notas de lectura

ANTONIO GAMONEDA
Canción errónea
por José Ramón Ripoll

FRANCISCO PLEGUEZUELO
Obra completa
por Antonio Serrano Cueto

ROSENDO TELLO
Magia en la montaña
por Juan Marqués

ANTONIO FRANCISCO PEDRÓS-GASCÓN
José Manuel Caballero Bonald: regreso a Argónida en 33 entrevistas
por Juan Carlos Abril

FRANCISCO BRINES
Aún no
por Álvaro Salvador

SERGIO ARLANDIS (ed.)
Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético
por Juan Carlos Sierra

NICOLÁS GUERRA AGUIAR
Antología cercada (1947)
por Alejandro Duque Amusco

ANTONIO SOLER
Una historia violenta
por Rafael Ballesteros

FRANCISCO NÚÑEZ ROLDÁN
Jaque al Peón
Julio Manuel de la Rosa

JUAN IGNACIO GUIJARRO
Fruta extraña. Casi un siglo de poesía española del jazz
por J.M. Benítez Ariza

Antonio Gamoneda
Canción errónea

Tusquets Editores/ Nuevos textos sagrados
Barcelona, 2012

La aparición de un nuevo poemario de Antonio Gamoneda es en sí misma un acontecimiento, en cuanto incita a continuar desbrozando un camino esbozado en *Blues castellano* (1961-1966, aunque no publicado por motivos de censura hasta 1982)) y ya decisivo en *Descripción de la mentira* (1977): una senda sinuosa y abrupta que, sin embargo, conduce a una conciencia límpida y despejada acerca del límite imperceptible que separa el ser del no ser. La novedad se convierte entonces en persistencia y pierde, para bien de la poesía, el falso brillo de la apremiante actualidad. No es justificación pues, reseñar la última entrega del autor dos años después de su nacimiento.

Canción errónea (2012) culmina de alguna forma el pensamiento del poeta, otorgándole categoría decisiva a las claves que lo han configurado a lo largo de toda una dura labor de desentrañamiento para vislumbrar *su* realidad. Y hago hincapié en el posesivo porque, como escribió Octavio Paz refiriéndose a Cernuda, es la verdad subjetiva el motivo de su obra, la única verdad, al fin y al cabo, que acredita el contenido de la existencia. En Gamoneda no hay verdades, ni intencionalidades convictivas, sino una duda eterna que por el hecho de dudar sienta una poética decisiva, fluctuante y contemporánea, algo así como un líquido discurrir, a la manera de Zygmunt Bauman, en el que flotan las ideas como islas pensantes, formando un archipiélago que cambia continuamente su geografía. Esa es la realidad del poeta: un espacio donde nada existe definitivamente ni ocupa un lugar fijo, al que hay que nombrar perennemente para que no se nos olvide. En ese nombramiento, no bastan las palabras monolíticas, canónicas y unidimensionales, sino aquellas capaces de expresar tal mudanza desde sus más profundos y también paradójicos significados: "La verdad podrá ser cierta algún día precisamente porque la mentira será la única verdad."

Ya el título del libro *Canción errónea* nos señala el desacierto del canto unívoco. Aunque los poemas aparecen sin cabecera, el autor nos indica en las notas finales, que escogió como epígrafe general uno de los títulos que originalmente figuraba en dos de ellos, una especie de son interior mientras el poeta pisaba la luz por los vertederos de Cantamilanos o caminaba por los parajes helados de Villabalter, en su León adoptivo. En este hermosísimo texto la voz habla consigo misma o con ese otro timbre que es la luz esperada, o tal vez la oscuridad, el propio yerro amado: "¿Siempre es nunca?/ Puede ser. / Es igual. / No lo comprendo / pero lo comprendo/ Es / un error sin importancia. / Yo soy un error. Tú también / eres un error hundido / en mi corazón. / ¿Lo ves? / Eres mi error y te amo. / Luz de mi agonía, ven." Pero el error no conlleva arrepentimiento, pues es solo una causa irremediable del existir que está fuera de la acción propia de la vida, más allá del alcance de la voluntad. Y desde la vejez, el poeta la observa con fatiga y se desprende de toda culpa, desea soltar la carga con paciencia y no ser ya en la disolución, sin referencias ni esperanzas. Como una monada central cincela en siete versos: "No hay causa en mí. En mí no hay / más que cansancio y / un antiguo extravío: /ir / de la inexis-

tencia / a la inexistencia." Sin embargo, confiesa su no saber morir a pesar del camino, de ese verbo "ir" que figura solo en un verso aislado, como si su rutilante monosílabo contuviera la vida entera. Los budistas se preparan para la muerte en soledad, tal como estuvieron en el nacimiento. Quizás aprenden el final. Gamoneda nos habla sin complejos de su falta de destreza para acoplarse a la nada, a pesar de desechar lo perdurable: "Desprecio / la eternidad. / He vivido / y no sé por qué. / Ahora / he de amar mi propia muerte / y no sé morir. / Qué equívoco." Es sorprendente el verso corto, la cesura y su disposición espacial dentro del poema, como si el nombre solo o el verbo cobrasen fuerza en su desnudez, desprovistos de adjetivos y acompañamientos. Un canto solitario esta canción que aprieta conforme se le presta más escucha, pero también libera doblemente: hace libre al lector y se aligera en su propia melodía, emancipa sus elementos, desposee de significados a los signos para que en su son y danza signifiquen de nuevo e iluminen el texto desde las células rítmicas que le dan cuerpo: "...Yo quiero oír la música sistólica o, no sé, ver algo, ver, por ejemplo, la última madera, su ausencia de temblor ante el abismo.../ ... Pero no, pensándolo bien, yo puedo estar equivocado: lo único verdadero es la falsedad y las palabras carecen de significado: la palabra 'vivir', por ejemplo, no significa aunque esté frecuentemente ensangrentada."

Gamoneda sabe –y lo repite cada vez que viene al caso- que el lenguaje es una articulación accidental, un elemento al que prestamos vida para seguir viviendo, algo así como el eco del alma, materia del silencio y conciencia en su propia construcción. La lengua poética es, por tanto, el filamento absoluto del ser donde no cabe discernimiento alguno, sino el relámpago deslumbrante de la incomprensión que, como un corto circuito, nos deja también a oscuras con las palabras: "Todo es incomprensible. Quizá / todo es máscara de / una causa también / incomprensible", porque el poeta no está seguro de haber nacido, ni siquiera de si va a morir, no en un plano teórico o metalingüístico -que no es precisamente su terreno-, sino en la más pura realidad existencial que, al tiempo, ahonda en el pozo de la inexistencia. El lector habituado a la figuración narrativa o a la descripción de las superficies podría pensar que se trata en este caso de una *canción* difícil de entonar que requiere unas dotes especiales de interpretación, pero es todo lo contrario. Como en los cuartetos de Bela Bartok e incluso algunos de Shostakovich, la emoción acaba por imponerse a la aparente complejidad de sus respectivas estructuras. O al revés. Es a causa de su meticulosa arquitectura de donde surge el brío, el estremecimiento y el desasosiego, pero también el amor: "Amé. / Es incomprensible como el temblor de los álamos. Estoy extraviado pero yo sé que amé." Igual sucede en las referencias a su nieta, quien dio título a otro excelente poemario, *Cecilia* (1994): "Cecilia vive en mí pero lo ignora" o "Cecilia me piensa levemente; ignora que yo he entrado en su pensamiento y hasta lo precedo...". Ese amor constante en toda la obra del autor es la única imanación de la vida, aún con sus póstulas y hedores, que por el mero hecho de conjugarse en el hombre y, concretamente, en la voz del poeta convierte lo deforme en perfección y la fealdad en belleza: "Amo mi cuerpo: sus vértebras hendidas por aceros vivientes.../... Amo también mi sangre atravesada por gemidos.../... Amo este cuerpo viejo y la sustancia / de su materia clínica." Dentro del error de vivir y de "sus contenidos absurdos" es la capacidad de amar su plena justificación, y el don de captar sus variaciones a través de la lengua poética dignifica el efímero paso por la vida.

Si la poesía de Gamoneda ha venido siendo desde el comienzo un ejercicio de autoconocimiento, probablemente sin programa previo ni principios al uso, en este libro tal saber se cuestiona a sí mismo -"Un desconocido habita en mí"- y desconfía de su acumulación -"No / hay unidad"-, aunque el poeta intuya que esa sapiencia y la perseverancia en el discernimiento le han preservado de la destrucción e incluso propiciado contemplar la felicidad en el dolor: "Buscas tu documentos incestuosos, tus profecías en la virtud de la epilepsia / y aquella sabiduría que permite / ser feliz en el fuego." Es más. A pesar de sus constantes paradojas y movimientos erráticos, esa sabiduría otorga consciencia y lucidez a un discurso vibrante y en ocasiones descarnado de un poeta que vislumbra el final sin demasiado desasosiego pero con cierta incertidumbre. Lejos de evocaciones nostálgicas o melancólicas elegías este libro plantea preguntas todo el tiempo que no precisan respuestas, porque ya en el signo de interrogación se haya el canto completo, el martillazo nietzscheano de la poetización. Y son interrogantes sobre la vida más que sobre la muerte de un hombre que ha vivido bajo la sombra de la ausencia, porque aunque su poesía se aparte en todo momento de la anécdota o el dato biográfico, no podemos separarla de la pluma que escribió *Un armario lleno de sombras* (2009), testimonio en primera persona de una infancia y juventud teñida por la carbonilla de los trenes antiguos, el miedo y la posguerra. Sin embargo, el compromiso del autor con su propia lengua le obliga en el ámbito poético a superar su propia historia y rastrear en los rincones de la memoria, no para contarla –como hizo en el libro mencionado-, sino para atrapar el destello que surge del recuerdo escondido al chocar con el tiempo presente: "Mi recuerdo es hermano del olvido... / Fueron las madres / del Barrio de la Sal. / Y las linternas de los ferroviarios. / Fue / mi primera muerte, la última / mañana / de mi vida." En este sentido nuestro autor coincide con la idea transversal de Paul Celan en cuanto a la incorporación fragmentaria de la autobiografía en el poema, como si fueran pequeñas inclusiones cristalinas en un material granítico. Así también convergen entre los versos amigos y poetas, artistas y escritores –Juan Gelman, Rene Char, Ángel Campos Pámpano, Vermeer o Luis Fernández- sin que su presencia sea extraña ni atempere el fluir de la *canción*. El tiempo entonces pierde sus secuencias y reaparece de nuevo en forma de pregunta: "Y el tiempo. El tiempo en mí, / sin permanencia, ni accidente, / ¿qué es el tiempo en mí?"

Más que errónea esta canción es el vestigio de una fugaz estancia y un largo viaje desde la nada hasta el vacío, donde se nombran y acentúan los instantes de luz y sombra, aparentemente dispersos, que inapreciablemente configuran la existencia. Son momentos plenos de estremecimiento, duda, rebeldía y reminiscencia –"¡Cuánta niñez bajo mis párpados!"-, expuestos al desnudo y a la intemperie con la expresión magistral de un poeta solo y único.

JOSÉ RAMÓN RIPOLL

Francisco Pleguezuelo
Obra completa

Introducción de Rogelio Reyes
Quorum Editores, Cádiz, 2013

Si meritoria labor es que una editorial pequeña siga editando libros en tiempos de zozobra, más que meritoria resulta cuando el fruto del tórculo no es mercancía para abarrotar palacios de congresos en mediáticas presentaciones. Por ello es menester empezar con un justo aplauso, un amical soplo de aliento, al trabajo de Quorum Editores, que corona el año 2013 con la obra completa de un autor de escasa nombradía, pero digno de figurar *in toto* en su ya extenso catálogo.

