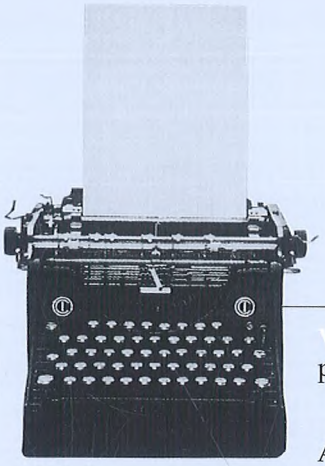


notas de lectura

Vida y biografía de Juan Ramón Jiménez
por Soledad González Ródenas

ANA MARÍA MATUTE
Demonios familiares
por Salvador Hernández Alonso

JOSÉ ÁNGEL VALENTE
Palais de Justice
por Marta Agudo

JULIO NEIRA
Memorial de disidencias.
Vida y obra de J. M. Caballero Bonald
por Anna Caballé

PILAR PAZ PASAMAR
Ave de mí, palabra fugitiva
(Poesía 1951-2008)
por María Paz Fernández Montañez

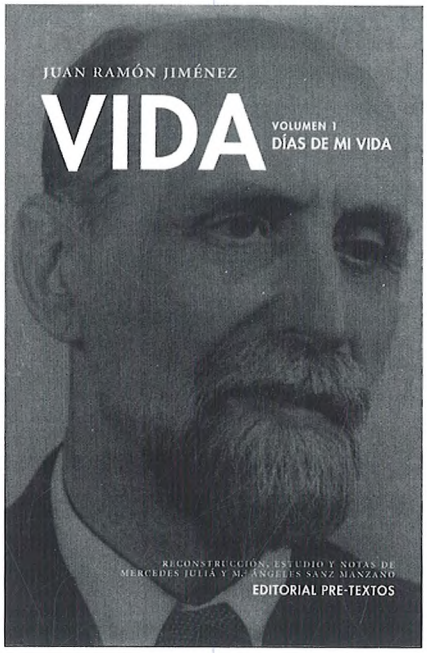
CLAUDIO RODRÍGUEZ FER,
TERA BLANCO DE SARACHO
Y MARÍA LOPO
Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)
por Cristina Fiaño

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD
Anatomía poética. Diálogos de la literatura y la pintura
por Juan Carlos Abril

VIDA Y BIOGRAFÍA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ*

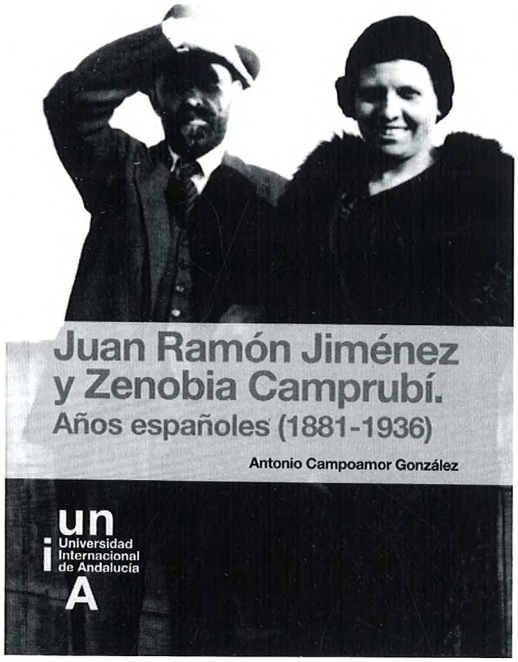
Soledad González Ródenas

Desde que en 1985 Ángel Crespo sacara a la luz uno de los más importantes proyectos autobiográficos de Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España*,[1] se hizo evidente que la imagen que hasta entonces se había difundido del poeta necesitaba una urgente y profunda revisión. Ya no servían las disquisiciones que sus hagiógrafos y difamadores –«inexactas» o «calumniosas»– habían divulgado, sino que debíamos contar también con las pruebas y los documentos que el propio Juan Ramón había reunido en sus archivos. Su intención no fue otra que la de dejar para la posteridad una semblanza menos sectaria y más fiel a su auténtica personalidad. No debemos ver en ello narcisismo alguno, sino un intento de lograr el justo equilibrio que las circunstancias le negaron. El poeta había alcanzado renombre desde su juventud, y su particular y controvertido genio, acompañado de la innegable calidad e influencia de su obra, pronto se convirtieron en pasto de todo tipo de alegatos en su favor o en su contra, donde a menudo no se hallaba ponderación ni punto medio alguno. La leyenda, la superchería e incluso la mentira, se superponían con frecuencia a una realidad menos atrabiliaria que, por no dar juego a la habladuría o a la conveniencia, fue quedando irremediablemente arrinconada. Del Juan Ramón pretendido loco, ensimismado, hipocondríaco, irascible, soberbio, egoísta, vengativo y señorito despreocupado de su tiempo, cualquiera estaba dispuesto a creer y repetir la más rocambolesca barbaridad, y ésta es la visión que ha cundido durante muchos años.



Tras su muerte en 1958 dejó el poeta un inmenso archivo que los avatares del exilio provocaron que quedara repartido entre España y Puerto Rico. Allí se guardaba, como él mismo

1 Barcelona, Seix-Barral, 1985. Reeditado como Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España. Prosa y verso (1936-1954)*. Sevilla, Point de Lunettes, 2009. Ed. de Ángel Crespo, revisada y ampliada por Soledad González Ródenas.



había advertido en más de una ocasión, un copioso laberinto de textos inéditos y proyectos inacabados que, no sólo superaba con creces lo publicado en vida, sino que corregía e intentaba reorganizar todo el conjunto como una sola *Obra* –en singular y con mayúsculas– de partes complementarias. Poemas, artículos, aforismos, conferencias, cartas, traducciones, entrevistas, homenajes, críticas propias y ajenas..., pasaron a formar parte de este corpus que el propio Juan Ramón intentó fijar sin éxito en no menos de tres ocasiones a lo largo de su existencia. La enormidad de su incesante producción y su afán por encontrar la fórmula que encajara perfectamente todas las piezas, acabó provocando el efecto contrario: un caótico *totum revolutum* que desde hace años sus estudiosos y editores intentan esclarecer con mayor o menor fortuna. Hablamos de miles y miles de papeles de todos tamaños y calidades, inéditos o publicados, manuscritos o mecanografiados varias veces, sucesivamente corregidos durante décadas que, para mayor confusión, se encuentran actualmente archivados de la manera más incoherente que pudiera imaginarse. Un legado insólito y único que ha convertido a JRJ en un autor del que, casi sesenta años después de su muerte, siguen apareciendo libros y documentos de los que no se tenía noticia.

De entre todos esos proyectos –dejando aparte su poesía– llama la atención la gran cantidad de textos que dedica, como decía al principio, al propósito de precisar sus posiciones éticas, estéticas y políticas, las cuales suscitaron en su tiempo más de una avivada polémica, que marcó no sólo el pulso de su temple sino también el de nuestra historia reciente. En definitiva, un imperioso afán por definirse a sí mismo y aclarar su evolución como poeta y como hombre.

Uno de estos proyectos es *Vida*, del que ahora Mercedes Juliá y M. Ángeles Sanz Manzano –especialistas ambas de sólida trayectoria en los estudios juanramonianos–, publican su primer volumen con el título *Días de mi vida*. Es, hay que decirlo desde el principio, un libro de edición extraordinariamente dificultosa y en el que se

corre el riesgo de no dejar satisfecho ni al experto que pretenda compendios canónicos filológicamente irreprochables, ni al lector curioso que guste de leer autobiografías al uso. Sin entrar en discusiones bizantinas sobre cómo se deben o no se deben publicar los proyectos inéditos de JRJ, subyace aquí un escollo insalvable para cualquier editor: el propio autor fue incapaz de resolver qué quería contar y, sobre todo, cómo quería contarlo. Sólo nos dejó algo parecido a los «restos de un naufragio» en el que, no por ello, escasean preciosos tesoros. Juan Ramón, el lírico absoluto, no tenía la paciencia suficiente para seguir el tempo narrativo inherente al género autobiográfico. Jamás le interesó el discurso lineal propiamente dicho, sino la sensación, la imagen, la reflexión fortuita o la reminiscencia aleatoria. De esta premisa ha de partir cualquier lector del libro.

Dos veces en su vida siente la necesidad de recapitular sus recuerdos. La pérdida de la madre en 1928 y la de la patria en 1939, lo conducen a un caos vital del que necesita escapar convirtiéndose en «el ordenador de sí mismo». Estos períodos de crisis marcan, no obstante, hitos evolutivos que renuevan y metamorfosean a un mismo tiempo su interior y su calidad poética. Cada vez que empieza a narrar su autobiografía otras mil necesidades expresivas lo acucian. Juan Ramón nunca dispuso de la suficiente calma como para centrarse en un solo proyecto y menos aún en el devenir cronológico de su propia vida. Escribía torrencialmente muy distintos libros a la vez, como un compositor capaz de tañer varios instrumentos a un tiempo. A principios de los 40, cuando se propone el intento más firme de relatar su biografía, de nuevo se dispersa y nos sorprende derramando su experiencia vital y estética en dos genuinos e insólitos monólogos de conciencia con diferentes grados de narración y lirismo: *Tiempo* y *Espacio*. Simultáneamente concibe *Guerra en España*, un archivo misceláneo de contenidos sociopolíticos, donde desea aclarar sus actitudes y posiciones ante la contienda civil. No por ello deja de lado su poesía. Los magníficos poemas que años después conformarán *Lírica de una Atlántida* le brotan a borbotones.

El proyecto *Vida*, iniciado una y otra vez –el lector comprobará que arranca varias veces sin continuación regular–, va retardando su redacción sin día, no sólo por la interrupción que supone su interés en otros proyectos, ni por las enfermedades y depresiones en las que el poeta recae con frecuencia, sino porque éste se da cuenta de que la parte que mejor define su vida es, en realidad, su obra. En ella se deslíe línea a línea cada minuto de su existencia. Por esta razón, decide incluir una extensísima representación de su obra ya escrita y perteneciente a otros proyectos –

publicados o inéditos– en esta *Vida*. Será entonces cuando el libro mute, se desborde a sí mismo y entre en una fase más cercana a la «destrucción» que a la «construcción». Selecciona gran cantidad de poemas, cartas, conferencias, artículos, entrevistas, traducciones, críticas... Un compendio tan enorme que, volviendo atrás en lo dicho, nos daremos cuenta de que *Vida* no es otra cosa que *Obra*, proyecto final al que acabará titulando *Destino*. La ingente envergadura que alcanza *Vida* lo transforma, no en un proyecto propiamente inacabado, sino en un proyecto abandonado e irremediablemente sustituido por otro de enjundia aún mayor: su *Obra completa*.

Mercedes Juliá y M. Ángeles Sanz publican ahora en *Días de mi vida* una exhaustiva recopilación de todos los textos autobiográficos que JRJ llegó a escribir y éste es, sin duda, el mayor valor de su edición. Por primera vez podremos leer juntos estos interesantísimos documentos donde la voz del poeta narra en directo sus vicisitudes, aunque lo haga de manera sumamente incompleta y atomizada. Las editoras han suplido las evidentes lagunas, los títulos que dejó anotados para textos que nunca llegó a redactar y los numerosos esquemas *pro memoria*, con reconstrucciones, un abundante aparato crítico, bibliografía y notas que superan en su extensión y pormenor a los textos del autor. Es una lástima, por otra parte, que los excelentes acabados de la colección en la que se publica este volumen, la «Biblioteca de Clásicos Contemporáneos» de Pre-Textos, no permitan un formato mayor. Casi novecientas páginas de letra diminuta y apretada desafían la resistencia visual del lector más esforzado.

