin llanto.

El propio Maruri, en carta personal, reconoce esta solidaridad con el hombre como una nota muy arraigada en su poesía:

> 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» en Santander.

Esta solidaridad, que aparece con claridad en el primer poema de Maruri, y que luego es absorbida por otras notas temáticas, reaparece como rasgo sobresaliente en los poemas, de su último libro, *Como animal muy limpio*.[14]

Efectivamente, «Ciudades amenazadas» es un poema donde la magnitud del dolor por la existencia del hombre queda subrayada desde el verso inicial

> De estirpe miserable de hombre soy.

La visión del hombre como un ángel caído es de clara filiación romántica, aunque probablemente, nuestro poeta la toma,

---

[14] Una selección de esos poemas ha sido publicada por Pablo Beltrán de Heredia, con el título *Entre Laredo y Holanda*, Santander, col. Clásicos de todos los años, 1970. Ver J. M. González Herrán, «Recuperación de un poeta: Julio Maruri», *Peña Labra*, 3 (primavera 1972), pp. 41-43. Cuando corrijo las pruebas de este artículo, está ya en la calle el libro de Julio Maruri, *Algo que canta sin mí*, que recopila su obra poética entre 1944 y 1992. Puede verse la reseña que Víctor García de la Concha hace del libro en el *ABC Cultural*, 118, 4 febrero 1994, p. 8.

directamente de la poesía aleixandrina o del Alberti de *Sobre los ángeles,* con quien también le unen notables afinidades.[15] Expresión del interior desolado del hombre y solidaridad con el dolor («dolor o amor que mata, ángel único en ruinas») son las dos notas rehumanizadoras dominantes en el primer poema de Maruri. Se podría decir del poema de Maruri lo que Fanny Rubio escribe a propósito de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso: está tan cerca de la poesía social como del surrealismo [16]:

> y he llorado, en furor, mi podredumbre
> y la estéril injusticia del mundo.
> (Dámaso Alonso, «Las alas»)

Expresión del «paisaje desolado de su alma» y solidaridad con los hombres que son «hijos de la ira», eso es el primer poema de Maruri en *Proel.* Como señala Pérez Carrera, una poesía de tonos negros, y acentos desgarradores, cuya aparición en *Proel,* junto a poemas de Hidalgo,

> influyó mucho en la trayectoria de la revista (...) Una poesía más humana y más sincera hace su aparición en *Proel.*

Lo que Maruri traía a la joven revista santanderina era una poesía muy en concordancia con la que en Madrid hacían Vicente Aleixandre o Dámaso Alonso y que marcará el desarrollo de la lírica española de posguerra hacia la rehumanización.[17]

Poemas de la misma tonalidad aparecen en los números 5-6 (agosto-septiembre de 1944). Son los titulados «Me pregun-

---

15 Y no sólo en la figura del hombre/ángel en ruinas, del poema «Ángeles de las ruinas» de Alberti, sino en otras muchas expresiones, como en las «catedrales llenas de viento», donde resuenan los versos de «Deshaucio»: «el viento hiere / las paredes»; en el verso «ángel me llamo aquí en lo oscuro», el de Alberti «mi subterráneo ángel de las nieblas», en el mundo desolado de «El ángel falso» o de «Los ángeles muertos», etc.

16 O. c., p. 34.

17 También, Maruri, pone a los poetas santanderinos en contacto con otro poeta de gran afinidad con ellos por intereses y expresión, Carlos Bousoño, a quien había conocido en Madrid de la mano maestra de Aleixandre. Ver el siguiente epígrafe de este trabajo.

táis» y «Sólo en la muerte». Los tonos sombríos y cierto ambiente alucinatorio conectan todavía con el mundo de «Ciudades amenazadas»:

...y por qué escupo
como si blasfemara del asfalto
(...)
mi voz de áspera sal rabiosa
(«Me preguntáis...»)

Todavía un estertor, un estremecimiento,
desde el suburbio de las últimas luces llega
todavía un alma remota deambula
un ignorado vestido que transita
(«Sólo en la noche»)

Sin embargo, la abudancia de endecasílabos anuncia ya la contención métrica a que el autor se someterá en sus obras posteriores.

En ellos se percibe un creciente protagonismo del yo, que vuelve su mirada hacia dentro, descubriendo allí la radical soledad y la tristeza que inspirará muchos de sus poemas posteriores y que será el origen del tono melancólico del Maruri maduro:

Me preguntáis por qué ando triste
entre estas residencias de cemento
(...)
Sí, debo sentirme triste en estos años
en estas circunstancias que me afligen
(...)
Sí, estoy triste y huyo
(«Me preguntáis...»)

Siento que el alba nunca, nunca podrá llegar hasta mi
soledad...
Tú inacabable muerte que ahora duermes
(«Sólo en la noche»)

Frente al yo, protagonista, los otros se convierten en antagonistas, por la experiencia del desamor:

porque yo amo el perfil endurecido
y sufro, y diariamente sufro,

y amo los cuerpos duros que se afilan
debajo de sus trajes, y amo en vano
(...)
... el odio afilado de las gentes.

¿Serán esas «Circunstancias que me afligen», ese «odio afilado de las gentes» producto de la experiencia bélica? Fácil es suponerlo. Escritos quizá bajo aquellas impresiones, al ser publicados en 1944 adquieren un sentido distinto, pero que muestran cómo, en el fondo, las consecuencias de la guerra siguen justificando una poesía de tonos sombríos y contenido radicalmente humano.

Sin embargo, ya en el número siguiente de *Proel* (octubre-noviembre de 1944), las colaboraciones de Maruri tienen otro tono, otro contenido y otra forma. El primero de ellos, «Homenaje a 'Gualterio'», dedicado al «pececillo que cuidaba Vicente Aleixandre», es una serie de veinte eneasílabos con rima asonante (éa) en los versos pares; es esta una forma métrica y una agrupación de gran recurrencia en la poesía de Julio Maruri, y que va acorde con un contenido y un tono completamente distinto del de las colaboraciones anteriores del poeta santanderino en *Proel*. La voz del poeta se va decantando; ha abandonado el versículo y la imaginería surrealista, para presentar, reducido a la esencia poética del eneasílabo, el drama que, más allá de la anécdota, nos acerca a la visión melancólica de la vida del hombre y su destino trágico. El recuerdo nostálgico de un mundo en libertad («...alga lejana, arena... / ...soñando / una mar verde, honda, entera / Sueño redondo de un lejano / azul, allá, ventana afuera»), en contraste con la prisión de «tu mar chica de pecera», permite la lectura alegórica del poema:

Pequeño pez buscando arriba,
abajo, hondura, diferencia...

...espacio, fondo, superficie,
medidos siempre en rauda rueda.

Y al fin morir. Escama fría
de una mañana sin sospecha.

Oh, breve drama submarino:
rueda parada..., agua pequeña.

La segunda colaboración de Maruri en el número 5-6 de *Proel* es el poema «Los pájaros», que formará parte del primer libro del poeta, *Las aves y los niños*. En una serie de doce heptasílabos sin rima (de nuevo la contención formal, ya definitiva en la poesía posterior de Maruri), donde el poeta confirma su «vocación de cántico». De nuevo se nos presenta el mundo en libertad, aquí representado en el elemento metafórico básico del primer libro de Maruri, los pájaros:

Y en la patria del aire
su vida son palabras
transcurre libremente,
como la luz del día.

Este mundo libre de pájaros contrasta con el destino de los hombres:

Miradles. Sólo viven
atentos a su vuelo.
Nada saben del triste
caminar de los hombres.

Entre estos dos mundos se mueve el poeta, afirmado con un «yo» omnipresente en la poesía posterior, pero disuelto en la contemplación y el amor del mundo [18]:

Yo doy fe de su amor
desatado y ligero,
porque también me impulsa
su vocación de cántico.