Apenas se asoma el lector a la vida del gaditano Francisco Pleguezuelo (1928-2008), descubre que este tuvo parte (junto con sus amigos Fernando Quiñones, Serafín Pro Hesles y Felipe Sordo Lamadrid) en el nacimiento de una revista de poesía esencial en el medio siglo XX español, *Platero*, continuación en letras de molde de *El Parnaso*, cuyos números (más nueve ya bajo el título de *Platero*) habían salido mecanografiados por una vieja Remington por el mismo grupo de poetas. En ese ambiente, con el estímulo de colaboradores ya consagrados, como Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti o Vicente Aleixandre, y el de otros que por entonces regaban sus laureles, como Ricardo Molina, Pablo García Baena, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Edmundo de Ory, Pilar Paz Pasamar o José Luis Tejada, fueron adquiriendo –en palabras de Serafín Pro– "saberes y amistades". Contaba Pleguezuelo veintidós años cuando en el nº 31 de *Platero* (marzo de 1950) apareció su poema en prosa "Caleta", en el que hay una temprana prefiguración del vínculo estrecho que mantendrá durante toda su vida con el mar, la pesca, las barcas y los vientos rolantes, ya sea en Cádiz, en Chipiona o en Rota.

Mas no había de durar aquella intensa actividad literaria de los años juveniles, ya que pronto su vida adquiere nuevos derroteros. Se licencia en Derecho en Sevilla (1956), se asocia con su hermano Antonio en una empresa de construcción y contrae matrimonio con María Josefa Pernudo (1961), con la que tendrá cuatro hijos. La elección de Sevilla como ciudad de residencia debió de rematar la faena, pues dejaba en el sur, junto con el mar de Cádiz, amistades y tertulias poéticas. Daba comienzo así un largo período de mudez literaria del que irá saliendo a finales de los ochenta y, especialmente, a partir de 1993, año de su jubilación. Por entonces Pleguezuelo se refugia en los libros y recupera la vocación que había vibrado en los años de *Platero*. Sin duda, como afirma Rogelio Reyes en la introducción (p. 19), ello explica que la memoria y la nostalgia sean los motores de la creación en su obra.

Obra completa es compilación póstuma, llevada a cabo con mimo por Alfonso Pleguezuelo, sobrino del autor. Las secciones *El Parnaso* (I) y *Platero* (II) contienen las prosas líricas, los poemas y otros escritos aparecidos en las revistas entre 1948 y 1952. *El olor de la seba* (III) es el libro de relatos que publicó en Sevilla (Fundación El Monte, "Colección Literaria") en 2004. Los capítulos siguientes ordenan el resto de la producción, que permanecía inédita casi en su totalidad: *El mar con Cádiz al fondo* (IV), *Guadalquivir arriba* (V), *Nerja* (VI), *Memoria de la taberna* (VII), *Historias de Juan*

(VIII), *Círculo literario* (IX) *y Para mi sobrina* (X).

Las cinco décadas que median entre *Platero* y los primeros escritos de los años noventa permiten observar la evolución del escritor en lo conceptual y lo formal, así como detectar algunas de sus tempranas influencias. Modernista es el tono de la primera pieza, "La gruta encantada", publicada con veinte años, que no solo enraíza con el tema tradicional de la cueva, homérico y cervantino a la vez, sino que también evoca el poema "La fuente" de Rubén Darío. El joven Pleguezuelo deja correr la incontinencia adjetival: "La espantable negrura del techo destacaba los bellos cendales que como inmensas cortinas de tul petrificado" (p. 32). Ecos de Juan Ramón Jiménez se aprecian en los hexasílabos de rima asonante de "Barrio": "La verde campana / se mece en la torre / con sones de plata" (p. 39) y en prosas líricas como "La enfermita", que no puede desvincularse de las imágenes tristes de la infancia de *Platero y yo* ("El niño tonto", "La tísica", "La niña chica"). Acaso de color lorquiano sea la escena final de "Agua de luna": "–Hija, ¿adónde fuiste, hija mía? – Padre... la noche era hermosa... el mar... ¡había agua de luna, padre! Quise cogerla y huía. Huía siempre..." (p. 71). Y la gacela de la canción de Alberti parece haberse mudado en la prosa marinera de "La goleta": "¡Gacela de azules prados, con la lanza del bauprés clavada ya en el corazón del rumbo!" (p. 76).

El olor de la seba, sin duda el conjunto más acabado, ofrece composiciones en prosa, de tono lírico muchas de ellas, "a medio camino entre el poema en prosa juanramoniano y la escena de costumbres", en palabras de Aquilino Duque (p. 86). Si algo predomina en estos escritos es la memoria del autor, la autobiografía como base de la ficción, sin que sea fácil deslindar una de la otra. Este libro y los escritos reunidos bajo el epígrafe *El mar con Cádiz al fondo* tienen como protagonista la ciudad de Cádiz, especialmente su mar (también Chipiona y Rota, geografía costera que Pleguezuelo frecuentó como veraneante y pescador). "Nostalgia", texto inicial de *El olor de la seba*, señala simbólicamente el desarraigo en aguas fluviales (Sevilla) del gaditano y marinero que, como Alberti en *Marinero en tierra*, siente la llamada del mar: "Un día de estos, muy pronto, volveremos al mar" (p. 87). Colorea estos recuerdos toda una galería de personajes: pescadores de caña y embarcación, mariscadores, marineros de carrera, emigrantes, vendedores de ultramarinos, taberneros, golfos...; muchos de ellos identificados por nombres y apodos: Los Tutas, Vicente el vendedor de muergos, Juan Blanco *el Pájaro*, El Che, El Pieleón, Jacinto *el Acedía*, Antonio *el Largo*, Manuel Castaño *el Balín*, José Gómez *el Demonio*, *Chelete*, etc. Entre tantos recuerdos vinculados al mar a veces surgen otros de vivencias en tierra firme, como la evocación cariñosa de sus profesores en el colegio San Felipe Neri y en el instituto Columela (don Raimundo, don Cipriano, don Miguel Martínez del Cerro, don Bernardo Perea, don Julián Alonso); las tertulias literarias a las que asistía, con mención de participantes y temas de discusión (por ejemplo, en los relatos "Pedro Ardoy y el Clavileño" y "Lorenzo Cherbuy y el Habanero"); la estampa de ciudades visitadas ("Granada era una ciudad triste").

Guadalquivir arriba agrupa trece relatos ubicados en Sevilla. Son historias simples, que parecen responder a la sola pretensión de dejar fijados por la escritura retazos de escenas cotidianas. Como la de *La Reme*, que curó a un polluelo de cigüeña ("La cigüeña"); la del caballo abandonado en la Feria de Abril ("Réquiem por un caballo"); la del deterioro e incendio posterior del navío Ulises en la dársena del Guadalquivir ("Canción triste para un barco abandonado"); o la del encuentro del propio autor en la Fuente del Gallo, en los Reales Alcázares, con una

dama inglesa que da de comer a un pato, mientras él anota en su libreta el embrión del relato mismo que tiene a la vista el lector, bajo el título provisional "Leda en el Jardín de los Poetas". La datación final de algunos de estos escritos nos proporciona un marco temporal que abarca, al menos, entre 1998 y 2007, un año antes de la muerte de Pleguezuelo.

Después del paréntesis de *Nerja*, con tres historias ambientadas en los estíos en la bella ciudad malagueña ("El belga de las cometas", "Morgen, teide", "Verano del 83"), en *Memorias de la taberna* hay un retorno a Sevilla. El escenario común es ahora la taberna o el bar sevillano (en especial, el Bar Celso), con su afluencia de parroquianos peculiares; entre otros, Conchita, la gitana florista que había vuelto de las Américas y voceaba sus "¡Jarmine, jarmine!" como antaño hizo otra en la Sevilla cernudiana al grito de "¡Clavele, clavele!" (p. 424); Luis de Ávila, singular consejero de comerciantes; el lisiado Panocha, trabajador del circo Bruxela; don Áureo, el practicante, que espetaba latines jurídicos ante la ignorante concurrencia; o Paco Panduro, alias *Vitrales*, el mariquita de cabello azafranado que ejercía de guía turístico.

La serie *Historias de Juan* constituye un giro en el libro, al menos en la presentación y vínculo de los relatos. Se trata de seis historias protagonizadas por el mismo Juan, el hijo del agricultor apodado *Pancaliente*, en un escenario ahora rural, pues se extiende desde la campiña ecijana hasta la Sierra Norte de Sevilla. Ex combatiente de la División Azul en Rusia, maestro de escuela, tahúr y juerguista: he aquí los mimbres de estos *juanes* que son seis en uno.

En *Círculo literario* se reúnen tres artículos publicados en la prensa sevillana entre 1998 y 1999 de indudable interés literario: "El abrazo de Conte", "Sobre Fernando Quiñones" y "Un relato de Juan Ramón". El primero recrea una disertación sobre escritores gaditanos a lo largo de la historia pronunciada en 1951 ó 1952 en el patio de la facultad de Medicina de Cádiz por el benemérito Augusto Conte y Lacave. Allí estaban todos los miembros de *Platero*: Fernando Quiñones, José Luis Tejada, Felipe Sordo Lamadrid, Pilar Paz, Julio Mariscal, José Manuel Caballero Bonald y, cómo no, Pleguezuelo. El segundo es una semblanza de Quiñones a partir de las cartas que este le envió en los años ochenta. Publicado en *El correo de Andalucía* en julio de 1999, constituye un homenaje al amigo fallecido un año antes. El tercero revela los contactos establecidos entre los responsables de *Platero* y Juan Ramón Jiménez, entonces residente en Puerto Rico, para que el maestro colaborara en la revista, así como la anécdota en torno a la identidad de Ciríaca Marmolejo, personaje de un relato del moguereño que apareció en el nº. 19 de *Platero*.

Cierra el volumen un breve poema dedicado a su sobrina ("Para mi sobrina"), escrito hacia 1977. Publicados en las citadas revistas (salvo este último), en el libro tan solo se cuentan seis poemas en verso, siendo además la parte menos lograda del volumen.

Como se ha dicho, el estilo de Pleguezuelo se acerca a menudo a la prosa juanramoniana y a la estampa lírica, con alta complacencia en el paisaje y en la pintura de costumbres. Sin embargo, muchos de estos escritos, con su marchamo autobiográfico, apuntan al género memorialístico. Con este volumen se reconstruye, *grosso modo*, la peripecia vital del gaditano, porque sospecho que en sus escritos hay poco espacio para la ficción. Por otra parte, si admirable es el manejo de un lenguaje fecundo en términos propios de la pesca y la marinería, no lo es menos que utilice con desenvoltura el léxico de otros oficios que le son ajenos, como el de boticario, zapatero o costurera. Como también merece destacarse que el color local de este libro no lo haya encorsetado tanto

como para silenciar las voces de escritores y artistas que aparecen en sus páginas, lo cual da fe de los intereses culturales de Pleguezuelo: John Milton, Edgar Degas, Góngora, Emilio Salgari, Cervantes, Camilo José Cela, Marcel Proust, Juan Antonio Zunzunegui, Cenni di Pepo Cimbaue, Giotto di Bondone, Luis Cernuda, Rafael Alberti... Y el humor que impregna muchos de los relatos, entre los que descuella uno de los mejores: "Casilda o la teta en el torno".

Respecto de la edición, no entiendo (salvo que sea por voluntad propia) por qué no figura el nombre de Alfonso Pleguezuelo en la portada. Por otra parte, echo en falta varios escritos de Francisco que aparecieron en números de *Platero*. Me refiero a "Caleta" (nº 31, 1950), el poema "IV" ("Tallé tu cuerpo sobre el árbol vivo"... [nº. 32, 1950]), "Barca abandonada" (nº 38, octubre 1950) y las traducciones que hizo de fragmentos de *The waste land* y *Portrait of a lady* de T. S. Eliot (nº 16, 1952; nº 18, 1953) y de varios poemas de Paul Eluard (nº 21, 1953; nº 24, 1954). Todos estos textos están publicados, bajo la autoría de Pleguezuelo, en M. Ramos Ortega, *Platero. Revista Literaria Gaditana, 1ª época* (vol. I), 2ª época (vol. II), Sevilla, Fundación el Monte, 2000.

Aunque el tono autobiográfico resulte a veces monótono y el localismo encorsete las historias, se trata, en suma, de un libro atractivo, rico en los matices menudos de la gente de la calle y escrito con soltura y honestidad. El libro de un escritor que prefirió a la postre recluirse en la memoria, tan vasta y anchurosa como el mar del sur que tanto le gustaba: "Me gusta el mar, los peces, los barcos, las algas y las caracolas, las anclas oxidadas, el ritmo musical de la marea y, naturalmente, ¿cómo no?, los pájaros marinos" (p. 315).