Leer a JRJ siempre merece la pena y este conjunto de textos autobiográficos lo refrenda de nuevo. No obstante, el buen conocedor de su obra no encontrará aquí excesivas novedades, pues casi todos ya habían sido publicados de manera dispersa. Lamentablemente, se han calificado como «inéditos» meros esquemas o epígrafes vacíos sin correspondencia textual alguna. Tenía el poeta además, como ya he apuntado, la intención de incluir los mismos documentos en varios proyectos simultáneos e, inevitablemente, quien conozca *Guerra en España* reencontrará un fondo común en la intersección que supone la franja temporal posterior a 1936.

Los contenidos puramente autobiográficos concluyen aquí. En incógnita queda la continuidad de esta publicación. De hacerse completa serán necesarios varios volúmenes de extensión imprevisible, pues habría que empezar ahora a recopilar todos esos documentos, pertenecientes a otros proyectos –en su mayor parte ya editados–, en los que se diluye sutilmente la vida que todo creador deja impresa en su obra, desde

Platero y yo a sus conferencias, pasando por su poesía. Los difusos, reiterativos y desmesurados límites de semejante publicación se nos antojan casi utópicos y acaso innecesarios.

Casualmente, también en 2014 uno de los más reseñables bibliógrafos y biógrafos del poeta, Antonio Campoamor González, publica el primer volumen de una extensa semblanza que aúna los pormenores de la vida individual y conjunta de Zenobia Camprubí y JRJ. Algo más de mil páginas ocupan el relato de los *Años españoles*, que abarca desde el nacimiento del poeta en 1881 hasta su exilio en 1936.

La meticulosidad y el rigor del trabajo de Campoamor son bien conocidos por los estudiosos del poeta, y a él ha de volver una y otra vez quien precise datos objetivos y fidedignos. En cierto modo, es este trabajo una puesta al día del titulado *Vida y poesía de JRJ*, que publicara la editorial Sedmay en 1976, mucho más breve, y que junto con la biografía que estableció Graciela Palau de Nemes en 1974 se han venido considerando manuales de partida esenciales para el conocimiento de la trayectoria vital de JRJ.[2] La reciente publicación de los diarios completos de Zenobia,[3] de los epistolarios de ambos[4] y de otros proyectos autobiográficos como el mencionado *Guerra en España*, han hecho necesaria su actualización. De modo que esta biografía se convierte de nuevo en un documento básico de consulta donde podremos seguir la linealidad y tener la visión integradora de conjunto que no encontraremos en *Vida*. Adolece, sin embargo, de la mayor virtud que tiene *Vida*: en *Vida* hay realmente vida. Percibimos el hálito de JRJ en cada uno de los textos que llegó a componer, mientras que *Años españoles* no deja de ser un compendio impecablemente apabullante de datos en el que se echa en falta el latido del poeta y el arrebatador espíritu de Zenobia.

Se complementan, por ello, estos dos libros –vida y biografía– y, desde luego, el lector que desee tener una visión precisa de quién fue realmente JRJ tiene en ambos suficiente documentación como para hacerse esa justa y equilibrada idea que él pretendió dejarnos. Siempre y cuando no olvide este lector que el único legado indispensa-

2 *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1974. Otras biografías dignas de consideración son las establecidas por Enrique González Duro, *Biografía interior de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2002, y Rafael Alarcón Sierra, *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta*, Madrid, Espasa, 2003.

3 Zenobia Camprubí, *Diario 1. Cuba (1937-1939)*; *Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)*; y *Diario 3. Puerto Rico (1951-1956)*, Madrid, Alianza / EDUPR, 2006, ed. de Graciela Palau de Nemes. Y, *Diario de dos recién casados*, Huelva, Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 2012, ed. de Emilia Cortés Ibáñez.

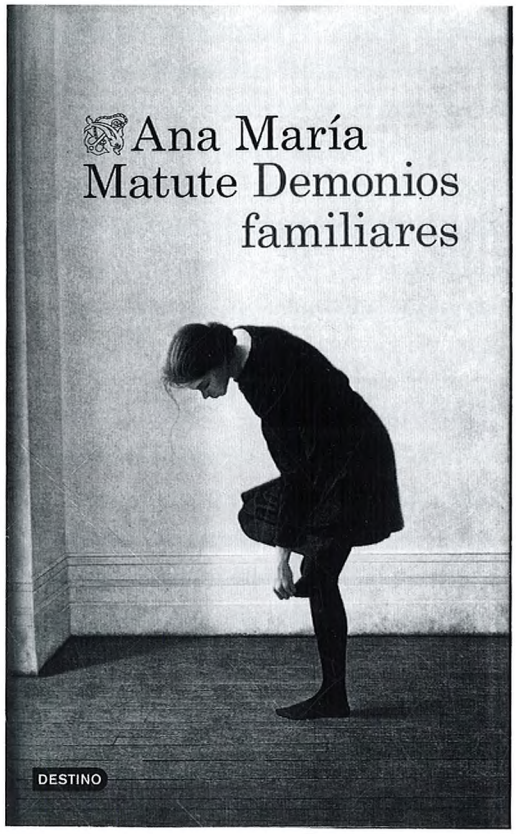
4 Juan Ramón Jiménez, *Epistolario I. 1898-1916*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006; y *Epistolario II*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2012. Ed. de Alfonso Alegre Heitzmann. Zenobia Camprubí, *Epistolario I, Cartas a Juan Guerrero Ruiz (1917-1956)*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006, ed. de Graciela Palau de Nemes y Emilia Cortés Ibáñez.

ble que JRJ nos transmitió está en su poesía, en el aprendizaje humano que supone su comprensión y en el ejemplo de dignidad que representa su persona.

*Juan Ramón Jiménez, *Vida (proyecto inacabado). Volumen I.* ***Días de mi vida.*** Reconstrucción, estudio y notas de Mercedes Juliá y María de los Ángeles Sanz Manzano. Pre-Textos. Valencia, 2014. 884 páginas.

*Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí. Años españoles (1881-1936).* Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2014. 1038 páginas.

Ana María Matute
Demonios familiares
Prólogo de Pere Gimferrer
Nota final de Mª Paz Ortuño. Ed. Destino, Barcelona, 2014



La publicación por Editorial Destino de la novela en la que trabajaba Ana María Matute después de *Paraíso inhabitado* (2008) testimonia hasta qué punto la preocupación creadora de la escritora la acompañó hasta el final, cerrando un ciclo de comunicación ininterrumpida con el lector que se

inició precozmente allá por finales de los años 40, cuando quedó finalista del premio Nadal con su primer título, *Los Abel* (1947). No cabe duda de que en los últimos años, con el reconocimiento que supuso la recepción del premio Cervantes en 2010, la larga trayectoria de la novelista y la coherencia de su mundo narrativo se vio refrendada ante su público y en el mundo literario y editorial. La publicación en 2008 de *Paraíso inhabitado* significó además la confirmación del impulso creador que desarrolló la autora en su última etapa, desde la aparición a mediados de los noventa de *Olvidado rey Gudú* (1ª edición, 1996) y *Aranmanoth* (2000). Con estas últimas obras la trayectoria de Matute rebasa con creces los límites estéticos en las que había sido encasillada en su momento por la crítica como perteneciente a la generación neorrealista de posguerra. Esa "singular fuerza narrativa", el "poderoso instinto fabulador", las "inusuales dotes imaginativas" y la "fidelidad a su mundo imaginario", marbetes con las que fue en su momento diferenciada del grupo dominantemente masculino de sus compañeros de generación[1], no han hecho sino adquirir consistencia, confirmando la fidelidad de la autora a un mundo coherente de ficción, con el que siempre ha pretendido dar respuesta a su insatisfacción ante el mundo real[2].

¿Qué encontramos en *Demonios familiares,* esta entrega póstuma de la escritora? Para empezar, se trata de una novela inacabada, pero debemos subrayar que en un estado pleno de elaboración hasta el punto en el que la narración se detiene. No estamos, por tanto, ante un producto editorial elaborado a partir de borradores de una obra en gestación, como tal vez ha ocurrido en ediciones póstumas de otros autores. *Demonios familiares,* hasta donde quedó escrita, es una novela con una absoluta coherencia narrativa, con un desarrollo plenamente elaborado de la trama y unos personajes perfectamente perfilados, producto de un intenso proceso creador que Mª Paz Ortuño evoca en su revelador epílogo[3] a la edición. En este texto se da cuenta además de que la novela se desgajó de forma independiente de un primer proyecto de la autora de dar continuidad a la historia de Adriana y su tía Eduarda, a partir del final de *Paraíso inhabitado,* que poco a poco fue adquiriendo entidad propia y configurándose como relato autónomo.[4]

1 Ignacio SOLDEVILA DURANTE: *La novela desde 1936.* Alhambra, Madrid, 1982; Santos SANZ VILLANUEVA: *Historia de la literatura española. Vol. 6/2. Literatura actual.* Ed. Ariel, 1994.

2 "...El oficio de escribir es también una forma de protesta. Protesta contra todo lo que representa opresión, fariseísmo e injusticia" (Josefina Aldecoa: *Los niños de la guerra,* Madrid, Anaya, 1983, p. 226)

3 "En ese estado escribió su libro, dejándose la piel, sin flaquear, sin hacer concesiones, sin mirar para otro lado" (op. cit. Pág. 176)

4 Nos parece, en este sentido, muy oportuna la indicación de Pere Gimferrer en el Prólogo a la edición de la novela de que *Demonios familiares* "forma, y no solo por azar cronológico, un díptico con *Paraíso inhabitado* (2008).

Tal como llega hasta nosotros, *Demonios familiares* aparece organizada en dos partes. La primera, titulada "La ventana de los halcones", narra las vivencias de la protagonista, Eva, desde que en los primeros días de la guerra civil es evacuado el convento en el que había ingresado como novicia meses antes y regresa a la casa familiar, hasta que se ve involucrada en la desaparición y rescate de un soldado "enemigo". Hasta aquí, se desarrollan siete capítulos de la novela. La segunda parte, que avanza en dos capítulos más y se titula "Vértigo", desarrolla fundamentalmente la relación entre Eva y Berni, el joven militar a través del cual la protagonista descubre el amor y se enfrenta a lo prohibido.