Hemos pasado de una concepción de la poesía como catarsis personal y expresión de solidaridad humana a una poesía

[18] Escribe en 1940 Vicente Aleixandre en carta a Dámaso Alonso «Tengo una visión unitaria de la vida, combatido yo en una doble corriente. De un lado, un egocentrismo que me hace traer a mí el mundo exterior y asimilármelo; y de otro un poder de destrucción en mí en un acto de amor por el mundo creado, ante el que me aniquilo», cit. por Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, vol. II, p. 503.

más contenida en fondo y forma para enfrentarse al conocimiento del hombre y el mundo. Este giro, que en las colaboraciones de la revista aparece bruscamente, pero que debió fraguarse lentamente en el poeta en busca de una voz personal, nos hace sospechar que los primeros poemas de Maruri, aunque publicados en 1944, debieron ser escritos algunos años antes.

Las colaboraciones de Maruri en *Proel* en 1944 se completan con dos poemas aparecidos en el número 9 de diciembre. Son dos breves composiciones tituladas «La palabra» y «Loto».

El primero es un romance de 10 versos, donde encontramos la primera poética en verso de Maruri, que se incorpora así, tempranamente, a esa línea de reflexión metapoética tan característica de la lírica moderna. La confianza del poeta en la capacidad de la palabra poética, palabra en libertad, es la protagonista temática del poema:

La palabra, esbelta y libre
se basta sola a sí misma.
(...)
y queda en el viento, viva.
Para siempre, siempre, siempre:
la palabra, sola, erguida.

La palabra poética que se define con rasgos musicales (melodía, violín, armonía), una palabra «sin figura», vaporosa y libre, como el viento, que existe como sustancia al margen de su formulación concreta:

La voz la lleva girando
(...)
y al viento va, sin figura

Esta concepción becqueriana de la poesía (recuérdese el verso que define el idioma poético del romántico: «suspiros y risas, colores y notas», reaparece en el poema prólogo del libro *Los años:*

...en vano quisiera
susurrar este día
las palabras ligeras

y sobre todo en el poema «Sólo en el aire existes» del mismo libro:

Sólo en el aire existes
(...)
Libertad armoniosa
que si te nombro acabas.

Y entronca, en definitiva, con el Aleixandre de *Sombra del paraíso* que en un poema titulado también «La palabra» escribe:

...¡Palabra sola y pura
por siempre -Amor- en el espacio bello!

Junto a esta concepción entroncada en Bécquer y Aleixandre, la poética de Maruri no se olvida del juego musical («Para siempre, siempre, siempre / ronda, rondel, melodía») ni de la capacidad de creación autónoma de la palabra poética:

La voz la lleva girando
-plinto...
y al viento va,

donde resuenan los versos creacionistas de Gerardo Diego en *Imagen:*

Salto del trampolín.
De la rima en la rama
brincar hasta el confín
de un nuevo panorama.

Y como plasmación de esa capacidad creativa de la palabra, Maruri presenta en la misma página el poema «Loto». Es una serie de nueve endecasílabos, donde el desarrollo metafórico de la flor, con imágenes superpuestas y engarzadas al estilo creacionista, evoca un mundo onírico y extraño, que pone en contacto agua y cielo («mirasol, miraluna»), mediante la metáfora loto=estrella:

Carmín lunar delgado sobre el agua
que la noche no hiere al derrumbarse.
(...)

flor acuática, pájaro... quién sabe.
Serenidad serena de flor luna,
que de las aguas ha hecho firmamento.

Hermoso ejercicio poético en una línea poco transitada después por el autor, aunque reaparezca en alguno de los «Quince poemas breves» que cierran el libro *Las aves y los niños*, si bien allí, mezclados con unos tonos sombríos y matices amenazantes.

En definitiva, el repaso a las colaboraciones de Julio Maruri en la revista *Proel* durante el año 1944, antes de que aparezca su primer libro, han arrojado, creo, alguna luz sobre los orígenes de su poesía en clara consonancia con la corriente rehumanizadora y neorromántica que se impondrá en el panorama lírico de la posguerra, por encima del inicial neoclasicismo o de la reacción tremendista. Además, muestran la evolución del poeta hacia la consecución de una voz personal, que culmina en sus dos libros más conocidos: *Las aves y los niños* y *Los años*. La evolución poética de Maruri muestra un paralelismo evidente con la que declara José Hierro para sus poemas:

> Eran calcos involuntarios de los poetas del 27. Un día de 1944 encontré el «tono», lo personal. No significa esto que ahora esté libre de influjos.[19]

Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Pablo Neruda..., van apareciendo con resonancia más o menos poderosa en la formación de Julio Maruri. Estos influjos están presentes en toda la poesía de la época, configurando esa veta de neorromanticismo, que parece recorrer todo intento de rehumanización de la lírica en el siglo XX (recuérdese la raíz romántica del surrealismo de Alberti o de Cernuda, por ejemplo). Había comenzado en las revistas de provincias *(Corcel, Espadaña)* y llega hasta la «revolución de 1944»,[20] como se ha dado

---

[19] José Hierro, *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, E. U. de Formación del Profesorado, Universidad Autónoma, 1983, p. 21.

[20] Víctor García de la Concha, o.c., vol. II, p. 490. Ver Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, p. 33.

en llamar ese año que asiste a la publicación de dos grandes libros: *Sombra del paraíso* e *Hijos de la ira;* pero tiene también su presencia en un pequeño rincón de la poesía de posguerra, al norte, donde Julio Maruri va formando su voz de poeta.

La poesía norteña: Julio Maruri y Carlos Bousoño en sus primeros libros

El primer libro de Julio Maruri, *Las aves y los niños,* ve la luz en Santander, en 1945, en la imprenta de la revista *Proel,*[21] que un grupo de entusiastas amigos, había creado el año anterior.[22] Allí publica, como hemos visto, sus primeros poemas, y su voz muestra, junto a las resonancias de Aleixandre, las lecturas de Neruda y el lenguaje de Dámaso Alonso y de José Luis Hidalgo, un poderoso tono personal, en la línea de rehumanización que empieza a ser dominante en esos años. El número 7-8 (octubre-noviembre del 44) aparece el poema «Los pájaros», que anuncia, como ya he señalado, un cambio en el tono y la forma del poema (brevedad, heptasílabos, condensación expresiva), lejos de la grandilocuencia del estilo inicial.

El poema formará parte de *Las aves y los niños,* donde Maruri alcanza su voz personal, una voz transformada respecto al poeta casi surrealista de «Ciudades amenazadas», una voz que bajo la apariencia de sencillez casi infantil, esconde ese contrapunto de amargura que tan bien ha sabido descubrir García de la Concha.[23] Es mi intención mostrar a continuación cómo esa voz poética del primer Maruri se transforma en contacto con otro poeta primerizo en 1945: el Carlos Bousoño de *Subida al amor* y de *Primavera de la muerte.*

---

21 *Las aves y los niños (Elegía),* Santander, *Proel,* 1945.

22 Ver Guillermo Ortiz, «Crónica de una aventura literaria», *Peña Labra,* 8 (verano 1973), pp. 3-5; J. M. Pérez Carrera, «Historia de *Proel,* cuaderno de poesía (Santander, 1944-1950)», *Archivum,* XVIII (1968), pp. 41-74.