ANTONIO SERRANO CUETO

Rosendo Tello
Magia en la montaña
Prames, Zaragoza, 2013

Hay muchos motivos por los que un poeta consagrado puede decidir mantener inédito durante dieciséis años un libro definitivamente terminado: por inseguridad, por no aceptar censuras exteriores, por ceder a autocensuras privadas (el temor a ofender a alguien, un arrebato de pudor...), por un exceso de perfeccionismo que al cabo resulta paralizador, esterilizante. O por renovado miedo a exponerse, por improbable ausencia de editor, porque prometió no publicar más, para adoptar un aire de poeta autoexigente y poder presumir de ello (en lo que constituiría un caso enfermizo de vanidad a largo plazo), por haber perdido de verdad la fe en la palabra, por desprecio altivo hacia el posible público o por

la inevitabilidad mal digerida de la escasez del mismo. O, en otro orden de cosas, por no interrumpir una línea estética, por no alterar el tono o el estilo de eso que tan mullidamente llamamos "etapas" en la obra de un creador, por no desdibujar así el camino que uno se ha trazado o en el que de repente se ha descubierto, por no ser incoherente con uno mismo (con ese "uno mismo" que uno, sin saberlo, se ha inventado), por no estar dispuesto a despistarse ni despistar al receptor más atento con libros escritos en otra clave, hacia otro rumbo o a otra altura.

De todas estas, sólo las de la última tirada pueden acercarse remotamente a las razones por las que Rosendo Tello ha guardado durante más de década y media en un cajón estos veintidós poemas que componen *Magia en la montaña*, pero, si así fuese, ha estado confundido, ya que, a pesar de lo que la contracubierta y el prólogo anuncian (en lo que casi constituye, más que una *justificatio*, una innecesaria *captatio benevolentiae*), no se trata en absoluto de un libro de circunstancias ni, desde luego, de un libro menor, ni siquiera de un libro aparte. Es, en todo caso, un libro un poco diferente, dado que fue construido y estructurado según criterios insólitos en la obra de Tello, pero nació de la misma fuente que todos ellos, y al final sucede que es además, me parece, uno de sus mejores poemarios, continente de alguno de los mejores y más sabios poemas que ha escrito nunca.

Se trata, para decirlo de una vez, de una colección de poemas escritos a partir de una experiencia concreta que devino, por sorpresa, muy inspiradora: una estancia de varios días en la aldea pirenaica de Morillo de Tou, donde tuvo lugar un curso de poesía organizado también según premisas poco frecuentes, aunque no se aportan muchos detalles al respecto. Lo vivido y compartido en aquellas felices jornadas del otoño de 1996, que explican el título (y no hay por qué pensar en Thomas Mann, aunque en alguna página de *Naturaleza y poesía*, sus estupendas memorias, Tello da cuenta de su amor por la novela *José y sus hermanos*), dio lugar a una reflexión y un repaso de la tradición poética española que animaron al poeta de Letux a componer poemas sobre los principales nombres de la misma, o libérrimamente inspirados en ellos, o incluso en algunos casos a ensayar versos "a la manera" de alguno de esos grandes nombres. Y el éxito del improvisado experimento es muy notable.

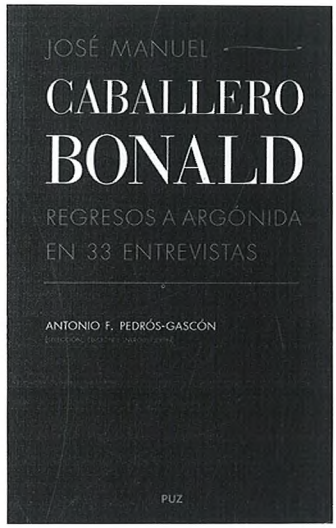
El libro se divide en cuatro secciones simétricas: la primera ("Todo el día estuvimos viendo volar los pájaros") consta de un solo poema a modo de prólogo, en la segunda ("De cómo, al repicar de los canteros, se encendía la luz de la montaña") leemos ocho poemas, en la tercera ("Arte poética del reconocimiento") once y en la cuarta ("Cómo debe hacerse una fotografía") figuran dos largos poemas epilogales. Y es en esas dos centrales donde, tras una preciosa "Geórgica imposible" de estirpe explícitamente horaciana que trae además ecos literales de fray Luis de León, van compareciendo, cada uno a su manera, Garcilaso de la Vega ("De cómo Garcilaso fue de bolos"), san Juan de la Cruz ("Una muchacha se siente transformada al leer *Noche oscura*"), Pedro Calderón de la Barca ("Arte real de representación") o Francisco de Quevedo ("Sortilegios en la noche") y, dando un salto de trescientos años, Antonio Machado ("Alucinaciones frente a la Laguna Negra"), Juan Ramón Jiménez ("Mis galgos me avisaron"), Federico García Lorca ("Canción de bienvenida"), Vicente Aleixandre ("Conjuros a una muchacha muerta"), Luis Cernuda ("Lectura de un poema"), Miguel Hernández ("El corazón de la luz") o Juan Gil-Albert ("Homenaje al poeta Juan Gil-Albert"), de quien Rosendo Tello fue buen amigo y a quien dedicó su tesis doctoral.

El orden en el que van apareciendo no es cronológico, pero con eso ocurre, curiosamente, como con la publicación de la propia obra de Tello, ya que una de sus peculiaridades, sin duda involuntaria, es que casi desde su principio fue apareciendo y dándose a conocer en un orden que no correspondía con el tiempo de la producción de cada título. Así, si uno ordena en su biblioteca los libros del poeta zaragozano según la fecha de su pie de imprenta, entonces, por así decirlo, los tiene "barajados" en cuanto a la datación de la escritura, que sólo quedó repuesta en 2006, cuando se reunió en un solo volumen la poesía completa del autor, pues allí quedó organizada de modo que diera buena cuenta de la significativa trayectoria lineal de la creación y no de los anecdóticos caprichos editoriales, tan a menudo antipáticos. Así que, por regresar al comienzo de esta reseña, tal vez pueda apuntarse, por supuesto en broma, que acaso Tello ha demorado la publicación de *Magia en la montaña* para ser un poco más fiel a sí mismo y continuar el ya tradicional desbarajuste, haciendo que su obra sea, aparte de un laberinto (palabra y símbolo que le gustan mucho), un puzle desordenado, sí, pero un puzle que, reunidas y repasadas sus piezas, permite contemplar con toda claridad una de las cosechas poéticas españolas más serias, conscientes y perennes del último medio siglo.

JUAN MARQUÉS

José Manuel Caballero Bonald. *Regresos a Argónida en 33 entrevistas*

Selección, edición e introducción de Antonio Francisco Pedrós-Gascón, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011



El profesor e investigador Antonio Francisco Pedrós-Gascón, docente en la Universidad estadounidense Colorado State University (Fort Collins), publicó a finales de 2011 un libro muy interesante: *Regresos a Argónida en 33 entrevistas*, de José Manuel Caballero Bonald. Aunque pertenece formalmente en la firma al autor jerezano, también podría compartir coautoría con los realizadores de las entrevistas, como de hecho así ha constado en diversas recopilaciones donde se han ido insertando, como

la del recientemente fallecido Federico Campbell, *Infame turba: entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*, editada en 1971 y reeditada en 1994. Pedrós-Gascón ha preparado su selección, edición e introducción, a quien suponemos también la feliz idea de compilarlas y presentarlas en un solo volumen, dotando al lector avisado y a los investigadores de un instrumento o herramienta de primera calidad a la hora de acercarnos a la figura y obra de Caballero Bonald. *Regresos a Argónida en 33 entrevistas* se abre con un estudio introductorio de más de cuarenta páginas en el que el profesor Pedrós-Gascón repasa aquellas calas importantes de la fértil trayectoria del jerezano, tanto vital como literaria, poniéndolas en contacto con sus obras y su actividad en general. Ahora bien, nuestro compilador se hace eco de las dificultades metodológicas que se plantean en la «presentación», ciertos problemas metodológicos como la caracterización formal de nuestro autor que, todo sea dicho, Pedrós-Gascón sortea con agilidad:

> ¿Cómo presentarle al lector a uno de los poetas más laureados de la literatura española, poseedor de tres Premios de la Crítica, el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2004) y el Premio Nacional de Poesía (2006)? ¿Cómo introducirle a un intelectual polifacético que hizo radio en los cincuenta, ha sido guionista, editor, actor secundario, lexicógrafo, profesor, traductor, flamencólogo, adaptador de textos, *connoiseur* de las artes plásticas... amén de autor de varias de las páginas más memorables de la literatura española actual? ¿Cuál de ellos introducir? Cualquier intento parece estar, ya de partida, abocado al fracaso o a la impotencia de aspirar como mucho a hacer un retrato bidimensional de un autor tan poliédrico y profundo. Aquí va, pues, mi imposible oficio de introducción. (p. 40)

A estos premios, reconocimientos y distinciones, que nos ahorramos detallar pormenorizadamente por lo que supondría una ingente lista, habría que sumarle otros importantes como el Premio Nacional de las Letras Españolas y el Premio Internacional Terenci Moix, ambos en 2005, el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Granada-Federico García Lorca en 2009, o el Premio Miguel de Cervantes 2012.

El profesor Pedrós-Gascón hace énfasis en su introducción en una lectura al calor de las teorías poscolonialistas, que arrojarían nueva luz a las temáticas bonaldianas y a su tratamiento. Pero en general propone aplicar también otra historia de la historia y la cultura españolas, ya que:

> debe releerse con ojos latinoamericanos —lo que Mas Henríquez-Ureña plasmó magistralmente en el título de uno de sus ensayos, «El retorno de los galeones»—, poniendo atención a mucho más que el sustrato castellano sobre el que se ha construido la mitología nacional. El pensamiento poscolonial es aplicado reversamente [...] para entender las culturas de la metrópolis y denunciar cómo, indefectiblemente, la visión cultural establecida que hoy poseemos es una simplificación de un pasado dialécticamente más rico y menos monolítico —visión esta relacionada con lo que Fernando Ortiz Fernández llamó transculturación en sus estudios de antropología. (p. 31)

Se trata obviamente de elegir de nuevo quién organiza, cómo se cuenta y por qué se hace un relato determinado. El relato, que no es un ente aparte, sino que depende de quién lo cuente. Además, oportunamente las entrevistas ilustran estas y otras calas, confirman-

do y realizando un recorrido de casi sesenta años. A estos *Regresos a Argónida en 33 entrevistas* bien podría sumársele, de haber aparecido antes, nuestra entrevista «*Navigare necesse, vivere non necesse*. Entrevista a J. M. Caballero Bonald», aparecida en Juan Carlos Abril y Luis García Montero, coords., «Un mismo tiempo para dos poéticas: Caballero Bonald y Brines», monográfico doble de *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n. 775-776, Madrid: Espasa, julio-agosto, 2011, pp. 28-31; o la que también realizamos recientemente junto al profesor Juan José Lanz, «"El argumento general de mi poesía es el lenguaje". Entrevista a José Manuel Caballero Bonald», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. I, n. 2, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, verano, 2013, pp. 189-199. http://www.pasavento.com/n2_lanz_Abril.pdf. O las firmadas por Juan Cruz, «Caballero Bonald, el infractor», *El País*, Madrid: 4 de octubre de 2006, p. 50, consultable en línea http://elpais.com/diario/2006/10/04/cultura/1159912802_850215.html, a medio camino entre la entrevista y el artículo (sí se recoge otra del autor canario, firmada a tres bandas, junto a Ángel González, titulada «La democracia puede dar un gobierno dictatorial», publicada en *El País*, Madrid: 21 de julio de 2002, pp. 6-7, y que se puede consultar también en línea: http://elpais.com/diario/2002/07/21/domingo/1027223556_850215.html); o la que dio a la imprenta Javier Rodríguez Marcos en *Babelia* (*El País*), Madrid: 7 de enero de 2012, pp. 4 y 6, al aparecer *Entreguerras* o *De la naturaleza de las cosas*, titulada «El poema total», http://elpais.com/diario/2012/01/07/babelia/1325898735_850215.html, entre otras reseñables, pero que por la abundancia, preferimos no enumerar. Muchas son, en efecto, las apariciones públicas de nuestro autor, y sus declaraciones suelen poseer un tono lapidario que va marcando el camino de la insumisión y el pensamiento crítico de esa España que se atreve a pensar y no se conforma. Sobre todo porque hablamos de una trayectoria muy dilatada en el tiempo y porque la figura intelectual de Caballero Bonald le ha llevado en diferentes épocas siempre a ser un representante del pensamiento crítico, convirtiéndose en un referente de la izquierda y la rebeldía, incluso a sus ochenta y siete años.