De nuevo nos encontramos, por tanto, en la narrativa de Ana María Matute, ante un relato de formación o de iniciación, como lo era *Paraíso inhabitado,* o la recientemente estudiada *Luciérnagas* por Mª Luisa Sotelo Vázquez, siguiendo el esquema tripartito propuesto por Campbell[5] basado en tres fases: partida, iniciación y regreso. Un esquema que creemos es reconocible en la novela que nos ocupa, si bien en *Demonios familiares* el recorrido iniciático no supone un "viaje" a un mundo exterior al que se enfrenta la protagonista, sino que dicho "viaje" tiene un carácter "interior". En efecto, se circunscribe espacialmente a la casa familiar a la que regresa Eva desde el convento, regreso iluminador por lo que supone de enfrentamiento al pasado y al presente de la vida familiar (el padre, viudo y enfermo, recluido en la casa pero controlando la vida de todos desde el silencio y con la ayuda de quienes están a su servicio, Yago y la anciana criada Magda); la *iniciación* constituye la parte central de la novela, en la que la protagonista realiza algunos descubrimientos muy significativos sobre el pasado familiar –especialmente, sobre el parentesco de Yago, el supuesto asistente de su padre-, pero sobre todo se inicia en lo prohibido y desconocido a través de la historia del aviador desaparecido. Por respeto al lector interesado, no revelaremos aquí más detalles de este punto del relato, en el que se produce un giro magistral en la trama que va a enriquecer las múltiples significaciones del mismo, mucho más allá de lo que pudiéramos pensar en un principio como "una historia más de adolescencia en el marco de la guerra civil española". No nos cabe duda de que aunque el trasfondo histórico de la novela es la guerra civil, a partir de este momento no estamos ante una novela realista sobre estos años, sino sobre un relato simbólico, poético, intimista, que remite a obsesiones esenciales de la poética

5 J. Campbell: *El héroe de las mil caras,* FCE, 1980. Citado por Mª Luisa Sotelo Vázquez, "Introducción" a *Luciérnagas,* Ed., Cátedra, col. Letras Hispánicas. Madrid, 2014.

narrativa de la autora y a su forma de entender la ficción como una forma de autoconocimiento, una forma privilegiada de recuerdo[6].

En este punto central y álgido del relato se interrumpe el manuscrito que se nos da a conocer. Es, por tanto, el elemento final del esquema tripartito de Campbell, *el regreso,* el que quedó por desarrollar en la escritura de la novela, lo que convierte de forma inevitable el relato en una obra abierta a la imaginación del lector; si bien la cita inicial que abre la novela de Luis Cernuda "Todo lo que es hermoso tiene un instante, y pasa"; o bien determinadas referencias que podemos espigar en el relato e incluso el párrafo final de la misma con el que Mª Paz Ortuño cierra su evocación pueden revelar en qué dirección caminaba el relato.

Analizando someramente la configuración del discurso narrativo de la novela (que requeriría un estudio tan detenido como el de cualquier obra "definitiva" de la autora para el que no disponemos de espacio), podemos comprobar hasta qué punto *Demonios familiares* es producto depurado y quintaesenciado del arte narrativo de Ana María Matute, en el que son reconocibles los elementos centrales de su mundo literario. Los *personajes* responden a obsesiones permanentes de la autora (la infancia infeliz y el enfrentamiento con el mundo adulto; las relaciones familiares como microcosmos de los conflictos humanos; el papel que en los mismos ocupan el silencio, la ocultación y la mentira), pero tienen solidez e individualidad propia. Eva, la protagonista, no será menos memorable que la Adriana de *Paraíso inhabitado* o la Soledad de *Luciérnagas,* porque su viaje iniciático tiene unos perfiles específicos que la hacen única entre los personajes femeninos de la autora, en el tránsito problemático de la adolescencia a la juventud a partir de una infancia marcada por la soledad y la ausencia de la madre. De la misma forma, la figura de ese padre distante y autoritario, o la de la criada-madrastra que es referencia permanente para la protagonista en su enfrentamiento con el mundo adulto, son configuraciones arquetípicas de su mundo literario, pero a la vez cargadas de autenticidad humana. Otras dos figuras masculinas destacan en la novela: Yago, probablemente el personaje que más va a ir ofreciendo conforme avanza el relato; y Berni, en el que se concentra todo el poder de indagación en lo desconocido y en el mundo de los deseos. Y una figura femenina, Jovita, cuyo drama personal, discurre en paralelo y se entrelaza con el de la protagonista.

6 "Acaso escribir es la búsqueda de una historia remota que yace en lo más profundo de nuestra memoria y a la que pertenecemos inexorablemente"(Ana María Matute, *En el bosque;* Discurso de ingreso en la Real Academia Española, leído el 18 de enero de 1998)

A la autenticidad de estos personajes contribuye la originalidad de la doble perspectiva narrativa adoptada, pues en el relato alternan secuencias en las que un narrador extradiegético va revelando lo que la protagonista no puede ver o saber, con las de la propia Eva, que es la voz que se va imponiendo en la focalización del relato.

Terminamos subrayando que en *Demonios familiares* el trasfondo realista aparece transfigurado de forma poética y simbólica. A ello contribuye el lenguaje, cargado de elementos sugeridores que envuelven la historia en una atmósfera cercana a los cuentos de hadas (referencia constante en el mundo literario de Ana Mª Matute). También los espacios y algunos objetos trascienden su valor como marco realista de la acción (el ventanal por el que el padre impedido contempla el exterior, el espejo, el desván...), pero especialmente uno de ellos, el "bosque", que más que un espacio es un motivo temático cargado de resonancias míticas y fundamental para adentrarse en una comprensión profunda del relato. A esta dimensión mítica contribuyen también ciertas recurrencias oníricas (el llanto del niño en la noche, la presencia fantasmal de la madre) o mágicas (la luciérnaga) que envuelven como decimos, la historia, en un halo de misterio enriqueciéndola con múltiples significaciones. Hay una clara voluntad por parte de la autora de que su historia no se lea desde unos parámetros puramente históricos o realistas, sino desde una dimensión poética universal. En este sentido, *Demonios familiares* es muestra inacabada pero no por ello menos intensa de la riqueza con la que Ana María Matute ahondó hasta el final en los presupuestos éticos y estéticos de su escritura.

SALVADOR HERNÁNDEZ ALONSO

José Ángel Valente

Palais de Justice

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014

París es una ciudad de más de un millón de grises: "Estratos, cúmulos, estalactitas. Grandes capas de mierda, y así de generación en generación (...), variación de lo gris en lo gris. (...) Aquí no existe nada ni nadie más que el sumergido rumor de la mierda surcada por ejércitos de ratas". Con esta prosa brillante y contundente comienza la "sucesión de actos de la memoria" (*Diario anónimo*) en que se narra la separación de José Ángel Valente de su primera mujer, Emilia Palomo, con una prosa deshilvanada, poderosa, basada en la intermitencia de la memoria. La trama del libro se inscribe en un terreno fuertemente emocional que el poeta no quiso ver publicado hasta que ella falleciera. Y como acompañamiento al intercambio de informes acusatorios, la vivencia conflictiva de un "yo" que escribe sumido en los márgenes de lo onírico, de lo febril, como espectador de su propio acontecer. ¿Recursos para atenuar la culpa? Es difícil saberlo. No puede negarse que tales derroteros por el ámbito de la no voluntariedad "humanizan" quizá pretendidamente al personaje. A este respecto cabe recordar la entrada del 19 de diciembre de 1980 (cuatro años antes del divorcio): "La infelicidad de mi familia me produce angustia. ¿Hice yo todo lo necesario para que ellos fueran felices?". En efecto, *Palais de Justice* se nos presenta como un retrato de la dureza de una separación matrimonial llena de silencios y malos entendidos, de reproches y acusaciones. La descripción de la "otra parte" ocupa sin duda las líneas más duras del texto, donde la "Madame" y su séquito son presentados en términos de oscuridad, de recelo doliente que se retroalimenta con su propio rencor.

Para mitigar la poderosa carga emocional de esos días, la "cuestión del sujeto" (propia de Valente y tratada por Manuel Fernández Casanova en

un brillante artículo[1]) alcanza aquí un extraordinario relieve. ¿Formas, como dije, ambiguas de mostrarse para amortiguar su responsabilidad, o efectos fatales y directos de la angustia?... Sólo el autor podría decírnoslo.

Comienza el relato con una cita de los *Ensayos* de Montaigne -referente absoluto en el tratamiento de la subjetividad moderna- en la que el poeta alude ya a la imposibilidad de juzgar qué es verdadero y qué es falso, y, por extensión, quién es el inocente y quién el culpable. Líneas más adelante aparece "la fiebre" o "el desplazamiento sin fin al que ya no tiene acceso la voluntad", esas "sucesivas imágenes de ti mismo", pues "la identidad no es más que una mera convención, el acto innecesario de decir en falso ante cualquiera de las imágenes de sí: soy yo". A la par, el rostro del padre en el espejo, "que me miraba como si fuese yo". La sucesión de jueces es, por tanto, interminable: él mismo, los miembros de la familia, el juez, los abogados, su juez particular y amistoso (tras el que parece adivinarse –es sólo una hipótesis– la figura de su amigo Julio López Cid), los amigos de la pareja que hubieron de tomar partido, con todo lo que ello trajo de ruptura de amistades (caso de María Zambrano), y por último, esos informes propios de Kafka en los que se destacan las anécdotas, las peticiones, los reproches –con razón o no– que constituyen un juicio de estas características. Suceso demoledor para cualquier estrato de la conciencia: la íntima –donde los sentimientos y pensamientos bailan entre recuerdos y la angustia del presente– o la mostrada ante los otros.

Un ejemplo de ese vaivén -y como momento de tregua emocional- es el instante en que advierte en la Madame un "tenue resplandor" y recuerda dos *leitmotivs* asociados a su persona: su cabello (que en su día no se cansó de alabar) y algo más esencial y metafórico: la fuerza que le aportaba la presencia de su "mano", que nos remite al que desde siempre fue su poema fundacional: "Serán ceniza" ("Toco esta mano al fin que comparte mi vida / y en ella me confirmo / y tiento cuanto amo"[2]). No obstante, como ya se ha dicho, a lo largo de todo el relato se impone la incomunicación entre los dos frentes. De nuevo aquí, aunque por una vía del todo diferente a la reflexión metapoética, nos encontramos ante el motivo de la incapacidad del lenguaje que, convertido además en idioma burocrático, no alcanza a comunicar la verdad de cada cual. Si ya el género de las memorias resultaba para Valente mera "geometría (...) de lo blanco para

1 Manuel Fernández Casanova, "'Para decir la palabra yo': una reflexión sobre la subjetividad en la obra de José Ángel Valente", *Revista de Literatura*, 139 (enero-junio 2008), pp. 187-221.

2 Tomo esta apreciación del artículo de Julio López Cid en http://www.hoyesarte.com/in-memoriam/en-la-muerte-de-emilia-palomo-de-valente_108994/

la proyección de sombras", cómo asentir al informe final de su abogado: "Extraña biografía la que ahora habían escrito de ti. (...) Te avergonzó. Te avergonzaste de él y de ti mismo. El togado no tenía dones de estilo y, sin embargo, el estilo lo era todo". El estilo o el reconocimiento de quien habla, el estilo o el orden exacto de las palabras que con los años fue conquistando protagonismo en su poético descenso a la memoria.

