La mirada elegíaca.
El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines

La poesía de José Luis Tejada (1927-1988):
Crónica de una rareza y perfil de una razón

El baile de los mamelucos

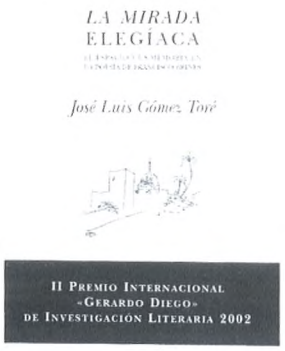
La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaite (1925-2000)

La vida en una maleta

Los poemas son mi orgullo (Antología poética)

José Luis Gómez Toré

La mirada elegíaca. El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines.
Valencia, Pre-Textos, 2002



La importancia y calidad de la obra de Francisco Brines, una de las cimas sin duda de toda la lírica española del último medio siglo, parece justificar con creces la reciente aparición de algunos estudios monográficos dedicados a la figura de su autor. Brines es ya, en más de un sentido, un clásico contemporáneo, un clásico de nuestro tiempo. Lo dice la esencialidad de su poesía, y nos lo confirma íntimamente la asombrosa lección de belleza, emoción y verdad vital que de ella recibimos. De ahí que se nos antojen cada vez más necesarias y deban ser bien acogidas algunas de estas valiosas aportaciones críticas, destinadas a poner al alcance del lector la posibilidad de interpretar las principales claves de un mundo literario que resulta en gran medida personalísimo y excepcional. Así, a la magnifica visión de conjunto que en su libro *La poesía de Francisco Brines* (Sevilla, Renacimiento, 2000), nos ofrecía no hace mucho uno de los más destacados estudiosos del poeta, José Olivio Jiménez (en su mayor parte una recopilación de los diversos escritos con que la sostenida atención de este crítico había ido desentrañando y explicando la trayectoria lírica del autor valenciano a lo largo de los años), se une ahora este inteligente ensayo de José Luis Gómez Toré, *La mirada elegíaca. El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines*, que se presenta además con el mérito de haber obtenido el II Premio «Gerardo Diego» de Investigación Literaria.

Elegía, tiempo y espacio, he aquí los constituyentes básicos sobre los que se asienta toda la poética brineana, los nudos que conforman la mirada del yo como personaje literario y definen los modos de expresión reconocibles en esa mirada. En Brines, y esto lo ha sabido ver muy bien Gómez Toré, lo elegíaco se sitúa a mitad de camino entre la despedida de un mundo que cifran unos pocos espacios privilegiados, y el espejismo de un regreso que parece seducir al sujeto. Elca, Oxford, Grecia, Florencia, el mar de Oliva. Escenarios privados para un tiempo cíclico y subjetivo.

Uno a uno, Gómez Toré, nos va mostrando los diversos ámbitos vitalistas, los diversos itinerarios en que se formula la condición modélica de lo biográfico en la poesía de Brines; modélica porque, como observa el crítico, esos espa-

cios poetizados, así como la experiencia singular que los configura, sirven para dar «testimonio de nuestra temporalidad» y de una «constante reflexión acerca del vivir humano» (p. 11). Ocurre así en aquellos poemas de *Ensayo de una despedida* que evocan un tiempo esencial, y que son aquí debidamente analizados a través de su concreción en lo que el autor del ensayo define como «espacios de la naturaleza» y «espacios de la infancia». Si la intensidad vitalista y el ingrediente mítico parece un requisito en éstos, lo mismo puede afirmarse de la importancia que adquieren el componente simbólico o cultural rastreable en otros escenarios de la poesía de Brines: baste con citar la casa, cuya simbología dentro de una poética fenomenológica apuntaló hace ya tiempo Gaston Bachelard; o bien los espacios urbanos, que en Brines suscitan siempre una doble lectura, ya sea «como ideal de una cultura que forma parte de la vida, que no establece ruptura con la naturaleza» (p. 142), según apreciamos en la luminosa visión de algunas ciudades mediterráneas que sirven de fondo a la peripecia sentimental del sujeto poético; o, por el contrario, como expresión de soledad y desvalimiento, como identificación de lo urbano con una mirada nocturna y con el paisaje desafecto de una desangelada sexualidad y un erotismo marginal y mercenario. Ese fondo de numerosas composiciones de Brines, urdidas en el «sombrío ardor» y en la desgarrada geografía de las ciudades, de los descampados suburbanos, los callejones sórdidos o la luz agria del alba, queda así muy lejos de aquel anterior sentimiento de plenitud, de intensidad vital y de profunda imbricación con el paisaje mediterráneo que veíamos plasmarse en libros como *Palabras a la oscuridad*.