Las entrevistas recogidas comienzan con la breve pero extraordinaria «Veo la actual poesía española a medias falsa y a medias aburrida», firmada por José Luis Acquaroni en el diario *Ayer*, de Jerez de la Frontera, el 15 de agosto de 1954, p. 12, que posiblemente sea la primera o al menos una de las primeras realizadas o al menos que apareció en prensa. Caballero Bonald responde a la pregunta final:

> *–¿Qué te propones hacer este verano en Mallorca?*
>
> –Vivir: bañarme, tomar el sol, tal vez escribir un libro, y tropezarme, esto sin proponérmelo, con montones de ánforas romanas que por aquellas calas abundan tanto como las bañistas extranjeras y nativas guapas. (p. 55)

Toda una declaración de intenciones. Nuestro autor, con 28 años, lo tiene claro. Vivir es fundamental. Precisamente a la pregunta —en la misma entrevista— sobre qué es lo que pretende en poesía, responderá:

> –Transfigurar la realidad. Para mí un poema es siempre un recuerdo. Yo no concibo un poema que no haya sido vivido antes. La poesía que no nace de lo que a uno le haya podido ocurrir es una mentira. El mérito estriba precisamente en transfigurar esta realidad.» (p. 55)

Nuestro autor se encontraba ya con medio pie en Mallorca, trabajando con Camilo José Cela. Ya llevaba el menos dos

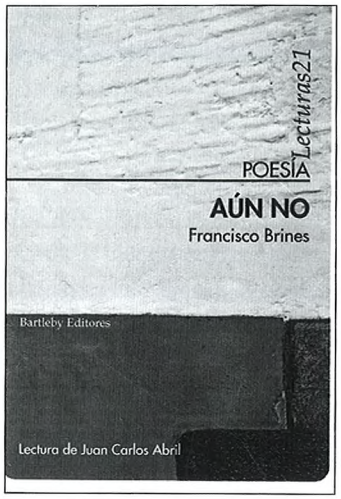
años viviendo en Madrid y había publicado *Las adivinaciones* (1952) y *Memorias de poco tiempo* (1954), aparte de *El cante andaluz* (1953) y tenía en prensa *Jerez y los puertos* (sic, p. 54). Conocido sobre todo como poeta, por sus dos libros de poesía, estas incursiones en la etnografía y el folklore, que suponemos con menos repercusión literaria pero sin embargo con mayor satisfacción económica, adelantaba la figura del intelectual, de ese escritor total que con el tiempo resultó ser Caballero Bonald. En efecto, *Regresos a Argónida en 33 entrevistas* es un poliedro de esas diferentes facetas, destacando, quizás en este orden, el poeta, el novelista, el intelectual comprometido, etc. En ese sentido Pedrós-Gascón, por ejemplo, se hace eco de las polémicas en torno al Premio Barral, a propósito de su mejor novela sin duda, *Ágata ojo de gato*, del año 74 en la entrevista de Diego Galán «El premio que nunca existió. Bonald, ojo de Caballero», publicada en *Triunfo*, en Madrid, el 10 de agosto de 1974, pp. 38-39.

El poema total pero también el escritor total: Caballero Bonald, no ya como poeta ni tan solo como novelista, sino como hombre de letras, referente cultural, sustituye a todos los otros. Por eso Gladys Crescioni Neggers, en su magnífica entrevista publicada en *Mairena*, Río Piedras (Puerto Rico), otoño de 1980, pp. 25-38, comienza preguntando: *¿Qué es la literatura para el escritor?* (p. 152).

JUAN CARLOS ABRIL

Francisco Brines
Aún no

Edición de Juan Carlos Abril
Editorial Bartleby,
Madrid, 2012



La primera edición de este libro, se publicó en 1971 en la entonces muy prestigiosa colección Ocnos. A menudo, la crítica ha señalado que si bien su entrega anterior, *Palabras a la oscuridad* (1966), que recibiera el premio de la Crítica, consagró académicamente a Francisco Brines, fue este título el que le proporcionó la difusión y el reconocimiento de un numeroso grupo de lectores, fieles desde entonces a su trayectoria futura. Francisco Brines había publicado con anterioridad tres libros, el primero de los cuales, *Las brasas* (1960), obtuvo también el premio Adonáis. Desde *Aún no*, la trayectoria del poeta valenciano se continuó hasta nuestros días en unos pocos

libros, llenos de intensidad e inteligencia creadora: *Insistencias en Luzbel* (1977), *El otoño de las rosas* (1986) y *La última costa* (1995), con los que Brines ha sabido liderar, dentro de un corpus poético más amplio relacionado con los procedimientos experienciales, una línea poética muy característica del mundo mediterráneo, llena de sensualidad y vitalismo descarado.

La poesía de Francisco Brines (Oliva, Valencia, 1932), es una de las más representativas de la llamada Generación del 50, en la medida en que algunas de sus características más sobresalientes pueden verse brillantemente representadas en la obra que se extiende desde *Las brasas* (1960) hasta *Yo descanso en la luz* (2010). Formado en la tradición clásica de la poesía greco-latina, así como en el conocimiento profundo de los poetas metafísicos ingleses, por mediación de Luis Cernuda, Francisco Brines ha elaborado un discurso poético con un lenguaje preciso, pero también rico, cercano a veces al hermetismo, intentando captar siempre la sensación a través de la frecuentación de la belleza. Brines entiende la poesía como un proceso de conocimiento, pero como un proceso de conocimiento que se adquiere a través de la experiencia, entendida esta última en su sentido más amplio e incluso trascendente.

La poesía de Francisco Brines es una poesía fundamentalmente amorosa que partiendo de un cierto sentimiento de marginación, indaga en la propia subjetividad para desde ahí intentar lo que el propio Brines llama "el conocimiento de la borrosa identidad humana".[1] Inevitablemente, una poesía así tiene que ser una poesía ética, una poesía que intenta desvelar el lugar moral del personaje poético en el mundo. José Andújar Almansa ha hablado de la "ejemplaridad" de la poesía de Brines, al mostrarnos como a través de la artimaña de lo biográfico la poesía de Brines intenta dar cuenta de su propia identidad, pero también construirla como una identidad nueva, elaborada en el discurso.[2] Poco a poco el paso del tiempo se apodera del argumento de la historia: la construcción biográfica de la identidad se topa con la materialidad cambiante de las cosas de la vida y ahí, en el fondo del escenario, acecha siempre la sombra de la soledad: " Mas no vino la noche, sí el infortunio/ (la vida sucedida desde entonces)". La identidad humana es sin duda una identidad colectiva y, aunque la poesía de Brines no es nunca una poesía social, en el sentido académico del término, sí lo es cuando se preocupa y se interroga desde el sujeto que mejor conoce, él mismo, por la condición humana en general.

La poesía de Francisco Brines es una poesía elegíaca, elegíaca de sí misma, de la propia peripecia vital iniciada en el paraíso de la infancia, pero también es una poesía reflexiva, meditativa a veces, y sobre todo vitalista: una poesía que se detiene en la experiencia sensorial del mundo, en la confrontación de las sensaciones con las abstracciones, enviándonos el resultado cuidadosamente envuelto por la emoción.

Visto en la distancia que nos facilitan los años, quizá sea *Aún no*, el libro más característico de lo que podríamos considerar la etapa de madurez en la poesía de Brines. Efectivamente, como Juan Carlos Abril nos hace ver con acierto en su epílogo, este libro nos ofrece "una poesía que no sólo emociona sino que explica, que no sólo nos ofrece una lectura sino que es ante todo una lección..." Tanto el tono elegíaco de sus libros últimos, como cierto acercamiento metafísico a la realidad, presente en alguno de los primeros, están matizados sabiamente en este texto. El tema central del mismo es, sin duda, como el

1 Brines, Francisco, "la certidumbre de la poesía", en *Selección propia*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 42.

2 Andújar Almansa. José, *La palabra y la rosa*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pág.33; ver también Luis García Jambrina, "Introducción" a *La promoción poética de los 50, Madrid, Espasa Calpe*, págs. 58-60.

título señala ya, el tema de la madurez, tanto intelectual como vital, porque las dos van indisolublemente unidas en nuestro poeta. En medio del camino de la vida, el hablante poético no tiene más remedio que inventariar el pasado, procurando ser fiel a una elección ya inamovible: "El corazón, ahora/ ama más su materia..." Pero la conciencia del paso del tiempo ha destruido en el antiguo muchacho la percepción de lo eterno, la creencia inconsciente en la inmortalidad de la juventud: "La gloria de la vida fue creer/ que existía lo eterno... La gloria de la vida y su fracaso." No obstante, a pesar de la conciencia de una vida insuficiente, penosa, prostituida, indigna, destinada al olvido y a la que ninguna razón justifica, el hablante poético comprende que la única opción es aceptarla, vivirla con la mayor intensidad:

> ...porque es niebla,
> siempre lo que perdemos,
> sucesión de fantasmas
> los seres y los días.
> Más sin carne, la luz no hubiera sido;
> sin deseo, la vida fría noche.

El libro está dividido en tres partes; en la primera y la tercera se desarrolla el argumento de la obra, pero en la segunda, que Juan Carlos Abril describe también muy acertadamente como "contrapunto", encontramos la escenificación de las reflexiones teóricas que Brines propone en sus poemas más meditativos. Aquí, con la sombra vivificante del viejo Marcial, Brines nos describe en epigramas y apotegmas cómo puede vencerse la devastación del tiempo, con ayuda de los placeres sencillos de la vida (esa atmósfera sensual y placentera que con tanta maestría inunda sus poemas) y sobre todo a partir de la enorme pulsión del deseo de la carne, del "sombrío ardor" capaz de iluminar, de otorgar sentido a la existencia.

En la primera parte, en cambio, a través de una pequeña canción introductoria, Brines nos enfrenta con uno de los más significativos espesores simbólicos del poemario, que será más tarde recurrente en toda su obra, la imagen de la sombra de la oscuridad, como una metáfora del reto que supone el enfrentamiento con la creación que no es otra cosa que enfrentarse con el vivir: "Nadie es testigo de esta sorda lucha/ del hombre con el miedo..." Desde ahí, compañero de la sombra, de la soledad y el desengaño, el poeta deambula mendigando la realidad, comprendiendo que el vacío es el único rasgo perdurable y que los años perdidos de la reciente juventud sólo son un suspiro. Entretanto la vida, la vida para yacer con el estéril tiempo, con los cuerpos sin amor de cada noche. El amor para este náufrago, no es más que la constatación carnal y espiritual del ser para la nada: "...no hay otra vida que escoger podamos/ sino esta vieja y negra prostituta."

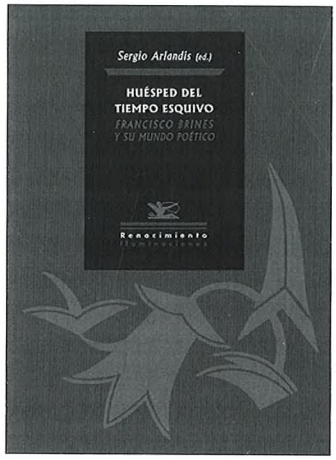
Pero en la última parte aparecen, en cambio, los momentos y los recursos redentores. Envuelto en lo invisible, el poeta es el rey de la vida, lo invisible que no es otra cosa que el canto y el aroma, es decir, la poesía y el mundo sensible. Nos regala en estos poemas Brines una exhibición de lo que ha sido una de las características esenciales de su obra: la magistral recreación de las experiencias sensoriales, procedimiento que, como hemos dicho más arriba, ha creado toda una escuela de poesía valenciana: "Invisible, un aire de jazmín/ penetra en mi camisa, de mi carne separa/ leve sudor; y este polvo soplado/ se ha perdido en la noche..." El tiempo, el amor, el deseo, la soledad, quedan redimidos por el poder del sentir, sentir con toda sinceridad, con la total sinceridad que son capaces de proporcionar los sentidos. Esa última estación de los sentidos, unida al canto, a la posibilidad de crear un hermoso lamento con palabras, es la que proporciona un sentido trascendente al libro en su emocionado colo-

fón: "¿Cuál será la esperanza? Vivir aún; / y amar, mientras se agota el corazón, / un mundo fiel, aunque perecedero. / Amar el sueño roto de la vida/ y, aunque no pudo ser, no maldecir/ aquel antiguo engaño de lo eterno."