23 O.c., pp. 660-63.

Ya Miguel Ángel de Argumosa había llamado la atención sobre la posible presencia de algunos rasgos de la poesía de Carlos Bousoño en los poetas del grupo montañés:

> Creo que la *Subida al amor* (1954) del poeta asturiano Carlos Bousoño, marca una actitud de expresión directa, ritmo rápido y cortado, y tendencia conceptual a lo inefable, que florecerá principalmente entre los poetas del grupo montañés.[24]

Mucho antes, Alfonso Pintó, al reseñar para *Ínsula* el segundo libro de Maruri, *Los años*, accésit del premio Adonais de 1947, había puesto en relación al poeta santanderino y al asturiano:

> Si Carlos Bousoño es el poeta de la adolescencia, Julio Maruri es el poeta de la juventud. Aunque a pesar de esta diferencia, ambos —capitales en nuestra joven poesía— hayan bebido acaso de una misma fuente.[25]

Más recientemente, Alejandro Duque en su «Biografía dialogada» de Carlos Bousoño,[26] después de reproducir el fragmento de Argumosa, pone en boca del poeta asturiano las siguientes palabras:

> no te he hablado de mi amistad con los poetas de Santander. Mi primer viaje a esta ciudad ocurrió, creo, en 1945, y recuerdo el ambiente cariñoso con que me recibieron los poetas de esa ciudad, de entre los cuales se hicieron muy amigos míos, sobre todo, Hierro, Hidalgo y Maruri. Yo los conocía a todos por Maruri, que hacía el servicio militar en Madrid y visitaba a Aleixandre. Nos hicimos muy amigos, y cuando fui a Santander le avisé, y con él vinieron los otros, y todos congeniamos muchísimo y compartimos fervores e ilusiones. Tras este primer encuentro hubo bastantes más.

---

[24] *Historia de la poesía montañesa*, Madrid, 1964, p. 61. En nota aparte comenta que Bousoño aligera y dinamiza aspectos del estilo coetáneo de Vicente Aleixandre.

[25] Alfonso Pintó, «Reseña de Julio Maruri, *Los años*», *Ínsula*, 23 (noviembre de 1947), p. 4.

[26] *Anthropos* 73 (1987), pp. 20-30.

El primer libro de Bousoño había aparecido en el mismo año que el de Maruri,[27] pero como el propio autor confiesa, había sido escrito un año antes, lo mismo que el siguiente:

> *Subida al amor* había sido escrito en rápidas rachas sucesivas a lo largo de 1944, y *Primavera de la muerte,* con mayor velocidad aún en los primeros meses de 1945.[28]

No es difícil suponer que Maruri conocía ya los libros de Bousoño o partes de ellos, ya que, además, en 1943 había aparecido en la revista valenciana *Corcel* un conjunto de poemas de Bousoño agrupados con el título *Subida al amor.* Poco importa que de aquellos cuatro poemas sólo uno pasase a formar parte del libro posterior con el mismo título. En el número 15-17 de *Proel* (junio-agosto 1945), publica Maruri tres poemas de *Las aves y los niños,* y Carlos Bousoño una «Elegía desesperanzada» de su *Primavera de la muerte.* Además, la relación de Maruri y Bousoño en Madrid bajo la sombra magistral de Aleixandre, a quien dedican su primer libro, permite pensar en el conocimiento mutuo y actualizado de su poesía.

Y de la admiración de Maruri por la poesía de Bousoño da testimonio el poema de *Las aves y los niños* titulado a «Carlos Bousoño», con la dedicatoria «Por su libro *Subida al amor*». Este poema dedicado a Carlos Bousoño es un apasionado elogio de la poesía del poeta asturiano. Y de esta vehemencia se desprende un alto grado de identificación, hasta el punto de que el poema de Maruri se convierte en una poética encubierta, en la que el autor expresa su propio ideal poético:

> Tu poesía es una mano
> que arranca cielos, muros, siglos
> (...)

---

[27] *Subida al amor,* Madrid, Adonais, 1945. *Primavera de la muerte,* Madrid, Adonais, 1946. Ambos libros, junto con *En vez de sueño* se recopilan en *Hacia otra luz,* Madrid, Ínsula, 1952. A esta edición de 1952 pertenecen mis citas.

[28] En la introducción a sus *Poesías completas,* Madrid, Ediciones Giner, 1960, p. 26.

Te elevas puro como el aire
que va seguro a su destino,
y como el aire iluminando
la triste sien de los dormidos.

El poeta, como conocedor de realidades inaccesibles al resto de los mortales, se convierte en despertador de conciencias adormiladas, en portavoz de los que no tienen voz.[29] La palabra poética, que se eleva y da luz, combate con su fuerza al tiempo avasallador

y alzas tu vida en alto vuelo,
elevándote del olvido.

La experiencia poética de *Subida al amor* surge como consecuencia del contacto del alma del poeta con la divinidad:

Asciende, sube. Amor te espera
(...)
Inmensa estás tocada en luz naciente.
Inmensa estás la luz de Dios bebiendo

Cara con cara junto a Dios contemplas.
Cara con cara yo te veo.
Vida con vida, luz con luz
cielo con cielo.
(...)
Fundida luz de Dios con luz del alma.
(«Subida al amor»)

Este contacto directo con la luz provoca la clarividencia del poeta:

Tal vez el mundo sea bello
cuando el sol claro lo ilumina,
pero yo sé que hay hombres tristes
como la lluvia gris y fría.
(«La tristeza»)

---

[29] Vicente Aleixandre, en el prólogo que escribe para *Primavera de la muerte* de Bousoño, escribe: «Esta poesía, como toda poesía en verdad ahondadora, trae ciencia, trae dolor. Añade sabiduría en el conocimiento del hombre», en Vicente Aleixandre, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1978, vol. II, p. 585.

La condición especial del poeta, como un ser angélico, y la expresión concreta provienen, sin duda, de la misma fuente: el libro enseña de los jóvenes poetas de los años cuarenta, *Sombra del paraíso* de Aleixandre.[30] Basta leer los poemas titulados «El poeta» y «Los poetas», para encontrar esa concepción que Maruri y Bousoño plasman en su poesía:

Para ti, poeta, que sentiste en tu aliento
la embestida brutal de las aves celestes
(...)
luz que nunca se abate
(...)
mira a la luz cara a cara

(«El poeta»)

ángeles desterrados
de su celeste origen
(...)
ángeles sin descanso
tienen las alas lúcidas

(«Los poetas»)

Esa imagen del poeta como ser angélico desterrado genera en Maruri y Bousoño toda una corriente de aspiración celeste, que recorre sus libros, como veremos, impregnándolo de una estela aleixandrina.

Aparte, Maruri reconoce en la poesía de Bousoño un elemento fundamental para la poesía a la que aspiran: sinceridad humana

Porque tú cantas con la sangre,

autenticidad que ya encontrábamos expresada con la misma imagen en otro poema/poética del libro, «Para esto»:

Para esto no hay idioma
Hay que quemar la sangre.

---

30 Me parece imprescindible por clarificar el preciso artículo de J. M. González Herrán, en *Peña Labra*, ya citado, «Vicente Aleixandre y los poetas de *Proel*».

La sangre es elemento simbólico preferido por Bousoño para indicar la fusión radical con lo humano, la solidaridad del poeta con el sufrimiento (véanse, por ejemplo, los poemas «Sangre de Dios» y sobre todo «Canción ebria»).[31] Al alabar la sinceridad humana de la poesía de Bousoño, Julio Maruri está recogiendo el espíritu poético de un grupo, el de la «Quinta del 42» interesado por la rehumanización, José Luis Hidalgo escribía ya en 1939 acerca de la poesía:

> lo que hace falta es que sea humana y con emoción, porque la guerra nos ha desnudado a todos de muchos cerebralismos.[32]

«La poesía se hace con pasión», decía en otra carta. Y comentando unos versos de Ildefonso Manuel Gil:

> de todos los versos escritos en este mundo no se salvarán los que haya podido escribir a fuerza de inteligencia y frío cálculo retórico, sino los escritos porque le resonaban en la hondura de su humano corazón,

y cita los versos finales de los *Poemas del dolor antiguo* de Ildefonso Manuel Gil, que de nuevo utilizan la sangre como elemento identificador de lo humano: «Más que frío granito / quiero el nombre grabado / al pie de un verso en sangre sustentado».[33]

---

31 También «la sangre» es elemento simbólico de lo humano en la poesía de José Luis Hidalgo. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento del poema «La mina», del libro *Raíz* (Valencia, 1944): «Ya sentimos la sangre de la tierra que pasa. / La sangre o fuego hirviente que corre como el agua, / la sangre como lava de un volcán palpitante / que hace latir el barro como una arteria viva».