Gómez Toré se ha referido a estos últimos escenarios dentro de la poesía de Brines como «espacios construidos», y ha insistido en la especial significación que mantienen dentro de las páginas de *Ensayo de una despedida*. Su presencia sirve de contraste y se superpone a la visión edénica de un mundo natural, a la vez que a esa otra experiencia sustancial que es la del amor, la del erotismo y los espacios naturales del cuerpo amado. Brines concentra su mirada en la vivencia erótica con la misma corporalidad que ha sabido pensar y contemplar el mundo. También con la misma sensación de gratuidad en su don y de inminente pérdida. El amor, nos dice el poeta, es «el más hermoso territorio», un territorio reconquistado y perdido, como ha sabido explicar Gómez Toré en *La mirada elegíaca*, pues «supone la recuperación de la unidad de los espacios del mundo, apartando provisoriamente la amenaza del tiempo» (p. 230). La conciencia temporalista pesa sobre todo instante de celebración vital, por lo que el erotismo se convierte en esta poesía en reflexión a la vez que en canto. La plenitud del sentimiento amoroso juvenil o la noche «solucionada con algunas monedas» se convierten así en suce-

sos únicos y decisivos dentro de los poemas de Brines, en experiencias morales que definen el universo ético de su protagonista.

Con rigor y con sensibilidad Gómez Toré se ha situado ante la obra del poeta, sin pretender agotarla ha ofrecido una interpretación coherente de ésta y ha escrito un excelente estudio que explica bien su significación ética y estética.

José Andujar Almansa

Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier

La poesía de José Luis Tejada (1927-1988)

Crónica de una rareza y perfil de una razón.
Universidad de Cádiz, 2002



Reescribir la historia de la literatura es un sano ejercicio, una necesidad intelectual que ha de hacerse por higiene mental; más aún reescribir la historia de la literatura contemporánea. Y no me refiero sólo a la necesidad de cuestionar el *canon* literario establecido, lo que obliga a una relectura constante de los textos, origen y fin de toda teorización, con lo que las tierras movedizas de la estructura histórica se confirman o se derrumban, sino también a la necesidad de completar los intersticios del discurso teórico de la historia literaria. Es decir, no sólo resulta saludable la remoción del *canon* cada cierto tiempo para obligarnos a confirmar o desechar nuestras ideas establecidas, sino también intentar rellenar los huecos, la trama de voces menores (y no tan menores, muchas veces) que fundamentan el sustrato sobre el que se asientan los autores que cimentan una "autoridad" muchas veces más cuestionable de lo cabría pensar. Completar el mapa de la historia es, sin duda, una de las tareas más loables que ha de hacer el investigador literario.

Digo esto, porque, desde el primer momento, Ana-Sofía Pérez-Bustamante, una de las más brillantes investigadoras en la poesía española contemporánea, ubica la poesía de José Luis Tejada (1927-1988) en su justo lugar, otorgándole la dimensión que tiene dentro del panorama poético del medio siglo para acá. No trata de reivindicar su radical importancia como centro del desarrollo generacional, sino que explica de modo preciso la raíz de su marginalidad con respecto al núcleo de su generación. La razón fundamental de la marginalidad poética de Tejada, tal como lo esgrime

espléndidamente Pérez-Bustamante en su estudio, radica en que "su poesía pareció permanecer en gran medida anclada, de un lado, en una poética entre formalista y (neo)popularista muy típica de los ambientes andaluces de posguerra, y, de otro, en una poética entre existencial y cívica característica de la generación del 36". La poesía de Tejada, perfectamente construida desde un punto de vista formal, parece anacrónica a sus contemporáneos; su tardanza en reunir sus poemas en libros, y el carácter autoantológico de éstos, no hace sino acentuar la impresión de que "sus poemarios, a partir de los años 60, fueran llegando en cierto modo a destiempo". Así pues, una cierta desvinculación de los movimientos estéticos más "al día" y un cierto retraso a la hora de reunir su obra en libros producen el desclasamiento histórico de una obra que, analizada en su unidad, resulta, si no novedosa, al menos digna desde un punto de vista estético. Ése es el valor que, según creo subraya la autora, tiene la poesía de Tejada hoy día.