ÁLVARO SALVADOR

Sergio Arlandis (ed.)
Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético

Editorial Renacimiento, Colección Iluminaciones nº 80, Sevilla, 2013



No recuerdo el año exacto, pero debió de ser en el verano de 1993. Yo asistía en El Escorial, junto a otros compañeros de la Universidad de Granada, a un curso sobre Rafael Alberti dirigido por Luis García Montero. Allí me topé, alojado como alumno polizón, con Miguel Ángel Marín, actual director del programa de música de la Fundación Juan March. Con él había compartido correrías infantiles en el barrio donde ambos nos criamos y ya durante la adolescencia, pupitre en el bachillerato. Él se había dedicado desde siempre a la música y yo empezaba a interesarme seriamente por la literatura.

De camino a un concierto de música clásica en uno de los patios del Monasterio de El Escorial, íbamos discutiendo con cierta visceralidad desinformada, propia de la edad y afortunadamente templada por la amistad, sobre el origen del placer estético. De aquel paseo recuerdo vivamente la posición de Miguel Ángel Marín. Él defendía que ese disfrute depende fundamentalmente del conocimiento objetivo o técnico –musicológico, filológico, literario, histórico, científico,...- que posea quien se exponga a un producto artístico; es decir, cuanto mayor sea su preparación teórica –cuantitativa y cualitativamente hablando-, mayor será el goce estético. En el otro lado estábamos los que nos postulábamos en cierto sentido como defensores del 'lector inocente' del que habla Constantino Bértolo en *La cena de los notables* (2008), ese espectador ingenuo que contempla la obra de arte "desde una imaginaria mente en blanco" (p. 90) y que 'se engancha' a ella, porque se halla vinculado al hecho artístico por un misterioso, mágico e invisible hilo de transmisión.

Supongo que en el fondo de la cuestión se encontraba el concepto de sensibilidad que unos y otros manejábamos. Por un lado, una sensibilidad técnica y/o profesional; por otra, la de naturaleza numénica, mística o, incluso, hereditaria.

Pues bien, todo esto viene a propósito del libro objeto de esta reseña. Cada lector de este volumen sobre la obra poética de Francisco Brines puede hacer la prueba, una vez cerrada la última página, y plantearse si *Huésped del tiempo esquivo* le va a ayudar, cuando se sumerja otra vez en la poesía de Brines, a disfrutar más intensamente de ella o no. Desde mi experiencia como lector del poeta de Oliva, he de admitir que me rindo a la tesis de Miguel Ángel Marín en un ejercicio doble de humildad: por una parte, mi teoría sobre el placer de la lectura adolecía de cierta prepotencia, a pesar de o precisamente debido a su carácter ingenuo y juvenil; por otra, tras la lectura de las 'lecturas' hechas de la obra de Brines por parte de especialistas, hispanistas, filólogos, poetas, amigos,... y las nuevas perspectivas y matices descubiertos, no me queda más remedio que admitir mis limitaciones como lector. Y desde esta misma óptica, excusándome de entrada por dichas carencias, me aventuro a escribir sobre *Huésped del tiempo esquivo* con el permiso de esos mismos especialistas, hispanistas, filólogos, poetas, amigos,... convocados por Sergio Arlandis para rendir homenaje a Francisco Brines, tributo que no "pretende ser un simple reconocimiento, ni una reunión de amigos o –peor aún- una despedida encubierta", según el propio Arlandis declara en los primeros párrafos de este volumen.

Así pues, nos hallamos ante un libro que desde su inicio quiere marcar diferencias con otros de su especie: un homenaje, sí, pero distinto. Esa originalidad creo que se observa en dos aspectos dignos de mención, aparte de lo ya apuntado anteriormente. En primer lugar, los invitados a este homenaje, que han trabado amistad de una manera u otra a lo largo de su vida con el poeta homenajeado, han tratado de establecer una distancia con ese afecto para hablar desde la perspectiva del estudioso que intenta aportar algo nuevo -y a veces en diálogo conflictivo con otros participantes- sobre la obra del Francisco Brines poeta y amigo. En este sentido, quizá los textos más heterodoxos sean los firmados por autores vinculados estrechamente a Brines como Carlos Marzal, Vicente Gallego, Luis Antonio de Villena y Fernando Ortiz, escritores en los que ha podido más la calidez de la amistad que la lectura técnica y filológica. El texto del último de los poetas mencionados, por cierto, sobrecoge especialmente leído en los meses primaverales de 2014, pocos días después su muerte.

La segunda de las diferencias, anunciada en el primer texto firmado por el editor del volumen, radica en una estructura muy pensada, muy cuidada, muy orgánica, en el orden elegido para la disposición de los textos en este libro. La clave se encuentra en el poder simbólico del número cuatro, pues estas son las partes en que se divide *Huésped del tiempo esquivo*. Dejemos al propio Arlandis que lo explique: "el número cuatro simboliza los ejes del mundo, los verticales y los horizontales, la visión diacrónica y sincrónica de la realidad. Encarna la totalidad de lo creado, ya que, como ordena la tradición, hay cuatro pilares del mundo, cuatro fases de la luna, cuatro vientos, cuatro estaciones, cuatro ríos en el paraíso, cuatro letras en el nombre del hombre original (Adán), etc.; simboliza la totalidad de lo creado y de lo revelado. (...) Por tanto, esta estructura de cuatro partes y una semblanza final responde a una intención clara de recorrer todas las rutas que ahondan el mapa de su trayectoria para hacer el más exhaustivo y completo acercamiento a su poesía".

En este mismo horizonte simbólico, llama la atención el orden -también muy pensado y orgánico- del material gráfico aportado para cerrar *Huésped del tiempo esquivo*. Como en una especie de *ringkomposition*, la última de las fotos seleccionadas muestra a un Brines sereno que contempla el mundo

desde su actual edad avanzada y a través de un ventanal de su casa de Elca, exactamente igual que el protagonista de su primer libro *Las brasas* (1960), publicado cuando el poeta contaba con solo veintiocho años.

Por otra parte, observamos un aspecto en el texto introductorio de Sergio Arlandis muy útil para lectores con prisa o con unos intereses muy definidos en cuanto a la obra poética de Francisco Brines. Nos referimos al adelanto resumido de los contenidos de cada uno de los artículos que incluye el libro. Esta anticipación no solo de la arquitectura, sino también de los asuntos a tratar se observa asimismo en algunos artículos como los de Susana Cavallo o Juan Antonio Garrido Ardila, ambos ligados, al igual que Sergio Arlandis, al mundo universitario anglosajón. No sé si de esto se puede sacar alguna conclusión o algún rasgo de carácter intelectual que diferencie a este mundo de cultura protestante en inglés y al nuestro, de raigambre católica donde todo está permitido porque todo está perdonado. Insisto en que no lo tengo claro, pero sí es evidente que en general en los textos patrios el aparataje estructural anda un poco más desdibujado.

La claridad expositiva se agradece especialmente en un volumen como el que nos ocupa, donde el nivel de exigencia técnica, filológica, científica,... exigido al lector es en líneas generales muy alto. Se puede afirmar que la excelencia intelectual e investigadora se extiende a lo largo de todo el libro, lo cual supone en la mayoría de los casos un acercamiento concienzudo y profundo a la materia tratada, la obra poética de Francisco Brines. Este hecho juega en favor y en contra al mismo tiempo del libro reseñado. Por una parte, como se acaba de señalar, contribuye a su objetivo primordial, que no es otro que ahondar en la trascendencia de la poesía del autor de Oliva, pero, por otra, dificulta su accesibilidad a un lector medio, no necesariamente especializado en el estudio de la literatura, pero sí amante de la poesía. En este sentido, un tono más divulgativo, pero no menos exigente, habría contribuido a acercar con más y mejor tino los entresijos de la poesía de Brines a ese lector medio y, de esta manera, el objetivo de este libro se podría haber cumplido de manera más eficiente y extensa.

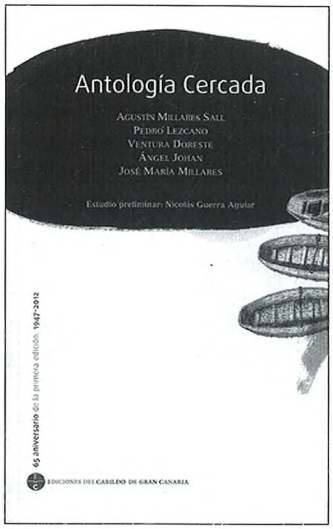
Y así volvemos al inicio de esta reseña, al placer estético, al disfrute de la lectura y sus orígenes. Si estamos –estoy- de acuerdo con que el conocimiento 'paraliterario' de la obra de Francisco Brines ofrecido en este libro homenaje puede contribuir a gozar más intensamente de cualquiera de sus poemas, este *Huésped del tiempo esquivo* no tiene por qué renunciar a este disfrute, puesto que todo acto de lectura lo ha de ser, por muy técnico que resulte su contenido. Evidentemente, aquí cuenta más la relación con los conocimientos sedimentados en el lector que en el caso de la lectura de un poema, pero no por ello hemos de despreciar a este con fuegos de artificio intelectualoides como es el caso del artículo de Margaret Persin o con una mirada por encima del hombro como le sucede al texto de Susana Cavallo. Quizá uno de los más equilibrados en este sentido sea Luis Antonio de Villena, que opta por un acercamiento impresionista –entiéndase el término como 'impresiones de lectura'- a la poesía de Brines que bien condimentado con sus conocimientos literarios y filológicos traba una salsa que acaricia placenteramente las papilas gustativas del lector del artículo.

Sé que este no es el fin primordial de *Huésped del tiempo esquivo*, pero no por ello ha de renunciar el ensayo como género a seducir al lector y hacerlo disfrutar, sin por ello olvidar su exigencia de rigor científico.

JUAN CARLOS SIERRA

ANTOLOGÍA CERCADA [1947]

Estudio preliminar de Nicolás Guerra Aguiar
Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2012



Sesenta y cinco años se han cumplido desde la primera edición de *Antología cercada*, un libro del que muchos hablaban y que pocos habían visto, hasta esta necesaria recuperación de ahora. Debemos a la pasión inteligente de su preparador, Nicolás Guerra Aguiar, y al respaldo que ha tenido la edición desde el primer momento por la Consejería de Cultura del Cabildo de Gran Canaria, la suerte de poder gozar de nuevo de esta rareza bibliográfica que ha hecho historia en la poesía española.

Pocas antologías poéticas del siglo XX habrán sido tan selectivas como la *Antología cercada*[3]: sólo cinco autores y representados cada uno de ellos con uno o dos poemas, tres como máximo. Si añadimos a esto su corta tirada y su reducido número de páginas como estrategia para esquivar la censura de Madrid, más severa que la de Las Palmas de Gran Canaria, se comprenderá que responde a un criterio restrictivo poco frecuente; muy en la línea de los pequeños libros o cuadernos de poesía que tan merecida fama dieron a la tradición impresora de Canarias.

Han pasado los años y, desde la nueva y más completa situación que nos da el tiempo, vemos que hay una unidad fundamental en aquellos poetas. Unidad de lengua y estilo, que es lo que de verdad importa en poesía, pero también coincidencia en su postura política, sobre todo entre los cuatro de la misma edad: Ventura Doreste, Pedro Lezcano y los hermanos Agustín y José María Millares, entonces con edades comprendidas entre los veinticinco y los treinta años. Todavía en 1986, Sebastián de la Nuez no creía que los poetas de la *Cercada* formasen un grupo, sino que veía a cada uno de ellos con una personalidad bien diferente[4]. Hoy, analizada aquella antología de 1947 sin prejuicios, esta apreciación no puede seguir manteniéndose.