Pero volvamos a la vivencia-estrategia que destaca en todas las páginas de *Palais de Justice*. Me refiero a la amortiguación del "yo", de la *voluntas*, a través de múltiples procedimientos: el uso de la figura del "doble" o el "otro", que no es sino uno mismo ironizando sobre sí; la confusión y no reconocimiento del rostro en el espejo (en donde sí aparece, como ya dijimos, la figura del padre); el no reconocerse en la sempiterna panoplia de términos jurídicos ("Lee, sumérgete en los espesos folios procesales. Ni un tímido fragmento de mi vera existencia encontrarás allí. Carnaza inicua para los testigos, para los juzgadores de qué culpa de quién. Oscura filtración de lo otro. (...) La apuesta está perdida de antemano, pues yo no sé quién soy"); la sensación de haber sido colocado en un teatro en el que uno es tanto espectador como actor; la experiencia de cuanto ocurre "con el espesor de los sueños"; la fabulación en la que el juicio semeja una partida de cartas; el sueño; la evocación de su adolescencia; o la narración alucinada sobre su ojo derecho, durante la cual (no podía faltar el humor en Valente) se percata de que la joven intérprete está leyendo *Les Liaisons dangereuses*, de lo que infiere que nadie le "había comunicado de antemano a la delicada joven cuál era el contexto procesal". Y como contrapeso a todo ese mundo de palabras e imágenes vinculadas con la culpa, a su permanente sensación de otredad, la certeza del sexo. El cuenco, el cántaro, se alzan ahora como metáforas de múltiples significados en la poesía de Valente. Aquella "mano" inicial es remplazada ahora por otra hecha de agua, en la que las líneas están aún por escribirse y no hay, por tanto, condena previa. La acariciante llamada del sexo, del deseo, que supuso el conocimiento de Pilar Gutiérrez Sampedro –Coral– en la OMS se impone ahora con rotundidad en estas páginas[3]. La explosión vital se ejercita en una escritura inspirada por el amor, esto es, por la libertad de no sentirse desgajado sino parte complementaria, carne culminada: "El tiempo de la penetración es un tiempo del respirar suspendido. Al término (...) hay un punto de absoluta quietud en el que los cuerpos se funden para que el hombre empiece a hacerse hembra y a la inversa, hasta que nace

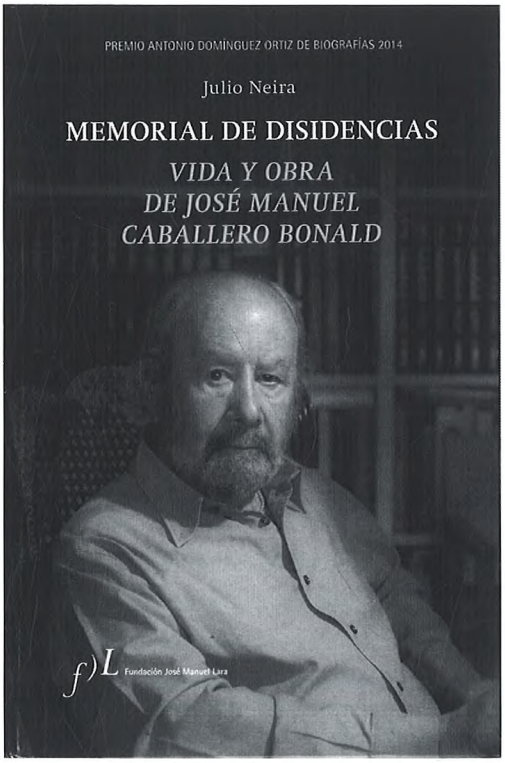
3 Tal y como nos informa Claudio Rodríguez Fer, se contrajo matrimonio con ella el 24 de noviembre de 1984. Véase *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela, Publicaciones de la Cátedra José Ángel Valente y Estética, 2014, p. 322.

al fin de la quietud un ritmo entero y un cuerpo único se forma de la saliva y de la tierra confundidas". Momento de tregua, de enfrentarse a ese otro que es él mismo, en aras también de licuar un "amarillo" sobre el que una mujer en una ciudad fronteriza le advirtió que tuviera cuidado con él al leerle la mano. No obstante, el color se impondrá en la vibrante y desoladora elegía que es "Paisaje con pájaros amarillos", dedicada a su hijo Antonio y su letal sobredosis. Quizá es en esas páginas donde tiene lugar el verdadero juicio que Valente emprende consigo mismo, con su interlocutor Agone o el hijo, con la palabra incapaz de refundar la realidad ("Ni la palabra ni el silencio. Nada pudo servirme para que tú vivieras"). Y más adelante: "Quisiera haber estado en los lugares en donde tú estuviste, en todos los lugares donde hay acaso aún o sobrevive un fragmento de ti o de tu mirada. ¿Sería este vacío tuyo lacerante lo que hace de pronto un espacio lugar? ¿Lugar, tu ausencia?". Y si traigo aquí este poema es por lo que tiene de profunda distopía. Un concepto que podría ser uno de los ejes vertebrales de *Palais*... y que se hace realidad en ese juzgado repleto de una jurisprudencia de rencores, en un París grisáceo y, en última instancia, en sí mismo, víctima de desdoblamientos, fiebres y alucinaciones.

Con el tiempo el poeta recobra su persona: su espacio y su tiempo. Pantallas blancas y espejos que le reflejen sólo a él y le devuelvan una imagen completa que le permita el ejercicio de la creación o la transcripción difusa de esos días colgados en la memoria. Así comienza de nuevo a conjugarse el "yo", esté vivo, muerto o encarnado en el texto en ese Orfeo al que se oponen cinco trombones "en la boca del infierno de Monteverdi". Orfeo puede con todos los obstáculos y alcanza de nuevo una seguridad en sí mismo que anduvo disuelta, difuminada. Escribe entonces Valente para dar fin a este magnífico viaje por los marasmos de la realidad objetiva y la subjetividad alterada: "Cuando la espuma y la saliva se aplacaron en la boca sagrada, entonces, sólo entonces, el héroe empezó a hablar". Así, como sucede también en su último poema, en la palabra se redime el yo irresoluble: "Cima del canto. / El ruiseñor y tú / ya sois lo mismo." Un ruiseñor que, como era de esperar, nos ofrece en *Palais de Justice* una escritura brillante con emocionantes evocaciones (véase la del pasillo de la infancia con el conmutador al fondo) y sentimientos lúcidamente diseccionados.

MARTA AGUDO

Julio Neira
Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald
Fundación José Manuel Lara
Sevilla, 2014



La relación entre biografía y autobiografía no ha sido, en mi opinión, suficientemente analizada. Tal vez porque las posiciones están muy abiertas. Desde Philippe Lejeune, una autoridad en el campo de la escritura autobiográfica, quien se mantiene contrario a la convergencia de intereses con la biografía, por considerar este género una forma degradada de la novela, si bien con pretensiones historiográficas: "Sospechamos que en el biógrafo hay error, parcialidad, deformación: pero nunca sospechamos de la forma misma de su relato y de su orden, que ya es por el hecho de existir, una interpretación. La prueba es que no existe, al menos en Francia, ningún estudio serio sobre este género literario como tal, ni de la visión del mundo que implican las estructuras narrativas que utiliza tradicionalmente". Una opinión expresada en 1975 (en *Le pacte autobiographique*, traducido parcialmente al castellano por Ana Torrent para una colección desgraciadamente desaparecida, dirigida por Ángel Loureiro); es decir que ha llovido mucho desde entonces, y no solo en Francia han aparecido en los últimos años sólidos estudios sobre el género (François Dosse, *Le pari biographique*) sino que también la cultura española está haciendo un notable esfuerzo por paliar el vacío biográfico que nos caracterizó. No tanto porque no hubiera biografías, que siempre las hubo, sino porque estas se identificaron con la hagiografía, alejando al lector de sus previsibles resultados y en consecuencia del género. Pero cuando Lejeune impugnaba la biografía por imponer sobre la vida de alguien una estructura narrativa y, finalmente, una visión del mundo que no era la propia –sino la del biógrafo- porque ello acababa desvirtuando la verdad de una vida para ser al menos, la mentira de dos, no tenía en

cuenta que las mismas observaciones son aplicables a la autobiografía: orden, narración y punto de vista son elecciones comunes a ambos géneros pues sin ellas nos enfrentaríamos a una masa informe, ilegible, de datos vinculados a la vida de alguien. Sí me parece muy acertada la denuncia de Lejeune acerca de la inocencia metodológica con que tantos biógrafos se han enfrentado al género, sin plantearse siquiera si les era factible, incluso necesario, una renovación de los modelos empleados para la descripción y explicación de su biografiado. Es una reflexión a la que, por ejemplo, está obligado el biógrafo que parte ya de un previo relato autobiográfico escrito por el personaje sobre el que va a escribir. Por ello mismo no puede repetir el orden del relato y tampoco los datos ya expuestos. Forzosamente debe encontrar nuevas ópticas de acercamiento al biografiado, nuevas formas de abordar la narración para que su texto no se convierta en una farragosa e inane repetición de un texto ya escrito.

José Manuel Caballero Bonald sorprendió a todos con la publicación de un volumen autobiográfico maravilloso –*Tiempo de guerras perdidas* (Anagrama, 1995) que él, desde el principio, quiso que se acogiera a la incertidumbre y la desconfianza que le suscitaba el ejercicio de hacer memoria. Un escritor tan experimentado como Caballero Bonald definiría su proyecto, que proseguiría más tarde con *La costumbre de vivir* (Alfaguara, 2001), como "la novela de la memoria" y así se titularía finalmente el volumen que reúne los dos tomos publicados hasta la fecha (Seix Barral, 2010). No hay duda del aliento narrativo que domina en ambos textos, el equivalente contemporáneo más ajustado a lo que significa *La novela de un literato*, de Rafael Cansinos-Asséns, para la comprensión de la vida literaria modernista: en ambos late idéntica aspiración a dibujar un paisaje colectivo. Desde el primer momento el lector se enfrenta a una narración: "Las fronteras de la infancia suelen coincidir con las del verano" leemos en la obertura de *Tiempo de guerras perdidas*, de forma que el lector queda ubicado ya en un tiempo remoto y evocador como es el de la infancia y sus fronteras, que en el caso del escritor transcurrirán entre la jerezana calle Caballeros, los veraneos en Sanlúcar de Barrameda y la fascinación por la imagen poderosa que desprende el Coto de Doñana, descrito como un *locus amenus*, la encarnación de la realidad soñada, el centro del paraíso, materia misma del jardín interior que todos llevamos dentro. En *La costumbre de vivir* el comienzo es propiamente una escena cinematográfica: "Un día de otoño de 1954 en un viaje en tren de Madrid a Ávila, decidí de improviso bajarme en una estación intermedia, y esa arbitraria determinación me pudo costar la vida". Una frase

que insinúa una intriga -¿cómo es el hombre que decide bajarse, de pronto, en Navalperal de Pinares, por qué lo hace y, sobre todo, qué le ocurrirá, pues se nos anuncia que a punto estuvo de costarle la vida? Es un arranque muy meditado, de inmediato se nos dice que este hombre que se encuentra de pronto deambulando en un pueblo castellano tan hosco como desconocido, ese *flâneur* improvisado del páramo soriano, sufrirá una crisis momentánea de pérdida de la consciencia. "Era como una obstrucción espontánea y sin embargo estable de la capacidad de recordar, una ausencia abstracta, un desalojo de los sentidos que se parecía mucho al tránsito por la antesala del ensueño". Si a esa reveladora escena donde la realidad queda momentáneamente desalojada por la irrealidad añadimos el título definitivo que ha dado a sus Memorias y la cita que las encabeza: "Dime tú, el que respondes, ¿fue verdad o fue sueño lo que yo cuento que me pasó en la cueva de Montesinos?", no pueden caber dudas de la poética autobiográfica en la que se inscribe Caballero Bonald, un espacio indiviso donde la fidelidad estricta a lo recordado está muy por debajo de las exigencias literarias.