Su obra, sin duda, adolece de los rasgos que han hecho que una buena parte de la poesía andaluza de posguerra (salvo contadas y brillantes excepciones: *Cántico, Platero*, etc.) haya quedado olvidada por las historias literarias contemporáneas, tras un período en que, bajo la estela de Bécquer, resultó la más importante y representativa en el ámbito nacional; y quizás paradójicamente por las mismas características por las que aquélla estética resultó triunfante. La fusión del preciosismo formal de raíz barroca (Lope, en el caso de Tejada) y de las fórmulas más características del neopopularismo andalucista logró una estética triunfante en los años veinte que, dos décadas más tarde, asimilada en algunos casos a través de la poesía de José María Pemán (más que de la poesía de Alberti, en un primer momento, en este caso), parecía estéril y alejada de las exigencias de la historia y de la moda. Pérez-Bustamante bucea en las publicaciones gaditanas de los años cuarenta para descubrir los primeros poemas de un Tejada de apenas quince años, publicados en la revista *Cruzados*, a partir de 1942. Son poemas de tema preferentemente religioso donde la fusión de la influencia lopesca, que cuajaría posteriormente en *Para andar conmigo. (Homenaje a Lope de Vega)* (1962), con la veta popular y neopopular, impregnada por la mirada de Pemán, apunta a la configuración de una poética que sólo años más tarde se consolidará.

La aparición de un grupo de autores en torno a la revista *Platero* fue, sin duda, junto con la formación del grupo *Marejada* a comienzos de los setenta, el acontecimiento más sobresaliente dentro de la poesía gaditana de posguerra (más allá de la figura de Carlos Edmundo de Ory, trasplantado a Madrid y luego a Francia). Tal como declararía el propio José Luis Tejada,

"*Platero* [...] a mí me hizo mucho bien. Me dio a conocer fuera de mi pueblo, [...] ensanchó un poco mis horizontes poéticos". En *Platero, Alcaraván* y *Caracola* publicó Tejada, a lo largo de los años cincuenta, más de medio centenar de poemas que apuntan a una consolidación estética, tanto desde un punto de vista temático como formal. El tema religioso, en una expresión que avanza hacia una poesía arraigada, deja paso a una temática amorosa, donde el canto de la amada ausente se une con una visión neopopularista y enlaza con la poesía de corte familiar posterior. También la meditación sobre la esencia poética en estos textos va a combinarse con otros temas menores en esta época para su poesía: una cierta voluntad solidaria, una poesía de inspiración en la naturaleza, etc.

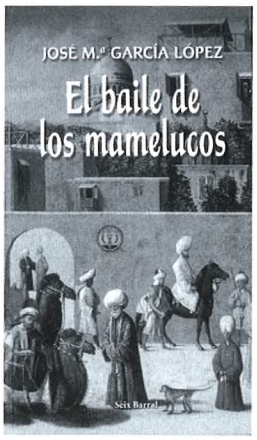
Los años sesenta suponen para José Luis Tejada la posibilidad de comenzar a publicar sus primeros libros de poesía y la posibilidad de constituirse en una voz distinta de la poesía española de su generación. Sin embargo, la particular configuración de *Para andar conmigo. (Homenaje a Lope de Vega)* (1962), *Razón de ser* (1967) y *El cadáver del alba* (1968), como libros antológicos en los que se recogen poemas de diversas épocas por ejes temáticos, hizo sin duda aparecer a Tejada ante un público mínimamente mayoritario como un poeta tal vez disperso y desigual. Las constantes temáticas de su poesía revelan, como pone de relieve Pérez-Bustamante, un núcleo central del que surge buena parte de su producción: un sentimiento radical de orfandad que conlleva, a su vez y como contrapeso temático, la necesidad de un arraigo buscado en la religión, en el amor en sus diversas facetas y en la familia. Temas todos ellos que describen la tópica de la poesía arraigada, tal como la describió Dámaso Alonso en 1952. Por último, en las páginas finales del libro se estudia someramente la preparación del proyecto de un espectáculo infantil en el que colaboró Tejada, que quedó definitivamente frustrado. En fin, tal como adelanta la estudiosa al comienzo de su investigación, podría concluirse para el conjunto de la obra del autor gaditano que, "en general, los mejores libros de Tejada contienen poemas destacables que se inscriben con naturalidad en ciertas direcciones de la poesía coetánea, pero junto a ellos, incluso dentro de ellos, encontramos elementos que oscurecen los logros del conjunto y disuenan con respecto a la trayectoria de la sensibilidad estética contemporánea".