32 En carta recogida por Aurelio García Cantalapiedra, *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo,* Madrid: Taurus, 1975, p. 106. En el mismo libro (pp. 243-44) se recoge un fragmento de entrevista con Hidalgo de 1944, quien a la pregunta «¿Crees en una renovación de la poesía española?» responde «Si los poetas dejan de leer versos y miran un poco más la vida, sí».

33 José Luis Hidalgo «*Poemas del dolor antiguo* de Ildefonso Manuel Gil», *Proel,* Primavera, 1946, 2.ª época, núm. 1. Cit. por V. García de la Concha, o.c., vol. I, pp. 443-44.

Esta veta rehumanizadora, pues, que Maruri alaba en el libro de Bousoño, es la que están siguiendo los poetas que desde la revista valenciana *Corcel* hacen sentir su impulso poético en la santanderina *Proel*. La coincidencia de intereses poéticos es, pues, patente.

Retomando las palabras de Miguel Ángel Argumosa, podemos indagar recursos poéticos similares en Bousoño y en Maruri. No puedo compartir su opinión respecto a la existencia en ambos de un ritmo rápido y cortado. Efectivamente existe un ritmo entrecortado, provocado por abundantes pausas sintácticas, pausas internas, versales, estróficas, y encabalgamientos. Pero la sensación buscada y provocada por estos recursos rítmicos no es la rapidez, sino todo lo contrario, la demora del ritmo poético que contribuye al tono de reposo, de contenida reflexión melancólica y a la suave melodiosidad que tiene el libro de Maruri y parte del de Bousoño. Veamos en dos ejemplos este retardamiento. En el poema «Dios nocturno» escribe Bousoño:

Silencio puro. Mi Señor reposa.
Quietud solemne. Todo el fondo quieto.
Inmenso Dios descansa sobre el alma
que le adora allá dentro.

En el poema V de los «Quince poemas breves», con que se cierra el libro de Maruri podemos leer:

Mi habitación con luz. Fuera la noche.
Las mares frías. El viento.
Todo en redondo, acechando.
Todo infinito, en reposo.

Los mismos procedimientos rítmicos, pausas sintácticas internas y versales, crean un ritmo lento, entrecortado, reflexivo, aunque la reflexión sirva para referirse a sensaciones diferentes.

Otros aspectos formales coincidentes en el poeta asturiano y el santanderino nos llaman la atención. Así, la preferencia por las rimas asonantes, únicas existentes en el libro de

Maruri, a excepción del soneto «Sobre la playa». Igualmente, la utilización abundante de un metro infrecuente en la lírica española, el eneasílabo, el verso más breve de los de arte mayor, que combina una longitud apropiada para un tono reflexivo y la musicalidad íntima del verso de arte menor. También será esta la medida predilecta de los versos de uno de los poetas más musicales de la posguerra, José Hierro. Rimas asonantes y versos eneasílabos, junto con otros recursos, dotan a la poesía de Julio Maruri y a la de Carlos Bousoño (en éste con especial incidencia también en las «elegías desesperanzadas» de su *Primavera de la muerte*), de una melodiosidad muy apropiada al tono y al tema de sus dos primeros libros.

Desde el verso de Amós de Escalante, «Musa del septentrión, melancolía», que José Hierro hace figurar al frente de su *Tierra sin nosotros*,[34] ese sentimiento de melancolía es señalado como rasgo definidor del tono de los poetas norteños. Una veta de melancolía recorre *Subida al amor*, que fragua en el poema titulado «La tristeza»:

> Escúchame, Señor. Mi voz hoy sólo
> tiene palabras de melancolía

Todo un mundo de afecciones tristes se convoca en *Primavera de la muerte*, fundamentalmente en las «Elegías desesperanzadas»:

> La tierra tiene muertos, hombres crudos
> que pasan, van, caminan, vienen.
> Y tú eres vivo, pero quedas triste
> tu claridad tendiéndoles.

Las aves y los niños es, por su parte, un itinerario melancólico. En «Niño del septentrión», Maruri hace expresión de sus sentimientos de tristeza:

> Niño del septentrión
> desolado y dormido

---

[34] José Hierro, *Tierra sin nosotros*. Santander, *Proel*, 1947.

cerca del mar ausente
bajo un sol consumido
(...)
Oh, que ausente tristeza
ser de la niebla y niño.

En el poema I de los «Quince poemas breves» se produce la confirmación del sentimiento dominante en todo el libro:

Tristeza. Calma. Mi melancolía
llueve como un invierno de los huesos,

que cristaliza en un léxico de connotaciones negativas. Por citar sólo los sustantivos: muerte, tristeza, miedo, ausencia, olvido, niebla, llanto, cansancio, dolor, nostalgia, sombra, amargura, cadáver.

En ambos poetas, la melancolía se impone como estado del alma consciente de la precariedad de la existencia, por el paso del tiempo, es «triste / caminar de los hombres». Es evidente que el tiempo, o más concretamente el dolor que provoca la conciencia de su fugacidad, es el eje temático que articula la poesía de Julio Maruri en *Las aves y los niños* y también en *Los años*, su segundo libro. Esta línea temática se hace patente desde el lema de Quevedo que encabeza el primer libro: «Tu edad se pasará mientras lo dudas», y puede rastrearse a lo largo de toda la obra, desde el poema prólogo, «A mi madre»:

He ido creciendo con los días.
Ahora soy hombre, y tú lo lloras.

En «Pájaro de la noche», aparece vinculado al sentimiento que provoca y a un símbolo temporal de estirpe machadiana:

Siempre temo este trance,
cansancio de las cosas
atardecer del día
que se va tristemente.

Y que se repite a lo largo de todo el libro:

Fui niño un día y tuve
mi destino de niño:
Morir tras un cansancio
de atardecer y trinos.
(«La niñez destruida»)

Y se va el vals...
vencido con la tarde
con la vencida infancia de los niños.
(«El vals de los niños»),,

hasta culminar en el poema «Estatua de un joven»:

La vida es sólo andar de noche
y hallar la muerte sin pedirla.

Tú irás muriendo levemente
de lluvias y años y abandono.

También en *Subida al amor* podemos rastrear el tema:

Hombres que miran los ocasos
con esperanza dolorida
y sólo ven vaga tristeza
ponerse sobre las colinas.
(«La tristeza»)

Yo le vi a veces hondamente
bajo la tarde serenada,
mirar las luces del poniente
su paz lejana
(«Muchacho en la tarde»)

Estoy triste, Señor. La tarde pesa
gravemente en el alma.
(«Dios en la tarde»)

Sin embargo, el tono de esperanza en Dios que inspira todo el primer libro de Bousoño impide el desarrollo completo de la intuición temporal del autor. Es en las «Elegías desespe-

ranzadas» de *Primavera de la muerte* donde el tema se presenta con toda su potencia, desde los primeros versos:

> Hay veces que los hombres tristemente
> a la muerte cantamos.
> Allá en el esqueleto está escondida,
> dura, fija, aguardando.