Pero además destaca en Caballero Bonald la duda, casi sistemática, de quién fue: "En los recuerdos, escribe, siempre hay un sustituto del que uno fue que trata de engañarlo. No sé si a mí me engaña por sistema, pero tengo mis dudas a la hora de identificarme con ese sujeto que anda estacionado o dando bandazos en mi memoria y que no se parece sino a ratos perdidos al que ahora creo que fui" (2010: 279). El autor, consciente de las dificultades que plantea el hecho de verse a sí mismo ante situaciones que le hubiera gustado, tal vez, que fueran más airosas para él y que, sin embargo, no rehúye, advierte al lector de sus escrúpulos a la hora de confiar en los recuerdos, centrando dichos escrúpulos en la escasa fiabilidad que le merece el recuerdo de la persona que fue y con la que no siempre se gusta. Es evidente que la voz narrativa que protagoniza el relato autobiográfico no coincide, no puede coincidir, con el sujeto que vivió los hechos: somos y no somos los mismos y, sobre todo, no siempre nos reconocemos en el ser que fuimos, en otras circunstancias y otra edad. Esa compleja dualidad narrativa, inherente a la autobiografía, entre el narrador y el héroe le plantea muchos problemas de apreciación a Caballero Bonald. Está claro que el lector no se deja engañar por la aparente unidad recluida en el uso del "yo" pero, en todo caso, agradece que se le formulen escrúpulos y dificultades que inmediatamente identifica con pruritos de sinceridad que sugieren un deseo de veracidad. Sin embargo, el proyecto de Caballero Bonald se mantiene ambiguo ante la fidelidad de su discurso, incluso admite que la auto-

biografía es un género alejado de sus gustos (como también lo sostenía Esther Tusquets, sin que ello fuera obstáculo para el éxito obtenido con sus varios volúmenes memorialísticos).

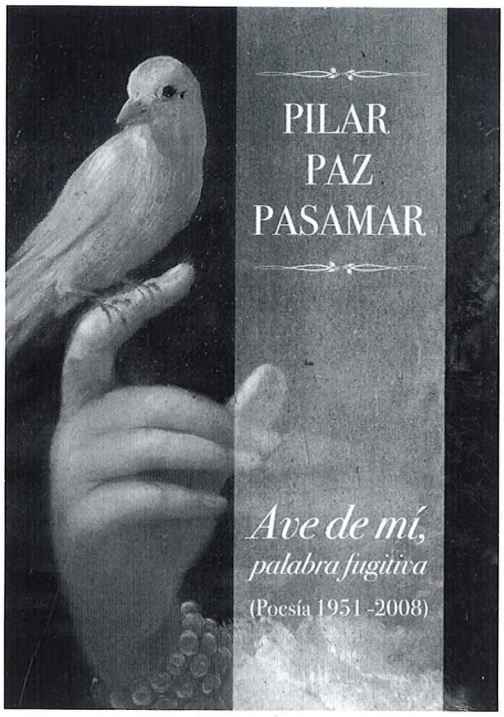
Tenemos pues el perfil de una problemática que invita a la confrontación del relato autobiográfico con los hechos. Podría decirse que las Memorias de Caballero Bonald –que no autobiografía- convocan a la biografía y a esa sutil invitación ha respondido el profesor Julio Neira en su libro *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*, con el que ganó el premio Antonio Domínguez Ortiz de Biografías en su convocatoria de 2014. De inmediato Neira sale al paso de la utilidad de su proyecto, porque "habrá quien se pregunte si es necesaria una biografía de quien ha escrito ya muchas para contarnos su vida" aludiendo no solo a los dos volúmenes citados sino también a su poesía, sin duda el germen de una conciencia autobiográfica que encontraría asimismo en la novela una nueva cristalización, especialmente en *Dos días de septiembre*, *En la casa del padre* y *Campo de Agramante*. En las tres novelas, como señala Neira, encontramos pasajes ofrecidos luego en las Memorias como ciertos (con las salvedades ya dichas). La respuesta es que todo ello suscita un deseo de esclarecimiento biográfico que *Memorial de disidencias* se centra en aclarar, a partir de la disposición del propio escritor y de las facilidades de documentación concedidas al biógrafo para que llevara a cabo su estimulante y acertado trabajo. Si aquel había supeditado la ordenación cronológica a las exigencias literarias, Neira recorre, lógicamente, el camino inverso, restituyendo unas coordenadas espacio-temporales precisas a cada circunstancia, suministrando las claves necesarias para comprender los pormenores de una anécdota y corrigiendo los deslices de fechas y datos en que las Memorias pudieron incurrir. El biógrafo, un experto conocedor de la poesía española contemporánea, desde la generación republicana del 27 hasta Ángel González, es sin duda la persona idónea para abordar la densa relación de Caballero Bonald con las varias generaciones de poetas a los que trató intensamente. La consulta de la correspondencia recibida por Caballero Bonald, y depositada en la Fundación que lleva su nombre así como de otra documentación inédita del poeta, aporta asimismo valiosa información que permite comprender la génesis de muchos de sus libros, aspecto apenas tratado en las Memorias y de la mayor importancia para el estudio de la obra.

La aportación más obvia de Julio Neira es la de proseguir el relato biográfico de Caballero Bonald más allá de las Memorias, conclusas en 1975 con la muerte de Franco, y llevarlo hasta el presente, rozando la publicación de un poemario sorprendente, *Entreguerras* (Seix Barral, 2012), escrito en versículos encabalgados que dejan al lector sin

aliento y deslumbrado, sin duda el más rotundamente autobiográfico de toda su obra poética. Los viajes, los premios, su compromiso con una política de izquierdas... Muy bien reconstruido por parte de Neira el ambiente moral que le conduce a publicar su *Manual de infractores* (2005), como un acto de rebeldía, una reacción ante los abusos de poder cometidos por José María Aznar mientras fuera Presidente del Gobierno. Es el último de los libros analizados cuidadosamente por el biógrafo. Caballero Bonald ya no pensaba en regresar a la escritura poética después de la nueva edición de su poesía completa (*Somos el tiempo que nos queda*, 2004) pero en *Memorial de disidencias* queda claro que la irritación, incluso la cólera, son estados favorables al ánimo del poeta, pues le sacan de su timidez y tendencia al ensimismamiento e incluso, puntualmente, de la depresión. Es posible que esta última y larga etapa vital no incluida en las Memorias -(1975-2013)- no tenga la calidad literaria de las etapas descritas anteriormente, tal vez porque Julio Neira se preocupa mucho de la intensa vida profesional del escritor, desatendiendo su evolución personal, tal vez porque su prosa ya no necesita medirse con la tersura expresiva tan característica de Caballero Bonald. Y es que el clima político en el que se formó el escritor no consiguió, a pesar de todo, arruinar su estilo, muy al contrario, lo fortaleció en una especie de rebeldía estética y moral, una condición de discreto disidente permanente –"portavoz de nadie y haciendo lo imposible por depender de nadie", se define en *Entreguerras*- que le ha permitido ejercer su libertad en los más distintos registros socio-políticos y literarios. Pero se diría, a la luz que arroja *Memorial de disidencias* al conocimiento del escritor, que la identidad de Caballero Bonald se formó a partir de su escritura, ocultándose en cierto modo de los demás (excepto cuando unas copas de más mostraban en público su perfil más descontento e irascible) e incluso de sí mismo. Como si el vacío ejerciera una cierta atracción sobre él, conjurada, sin embargo, por un empeño personal en no dejarse arrastrar por tan peligrosa experiencia. Habitando sus mundos - de niño, de adolescente, de adulto-, recorriendo la magia esparcida en las tabernas andaluzas con un carácter absolutamente desprovisto de aquello que el propio escritor define como "quincalla meridional", reconstruyendo sus circunstancias públicas y privadas (y la importancia que Josefa Ramis ha tenido en su vida), Julio Neira nos muestra hasta qué punto José Manuel Caballero Bonald ha luchado para sustraerse a su tendencia a la invisibilidad con una tenacidad admirable. No hay duda de que ambos –biógrafo y biografiado- han conseguido su propósito.

ANNA CABALLÉ

Pilar Paz Pasamar
Ave de mí, palabra fugitiva
(Poesía 1951-2008)
Edición de Ana Sofía Pérez-Bustamante
Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz
Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2013



Es Pilar Paz Pasamar poeta revelada, del linaje de aquellos a los que, como a Hesíodo, un día el mundo se les desveló de otra manera y en su interior sintieron, desde entonces, el punzante deseo de conocer el nombre verdadero de las cosas; de emprender una búsqueda infructuosa –pues ya se sabe de antemano perdida- de la palabra precisa, del adecuado ritmo que permitan expresar lo inefable. Cambiadas las Musas paganas por el Dios cristiano como iluminador de su poesía, la poeta gaditana lleva empeñada en esta búsqueda afanosa del exacto nombrar más de medio siglo, un largo trayecto poético que hasta el momento ha dado como fruto señero once libros de poesía, publicados entre 1951 y 2008, y reunidos por primera vez en este bello volumen al cuidado de la profesora de la Universidad de Cádiz, Ana Sofía Pérez-Bustamante, experta en la poesía de Pilar Paz. Revisada por la propia poeta, la edición, según se aclara en nota, además de subsanar antiguas erratas, pretende unificar los usos léxicos, realzando la predilección de la autora por las variantes propias del habla de la Baja Andalucía.

Un profundo y exhaustivo estudio introductorio de más de ochenta páginas a cargo de Pérez-Bustamante proporciona al lector las claves necesarias para adentrarse en los entresijos de una poesía de factura sencilla, pero sustentada, sobre todo en sus libros de madurez, en un pensamiento místico-filosófico altamente sentido: sentimiento y pensamiento, cuerpo y alma, binomios indisociables en esta poeta de saber intuitivo, a la que el conocimiento siempre le llega a través de los sentidos: "Alguien queda en la tierra, olfateando/ los astros y los vientos. Sólo adivina", dirá aludiendo al Poeta en el primer poema de *Violencia Inmóvil*.

Pérez-Bustamante estructura su extenso trabajo en dos partes: en la primera de ellas, junto a una pequeña pero informativa biografía de la autora, realiza un estudio general de la poesía de Pilar Paz, subrayando las claves metapoéticas que subyacen en muchos de sus poemas, e informando al lector de los hitos biográficos que marcan su trayectoria poética. En la segunda, sabiendo aunar el rigor filológico propio de su condición de profesora universitaria con su sensibilidad de poeta, analiza cada uno de sus libros, contextualizando e intertextualizando prácticamente todos los poemas. Una extensa bibliografía, tanto de los escritos de Pilar Paz como de aquellos trabajos que sobre la misma se han publicado, cierra este sobresaliente estudio de imprescindible lectura para todos aquellos interesados en la obra de esta gran poeta, propuesta recientemente "Autora del año 2015" por el Centro Andaluz de las Letras.

El libro -muy cuidado también en su aspecto material con numerosas e interesantes ilustraciones- atrapa al lector desde el primer momento, nada más leer el bello título de *Ave de mí, palabra fugitiva*, un hermoso verso de Paz Pasamar preñado de sugerencias -el canto primigenio de los pájaros, la espiritualidad de la paloma, las palabras aladas tan homéricas- que tan bien resume lo que podríamos denominar su poética: el poema concebido como externo reflejo, inevitablemente imperfecto, de su ser más íntimo; la imposibilidad de aprehender la palabra capaz de expresar y fijar en el poema la vívida experiencia de ese extraño momento de plena fusión con el todo; la poesía como ofrenda, como generosa entrega. En suma, como dice Pérez-Bustamante en su trabajo introductorio, Pilar Paz pertenece al grupo de poetas de la generación del 50 que concibe la poesía como forma de conocimiento y, sobre todo, de participación en el cosmos.