El estudio de la obra de José Luis Tejada se completa con una exhaustiva bibliografía, donde se recogen no sólo las colaboraciones del autor en diversas revistas, así como sus libros publicados, los proyectos frustrados, la discografía, etc., sino también una completa bibliografía crítica sobre su obra. Asimismo, el estudioso que desee intro-

ducirse en la investigación de la poesía de José Luis Tejada habrá de tener en cuenta el volumen-homenaje que la profesora Pérez-Bustamante coordinó en 2000: *José Luis Tejada (1927-1988): un poeta andaluz de la generación del medio siglo.*

Juan José Lanz

José Mª García López
El baile de los mamelucos
Barcelona, Seix Barral, 2002



Lo primero que pensé mientras leía esta novela es que se trataba de un texto infrecuente, desusado. No ya por su singularidad temática sino por el tono de la prosa, por el carácter estilístico. Ya no se escribe desde luego como lo hace José María García López. Tampoco es fácil que se escoja un argumento como el de *El baile de los mamelucos*. La sorpresa del lector se refiere en principio a esa -digamos- rareza narrativa. Pero la sorpresa enseguida cambia de signo, se centra en lo que no es sino auténtica literatura, sin concesiones ni señuelos. La novela es un torbellino de escenas y escenarios que envuelve a quien lee y lo conduce por una ininterrumpida serie de expectativas. Las preguntas se suceden : ¿qué va a pasar? ¿Adónde lleva esa tupida red de ríos y afluentes argumentales? ¿A qué tradición pertenece esta novela tan singular y tan autosuficiente, por así decirlo?

Ya digo que el asunto de la novela es de veras llamativo: la historia secreta, muy poco divulgada, enigmática y heroica, de los mamelucos, esos esclavos turcos y circasianos (*mamluk* es "esclavo" en árabe) que acabaron fundando una dinastía de sultanes en Egipto y Siria vigente durante casi tres siglos. García López ha preparado de manera minuciosa su trabajo, con un aparato erudito de auténtico investigador. Eso enseguida salta a la vista. Ha indagado en esa parcela de la historia del fondo del Mediterráneo y ha conseguido reconstruirla con toda clase de garantías documentales. La tarea ha tenido que ser larga y compleja. Y supongo que si hubiese incluido en su novela una bibliografía de textos consultados se habría podido comprobar lo que digo.

El baile de los mamelucos contiene varios libros. O varias lecturas. Todas las

buenas novelas, los buenos poemarios disponen de esa condición de ser diversos libros en uno. Se trata, por una parte, de un testimonio histórico, y por otra, de una novela de aventuras. Pero también hay otras posibles vertientes temáticas: un estudio etnográfico del Egipto medieval; una barroca historia de amor; un tratado de tácticas bélicas y máquinas de guerra; una crónica de navegantes; un ensayo sobre la religiosidad islámica; un canto a la libertad, una reflexión sobre el poder y la ambición. Todo eso está en esta novela, sin duda. Pero todo eso aparece ordenado, catalogado, unificado por la propia dinámica del texto. Asombra hasta qué punto el novelista ha sabido ensamblar el material utilizado adaptándolo a sus objetivos literarios. Yo creo que García López, a medida que indagaba en las fuentes documentales de la novela, se fue haciendo un experto en las fortunas y adversidades de los mamelucos. Toda la acción del relato se ciñe a ese inmenso itinerario histórico que abarca algunos de los espacios claves de la historia islámica, desde Siria y Egipto a la Granada nazarí.