Es curiosa la aritmética generacional, de la que no soy muy fiel creyente, pero aquí no falla: el poeta gallego Ángel Johan, el quinto poeta de la *Antología*, es por fecha de nacimiento –1901– de la generación anterior, y se nota. Su exquisito vocabulario y sus imágenes lo sitúan próximo a un cierto esteticismo gongorino, del que ya no participan sus jóvenes compañeros. Son gongorinos, sin duda, estos versos suyos: "No cenizas, de fuego sí la llama" o "carminosas albricias vesperales". También el vocabulario que utiliza a veces, como *marcescente, sevicia, hormazón, adolecida*..., lo alejan del resto de los antologados. Pero por encima de estos matices, la *Cercada* muestra un grupo bastante homogéneo, que, con sus inevitables contrastes, conforman una perfecta unidad.

La poesía –y lo mismo podría decirse de cualquier arte– es una "forma apasionada de libertad", como la entendía Juan Ramón Jiménez en su admirable conferencia *Política poética*, de 1936[5]. Si hay en esta

3 Primera edición: El Arca, 1947. La reedición actual, sin ser facsímil de la anterior, la sigue con bastante fidelidad.

4 S. de la Nuez: *Poesía Canaria 1940-1984. Antología*, Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1986, pág. 13.

5 Véase Juan Ramón Jiménez: *El trabajo gustoso*, Selección y prólogo de Francisco Garfias, Aguilar, México, 1961, pág. 40.

Antología un impulso que predomina y da cohesión temática a sus poemas, éste es el sentimiento de libertad, unido al de justicia. La palabra "libertad" se despliega en ella como una bandera. Resulta elocuente que la primera cita del primer poema que contiene sean unos versos de Louis Aragon, en los que ya se habla de "la sangre de la libertad", que es la que recorre las arterias principales de estos poemas. Ventura Doreste tiene la esperanza de que la libertad renazca de las cenizas de la moderna Sodoma, que no es otra que la ciudad aniquilada por la guerra y el odio: "La libertad –dirá– es la ciudad que aguarda. / La libertad es la ciudad de todos", para acabar viéndola encarnada en un hombre nuevo que se alza por encima de las miserias del presente: "Será la libertad el hombre mismo". Agustín Millares, en las rotundas estrofas de "El martillo del minuto", de un perfecto clasicismo, aspira a una libertad que le ha sido negada: "Sólo de libertad gozaba el humo", precisa. Y su hermano José María, frente a un "ahora" de decadencia y muerte, en actitud que recuerda la de Vicente Aleixandre en *Sombra del Paraíso* (1944), vuelve sus ojos a un pasado de plenitud, de alegría, cuando –leemos– "los labios del hombre, maduros, cantaban la libertad..." Y como un canto de libertad, más allá de todas las coacciones y limitaciones de la época, hay que entender esta valiente antología que tiene un indudable aire de manifiesto apasionado y rebelde.

Hay una rebeldía que es propia de la juventud y otra que es consecuencia de una respuesta ideológica. La *Cercada* participa de ambas. La de los jóvenes la expresa admirablemente Fernando Pessoa –a través de Álvaro de Campos, uno de sus heterónimos– en estos versos: "Reniego. / Reniego de todo. / Reniego incluso de más."[6] Son versos que nos definen la actitud del joven airado frente al mundo. Un mundo extraño, ajeno a él, con el que no se siente identificado porque ni participó en su construcción ni en la organización social que tiene. Esta rabia se deja oír a menudo, como un grito, por los versos de esta testimonial antología. Pero también nos llega desde ella el sonido de una verdad más honda desencadenada por la convicción política y la conciencia social. Poemas como "Edicto", de Pedro Lezcano, o el pasaje final de "El martillo del minuto", de Agustín Millares, con ese tono de proclama que viene a agitar las voluntades dormidas ("Hombres –dice– que, al ver mi suerte al lado opuesto, / no encontráis la manera de salvarme..."), o "Guerra en la paz", de Ventura Doreste, donde se glosa con una agudeza extraordinaria el *homo homini lupus* del *Lebiatán*, o, en fin, el bloque estrófico con que termina "Labios de acero", de José María Millares, en el que un hombre, cuya "sangre era más alta / y su voz se elevaba sobre todas las cumbres", cae ejecutado frente a un pelotón de fusilamiento (¿un homenaje en clave a Federico García Lorca en 1947?); pues bien, estos y otros momentos de la *Antología* son los que nos descubren a unos escritores que se tomaron la política en serio. Con la *Antología cercada* tuvieron la habilidad de evitar la represión del régimen franquista, pero con la salida dos años después de la revista *Planas de Poesía*, creada bajo el mismo ideario ético-estético por los hermanos Millares, no tuvieron igual suerte. Denunciados por "rojos", fueron detenidos y represaliados en 1951.

Pero volviendo sobre la *Cercada*, sentimos que nos llega con ella el latido de un fuerte compromiso. Por eso, sus poemas han sido considerados, y con razón, como insertos dentro de "la cultura social". La expresión es de Vicente Aleixandre. Procede de una carta suya a Agustín Millares con ocasión del homenaje al

6 F. Pessoa: "Bicarbonato de soda", de *Poesías de Álvaro de Campos*, en *Poemas escogidos*, Plaza&Janés, Barcelona, 1972, pág. 190.

grupo poético de la *Cercada* en el Instituto Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, en 1982, promovido y coordinado por el profesor Nicolás Guerra Aguiar, a quien debemos después de muchos años de olvido el proyecto de esta necesaria reedición y su impecable y completísimo estudio preliminar. En esa importante carta, Aleixandre describe a aquellos cinco poetas como "los verdaderos pioneros de un movimiento que había de dejar un hondo surco en la marcha de nuestra lírica"[7]. Desde hacía años, Guerra Aguiar había hecho de la defensa de la *Cercada* una de las razones de su trabajo intelectual. Desde la cátedra, la investigación, la didáctica, el ensayo, la postura que él vino sosteniendo y sostiene hoy sintonizaba plenamente con la de Aleixandre: aquellos poetas eran unos adelantados a su tiempo y estaban inmersos en una corriente estética que resulta inequívocamente social.

Lo que ocurre es que la poesía etiquetada como "social", que empezaría a circular años después, rebajó sus pretensiones estéticas por el empeño de hacer llegar su mensaje a una "inmensa mayoría". La *Cercada*, en este sentido, es un lujo. Poesía comprometida con su función social, sí, pero a la vez comprometida con el arte de la palabra poética, a la que de ninguna manera renuncia. Son poetas inspirados y a la vez artesanos, espléndidos conocedores de los secretos del verso. Utilizan medida, rima e imágenes con gran pericia. La lección de los poetas del 27, sus maestros más directos, gravita sobre ellos. Especialmente los surrealistas. Hubieran podido optar por la vía del surrealismo francés, mucho más espontáneo y revolucionario, y del que tenían buen conocimiento –ya dijimos que Louis Aragon era citado al comienzo del libro–, o incluso por el surrealismo que prosperó en torno a la revista *Gaceta de Arte* en Tenerife, por los años treinta[8], pero quizás por sensibilidad y afinidad se decantaron por los surrealistas peninsulares, Lorca, Alberti (el prohibidísimo Alberti de entonces, del que hay una cita encubierta en el libro[9]), y sobre todo, el Aleixandre de *Sombra del Paraíso*, con su mirada nostálgica hacia un pasado de plenitud que sentía que le habían arrebatado. También se percibe en el estilo la presencia, muy poderosa, de Miguel Hernández, con ese giro clásico que mantuvo en su poesía, primero en *El rayo que no cesa* (1936) y, después, en *El hombre acecha* (1939) y en sus poemas finales.

En este sentido, los poetas más hernandianos de la *Cercada* son quizás Agustín Millares y Pedro Lezcano. El primero sigue de cerca la "Elegía" a Ramón Sijé en versos como estos: "Atónito dejó la edad al vuelo" o "Acabó por nevar la primavera", y emplea vocablos inequívocamente hernandianos como *rayo, estatura* o *vendaval*. Por su parte, Lezcano se permite repetir literalmente parte de un verso de Miguel Hernández: "como un árbol talado", segundo verso de su poema "Tierra o mujer" (compárese con el penúltimo de "El herido", del poeta de Orihuela), y en el mismo poema Lezcano incorpora una imagen, propia de Miguel Hernández, del soldado que lleva en plena guerra en una mano el fusil para dar muerte y en la otra la esposa para dar vida: "¡... abrazad a la hembra / como a un fusil caliente por matar el espanto!"

Es raro que una publicación de inquietud "social" sea al

7 Véase N. Guerra Aguiar: *Literatura Canaria. Desarrollo del Currículo* [volumen colectivo], Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1997, pág. 306.

8 La revista de signo surrealista *Gaceta de arte* fue creada en febrero de 1932, en Tenerife, por un grupo de poetas y artistas, entre los que destacan: Domingo López Torres, Eduardo Westherdahl, Pablo García Cabrera y Agustín Espinosa, autor éste de la importante novela surrealista *Crimen*, de 1934.

9 R. Alberti: "El mal minuto", de *Sobre los ángeles*, CIAP, Madrid, 1929.

mismo tiempo de tan refinada calidad poética. Pero así sucede con la *Antología cercada*, y no es ésta su única peculiaridad. Más insólita resulta aún su condición de ser una *antología sin antólogo* o una *antología sin manifiesto* o declaración poética al frente. No es lo habitual. Aunque no es del todo cierto que carezca de antólogo. La *Cercada* es del grupo de los cinco poetas que intervienen en ella, pero en especial –justo es reconocerlo– resulta obra de Ventura Doreste, poeta, ensayista, hombre culto, fiel continuador del humanismo confiado y sapiente de Alfonso Reyes[10]. Ventura Doreste fue, por lo que hoy sabemos, no sólo quien la ideó sino quien la impulsó y la materializó, con la ayuda de los demás poetas del grupo. Doreste fue para esta *Antología* –intensa, breve, disconforme, rebelde– el verdadero *fautor*, el "agente provocador" que la pone en marcha y la hace llegar a su meta. Y el hecho de que no apareciera su nombre como reconocido antólogo ni admitiera abiertamente su papel tutelar en esta aventura dice mucho de su personalidad intelectual, discreta y generosa.

El mérito principal de esta *Antología* reside, vista a la distancia, en la valiente recuperación que hizo de un estilo de poesía combatiente y comprometido que se había forjado durante los años de la República y luego, en plena guerra, desde la línea del frente y las trincheras. Aquellos poemas enardecidos y rebeldes de Arturo Serrano Plaja, de Antonio Aparicio, de José Herrera Petere, de Juan Rejano, o del tantas veces citado Miguel Hernández, se vieron cortados de raíz a partir de 1939. Al "silencio oficial" impuesto, supieron responder desde Gran Canaria estos cinco poetas, jóvenes, brillantes y atrevidos, con una poesía de conciencia cívica que hacía de la reivindicación de la libertad su verdadero centro.

ALEJANDRO DUQUE AMUSCO

10 Remitimos al magnífico ensayo de Antonio María Martín Rodríguez: "Ventura Doreste y el mundo clásico", en *Algunos hitos de la literatura del siglo XX en Canarias* (Eugenio Padorno y Germán Santana Henríquez eds.), Ediciones Clásicas, Madrid, 2008, págs. 153-192.

Antonio Soler
Una historia violenta

Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores
Barcelona, 2013

En un territorio urbano muy limitado de la ciudad de Málaga, el comprendido entre la calle Lanuza, las cercanas "Casas de los Militares", la "selva" del barrio aledaño de la Trinidad, y al Sur, las playas de la Misericordia, (aquellas en las que, muchos años antes, en diciembre de 1831, se suceden otras escenas escalofriantes de sufrimiento y desolación, de muerte y crueldad: el fusilamiento de Torrijos y sus correligionarios), se desarrolla prácticamente toda la acción de la duodécima y última novela de Antonio Soler: *Una historia violenta*.

Si limitada es su ubicación geográfica, limitado es también

el número de sus personajes fundamentales: tres niños de los que desconocemos sus edades pero que el lector situará por sus reacciones, sus modos de expresión, y el afloramiento y profundidad de sus sentimientos, entre los diez y los doce años. Esos tres personajes son: Ernestito, Mauri y el narrador de todo lo que acontece del que no sabemos ni siquiera su nombre. Los tres viven en un palmo de terreno, en la misma calle Lanuza: el narrador y Mauri en dos casas menesterosas una al lado de la otra, y Ernestito (el único del que sabemos el apellido: Galiana) en la tercera, pero a diferencia de las de sus dos compañeros, la suya es de dos pisos con terrazas y azoteas, y de construcción "esplendorosa" a los ojos del narrador.