Los hombres «nacieron para la muerte» (II), son «cuerpos de materia ciega / donde empieza, total, la muerte» (V). El poeta se convierte de nuevo en un iluminado, conocedor del secreto encerrado en la vida:

> Tengo el dolor que tú tendrás mañana
> envuelto en un crepúsculo remoto (VI),

secreto que comparte la naturaleza, en ese río a la mar de estirpe manriqueña:

> Te he dicho que los hombres no contemplan
> el puro río que pasa,
> la dulce luz que invade las riberas
> cuando fluye hacia el mar el agua casta.
>
> Te he dicho ayer... Y yo te veo ahora
> fluyendo hacia la mar lejana (XIII).
>
> Oh, no podemos comprender que dentro del río sereno
> esté el mar ocultamente
> («Primavera de la muerte»).

Si del marco temático general descendemos a las configuraciones concretas del tema, encontraremos afinidades también llamativas. En ambos poetas hay una herencia aleixandrina, ya señalada, que se manifiesta, por ejemplo, en el tema del recuerdo de la «sombra de un paraíso».[35] En el poema «La

[35] En ninguno tan evidente, en cambio, como en el poema «Cuando el poeta mira» de José Luis Hidalgo, escrito en 1944 y no incluido en libro, donde podemos leer: «...la caricia de una brisa tenue / que viene de un lejano paraíso, / cuya primera sombra ya presintió el poeta», en *Obra poética completa*, ed. cit., p. 97.

tristeza», de *Subida al amor* leemos:

Yo sé que hay hombres sobre cuyas almas
pasó de Dios quizá la sombra un día.
Pasó y hoy queda sólo ausencia
en donde la tristeza brilla.

Por su parte, en el poema «Hacia tu adolescencia» del libro de Julio Maruri, podemos leer:

Un halo triste, resto cierto
de tu candor, aún te ilumina;
oh, no te apagues nunca, vive
total, entero, mediodía.

Y más claramente expresado en la segunda parte del poema «La luna»:

Ahora aquí entre vosotros, hombres, cosas,
luzco destellos, brillos, nuevas luces
de que me enriquecí al crecer un día
—visitante de un sueño— hasta la luna.

No sólo Aleixandre, sino el Bécquer de la rima LXXV resuena en este tema poético.

En ambos palpita la sensación de estar viviendo en sombra, del recuerdo de una luz que a veces brilla, de la mano de Dios, en el primer libro de Bousoño, de la mano de la poesía en Maruri. En ambos, se produce, como consecuencia, una aspiración celeste, un deseo de ascender a la luz, con matices místicos en Bousoño y resonancias de San Juan de la Cruz y de fray Luis:

Oh alma traspasada
bebes luz que desciende, luz divina,
y te levantas sosegadamente
y oreas a Dios como una brisa.
(«La luz de Dios»).

Subida al amor expresa desde el título ese anhelo de as-

censión donde el alma entra en contacto con la divinidad:

Alma sola de Dios junto a su rostro
(...)
Cara con cara junto a Dios contemplas
cara con cara yo te veo.
Vida con vida, luz con luz,

y más claramente:

Fundida luz de Dios con luz del alma
¡Oh claridad en el silencio!

A esa fusión se llega en un proceso ascendente claramente expresado en el poema:

Mira los aires, alma solitaria
(...)
Asciende, sube. Amor te espera.
Dios te espera en la cima de tu vuelo.
(...)
Te veo subir (...)

La aspiración celeste recorre a partir de este arranque todo el libro de Bousoño:

He de sacar mi alma lentamente
del fondo oscuro donde yace
He de sacarla hasta la luz del día
(...)
con mis dos manos he de levantarla.
(«Elegía de la luz del alma»)

Pájaros, vientos, suben
a beber en las almas,
a anegarse de luz
de suspiro. Se encantan
arriba y ya no vuelven,
(«Las almas»)

...un niño muere entre la tierra oscura
Sólo tu amor que resplandece puede
levantarme en la noche...
Levantarme a tus cielos
(«Eternidad»)

En la poesía de Julio Maruri la aspiración celeste no tiene matices religiosos, sino refleja una voluntad de recuperación del tiempo ya perdido, un afán por vencer el paso inevitable del tiempo. Recuérdese el elogio que Maruri hace de la poesía de Bousoño:

> Te elevas puro como el aire
> (...)
> y alzas tu vida en alto vuelo
> elevándote del olvido.

A partir de esa aspiración celeste, el libro de Maruri se llena de «cielos», «aires», «árboles», en fin, «aves»:

> Es el vals de los niños, que volando
> (...) sube hasta los árboles
> Es el vals de los niños que se eleva
> meciéndose en la tarde.
> («El vals de los niños»)

> Tú vas creciendo en luz, extiendes
> la gloria joven de tus miembros,
> y ya eres, ave, ya eres aire, eres
> todo un vibrante firmamento.
> («Tu voz»).

> Miradles, sólo viven
> atentos a su vuelo.
> Nada saben del triste
> caminar de los hombres
> y en la patria del aire
> su vida sin palabras
> transcurre libremente
> como la luz del día.
> («Los pájaros»)

La aspiración celeste encuentra en los dos poetas una similar configuración metafórica. La metáfora base del libro de Maruri es considerar a las aves como seres celestes, con todo

el sentido de este adjetivo, es decir, seres que se encuentran más cerca de los secretos del tiempo[36]:

De aves la sapiencia
que traéis de otro mundo,
(«Los niños»)[37]

Si mirabas un pájaro
rozar por tus cabellos
presentías el vuelo
sin ruido de tu alma.
(«Madrigal para niños»)

Y a los niños, como portadores del desconocimiento del tiempo y por lo tanto seres felices. Aves y niños se funden en correlación en el poema «Niño muerto...»:

Alma de pájaro dentro del niño
Alma de niño cantando en el ave

y en «Pájaro preso»:

Pájaro todo cántico.
Todo sapiencia, trino.
Pájaro débil, pájaro,
pájaro niño, niño.

Así, la muerte de ambos se funde definitivamente en un

---

[36] Es fácil encontrar también en la poesía de José Luis Hidalgo la metáfora de las aves o los pájaros, sobre todo en los poemas de la primera parte de *Raíz* y algunos de *Los muertos*. Por ejemplo, en «Esta noche»: «En la noche desnuda se alzarían / los pájaros divinos y en el aire, / sus alas romperían el durísimo / silencio de los siglos que en él yace», ed. cit., p. 73.

[37] «La inocencia y la sabiduría parecen haberse dado cita en esta encrucijada de la edad del hombre. Un candor último que viene de lejos se alía al conocimiento no contingente», Vicente Aleixandre, «Adolescencia y muerte. (Prólogo a *Primavera de la muerte* de Carlos Bousoño)», en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1978, vol. II, p. 578.

triunfo del tiempo, generador de la tristeza melancólica del libro:

Alguna vez un niño muere.
Siéntese un ave en vuelo herida.
(...)
Breve existencia consumida.

Un niño muerto debajo del aire
es como un pájaro muerto en el agua.
La misma nube que pasa tranquila
cubre los ojos del niño y del ave.
(«Un niño muerto...»)

Pasar de niño a flor, ave en el aire,
en un instante quiso un niño
(...)
Pasó por este mundo, como un pájaro
(...)
Pasó llevando hacia otra vida
su innaccesible vuelo herido.
(«Cementerio de niños»)

En los poemas de *Subida al amor* encuentro una recurrencia de estos mismos símbolos celestes:

Un niño que se alegra con las luces,
el misterio y los pájaros.
Niño celeste, límpida paloma
que vuela entre lo claro.
Leve pluma, la luz libre y transparente
que sube hacia lo alto.
(«Dios y el niño).

Amaba el mundo, las colinas
las altas aves
(«Muchacho en la tarde»)

¿Adónde vas, veloz ave radiante
sonando música que te rebosa?
¿Adónde vas tan alta?
(«Ola celeste»)

Y explícitamente expresadas las cualidades «celestes» de las aves en el poema «Canción hacia la luz»:

¡Por qué no he de ser aire
sobre la luz que vuela,
como esas aves puras
que tienen, sin que sus alas lo sepan,
un hálito de fuego entre sus plumas
que les impulsa hacia la luz secreta!