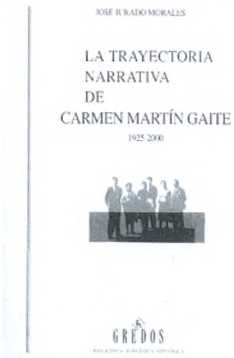
Pero quizá el aspecto más llamativo de *El baile de los mamelucos*, aparte del exotismo temático, sea el lenguaje. No diré que el lenguaje es el protagonista de la novela porque detesto esas musarañas teóricas. Lo que importa es que la adecuación entre el asunto y el lenguaje es impecable. A veces, el tono poético ocupa todo el espacio narrativo y proporciona al texto su eficacia y –por supuesto- su belleza. La adjetivación es sutil, brillante, de cierta filiación barroca, colaborando a estabilizar una escritura hasta cierto punto modélica, una literatura en estado puro, donde parecen resonar ecos de antiguos relatos árabes. Y eso también le otorga al texto un hechizo añadido, una especie de ensoñación fabulosa, narrada por alguien que no parece ser un autor ocasional sino un testigo que narra directamente los hechos vividos.

Siento una especial predilección por las novelas cuyo argumento se resiste a ser contado. A *El baile de los mamelucos* le ocurre un poco eso. Los personajes de la novela –sobre todo Ashraf y Zahir, la a y la z del alfabeto árabe- se enmarcan principalmente en una ciudad –El Cairo, "la madre del mundo"- donde todo queda como envuelto en una polvareda de guerras, aventuras, amores, intrigas, vaivenes cronológicos que le dan al relato un cierto tono de leyenda ligada a la historia cultural y política del Islam. En este sentido tal vez la novela entrañe alguna dificultad onomástica. Me refiero a los muy abundantes topónimos y nombres propios árabes que exigen que el lector no se distraiga demasiado. Pero eso es una nota marginal. Porque ahí está finalmente la novela: un buen ejemplo de potencia lingüística, de reflexión poética en torno a un mundo fascinante.

C.B.

José Jurado Morales
La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaite (1905-2000)

Madrid, Gredos, 2003



Efectivamente parece que en las últimas décadas la crítica literaria española viene entrando en su madurez y va logrando dejar ya "las cosas en su sitio". Esta frase sirvió de título a Octavio Paz, a principios de los setenta, para una lúcida reflexión sobre los problemas de la literatura española en relación con la modernidad, el carácter relativamente marginal de nuestra aportación a la literatura del siglo XX, salvo claras excepciones, así como los serios problemas de la crítica en nuestro país, raras veces llevada a cabo desde una perspectiva internacional, cosmopolita y moderna, una crítica alejada de esa tendencia a analizar todo lo nuestro como peculiar y distintivo, haciendo más hincapié en lo que nos separa que en lo que nos une a las restantes literaturas. En este sentido no nos extraña , por ejemplo, que hasta esos años del final del franquismo la vanguardia española, incluida la generación del 27, fuera un campo casi inexplorado por los estudios españoles, mientras en el análisis de los autores más destacados se dirigía la atención hacía las obras menos comprometidas con la actitud vanguardista, de modo que los primeros estudios importantes, por ejemplo sobre el surrealismo español, los llevaron a cabo autores extranjeros (Vittorio Bodini, Paul Ilie, Brian Morris). Algo similar puede decirse sobre la atención a la literatura de posguerra, atención enfocada bien hacia el compromiso con la realidad o bien hacia el compromiso con la estética, excluyendo en cada caso y según el momento la posición contraria.

El final del franquismo coincide con la paulatina incorporación al ámbito de la crítica de nuevos jóvenes universitarios que intentan romper con los anticuados procedimientos del análisis literario, así como con los tabúes antimodernos que excluían trabajar sobre autores vivos, (línea académicamente incorrecta) o autores de la vanguardia (línea incorrecta políticamente). Aquellos jóvenes, que ya lo somos bastante menos, iniciábamos la ruptura experimentando nuevos campos temáticos así como las posiciones críticas que van desde la estilística al estructuralismo y de ahí hasta incluso la semiótica aplicada, a veces con una terminología y resultados de dudosa efectividad.

La última generación del siglo, la de José Jurado Morales, ha logrado liberarse de prejuicios y sabe ya afrontar un estu-

dio global de un autor, como en este caso Martín Gaite, armonizando la información sobre las obras y los datos del contexto, tanto de la autora como de la época, a la vez que acuden a los procedimientos novedosos que han resultado de algún modo útiles.