Esa diferencia de recursos económicos entre el pequeño Ernesto y sus dos compañeros de barrio, no es la única determinante en la configuración de sus diferentes personalidades. Soler las amplía esencialmente a otras dos más: la primera, el entorno familiar y afectivo que rodea a cada uno; la segunda, el trueque de experiencias comunes que se genera cuando se separan de ese ámbito y los tres encaran la vida en común.

Poco se nos dice de los de Mauri (siempre en segundo término en ese trío protagonista) pero adivinamos privaciones, y escasez de afectos y de ámbitos estables de cuidados y atenciones.

Con más datos se describen los de Ernestito: un mundo disgregado y vacío, lleno de suficiencias materiales pero de mediocridades intelectuales y morales, que cuando, en contadas ocasiones, entran en contacto con los de sus dos compañeros segregan, sí, pequeñas generosidades pero todas ellas oficiosas y humillantes mezcladas, siempre, con exigencias que no deben discutirse, y débitos denigrantes de inexcusables cumplimientos.

Soler se detiene mucho más en el ámbito familiar y afectivo del niño narrador. Los padres, la hermana y su novio, la vecina Tusa, (su amor inicial y brumoso, carnal y evanescente), y otros personajes menos sustanciales, no necesitan para configurarse con fuerza y verdadera densidad humana enfrentarse a acontecimientos importantes, transferirnos hechos trascendentales de sus vidas, revelarnos sus mayores secretos, hacernos saber sus frustraciones más profundas, ni que lleguemos a adivinar sus dolores más activos.

El extraordinario dominio de los recursos expresivos por parte de Soler hace que baste con que los oigamos comentar cualquier hecho de sus vidas por intrascendente que sean, sepamos cómo reaccionan ante una pequeña humillación o un acontecimiento inhóspito o inesperado, tengamos la oportunidad de verlos comentar con ligereza sus trabajos, seguirlos en el ir y venir cotidiano por sus casas, saber en qué ocupan sus horas vacías, o asistir a un atisbo de sus momentos de ternura o desolación, para que sus figuras aumenten poderosamente su significación humana.

Los tres unidos comparten el vacío de las tardes, los avatares minúsculos y bravíos del barrio, la mezquindad de lo que les rodea, el deslumbramiento del miedo y la aventura, el descubrimiento azaroso de la vida en su pulsión, en su dureza, en su azarosa gratuidad, pero manteniendo cada uno sus diferencias vitales.

Ernestito no es sólo el detentador de la riqueza frente a las pobrezas y humillaciones de sus dos compañeros, es también y principalmente, aquel que inicia los acontecimientos centrales de la novela y, hasta el final, el dueño de la dirección terrible y casi esperpéntica en que se desarrollan.

Mauri actúa con tan poco margen de elección que lo hace sin considerar las consecuencias de sus actos, sin plano moral al que referirse. Es el que oye y está pero sólo acompaña y, más tarde, vive por su cuenta. Es también el resistente, el que sabe sobrevivir, el que

achica sus propias perspectivas pero las vive con intensidad y naturalidad. No se pregunta, hace y vive sus pocas oportunidades con decisión; no existe para él la apatía, sí la escasez. .

El narrador es el personaje más complejo, más sutil. No sólo porque, como ha señalado Santos Sanz Villanueva, al hacer el relato de los acontecimientos unas veces los describe en el mismo momento en que estos se desarrollan y otras, lo hace pasado el tiempo, y por tanto "compagina... la inocencia de la mirada infantil y el punto de vista retrospectivo que implica un juicio moral" de esos mismos sucesos, sino porque alegoriza un mundo de mayor complejidad, más inaccesible, más fluido y cambiante, que va construyéndose y desvelándose paso a paso. Fuerte y seguro por un lado, frágil e inseguro por otro; siempre sorprendido, siempre por hacer, por completarse. Es el que contempla y pregunta (Pessoa dixit: "Lo que vemos no es lo que vemos, sino lo que somos"), el que interpreta y duda, el que indaga y cuestiona, y que en un movimiento espiral, desde lo más amplio a lo minúsculo, y a la inversa, construye su propia valoración humana y moral.

Por otro lado, entre ellos todo parece fáctico, ineludible: la pobreza y el poder, la sumisión y la rebeldía, la simpleza y la complejidad, los sentimientos y los hechos que los hacen nacer y desarrollarse; en resumen, la existencia espesa y oscura de unos seres, pocos, muy pocos, que conviven en una calle, de un barrio perdido en una ciudad que termina por ser cualquiera.

No se juzgan entre ellos, incluso cuando se ejerce la violencia directa de uno sobre otro se acepta como un intercambio natural de vida, un mero acto circunstancial por el que no tiene sentido alguno preguntarse razones ni intención. Antonio Soler indaga más que en la capacidad de crueldad que pueden ejercer los niños, en la violencia que son capaces de generar. Violencia que precisamente por ser gratuita encierra mayor dosis de crueldad. Más que por razones estructurales, casi genéticas, como en el caso de la interesantísima novela de Gordon Lish: *Perú*, aquí los fundamentos de la crueldad y la violencia de los niños son esencialmente sociales.

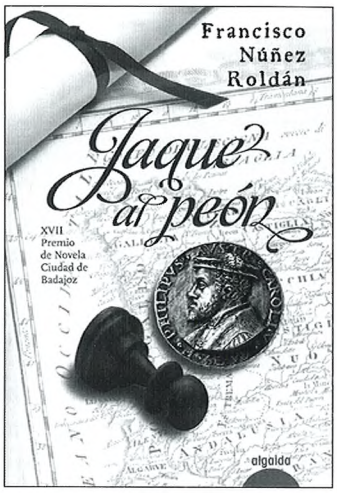
Muchos críticos han hablado del valor lírico de la prosa de Antonio Soler. Porque me parece que los valores líricos se diferencia de los narrativos porque exigen profundización y no desarrollo, simbolismo, no alegoría, música acompasada a las intensidades no el tono discursivo que entraña la linealidad histórica de los acontecimientos; no planteamientos corales y sí esencialmente individuales, diría que más que lírica, su prosa es emocional. Escrita desde la emoción para emocionarnos mientras nos alumbra un mundo de humillación y abusos, de violencia e injusticia estructurales, pero sobre todo donde se oye "el sonido de la miseria".

Porque de paso y de manera circunstancial se habla de un "Gordini" sabemos que la acción se desarrolla en los finales de los 60.

Calle Lanuza: la Málaga de esos años. Cuando Antonio Soler nacido en 1956 en esa ciudad, y por esos barrios, puede tener entre los 10 y los 12 años

RAFAEL BALLESTEROS

Francisco Núñez Roldán
Jaque al Peón
Editorial Algaida, Sevilla, 2013



El auge creciente y continuado de la novela histórica está provocando cierta polémica -más bien moderada- entre historiadores, críticos literarios e incluso entre novelistas cultivadores del género.

Bien lanzada y mejor promocionada por editoriales atentas al éxito y apoyada por un público lector ferviente, podríamos decir con reservas que, entre críticos e historiadores, la novela histórica tiene mala fama, como un arte ramplón y colorista muy cercano al "best seller": lectura ante todo entretenida y viajera, apoyada con habilidad y oficio en algún misterioso enigma, en un tejido de intrigas más o menos policiacas a descubrir por un lector sagaz bien tocado en su curiosidad que, página a página, nota crecer su cultura como en una enriquecedora expedición por la fascinante oscuridad del mundo antiguo. Ante este entusiasmo los estudiosos manifiestan un cierto desdén, creado, la mayoría de las veces, por una confusa ficción seudohistórica.

Ni que decir tiene que estas novelas llamadas históricas, cercanas al colorido de Walter Scott, poco tienen que ver con *Salambó*, de Flaubert, y menos todavía con *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch, ni tampoco con *Noticias de un imperio*, de Fernando del Paso, ni siquiera -pensamos- con algunas más cercanas al público lector como *Memorias de Adriano* o *El nombre de la rosa*. Sus autores no aspiran a la reconstrucción realista del tiempo pasado; aspiran a una difícil indagación, a la tarea de descubrir una mentalidad situada en un tiempo anterior, a la interioridad del personaje determinado y sus circunstancias, desde un punto de vista psicológico.

Tenía razón el olvidado G. Lúkacs cuando en su ya clásica *La novela histórica* afirma que ésta -que en su opinión comienza con Walter Scott y concluye con Flaubert- deja paso a una novela histórica moderna, que propicia una completa renovación del género.

De esta manera surgen novelas como *La marcha Radetzky* de Joseph Roth, *La noche bajo el puente de piedra*, de Leo Perutz, o *La gran marcha*, de E,.L Doctorow, y dentro de la narrativa española contemporánea, una novela tan significativa como *El hereje*, de Miguel Delibes, modelo equilibrado de análisis histórico apoyado en la descripción minuciosa de una época de nuestro pasado. Lúkacs habla incluso de "un nuevo humanismo" en la novela histórica, a partir de los años treinta del pasado siglo.

Quiero decir con esta reflexión que el autor de *Jaque al peón*, Francisco Núñez Roldán, debe conocer sin duda estas matizaciones sobre el género. Pienso que estamos en presencia de un escritor con sólidos conocimientos históricos, bien sobrado -entendemos- de lecturas. Catedrático de inglés, traductor, devoto lector de Baroja y Pessoa, de los clásicos españoles y de Juan Benet. Viajero incansable, aficionado a la arqueología, y experto en estrategias y pertrechos militares. En su novela *Guatarral, almirante y pirata* (2001) pudimos leer antiguas batallas navales descritas con una admirable exactitud. No se trata, pues, de la sospechosa y frecuente figura del historiador que ensaya y prueba suerte en la novela histórica. Núñez Roldán es un novelista de metódica dedicación que se adentra muy conscientemente por los vericuetos de la Historia.

Jaque al peón -título que podría sorprender a un conocedor del ajedrez- es un texto narrativo esculpido minuciosamente a base de una escritura sencilla en apariencia -diríamos que nos recuerda al "estilo sin estilo" del maestro Baroja-, apoyada en el recurso de un diálogo vivo y directo, en contrapunto con descripciones pictóricas y precisas del espacio por donde discurre la historia propuesta.

De inmediato se impone la poderosa presencia de un personaje: don Cristóbal de Moura, una figura poco estudiada por los historiadores, amante de su patria, fiel a la vez a Felipe II, y dotado de una rara habilidad para sortear y resolver intrigas -también amores secretos-, y que Núñez Roldán analiza cuidadosamente en el plano psicológico, y sobre todo en su difícil entorno político e histórico; un cortesano capaz de lidiar con coherencia y eficacia la tensión de sus dos patrias enfrentadas en la soterrada pugna de intereses que surge tras la muerte del rey don Sebastián en la batalla de Alcazarquivir, en 1578.

Sin apenas ataduras forzadamente biográficas y documentales -poco se sabe de la vida e intimidades de Moura, nos aclara Núñez Roldán en el "aviso al lector" que abre el texto-, el novelista se adentra con difícil y medida libertad en una amplia indagación narrativa, que se apoya y motiva en tres elementos básicos: la sombra sutil y alargada de Felipe II, la compleja descodificación de las constantes intrigas políticas, y finalmente la presencia del amor clandestino por una mujer, imposible por las diferencias sociales de la época, y que constituye quizá la parte más novelesca del texto. Las sutilezas y disimulos de este amor secreto son descritas a la perfección y sintetizadas en una escena perfecta, no exenta de ternura erótica y sentido del humor, entre el grave caballero Moura y su paje Fernandillo que, desprovisto de camisa, resulta ser una linda mujer.

Mención especial merece el espacio, y su papel fundamental en *Jaque al peón*, que aunque se desarrolla entre Madrid y Badajoz, será en Lisboa donde tiene el climax narrativo. Podríamos afirmar sin demasiado error que la Lisboa del siglo XVI adquiere rango de protagonista en la novela de Núñez Roldán.