Unas certeras palabras de Pérez-Bustamante sintetizan a la perfección su poesía: "Todos los libros de poesía de Pilar Paz contienen una crónica discontinua y alegórica de su historia de amor con la Poesía, concebida como cifra de una sagrada comunión con el mundo cuya persecución, aunque a veces difícil, es vocación y destino" (P. 21) En efecto, "la Poesía, concebida como cifra de una sagrada comunión con el mundo", su anhelo de participación en él, constituiría en la obra de Paz Pasamar, a mi parecer, el tema aglutinante y central del que, según Pedro Salinas, emana la poesía de todo gran poeta. La lectura conjunta de todos sus libros así nos lo descubre. Oculto tras un amplio número de motivos distintos, vestido con nuevas formas y tonos cual Proteo, a lo largo de toda su producción, sus poemas, incluso aquellos cuya temática se muestra a primera vista más apartada, dejan ver

una y otra vez su afán de impregnarse de todo lo que la rodea, su necesidad de entrega y comunicación, su compromiso de vivir una vida plena, lejos del retiro de la torre de marfil, refugio de tantos poetas. Así, el deseo expresado en sus poemas juveniles de una maternidad considerada como acto supremo de creación; el mundo cotidiano del ama de casa, las canciones a sus hijos, a su perro, a las tierras de España, ("Segovia, segoviamé" es el estribillo del poema "Cancioncita de Segovia en abril"); el faro, tantas veces símbolo de soledad e incomunicación, visto como luz que guía su camino; la torre de Babel devenida en torre del homenaje para cantar a poetas y amigos; la mística concebida no como separación y apartamiento, sino como integración armónica en la unidad cósmica; su neoplatónica apología de la palabra viva, la palabra aireada; su visión de la historia como un único momento intemporal en el que convivimos todos, no son más que distintas manifestaciones de este tema central, que afecta incluso a su aspecto formal: ello puede explicar su predilección por la forma dialógica, su acercamiento al habla popular, su machadiana defensa de la sencillez.

Pilar Paz comienza su andadura poética en unas circunstancias históricas poco propicias para su labor. No sería fácil ser mujer y poeta en aquella España de la posguerra. Pero Paz Pasamar supo ser las dos cosas, sin traicionar a ninguna. Para ello contaba con una ayuda imprescindible: su innata rebeldía. Rebeldía frente a una sociedad que le imponía unas normas que no aceptaba, un camino marcado por ser mujer, una vida enjaulada y sin vuelo. Ante ello se rebeló. Y en aquel Madrid de los cincuentas, introducida por su paisano Caballero Bonald, frecuentó los círculos literarios del momento; como estudiante universitaria, tuvo la oportunidad de asistir a las magistrales clases de Dámaso Alonso y de Carlos Bousoño, hizo teatro, participó en tertulias. Actividades entonces sólo aceptadas para hombres. De aquel período son sus cuatro primeros libros: *Mara*, publicado en 1951, que mereció el apoyo manifiesto de Carmen Conde, su prologuista, y de Juan Ramón Jiménez, admirado por la fuerza y madurez de ese libro juvenil y del que en parte es fuente. Como señala Pérez-Bustamante, en él asistimos al nacimiento de su vocación poética entendida como mandato divino, y al camino recorrido por Pilar Paz desde su inicial intento de recusación del mismo manifestada en su primer poema: "¿Dónde voy yo, Dios mío, / con este peso tuyo entre los brazos?", hasta la gozosa aceptación del fatum divino en los poemas finales: "Pero hoy, entre la turbia maraña de mis flores, / ha brotado el poema, cálido y sonriente.". Las huellas de Juan Ramón y de Antonio Machado se hacen patentes en estos poemas de línea post-

simbolista, que también dejan escuchar ecos de la música de Lorca y de Gerardo Diego: "Si valiese la pena, si supiera, / si todo esto fuera..."; *Los buenos días* (1954), finalista del premio Adonáis, prolonga la experiencia de la Epifanía poética como hecho gozoso. Nuevos ritmos y tonos encontramos en estos poemas, algunos de ellos de corte existencialista. Por primera vez Pilar Paz encuentra inspiración poética en los objetos cotidianos del ámbito doméstico, descubriendo su cara oculta y trascendente: el poema "Los cubiertos" podría considerarse precursor de la "La alacena", uno de sus poemas más celebrados. La realidad es ahora contemplada desde un punto de vista más crítico: así, el tono sereno y la esperanzada ilusión mostrada por la joven en el monólogo del "Poema de la novia" de *Mara* se convierte en "Aldonza se casa" en un tono apasionado con el que la poeta, condoliéndose del estado de ignorancia de la mujer campesina, intenta concienciarla de que es posible llevar una vida distinta; su fe en Dios, siempre inquebrantable y profunda, se interioriza aún más, amonestando en el poema "El reclinatorio" a aquellos que no van más allá de las ceremonias externas del culto; *Ablativo amor* (1955), su tercer libro, de técnica impecable, no carente por ello de profunda emoción, es un bello poemario formado por dieciocho sonetos llenos de resonancias de nuestra mejor poesía amorosa enriquecida por nutrientes procedentes de la tradición grecolatina (detrás del Amor mítico cantado en él, tal como dice Pérez-Bustamante, pueden ocultarse tanto Dios como Eros, el más potente de los dioses, capaz de doblegar al mismísimo Zeus, y vivificar solo con su paso la Naturaleza dormida: el tópico helenístico-romano del que tanto gustaron pintores y poetas renacentistas); con *Del abreviado mar* (1957), libro reflexivo y de transición, se despide de su etapa madrileña. Dividido en tres secciones, la calidad de las dos primeras quizá haya impedido la justa valoración de la tercera ("De la España en abril"). En efecto, poemas como "Ruinas de Mérida", en el que la poeta ve en los restos romanos, a la manera de Petrarca, reflejo y permanencia de su antiguo esplendor, más que señales inequívocas de lo efímero de su pasada grandeza, incitan al lector a una lectura atenta y reposada de todos los poemas que la integran.

En 1958, Pilar Paz se casa y abandona Madrid para asentarse definitivamente en Cádiz, donde escribe sus últimos libros, sus libros de madurez: *La soledad, contigo* (1960), un canto a su nueva vida; *Violencia Inmóvil* (1967), que tanto cautivó a Vicente Aleixandre y con el que se introduce en la poética del silencio; *La torre de Babel y otros asuntos* (1982), poemario arriesgado y rompedor, no bien acogido por la crítica del momento por la aparente falta de

unidad entre las dos secciones que lo componen; sin embargo, creo todo un hallazgo de la autora que tras el poema "Pentecostés", el canto de celebración por la recuperación de la palabra perdida, con el que cierra la primera sección, dedique la segunda a homenajear a poetas y músicos que, como los hijos de Israel, vagan desterrados en busca de la tierra perdida, aquella donde habita la palabra verdadera, el sonido originario; *Textos lapidarios. La dama de Cádiz. Poemas* (1990), se abre con el relato en prosa de un hecho real que demuestra que el misterio y lo insondable presiden nuestras vidas; y sus tres últimos libros hasta el momento, que a mí me gusta leer de forma unitaria: *Philomena* (1994), cántico sereno y jubiloso de raigambre mística y reflexión metapoética sobre el verdadero valor del canto, considerado un acorde más que se deja escuchar en el concierto de la sagrada sinfonía cósmica; por eso -advierte la poeta- "Cantar es lo que importa", cumplir con la función que nos ha sido encomendada en el orden universal para no romper la armonía: pensamiento místico de honda raíz helénica;"*Sophía* (2003), es un canto elegíaco, un reposado llanto por la brevedad de la vida humana: la muerte del esposo amado, las ruinas contempladas en un viaje a Grecia, todos son indicios, dolorosas señales de la fugacidad de la vida del hombre y de los estragos del tiempo sobre sus obras: sólo la naturaleza, en su cíclico retorno, permanece inalterable. Sin embargo, la poeta recuerda vagamente, como el alma platónica, que viene de un tiempo atemporal, en el que a veces se vislumbran fulgores de eternidad. Es el tiempo de la infancia y sus instantes eternos. De ese recuerdo surge *Los niños interiores* (2008), su último libro hasta el momento. Es de nuevo un canto jubiloso, un canto de esperanza: el canto del retorno en el que Pilar Paz bucea en su memoria en busca del eterno presente de la niñez. Eterno presente que finalmente encuentra - así nos lo deja ver en la prosa poética que cierra el libro- en los plácidos días sin anhelos ni afanes de la vejez, cuando el hombre, cumplido su ciclo vital, solo espera retornar, en una nueva y definitiva vida, al lugar que le fue asignado en la sagrada unidad cósmica.

Hay en la vida de Pilar Paz un momento decisivo que marca su trayectoria poética. Situada, como Heracles, en la encrucijada, el amor omnipotente que tan espléndidamente había cantado y la más profunda de las rebeldías la llevan a escuchar su verdadera voz y, oponiéndose a la opinión generalizada del grupo de amigos al que pertenecía, tomar la decisión a primera vista más cómoda y tradicional; en realidad, la más difícil y valiente para una mujer de naturaleza libre como ella: marchar por el camino que la conducía a Cádiz para convertirse en esposa, ama de casa y madre, sin abandonar por ello su traba-

jo poético, alejada de los círculos donde todo se movía y donde ella ocupaba un lugar destacado entre los más jóvenes. Al final, -dividiéndose, multiplicándose- lo ha llevado todo adelante y, como Heracles, por la vía más ardua, ha sabido cumplir su misión de poeta.

Mª PAZ FERNÁNDEZ MONTAÑEZ

Claudio Rodríguez Fer, Tera Blanco de Saracho y María Lopo

Valente Vital
(Ginebra, Saboya, París)

Cátedra José Ángel Valente
Universidad de Santiago de Compostela, 2014

El poeta José Ángel Valente (Ourense, 1929 - Ginebra, 2000) alcanzó su madurez vital, intelectual y literaria durante su prolongada residencia como funcionario internacional en la ciudad de Ginebra. A este período habría que agregar, además, su consiguiente estancia en París, también con motivo de su trabajo en organismos internacionales.

Toda esta etapa de plenitud creativa aparece minuciosamente detallada en el excelente libro *Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)* que acaba de publicar la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética de la Universidad de Santiago de Compostela, continuando así la labor ya iniciada por el anterior volumen *Valente Vital (Galicia, Madrid, Oxford)*. Ambas obras, coordinadas por el poeta, y amigo de Valente, Claudio Rodríguez Fer, director de dicha Cátedra, son debidas a experimentados especialistas en la investigación y en el análisis de la obra de Valente. Así, si el primer volumen responde a la autoría de Claudio Rodríguez Fer, Marta Agudo y Manuel Fernández Rodríguez, este se debe a la labor del primer autor citado, Tera Blanco de Saracho y María Lopo.