Con este libro: *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaite* (1905-2000), estamos ante un estudio fundacional, es decir, de básica referencia para trabajos posteriores sobre la autora de *Entre visillos*, un estudio que merecía salir en una editorial clásica, como Gredos y que pone de manifiesto, sobre todo tras la repercusión internacional de Martín Gaite en los años 90, que aún estamos un poco atrasados en la cuestión del reconocimiento a nuestra propia producción. Este reconocimiento internacional, que ha afectado también a otros autores de las primeras promociones de posguerra, era predecible con un mínimo de agudeza ya en los años setenta. Debe tenerse en cuenta la asincronía de la narrativa española frente a Europa en ese periodo del franquismo, ya que cuando en España triunfa el realismo testimonial y social en los años cincuenta, ya se vienen ampliando los planteamientos de la antinovela y el "nouveau roman" en Europa, mientras cuando aquí, sobre todo en la segunda mitad de los sesenta, nos dirigimos hacia la novela experimental, en Europa se habían agotado las líneas formalistas y experimentadoras, y se anuncia la recuperación de la novela tradicional. Esto explica que la novela realista española empiece a tener desde entonces mayor importancia en el extranjero, y no nos extraña, por ejemplo, que una autora como Dolores Medio sea una de las más traducidas en Rusia en los años ochenta.

Carmen Martín Gaite es un ejemplo significativo de ese importante grupo de mujeres novelistas de su generación que sorprenden al historiador literario, pues estaban muy lejos de los planteamientos "rosados" de cierta literatura tradicional femenina, al tiempo que no recibieron el menor apoyo institucional o editorial por su condición de mujeres (más bien al contrario), ni tampoco respondían a la línea de orientación feminista que funcionaría comercialmente más tarde. Elena Quiroga (1919), Dolores Medio (1920) Elena Soriano, Carmen Martín Gaite (1925), Ana Mª Matute (1926) Mercedes Salisach, Carmen Kurtz, Marta Portal, son algunas de las principales autoras que logran entonces los más importantes premios, Nadal, Planeta, Biblioteca Breve, incluso el Nacional de Literatura, etc., a veces copando en una convocatoria la posición de ganadora y finalista.

De aquí el interés de este estudio de José Jurado que nos ofrece por fin una visión de conjunto integrando también las visiones críticas parciales de que fue objeto la autora a lo largo de sus cuarenta años de producción.

Aparte de los detalles concretos que ofrece Jurado a lo largo del estudio, quisiera destacar lo acertado del procedi-

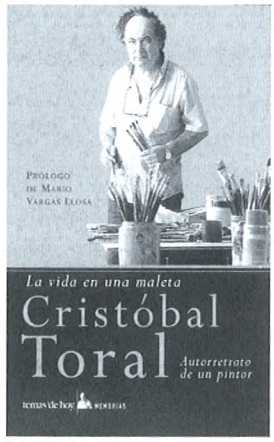
miento, de la estructura del libro, así como del estilo, que permite interesar a un lector no especializado en las cuestiones de crítica literaria. Dividido así el análisis siguiendo las diversas etapas creativas de Martín Gaite, lo cual es esencial en los autores de esa etapa por su evolución, José Jurado se detiene en cada una de ellas en los datos biográficos, el marco histórico y el contexto literario, lo cual aborda en cada etapa, con lo que consigue romper con la sensación de uniformidad que hubiera supuesto el estudio completo e independiente de cada uno de esos temas. Hablamos de etapas y de situaciones culturales, estéticas y políticas muy distintas en la historia de España, desde la dictadura a la democracia, aspectos básicos para entender, por ejemplo, que en veinte años (1958-1978) publicara Martín Gaite dos novelas en la posguerra, tres en la transición (1974-78) y seis libros tan sólo en la última década del siglo.

En cada etapa estudia también Jurado cada una de las novelas en profundidad, los mundos de la ficción narrativa de la autora y los aspectos narratológicos, con lo que el libro adquiere así el valor añadido de ofrecer, además de esa visión global de Martín Gaite, un panorama abarcador de la literatura narrativa de la segunda mitad de la centuria. La perspectiva del lector complementa también la interpretación de cada etapa, al tiempo que José Jurado dedica además en cada caso el espacio merecido a otras opiniones críticas sobre la autora. Sus conclusiones y la extensa bibliografía permiten adquirir, como ya señalaba, esa condición de libro "canónico" que hubiera encantado ver impreso a la autora, y que a muchos nos gustaría ver también realizados sobre otros autores de esa época, aún no afrontada como merece. Un buen estudio, en definitiva, además de grata lectura.