El símbolo celeste del ave perdura en los poemas de *Primavera de la muerte:*

...A las aves y al viento daré el alba
que brota pura de mi corazón. (III)
Son para ti estos pájaros alegres
que por los aires vuelan. (X)

Se ven allí los pájaros alegres
y en sus trinos se escucha la armonía
que se ha perdido para siempre (XVII).

Los ejemplos podrían repetirse sin esfuerzo (poemas IX, XV, XIX, XXI de «Elegías desesperanzadas»; II, IV, V, VII de «Odas celestes», etc.), hasta configurar todo el mundo de aves celestes que pueblan, también quizá como resonancia de las aves aleixandrinas, la poesía de Bousoño.

Un último elemento metafórico nos permite comprobar de nuevo los coincidentes mundos poéticos del poeta santanderino y el asturiano. Me refiero a la metáfora que considera al hombre como un árbol, metáfora de raigambre bíblica, que impregna con sus resonancias la poesía de Bousoño:

que quiero ser raíz y tierra seca
para poder amar este torcido
tronco sin luz a solas y en tinieblas.
(«Salmo sombrío»).

y recoge, de nuevo, la aspiración celeste, mediante la referencia al crecimiento, a la elevación de las ramas:

Sopla y enciéndeme, Señor, cual árbol

resplandeciente entre la noche oscura
Mira mis verdes...
mira mis ramas... crecen.
(«Buscando luz»).

Es esta misma aspiración celeste («Todo el cielo un gran árbol / para el niño remoto») la que justifica la metáfora del árbol en la poesía de Maruri, concentrado en el poema «Yo soy un árbol»:

Yo soy el árbol, el alivio
del largo vuelo de las aves,
del juego triste de los niños.

Mis brazos altos, tienen ramas
y mis cabellos afligidos
son, coronados de alto vuelo,
árbol viviente y redimido.

Y en «Tronco sin luz» (referencia al verso de Bousoño: «tronco sin luz a solas y en tinieblas):

Tú estás aquí, junto a este río
esta corriente de mi alma,
y tienes muda ciencia de árbol
corteza fuerte y altas ramas.

También el árbol, en Bousoño y en Maruri se relaciona con el paso del tiempo, con la presencia de la muerte. El niño, «débil junco», crece hasta convertirse en árbol. En Bousoño, esa metáfora aparece con resonancias de imagen clásica, en los poemas dedicados a Cristo. Así, el árbol se identifica con la Cruz, símbolo de la muerte futura, en «Cristo adolescente»:

Pasabas por los bosques, como un claror liviano
por los bosques oscuros donde tu Cruz crecía.
(...) Niño junto a su muerte,
creciendo al mismo tiempo que la cruda madera.

Y en «Cristo en el huerto de los olivos», donde Cristo está, «plantado en tierra como el más viejo olivo»:

En un bosque lejano se oye el duro y violento
golpe de un hacha en otra dulce y triste madera.

En Maruri, el paso del tiempo queda también reflejado en el árbol:

> Oh, qué tristeza, duro tronco,
> copa sin hojas, desolada.
> Árbol que fueras junco un día
> y dulcemente te entregaras.
> («Tronco sin luz»),

y como resumen de toda la configuración metafórica del libro, la ascensión celeste, las aves y los niños, el árbol y la muerte, en la siguiente estrofa de «Cementerio de niños»:

> Creció, creció en el aire, fue ascendiendo,
> colmó la tarde de verdor y trinos,
> y al fin fue el niño un árbol, primer árbol
> del cementerio de los niños.

En los dos poetas hemos encontrado similares procedimientos expresivos, similar tonalidad y semejantes preocupaciones. Desde los rasgos formales concretados en la preferencia de un metro y una rima, el tono melancólico derivado de la conciencia del tiempo y de la presencia inevitable de la muerte, la aspiración celeste que genera una configuración metafórica y simbólica, hasta la misma concepción, en fin, del poeta como ser ungido de un don especial, el don de la palabra poética, Carlos Bousoño y Julio Maruri se nos muestran como portadores de una voz que representa a la poesía de la reacción rehumanizadora contra la corriente neoclásica.

Ambos reciben, como tantos otros poetas de su tiempo, la influencia del gran maestro Vicente Aleixandre, si bien en Bousoño se percibe la impronta de Dámaso Alonso, que no encuentro en el Maruri de *Las aves y los niños*, pero que es patente en los primeros poemas publicados en la revista *Proel*. Pero ambos poetas mantienen viva su voz personal surgida de una finísima sensibilidad e intuición para captar esa experiencia inefable, para apresar los instantes mágicos del alma a través de la palabra poética.

Encuentro que las influencias entre los poetas de la primera posguerra española responden a una circunstancia histó-

rica concreta y determinante. Y no me refiero a la dramática circunstancia humana que determina una poesía testimonial, sino a una circunstancia cultural más amplia, que afecta a las lecturas y a la comunicación de la poesía creada. Salidos de la traumática experiencia bélica, encuentran un panorama poético donde se ha hecho tabla rasa de lo anterior. Sólo el magisterio de Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y Gerardo Diego, en España, y de Juan Ramón Jiménez desde fuera y más tarde, llenan el vacío poético de los jóvenes poetas. Éstos, se ven empujados al intercambio de versos y de libros propios y ajenos en un entramado poético que va urdiendo la escena cultural española de aquellos años. Es lógico, por lo tanto, encontrar en otros poetas de la época ecos procedentes de las mismas lecturas y de la sintonía de intereses e ilusiones poéticas.

Bien es cierto que en el caso que nos ocupa, entre Maruri y Bousoño, se produce una sintonía mayor que el mero eco; ese conjunto de rasgos que he ido señalando son los de aquella «poesía norteña» que sin precisión señalaba José Hierro y que agradaba a José Luis Hidalgo.[38] Poesía norteña en Julio Maruri y Carlos Bousoño (como en José Hierro, Carlos Salomón, etc.), implica los rasgos ya señalados de melancolía, musicalidad derivada del tipo de metro y de la asonancia y la «tendencia conceptual a lo inefable» de que hablaba Miguel Ángel Argumosa. Y no implica, en absoluto, proyección limitada de la poesía; antes al contrario, los poetas norteños proyectan su

---

[38] Ver García Cantalapiedra, o.c., p. 105. En la recreación poética que Vicente Aleixandre hace en *Los encuentros* de la poesía de José Hierro, subraya poéticamente su carácter norteño: «Aquellos primeros versos que yo le escuché tenían la misma recogida seriedad, la misma bruma y meditación del celaje de su país», en *Obras completas,* ed. cit., vol. II, p. 359. También hace referencia su origen en el prólogo a *Poeti spagnoli dopo la guerra civile,* recogido en *Obras completas,* ed. cit., vol. II, p. 637: «Era también del Norte, como casi toda la promoción de 1940 y empezaba a cuajar en unos poemas que si hubiéramos de atribuirles algún color sería el gris acero (...) Y casi al mismo tiempo aparecían sus paisanos José Luis Hidalgo y Julio Maruri».

voz personal sobre el panorama de la poesía española de la posguerra.

En este contexto debemos situar la poesía de Julio Maruri destacando influencias y logros personales, junto a la de quienes buscaban la «percepción de tiempo y angustia», entre otros el grupo de poetas reunidos en torno a la revista santanderina *Proel*. Por encima de tradición y ambiente,[39] la voz poética de Julio Maruri resuena clara y personal entre esos poetas que contribuyeron a recuperar el tono humano de nuestra lírica de posguerra, y reclama el puesto de privilegio que la historia literaria le ha negado.