Gracias a este magnífico recorrido por los lugares vitales del poeta, del que afortunadamente aún nos quedan algunas paradas tan importantes como Almería por visitar, se consigue cubrir el vacío bibliográfico que existía en torno a la vida de Valente. Mas al poco de adentrarse en esta exhaustiva obra el lector se dará cuenta de, al menos, dos cosas: que estamos ante una edición de lujo, con ilustración del cubano Baruj Salinas inclusive, y que no se trata de una biografía al uso sino más bien de un ensayo cultural integral donde, en su más de medio millar de páginas, discurre no sólo la vida del poeta sino todo el entramado intertextual e intercultural que confluye en la obra de Valente, precisamente un poeta sumamente universalista. Se trata pues de un ensayo integral donde, gracias a una prosa rigurosa pero ágil, se deshilvana el complejo mundo valentiano haciéndolo asequible a cualquier lector. No hace falta ni siquiera haber leído a Valente para disfrutar este libro, puesto que a través de él se percibe la intraliteratura y la intrahistoria de mediados del siglo XX.

Valente Vital (Ginebra, Saboya, París) se divide en dos partes claramente diferenciadas pero al mismo tiempo sutilmente imbricadas, puesto que tanto la vida como la obra del poeta se encabalgan en tiempos y lugares de Suiza y de Francia. La primera parte titulada "Valente en Ginebra: Memoria y figuras", y elaborada conjuntamente por Rodríguez Fer y Blanco de Saracho, se ocupa del período posterior a la estancia como lector en Oxford de Valente, que se corresponde con su instalación en Ginebra como traductor de la Organización Mundial de la Salud. Además, también da cuenta del afincamiento temporal de Valente en Collonges-sous-Salève, población situada en la Alta Saboya francesa, vecina al cantón de Ginebra.

La segunda parte, titulada "Valente en París: Fragmentos recuperados", a cargo de María Lopo, trata de las visitas de Valente a París, comenzando por el deslumbramiento que esta ciudad le produjo en su juventud y las

consiguientes conexiones con esta, que se intensificaron ya durante el período correspondiente a su instalación como director de los Servicios Lingüísticos de la UNESCO en la capital francesa.

José Ángel Valente se instaló en Ginebra en 1958 como uno de los primeros funcionarios internacionales aparecidos en el momento de potenciación de la ONU en Europa. De inmediato se encontró allí con muchos conocidos y amigos que le facilitaron su asentamiento y que resultaron importantes para su vida, pero también para su obra. Entre los intelectuales con los que se relacionó Valente en Ginebra figuraron españoles como Alfonso Costafreda y otros que pasaron por la ciudad más puntualmente como los hermanos Juan y Luis Goytisolo, José-Miguel Ullán, Jorge Semprún, Carlos Barral, Rosa Regás, Juan Benet, Eduardo Mendoza o Pere Gimferrer.

Muchos de sus contactos en Ginebra fueron escritores latinoamericanos. Allí conoció a Julio Cortázar, a Emilio Adolfo Westphalen, a Mario Vargas Llosa y a Gabriel García Márquez, entre otros. Especial importancia tuvo su relación con el escritor cubano Calvert Casey con el que se sintió plenamente solidario en su expatriación, además de considerar su suicidio como una forma de exilio definitivo. Entre las múltiples anécdotas que figuran en el libro resulta particularmente entrañable el hecho de que Casey acostumbraba a dejar olvidado algún objeto, como por ejemplo un paraguas, en casa de Valente para tener una disculpa para volver a visitarlo (p. 52).

Varios apartados de la obra se centran en los compromisos ideológicos de Valente, particularmente con la memoria antifascista republicana, lo que tendrá una notoria repercusión en su obra poética y narrativa. De hecho, su cuento "El uniforme del General" originará el secuestro del libro en donde apareció, y que su autor fuese sometido a un Consejo de Guerra en el que fue juzgado en rebeldía, pasando así de ser un emigrante intelectual a un exiliado político. Valente se solidarizó siempre con las víctimas de la injusticia, aunque su aportación principal a la lucha antifranquista fuese más bien intelectual. No obstante aquí se relata su participación en numerosas actividades políticas y, sobre todo, su militancia en el Frente de Liberación Popular. Este aspecto de su vida nos da una muestra de la excelente coherencia vital e intelectual, pero también ética y estética, que el poeta mantuvo a lo largo de toda su vida, y que lo convirtió siempre en un escritor maravillosamente libre e independiente.

Sus relaciones con el exilio cristalizaron especialmente en las figuras de Alberto Jiménez Fraud y María Zambrano, a quienes le unió una relación muy familiar: "en aquella familia adoptiva creada en Ginebra, lejos de la tierra originaria, las amistades fueron ocupando roles familiares" de forma

que resultaron ser "los abuelos Alberto Jiménez Fraud y María Zambrano" (p. 80). Con el primero lo unió lo que él mismo llamó una "conversación sostenida" (p.106). Ahora bien, Valente se relacionó con otros exiliados como el novelista Max Aub y los poetas del 27, como por ejemplo Luis Cernuda y Jorge Guillén, con quienes estableció una interesante relación epistolar ya publicada.

El capítulo más extenso de la obra está dedicado a María Zambrano, a quien conoce en 1964, y con quien establece la relación más importante y fecunda. En su íntima amistad, la filósofa lo consideraba su "Ángel", nombre por el que solía llamarlo, entre otras razones por el carácter simbólico de esta figura. El propio poeta declaró al respecto: "Nuestro encuentro fue para mí una revelación y creo que también para ella" (p.143). Además, a través de la filósofa, Valente entra en contacto con otras personalidades, especialmente con el escritor cubano José Lezama Lima, quien calificó la triple relación de *tríada pitagórica*. La propia Zambrano ratifica esta conexión múltiple en una carta a Valente: "Me disponía a escribir a Lezama cuando me di cuenta de que te estaba escribiendo a ti" (p.186).

En este libro se relacionan estas experiencias con la poética de la memoria y del fragmento acometida por Valente en aquellos años y materializada en obras como *Treinta y siete fragmentos*, *Interior con figuras* y *Material memoria*. Ambos autores comparten poética y metapoética y se interesan por la identidad entre filosofía y poesía. Al igual que la filosofía, también la conexión interdisciplinar con otras materias aparece reflejada en la correspondencia y en las conversaciones entre Valente y Zambrano, donde abundan las referencias a la historia, a la literatura, a las artes y a la espiritualidad: "lo que comenzó entonces fue un diálogo bañado por la luz del pensamiento poético" (p. 201).

En mi opinión, la dimensión más interesante de este volumen radica precisamente en este enfoque integral que contempla simultáneamente todas las disciplinas que intervienen en la cultura y en la vida. Esto se manifiesta en la absorción de muy distintos referentes en su obra, que no se limitan sólo a escritores helvéticos, sino también al teatro, al cine y a las artes plásticas que contempló en Ginebra, como muestra especialmente el caso de Paul Klee. Por otra parte, su integración a la dinámica cultural suiza aparece asimismo a través de distintos proyectos concebidos en esa época, algunos de los más importantes compartidos con la pensadora María Zambrano o con el pintor Antoni Tàpies.

Ginebra fue también lugar de dolor para Valente, pues allí fallecieron su hija María, a los pocos meses de nacer, y su hijo Antonio, víctima de la droga, quizá por ser "tan vulnerable en su bondad extrema" como escribió José-

Miguel Ullán (p. 342). En realidad, "con la muerte de su hijo Antonio, comenzó la doble muerte de Valente, agonía que aparecerá reiteradamente en su poesía desde entonces y durante toda la década de los años noventa" (p.345). Esta parte concluye con el decaimiento físico y la muerte del propio Valente en Ginebra, quien nunca renunció a la vida y a la creación: "Porque el auténtico poeta del conocimiento que era Valente no dejó nunca de serlo ni ante el dolor ni ante la muerte" (p. 353).

Respecto a París, María Lopo comienza por explicar el extraordinario impacto que tuvo tal capital cultural a lo largo de toda la vida de Valente: "Fue espacio de inicial deslumbramiento para el estudiante abierto a la vanguardia estética y política, destino habitual e imprescindible para el joven escritor afincado en Ginebra, residencia principal durante su etapa laboral en la UNESCO y uno de los refugios del poeta en su madurez" (p. 365).

Con muy buen criterio la autora caracteriza a París como un lugar de encuentros, donde se producen relaciones y amistades fundamentales para el poeta. Buena prueba de ello son sus relaciones con el mundo del exilio y su resistencia antifranquista: "El poeta frecuentó los círculos del exilio y de la intelectualidad hispánica en París, colaborando en variados proyectos, tendiendo lazos solidarios y manteniéndose al día de la actualidad cultural española a ambos lados de los Pirineos" (pp. 379-380).

Hay que tener en cuenta que, tal como aquí se documenta, Valente mantuvo desde Ginebra una importante correspondencia con españoles en París como el editor José Martínez, de Ruedo Ibérico, Juan Goytisolo o José-Miguel Ullán. Con ellos y con otros intelectuales españoles y latinoamericanos como Manuel Azcárate, Aurora Bernárdez, Ramón Chao, Julio Cortázar, Paco Ibáñez o Saúl Yurkievich, se encontrará el poeta en París. Según María Lopo, el mundo del exilio parisino propició también la integración de Valente en el hispanismo y en la propia cultura francesa. Así lo demuestra su frecuentación de librerías, museos y exposiciones y su presencia en antologías y revistas francesas.

Figura clave para introducir a Valente en el mundo editorial francés fue su íntimo amigo Juan Goytisolo, gran mediador cultural al que la autora dedica numerosas páginas. Ya en la primera parte del libro se tienen en cuenta testimonios de Juan Goytisolo respecto a actividades conjuntas tan importantes como el Homenaje a Antonio Machado en Colliure en 1959, testimonios compartidos con los de Carlos Barral y José Manuel Caballero Bonald.

Tras el traslado a París de 1981, Valente hará gran amistad con algún compañero en la UNESCO como el escritor argentino Juan Gelman. Además, París -su río, su cielo y su color gris- in-

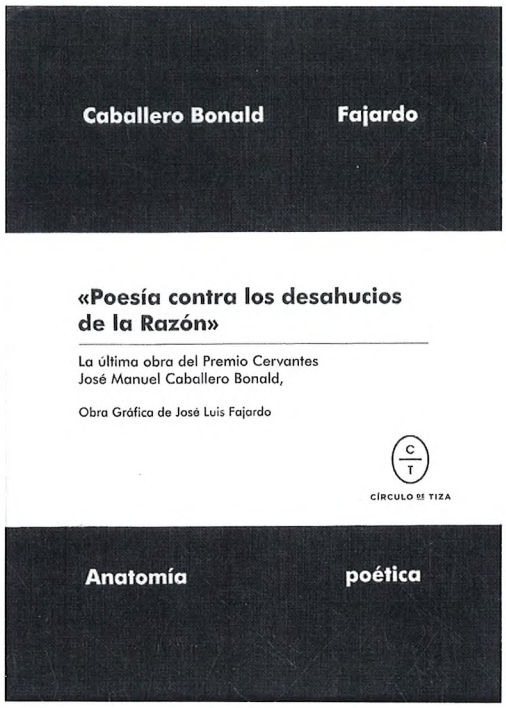
crementará su presencia en la obra de Valente. También se detallan en este libro las principales relaciones con escritores residentes en Francia, como el poeta judío egipcio Edmond Jabès, el escritor de origen occitano Bernard Noël, el prosista judío marroquí Edmond Amran El Maleh o el traductor francés Jacques Ancet.