Bien sabemos que una de las características de los narradores genuinos es la creación y recreación de un espacio propio y reconocible. Tenemos ejemplos por docenas, desde la Vetusta de Clarín al inolvidable Dublín de Joyce, y no podemos olvidar sobre todo la Lisboa de Eça de Queiroz, de Pessoa o Saramago, por no hacer la lista interminable.

Jaque al peón se apoya sobre todo en el recurso de la biografía; una posible biografía de Cristóbal de Moura -sin olvidar a Felipe II, diríamos que ficcionalizada. Esa capacidad de fabulación biográfica le permite al novelista un amplio "invenire", y a su vez profundizar en la intimidad psicológica del personaje, más allá, pensamos, de la verdad histórica que debe regir el trabajo del biógrafo estricto.

A partir de datos reales y documentados, Núñez Roldán, pausadamente pero con dinámico ritmo narrativo, se adentra, avanza y amplia los avatares del personaje. *Jaque al peón* es una densa y sólida novela de 476 páginas que en ningún momento le pesan al lector. Núñez Roldán conoce bien el recurso de la intriga y las pausas, para crear y renovar el interés de los lectores.

Tal libertad de fabulación, propia del novelista, le permite al autor crear en torno a las dos figuras principales de la novela -el cortesano Moura y el poderoso Felipe II- una serie de personajes, no diríamos que secundarios, que se mueven, aparecen y desaparecen por los recreados espacios de Lisboa, Madrid y Badajoz. Personajes diversos, retratados mediante diálogos reiterados y vivos, llenos de intenciones y estrategias. El paje Fernandillo, quizás el más logrado, inexistente

suponemos en la biografía real de Moura, ejemplo bien logrado de fidelidad y disimulos del amor; la buena sirvienta Herminia, pulcra y algo más que un ama de llaves; el secretario Tomé, con su perfil de clérigo astuto, y tantos otros que, poco a poco, van componiendo verdaderos cuadros de interiores muy bien resueltos, sin olvidar la presencia -a veces de refilón-, de una extensa nómina de personajes históricos, vinculados y comprometidos con las oscuras circunstancias de la época: Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba, que falleció en Lisboa en 1582, el Marqués de Santa Cruz, Gabriel de Zayas, Antonio Pérez, y finalmente una curiosa y breve presencia, la del poeta Luis de Góngora, con un soneto que dedicó a Moura en 1593. Hay también reflejos o alusiones a Fray Luis de Granada y al cardenal Granvela, entre otros muchos.

Bien trazadas y resueltas todas las piezas del puzzle, el universo de *Jaque al peón* concluye y se cierra. Quizás el lector imaginativo recuerde entonces unas breves líneas que aparecen de manera fugaz en el inicial "aviso al lector", cuando Felipe II, agradecido a don Cristóbal de Moura toda su vida, dispuso que el cortesano fuera la última persona que lo viese desnudo y lo vistiera con una camisa blanca como mortaja, según refiere el padre Sigüenza en su magistral memoria sobre la construcción de El Escorial. Un cuerpo blanquecino y desnutrido por los quebrantos dolorosos de la enfermedad, vestido con una sencilla camisa blanca.

De esta manera, la imaginación y la libertad de un novelista nos permiten acercarnos de nuevo a los crujidos de la Historia.

JULIO MANUEL DE LA ROSA

Fruta extraña. Casi un siglo de poesía española del jazz

Edición de J. Ignacio Guijarro
Fundación José Manuel Lara, col. Vandalia. Sevilla, 2013

Ante las casi cuatrocientas páginas de esta antología se desvanecen todas las reservas que uno pudiera albergar sobre la relevancia del pretexto que le sirve de hilo conductor. No hay más remedio que admitirlo: existe una "poesía española del jazz"; como existe una poesía española sobre las corridas de toros, sobre la devoción religiosa o sobre el propio y cuestionado ser de España. Con voluntad y paciencia, ya se sabe, pueden espigarse poemas suficientes para componer antologías incluso sobre otros asuntos más peregrinos: sobre trenes, perros o fútbol, por ejemplo. Pero las preguntas

relevantes son siempre las mismas: dado un hilo de Ariadna particular –y no otra cosa es el pretexto que se da a sí mismo el antólogo a la hora de compilar su muestra–, ¿merece la pena el destino al que éste habrá de conducirnos? ¿Encontraremos alguna sorpresa en el camino? ¿Habrán cambiado en algo, durante el trayecto, las ideas previas que teníamos sobre el territorio recorrido?

Después de leer este *Fruta extraña. Casi un siglo de poesía española* del *jazz*, la respuesta a esas tres preguntas es afirmativa. Y esto ocurre porque el asunto escogido –la indagación de la presencia del jazz en la poesía española de los últimos cien años– se muestra, a lo largo de estas páginas, como un excelente indicio para medir otra cuestión mucho más relevante que la mención de tales o cuales ritmos o músicos en los poemas: la medida en que la poesía española ha sabido impregnarse en los últimos cien años del aroma un tanto indefinible, pero no por ello menos reconocible, de lo que llamamos "modernidad"; que no sólo se manifiesta, como creen algunos, en la adhesión de tales o cuales autores a las grandes cuestiones filosóficas que definen el clima ideológico del último siglo, sino también en la presencia de otros indicadores más modestos, de apariencia incluso irrelevante, pero que pueden ser más reveladores que, pongamos por caso, la adscripción nominal de determinados poetas al marxismo, al existencialismo, al postmodernismo...

Se da, además, el caso de que el pretexto de esta antología no es tampoco una referencia estática, que haya permanecido igual a sí misma en el periodo acotado. El jazz sincopado por el que se interesan el modernista tardío Emilio Carrere o los descacharrados ultraístas de primera hora, tales como Rafael Lasso de la Vega o Rogelio Buendía, no es la música mucho más compleja y exigente que comparecerá, también en un contexto más reflexivo y sobrio, en los "postnovísimos" de los años setenta, por ejemplo. Y ese hecho, además de servir de constatación de la evolución del jazz, servirá también como indicador del cambio de sensibilidad registrado en la poesía española a lo largo de todo un siglo: del predominio de lo que podríamos llamar un componente anecdótico-costumbrista-sentimental, a una profunda intelectualización –que es también, por qué no decirlo, una renuncia de la propia poesía a la pretensión de halagar los gustos e intereses del lector medio–. O lo que es lo mismo: si los poemas que comparecen en las primeras páginas de este libro recuerdan la ligereza del *fox-trot*, pongo por caso, los de la zona media evocan la exigencia e incluso la dureza del *be-bop* o el *free jazz*; y sólo hacia el final del volumen, con los poetas que empiezan a publicar hacia la década de los ochenta, se advierte un cierto regreso a la pretensión anecdótica de las primeras promociones del siglo, a su afán de conjugar la sorpresa poética con las meras observaciones cotidianas.

Tal es el camino recorrido por la poesía española en los últimos ochenta o noventa años. Aunque ya hemos insinuado que no siempre ha sido fácil de constatar: el tradicionalismo de nuestra literatura, sólo superficialmente renovada por las vanguardias históricas, las tensiones ideológicas aparejadas a nuestra desgraciada historia civil y la perturbadora influencia de los totalitarismos del siglo (tanto el fascismo triunfante en la guerra civil como el marxismo de manual en el que se articuló la disidencia) en algunos de nuestros poetas más significativos han actuado frecuentemente como factores de oscurecimiento y confusión. Todavía hay críticos, por ejemplo, para quienes no está claro que la aportación importante de la generación del medio siglo no fue la desazón ideológica que padeció, sino su apuesta decidida, aunque desigual, por la dicción conversacional, de la que toda-

vía somos deudores. Todavía hay quien no quiere ver que la Generación del 27 fue algo más que una propuesta de nómina para un posible panteón de poetas ilustres, y que entre sus logros cabe registrar el humor, la ligereza y su propensión a un vitalismo que fue flor de un día en el país escindido en el que les tocó vivir. Y todavía falta un reconocimiento claro de la singularidad de poetas como el inclasificable Juan Larrea, el exótico Moreno Villa o el casi inverosímil Fonollosa.

Pero más allá incluso de estos nombres, lo mejor de una antología multitudinaria como ésta es la posibilidad que ofrece de espigar los de otros poetas de los que el lector quizá oye hablar ahora por primera vez; y que, en apenas unas páginas exiguas, sugieren la promesa de una obra recóndita y valiosa; o, al menos, curiosa. Es el caso de Tomás Luque ("El cabaret / a golpes de pintura / se tiene de pie"), Eugenio Frutos ("Pero yo he visto bailar al negro, con sus piernas desiguales. / ¿Cómo voy a creer en el tiempo?"), Elisabeth Mulder ("Y con aburrimiento soberano / entró el trío, silencioso, / en un *dancing* americano / que anunciaba un letrero luminoso"), de Emeterio Gutiérrez Albelo ("Y tus ojos de vaca, / de laguna cálida, / reflejan un paisaje de cigarrillos turcos / y teclas deshojadas"), etc. La mayoría de estos poetas, extraídos de las primeras páginas de esta antología, cultivaron, por lo que se ve, esa poesía de cacharrería que caracterizó al Ultraísmo, aunque sin perder del todo los dejes modernistas. Muchos vivieron largamente y publicaron sus poesías más o menos completas en los años setenta u ochenta, y por ahí deben de andar, extraviadas en algún que otro remate o librería de lance...

De todas estas historias hallará el lector cumplida cuenta en las sintéticas pero muy atinadas notas biográficas que cierran el volumen; y que son un buen complemento de esa otra historia mayor, la del jazz desde sus orígenes y la de su suerte en España, que le sirve de pórtico. También desde esta consideración más general la evolución del jazz funciona como reflejo de la historia de un siglo conflictivo. Como explica el profesor Juan Ignacio Guijarro, responsable de esta antología, el jazz nace como expresión de una minoría que mantenía vivo el recuerdo de la esclavitud padecida y acusaba el peso de una discriminación que sobrevivió a la abolición de la servidumbre. La "fruta extraña" que da título a esta antología, en alusión a una famosa canción de Billie Holiday, no era otra que el cuerpo de un hombre negro ahorcado en alguna razzia del Ku Klux Klan. Que de este violento trasfondo surgiera una música que, en su versión más ligera, devino rápidamente artículo de consumo y fue el instrumento de la primera oleada de americanización del planeta no deja de ser una curiosa paradoja; y a ella se referirán, con palabras de reproche, algunos de los poetas representados en esta antología, como es el caso de Blas de Otero, en una tesitura en la que el mensaje antiimperialista –y, por reflejo, antifranquista– se impondrá sobre otras consideraciones. Antes hubo poetas que, como los ya mencionados Carrere y Buendía, no saludaron de buen grado la irrupción de una moda extranjera.

Pero, salvadas estas excepciones, de lo que habla el conjunto de esta antología es de una cultura española en trance de normalizar su sintonía con la internacional, aun a costa de incorporar alguna que otra afectación de impostado cosmopolitismo. Por ello, y salvando los hitos que suponen *Jacinta la pelirroja* de Moreno Villa o *Poeta en Nueva York* de Lorca, los poemas en los que el jazz se inserta con más naturalidad al mundo personal de sus autores están en el último tramo de este libro, correspondiente a una época de la economía y la cultura españolas en la que la incorporación de los referentes de

la cultura internacional ha sido más fluida. En ese contexto, no debe extrañar que una alusión a un conocido estándar de jazz aparezca en un poema, el de Karmelo Iribarren, en el que se transcribe el pensamiento crudo de un noctámbulo en un bar ruidoso... Aquí el jazz ha dejado de ser afectación impostada para convertirse en una nota más –acaso la más tierna– de nuestro descuadrado y confuso universo sentimental. El escenario es ya netamente urbano, en el sentido en el que esa palabra designa el mundo neutro de la ciudad moderna, en contraposición al ambiente fuertemente caracterizado de la vieja ciudad española de provincias e incluso del Madrid castizo de principios de siglo. La anécdota narrada podría haber ocurrido en cualquier parte. Y para alcanzar esta bendita ubicuidad –que, al fin y al cabo, significa cierta liberación del peso de nuestras onerosas tradiciones– no nos han venido mal esos "casi cien años de poesía española del jazz" que anuncia el título de este libro.

J. M. BENÍTEZ ARIZA