DEL SILENCIO A LA PALABRA: COMENTARIO DE «DOS POEMAS» DE JULIO MARURI

Si hay un año que marca el punto más alto de los logros poéticos del grupo denominado «Quinta del 42», y formado por los poetas que se reúnen en la revista santanderina *Proel*, es 1947. Ese año, un jurado de distinguidos poetas, entre los que se encuentran los tres grandes maestros de la lírica de posguerra, Aleixandre, Dámaso Alonso y Gerardo Diego, otorga el ya prestigioso premio *Adonais* al segundo libro de José Hierro, *Alegría* y el accésit del mismo premio al también segundo libro de Julio Maruri, *Los años*[40]; además, obtiene mención honorífica el libro *Pasto de la aurora* de otro poeta del grupo, Carlos Salomón.[41] En 1947 se publica además en la colección Adonais un grande libro de otro poeta del grupo, *Los muertos*, que aparece tras la muerte de su autor, José Luis Hidalgo. En

[39] «La tradición y el ambiente son los que nos forman, y para mí lo personal consiste en una manera peculiar de combinar lo ya existente. Nadie inventa nada», José Hierro, *Reflexiones sobre mi poesía*, p. 21.

[40] También se concedió el accésit ese año a los libros *Dominio del llanto*, de Concha Zardoya y *Contemplación del tiempo* de Eugenio de Nora.

[41] Otro libro de Carlos Salomón, *La sed*, obtendría el accésit del *Adonais* en 1950.

1948, la revista alicantina *Verbo* lleva a cabo una encuesta entre los poetas españoles para señalar el mejor libro de poesía aparecido en España en 1947. El libro que más votos obtiene es *Los muertos* de Hidalgo; entre los cuatro más votados aparece *Alegría* de José Hierro.[42]

Sin embargo, a partir de esta fecha, el grupo se disuelve. La muerte de Hidalgo, y sobre todo la desaparición progresiva de *Proel*, la revista que actuó como aglutinante del grupo, cuyo último número regularmente publicado de la segunda época aparece en el otoño de 1946,[43] son algunos de los hechos que convierten ese año de 1947 en el punto de cumbre y comienzo de declive de la «Quinta del 42» como grupo. Esta desaparición afecta también al poeta que nos ocupa: Julio Maruri.

Tras la publicación de su segundo libro por la colección «Adonais», *Los años*, el nombre de Julio Maruri aparece muy esporádicamente en las revistas poéticas. Un poema suyo, «Que ya no está», aparece en el número V de la segunda época de *Proel* (primavera-estío 1949); publica también en el número 1 de *Gato Verde*, revista efímera publicada en Santander por los poetas Alejandro Gago y Adolfo Castaño[44]; otra revista santanderina, *La Isla de los Ratones*, dirigida por el poeta y novelista Manuel Arce, publica en su número 7 (1949), «Poemas de tránsito» de Maruri, tres poemas fechados en otoño de 1946; y en el número 14 (1952) el poema titulado «Al Ángel

---

42 Ver *Insula*, 35 (noviembre 1948), p. 7.

43 Aparecen después un número en verano de 1947, otro en verano de 1949, con poemas, entre otros de José Hierro, Carlos Salomón y Julio Maruri, y un último número en verano de 1950. Vid, J. M. Pérez Carrera, «Historia de *Proel*», cuaderno de poesía (Santander, 1944-1950», *Archivum*, XVIII (1968), pp. 41-74. Por otra parte, *Proel* perdura como editora y como sala de exposiciones, animando la vida cultural del Santander de los años cuarenta. Ver Aurelio García Cantalapiedra, *Desde el borde de la memoria*, Santander, Estudio, 1991.

44 Ver Aurelio García Cantalapiedra, «La poesía en las ediciones santanderinas de los años 40-50», *Peña Labra*, 57 (primavera 1986), pp. 36-40.

de la Guarda».[45] Después de esta fecha, no volvemos a encontrar referencias a la labor creativa de Julio Maruri.

En 1952, Julio Maruri se convierte en fray Casto del Niño Jesús, monje carmelita, que oficia su primera misa el 3 de febrero de 1958, coincidiendo con el aniversario de la muerte de José Luis Hidalgo.[46] Con su nombre de profeso aparece en 1959 el poemario titulado *Unos poemas*, editado como felicitación de Navidad a sus amigos por Pablo Beltrán de Heredia. Es la última entrega poética de Julio Maruri en muchos años, casi diez, hasta 1970, cuando aparece en la colección «Clásicos de todos los años», también de la mano de Pablo Beltrán de Heredia, y también en Santander, el conjunto de poemas titulado *Entre Laredo y Holanda*, extraído del libro *Como animal muy limpio*, inédito entonces y recogido ahora en *Algo que canta sin mí*, San Sebastián de los Reyes, 1993.[47]

Poco después, en el número 1 de la revista *Peña Labra* (otoño de 1971), publicada en Santander por Aurelio García Cantalapiedra aparecen «Dos poemas de Julio Maruri», no incluidos en *Entre Laredo y Holanda*, pero que corresponden al mismo mundo creativo. A ellos quiero dedicar esta última reflexión.

El primero de ellos se titula «Prisiones» y está dedicado a José Luis Cano:

Canta canta canta canta
el pajarillo en su jaula.

Canta y canta
junto a su pocito de agua,

su espejito de una luz
que tiembla en la porcelana:

---

[45] Se publicó tirada aparte de este poema, en Santander, en el taller de los Hermanos Bedia, en 1951. En *La isla...* aparecen, además, dibujos de Maruri en el número 3 (1948) y viñetas de ratones, con que los colaboradores van ilustrando la revista, en el número 13 (1951). Ver *Peña Labra*, 54, Monográfico dedicado a *La Isla de los Ratones*.

[46] Medardo Fraile evoca el acto en «Crónica de Santander», *Cuaderno de Ágora*, núms. 17-18 (marzo-abril 1958), p. 26.

[47] Ver, J. M. González Herrán, «Recuperación de un poeta: Julio Maruri», *Peña Labra*, 3 (primavera 1972).

el agua viene del mar,
la luz, de la inmensa brasa.

Universo a la deriva
del pajarillo en su jaula.

En este poema en forma de romance se trata el tema de la privación de la libertad que tiene como consecuencia una alteración del Universo. Para ello elige el símbolo del pájaro enjaulado; pero el hecho de que el título esté en plural, «Prisiones», confiere al poema un contenido universal que trasciende la anécdota: no es sólo la prisión del pájaro la que el poeta quiere cantar, sino todas las prisiones, todas las privaciones de libertad.

Es muy habitual en la poesía de Julio Maruri la disposición simétrica de los elementos del poema creando estructuras cerradas. Así ocurre también en este poema: la idea básica del tema «falta de libertad», abre y cierra el poema:

Prisiones (título)
(...)
el pajarillo en su jaula (v. 2)
(...)
del pajarillo en su jaula (v. 10).

Junto a esta idea se desarrolla la oposición entre lo natural y lo artificial, y como consecuencia de la imposición de lo artificial, el «Universo a la deriva».

Los versos 3 a 6 contienen una descripción del mundo del pájaro enjaulado. La luz y el agua, elementos de la naturaleza en libertad, son presentados por el poeta mediante objetos que los apresan: «pocito de porcelana», «espejito». Las dos formas del diminutivo adquieren en el contexto un evidente matiz despectivo: la pequeñez connota en este caso lo desechable. En contraste, los versos 7 y 8 nos trasladan al mundo exterior, al Universo de lo magnífico natural, donde

el agua viene del mar,
la luz de la inmensa brasa.

El mar y el sol, la naturaleza en libertad, es «inmensa», sin diminutivos que la empequeñezcan. Por eso, la conclusión que presenta el verso 9 es consecuencia lógica del desarrollo anterior del poema:

Universo a la deriva
del pajarillo en su jaula.