Concluyendo, convenimos con Claudio Rodríguez Fer y Tera Blanco de Saracho cuando escriben en la primera parte de *Valente Vital*: "La obra y el poema de Valente aluden a la visión de lo invisible, que es, como expresa el poeta a propósito de Klee, lo que tienen en común todas las artes" (p. 297). Precisamente, hacer visible lo invisible es la razón fundamental de ser de este libro tan revelador como desvelador, en el se ponen en conexión el pensamiento del poeta y todas las artes que confluyen en su obra. No en vano el propio Valente dejó dicho, tal como recoge María Lopo en la segunda parte del volumen: "Para mí tiene el máximo interés la comunicación con las otras artes. Hace tiempo que he llegado a la conclusión de que la materia última con la que todos trabajamos es la misma" (pp. 508-509). Justamente de esa misma materia está hecho este *Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)*. Estamos, pues, ante una obra de arte.

CRISTINA FIAÑO

José Manuel Caballero Bonald
Anatomía poética. Diálogos de la literatura y la pintura

Ilustraciones de José Luis Fajardo y prólogo de Juan Cruz Ruiz
Círculo de Tiza, Madrid, 2014



Curioso libro para los seguidores y lectores de José Manuel Caballero Bonald, no sólo por la extraordinaria edición a cargo de Círculo de Tiza, sino también por el conjunto de textos recopilados y agrupados bajo el indicativo título *Anatomía poética. Diálogos de la literatura y la pintura*. En esta obra, aparecida en una edición poco habitual por su belleza, se combinan textos —con diferentes y atinadas disposiciones en

la página, lo cual marca un sello tipográfico muy llamativo— e ilustraciones, con tapa dura y de una austeridad proverbial, imponiendo una elegancia que convierte al volumen, antes que nada, en un objeto artístico, y como tal muy recomendable para los bibliómanos. Para comprender su origen habría que remontarse a un libro anterior, mucho más breve y hoy día inencontrable titulado *Los personajes de Fajardo*, publicado en 1986 en Santa Cruz de Tenerife, también con ilustraciones de José Luis Fajardo, e igualmente con pasta dura, por el Cabildo Insular de Tenerife. Un ejemplar ya reservado para coleccionistas. Una rareza al alcance de pocos.

Sin renunciar al referente, en las imágenes e ilustraciones de José Luis Fajardo (pintor nacido en La Laguna, Tenerife, en 1941), plagadas de enigmas y misterios, observamos una suerte de dolor sanguíneo o pulsión vital que apela a las necesidades expresivas más básicas del hombre. En el crisol de la expresión y la representación, en el eje de coordenadas donde se tocan, en la duda del *trompe l'oeil*, en los fantasmas de la mancha, en la generosidad de los matices, en sus escritos casi pitagóricos y a veces indescifrables, en la materialidad sesgada de la imagen, que sabe que es incompleta, que dice más de lo que dice. Un mutismo que suele callar la boca de sus personajes, que da paso a la reflexión, a la mirada meditativa. «El retrato que le pintó Velázquez a Góngora viene a ser como la culminación paradigmática de todo un proceso de auscultaciones todopoderosas en la vida» (p. 020). Una postura de pose pero al mismo tiempo de arrogancia, desafío al que mira, como dándonos a entender que nos está mirando también, y que somos el cazador cazado. Estos personajes no podrían describirse mejor sino con algunas frases del primer texto bonaldiano titulado «Personajes de ficción y otros no tan reales», que dice así, en su inicio:

> Vienen de los libros, pero ya no volverán expresamente a los libros. O lo harán después de haber sido encumbrados a un rango anatómico que se corresponde con ese otro irrestricto rango de la imaginación. Es fácil reconocerlos, sobre todo por su manera de desenvolverse en los extramuros de la realidad. Son los mismos personajes con quienes coincidimos furtivamente en alguna ilusoria estación del pretérito, y a quienes empezamos a otorgar ciertos apegos vitales según su grado de coincidencia con nuestra propia disposición educativa (p. 014)

Ciertamente en las ilustraciones de Fajardo abunda la figuración con unos

toques expresionistas, deformadores, como así reza el texto final de Caballero Bonald: «No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas» (pp. 0120-0121). El catálogo de las ilustraciones o pinturas, al final, detalla las fechas y ninguna es anterior a 2002, por lo que respecto a *Los personajes de Fajardo* posee esa diferencia, ya que han sido actualizadas las ilustraciones. No obstante la repetición de todos aquellos textos bonaldianos en este nuevo volumen, que nos ahorramos de enumerar o cuantificar, ahora se añaden al menos dos tercios del conjunto, rescatando un par de prosas poéticas de *Laberinto de Fortuna* (1984) y de *Desaprendizajes* (2015), con lo que el resultado que se ofrece no puede ser más novedoso y remozado. Es por esto sin duda que podríamos hablar de un volumen independiente en la obra poética de Caballero Bonald, si bien no puede compararse al empaque de sus más recientes poemarios, *Manual de infractores* (2005), *Entreguerras* o *De la naturaleza de las cosas* (2012), o el citado *Desaprendizajes*. Pero al igual que otro libro poco estudiado en la trayectoria bonaldiana, *Antídotos*, con ilustraciones de Juan Martínez y publicado por la Diputación de Málaga en 2008, con la distancia crítica necesaria estamos seguros que serán estudiados convenientemente, con la profundidad que se merecen. Lógicamente ante la magnitud de sus obras mayores, estas pasan por el momento desapercibidas. Pero estos dos volúmenes concitan también interés por aquellos otros estudiosos de Historia del Arte, no sólo filólogos, tendiendo puentes entre materias —no opuestas en el fondo, sí en procedimientos—, y dotando de versatilidad, como en este caso, a una trayectoria dúctil, la bonaldiana, que no se ajusta a ningún patrón establecido: poeta, novelista, memorialista, pintor, folklorista, flamencólogo, crítico literario, crítico de la cultura, filólogo, enólogo y etnólogo, actor, etcétera.

Juan Cruz Ruiz (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1948), sin duda uno de los mejores periodistas —crítico y culto— que quedan en nuestro país, en su prólogo al libro, titulado «Caballero, Fajardo. *Anatomía poética*, raya roja del horizonte», nos cuenta cómo conoció a José Manuel Caballero Bonald y a José Luis Fajardo en los años setenta, y cómo después adoraba *Los personajes de Fajardo* en su edición primera. Cruz nos relata de forma amena cómo de la amistad con ambos fue surgiendo, muchos años después, ya en Madrid, la idea de una reedición del libro que, andando el tiempo, se convirtió más bien en otro libro, ampliado y renovado, hasta ser, digamos, lo que ahora podríamos considerar una segunda entrega de esta amistad de las artes plásticas con las letras. Cruz dice en un momento dado que: «Caballero, es notorio, es un poeta, y Fajardo es un

pintor, pero esto no se ve en seguida, pues a la vez Caballero puede ser pintor y Fajardo poeta» (pp. VII-VIII), con lo que se funde en esta frase la fuerza textual y argumentativa de las pinturas de Fajardo, y la capacidad plástica y evocadora de los textos bonaldianos.

Todo un propósito de intenciones, podría resumirse, y de resultados estéticamente comprobados. De hecho, la conjunción de ambas esferas artísticas es aquí no un diálogo de los textos con las ilustraciones, sino que independientemente ambas disciplinas buscan su coherencia y unidad en el entramado *textual* —semióticamente hablando— que ocupan. La autonomía garantiza una cohesión de la propia propuesta, y una solidez de la estructura. Aunque tampoco deberíamos olvidar que Caballero Bonald es también conocido como pintor y dibujante. Como tal, los textos de la primera edición, junto con los nuevos, nos regalan la visión de un excepcional artista, en el sentido renacentista, completo, capaz de interpretar con sabiduría, aunque no menos conocedor y creador. «Si se admite que las apariencias casi nunca engañan, tampoco sería inaudito entrever por estos contornos a algunos personajes literarios no explícitamente evocados, sino implícitos en su propia cobertura» (p. 016). Por lo general, en muchas publicaciones de este estilo, los dibujos suelen ir al servicio de los textos, o viceversa, dotando a algunos de ellos de un carácter de servidumbre que, en muchos casos, se aprecia en el resultado negativamente. No es este el caso, no mucho menos. El acople de los textos con las ilustraciones se articula en esos intersticios que deja la prosa poética, barroca, del jerezano, y en esos contornos difuminados, que nunca parecen acabar, del canario. Hay que buscar en los «restos acumulativos, como residuos exhumados» (p. 030), o en las «Sustituciones» (pp. 034-035), donde se encuentra la imaginación libre, performativa.

Anatomía poética, subtitulado enfáticamente *Diálogos de la literatura y la pintura,* consta de 27 láminas de extraordinario interés y belleza, y 43 textos, prosas poéticas, de las que dos tercios han sido escritas ex profeso para este volumen, y son por tanto una primicia para los lectores. Baste como ejemplo este extraordinario «Recurso del fango»:

> El que padece envidia se asemeja al vesánico. En su genealogía se mezclan prebostes de distinta condición que han logrado abrirse camino entre sumideros liberales y desagües eclesiásticos y es fama que la vida ha sido despiadada con su catadura. Ejerce de francotirador en las más testarudas zonas de la mendacidad y a tales efectos recrudece la ingesta de falacias,

verduguillos, espumarajos, dolos. Aquejado de frenesí, nunca lo manifiesta y sólo a veces usa de ponzoñas para incrementar ciertos condimentos volátiles de la difamación. En condiciones favorables, tiende a confundir el código penal con diferentes clases de perfidias y gusta de recurrir al fango como metáfora para dar a entender que habla en nombre de otro. No ofrece mayores dificultades el hecho de desenmascararlo, aunque ello merezca las más de las veces ser tildado de infractor. (pp. 0116-0117)

Algunas referencias goyescas, como en «Ventanas para Goya» (p. 017) podrían aportar más datos sobre la deformación de la realidad que apuntábamos antes, de estos personajes con matices grotescos o expresionistas, que a veces nos recuerdan a Jovellanos, o a Goethe, pero que en cualquier caso reflejan el diálogo de la Ilustración con el Romanticismo, de las intenciones fracasadas de la felicidad pública frente a la corrosión insondable del yo del individuo. En esa herida romántica de la Ilustración, que es la herida de la modernidad, se halla la huella indeleble de la poesía de Caballero Bonald, de su palabra sanadora, y la crítica de las costumbres —tan españolas, pero también tan universales— de Fajardo. Ahí se intersectan ambas miradas. Leer o releer «El generador de sospechas» (pp. 094-095) nos pondría sobre aviso de la banalidad de las interpretaciones y de las opiniones. «Viajeros en acción» lo expresa claramente: «Los viajeros ignoran que el simple acto de caminar acorta la vida» (p. 038). Pero a pesar de eso, el infractor viaja tenazmente y vive con perplejidad estos tiempos incapaces de producir esa sutura de las contradicciones, este tiempo sin cicatrices. El infractor moral que es el propio Caballero Bonald, con «Pertinacia de águila bicéfala» (pp. 048-049), no deja nunca de denunciar a esos «Patriotas de larga duración» (pp. 056-057), o que «El necio se asesora de otros necios contiguos» (pp. 090-091).

JUAN CARLOS ABRIL