La falta de libertad provoca en los seres la pérdida del rumbo vital, el canto alocado y sin sentido del verso 1 («Canta canta canta canta»). Es en la libertad donde los seres deben desarrollar su existencia, buscando en el mar y el sol la realidad, y no conformándose con los pálidos reflejos de la luz en un «espejito» o del agua en un «pocito de porcelana». Esta interpretación debe aplicarse particularmente al poeta, tantas veces simbolizado en la poesía de Maruri en el pájaro, cuya misión debe ser la de recuperar el canto en libertad:

Sólo en el aire existes
o en la bella palabra
(...)
Libertad armoniosa,

cantaba el poeta en su libro *Los años,* trascender el espacio cerrado hasta poder gritar como aquel otro pájaro de *Las aves y los niños:*

¡Todo el espacio es mío!

Recobrar el rumbo del Universo, evitar su deriva, pasa por recobrar la libertad, abandonar la jaula, los límites estrechos de la existencia constreñida por «prisiones».

El segundo poema se titula «Mutis»:

Silencio.
Tu silencio.
Es hondo este silencio.
Tu silencio.
Las simas del silencio.

Silencio.
Tu silencio.

Altísimo silencio.
Las cimas del silencio.
Las simas y las cimas del silencio.
Los principios y fines del silencio.

(*que ordena y manda:*
¡CA...
CA... CALLAR
CA... CA... LLARSE!)

También en este poema Maruri se enfrenta con una libertad mutilada, en este caso por la imposición del silencio. Es este un tema con amplia tradición en la poesía de denuncia, en la que Maruri parece insertarse en estos dos poemas; sin embargo, la originalidad estriba en presentar el tema desde presupuestos estéticos próximos a la vanguardia.

De nuevo el poema se desarrolla en una estructura cerrada, entre el título y el final del poema. En este caso, el título se refiere a la voz con la que se impone el silencio, lo mismo que la exclamación del último verso.

MUTIS... CALLARSE

Entre ambas imposiciones del silencio, el poema se desarrolla mediante una sucesión de versos en los que, como variaciones musicales, el poeta va expresando la inmensidad del silencio impuesto. Son dos estrofas, separadas por el blanco tipográfico, y construidas de forma simétrica, con estructura in crescendo, como dos escalas musicales que nos llevaran a las «simas» y a las «cimas». Las perfectas correspondencias «hondo» / «altísimo» y «simas» / «cimas», «principios» / «fines» contribuyen a crear la sensación de inmensidad. Desde el punto de vista fónico, el poeta subraya el núcleo temático 'silencio' mediante la acumulación de sonidos fricativos [s], [ ], [f], especialmente en los dos versos que, a manera de coda musical, recopilan la idea de los versos precedentes:

las simas y las cimas del silencio.
los principios y fines del silencio.

Desde el punto de vista rítmico, la brevedad de los versos

y, sobre todo, la pausa versal, marcada por una pausa sintáctica fuerte contribuyen a incrementar la sensación de inmensidad del silencio originado por una imposición y por tanto una privación de la libertad personal.

Después de haber creado la sensación de silencio inmenso, con la sabia utilización de los recursos lingüísticos, el poema da un giro completo, utilizando la estructura *in crescendo*, pero ahora para introducir la perspectiva irónica que caracteriza el nuevo lenguaje de Maruri. A la mención del argumento supremo del principio de la autoridad irracional, «ordena y manda», sigue la desintegración final del mandato, rompiendo la palabra, en un procedimiento, utilizado por Maruri en otros poemas de *Entre Laredo y Holanda*, y que tiene una filiación vanguardista evidente:

¡CA
CA... LLAR
CA... CA... CALLARSE!

La parodia se hace evidente al comprobar que la desintegración del mandato origen del silencio impuesto da como resultado la formación de otra palabra, cuyo valor es innecesario señalar: caca.

Esta nota de humor nos da muestra del nuevo lenguaje de Julio Maruri, en una poesía que combina los temas de denuncia, con un contenido quizá político (no se olvide que los poemas aparecen en 1971) con un dominio de los procedimientos expresivos y un tono que, lejos del realismo recalcitrante que ronda las simas del prosaísmo o de la vehemencia de un tipo de poesía social, explota la vena irónica, o más aún, sarcástica. Esta mezcla de temas de contenido social o político y procedimientos expresivos cercanos a la vanguardia (repeticiones, asociaciones ilógicas, rimas forzadas, desmembraciones, humor, etc.) convierten estos poemas en hermanos de los aparecidos en la recopilación de poemas *Entre Laredo y Holanda*,[48] pertenecientes al libro *Como animal muy limpio*.

[48] Ver la reseña de José Luis Cano en *Insula*, 292 (marzo 1971).

Los dos poemas analizados son perfectas muestras de la nueva voz recuperada de aquel poeta joven que en los años cuarenta contribuyó a la rehumanización de la poesía y que interesó, por sus logros poéticos, a los grandes maestros como Vicente Aleixandre o Juan Ramón Jiménez.[49] Desde la concepción de una poesía como medio de conocimiento y tabla de salvación ante el paso del tiempo de su dos primeros libros, *Las aves y los niños* y *Los años,* donde ternura y amargura se entrelazan en unos tonos predominantemente melancólicos, Maruri accedió a una poesía comunicación de una esperanza religiosa, que se trasluce de su trabajo firmado ya por fray Casto del Niño de Jesús, *Unos poemas* y alguno de los inéditos de la *Antología poética* que en 1957 se publica en la colección Cantalapiedra en Torrelavega:

como yo sé que paso
de la luz al ocaso
para de nuevo ser
en otro amanecer.

(«Otra vez...»)

Oh condición íntimamente mía:
si a punto estuve de perderte un día
por haberme a mí mismo devorado,
heme aquí renacido, renovado.

(«Ya con el corazón emancipado»)

Tras el cambio de poética determinado por su retiro al Carmelo, el silencio casi absoluto hizo sospechar la pérdida definitiva del poeta para la poesía.

---

[49] Juan Ramón Jiménez, en conversación con Ricardo Gullón, recogida en el libro de este *Conversaciones con Juan Ramón,* recuerda haber leído a Maruri y que «sus poemas me gustaron mucho», cit. por Aurelio García Cantalapiedra, «Las relaciones de Juan Ramón Jiménez con Santander», *Peña Labra,* 40-41 (verano-otoño 1981), pp. 28-32. De Vicente Aleixandre, ver su «La encarnación de Julio Maruri» de *Los encuentros* y sus dos retratos poéticos «A Julio Maruri» de *Poemas varios (1927-1967),* en *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1978, vol. I, pp. 1127-1129. Ver J. M. González Herrán, «Vicente Aleixandre y los poetas de *Proel*», *Peña Labra,* 28-29 (verano 1978), pp. 33-36.

Desde Francia nos llegó, inesperada y sorprendente, la nueva voz de Julio Maruri, su nueva palabra poética. Lejos de los tonos melancólicos definidores de la poesía norteña del Maruri inicial, «un poeta más maduro, más completo, más extenso», pero no menos intenso.[50] La concentración de recursos expresivos, el tono cáustico, casi cínico que González Herrán reconoce en el nuevo libro de Maruri, el acercamiento a los humildes y a los que sufren, en una poesía de contenido social, puesta nuevamente de moda en libros como el reciente *Marginados* de Luis Antonio de Villena, o *El corte bajo la piel,* de Jorge Riechmann, no aleja en absoluto al poeta del brillo de su palabra creativa. Esta voz de denuncia original se muestra poéticamente más eficaz que la de los precedentes sociales de la lírica española de posguerra desde su frescura e ironía. Maruri mostraba así, a comienzos de los setenta, los nuevos caminos de lo social, con esta poesía, merecedora de mayor atención.

JAVIER SAN JOSÉ LERA
Universidad de Salamanca

[50] J. M. González Herrán, «Recuperación de un poeta: Julio Maruri», p. 41b.