Rafael de Cózar

Cristóbal Toral.
La vida en una maleta.

Madrid, Temas de Hoy, 2003



La verdad es que no resulta nada raro que un pintor se doble de escritor. También se da el caso contrario: que un escritor invada el campo del pintor. Al fin y al cabo son facetas complementarias del arte y es comprensible que se produzcan estos intercambios expresivos. Es lo que ha hecho Cristóbal Toral con *La vida en una maleta*, cuyo subtítulo "Autorretrato de un pintor"

quizá podría sustituirse por "aguafuerte de un pintor". Porque en el libro se plantea un honesto objetivo literario, pero sobre todo la desbordante necesidad de contar cómo se llegó a ser, a través de qué penosas y duras experiencias, el pintor que escribió este libro.

Resulta curiosa la manifiesta relación que existe entre este inclemente y veraz relato autobiográfico y la narración consecutiva de la obra del pintor. Es como un viaje simétrico, más que nada si se piensa en la reiteración expresiva de Toral en torno a la temática del viaje. Es cierto que toda su pintura está superpoblada de maletas, envoltorios, paquetes: algo así como una metáfora de la propia vida del pintor: "la vida en una maleta". El viaje, como imagen recurrente del transcurso de la vida, o como un simple prurito de escapada, viene formulado en esta pintura -y en esta escritura- de manera casi abrumadora. Desde el tema de la emigración hasta el de la casa a punto de ser abandonada, la alegoría viajera contamina a las figuras y los objetos. Incluso las figuras pueden consistir en objetos empaquetados. ¿No proviene todo eso de la experiencia privada del pintor, de las propias fijaciones de su memoria?

Recuérdese que Cristóbal Toral nació en Torre Alháquime, un pequeño pueblo de la Sierra de Cádiz. Perteneciente a una familia de campesinos pobres, ayudó al padre en el carboneo, en las faenas estacionales o las desdichas del paro, y vivió de niño las desventuras incontables de la posguerra. Las imágenes del desamparo, la crueldad, el hambre, se reproducen aquí como otros tantos emblemas de un acongojante trayecto vital: las míseras habitaciones, las marcas de la intemperie, las sombras agazapadas en la soledad, los signos ominosos del infortunio. ¡Qué increíble mudanza desde una triste choza perdida en la serranía a un hotel lujoso de Nueva York! Del mismo modo que se amontonan los embalajes en la pintura de Toral, los enseres de esas chozas sucesivas en que vivió de niño el autor, se convierten de hecho en la metáfora recurrente de su historia personal.

Toral cuenta su vida con una desgarradora veracidad. No ha soslayado nada, por muy descarnado que sea. La experiencia a veces terrible del pintor se parece mucho a una de esas vidas ejemplares, no lejos del mundo despiadado de la picaresca, en las que un desvalido muchacho consigue salir a flote, en medio de la hostilidad ambiental, hasta conseguir el libre desarrollo de sus dotes artísticas. Toral sondea en su pasado como si estuviera procediendo a una abrupta disección de su intimidad. Como suele ocurrir en estos casos, su memoria es fragmentaria , pero esos fragmentos, juntos, reproducen una angustiosa peripecia humana. La introspección es implacable, casi insólita por sincera, y a veces sólo el recurso de la ironía, del humor, consigue limar asperezas. Da la impresión de que Toral pactó con él mismo para enfocar la desnudez de la vida -de su infancia sobre todo- sin eufemismos ni evasivas. Ahonda en su memoria y no usa de ningún subterfugio para autorretratarse

con broncas pinceladas. Su maestría de pintor realista se traspasa al realismo atroz de este libro.

Hay algo efectivamente en las memorias de Cristóbal Toral que puede coincidir con su pintura. Recuérdese que el autor ha mantenido una lealtad manifiesta con su propio ideario artístico. En una época en que la abstracción tendía a anular cualquier engranaje figurativo de la pintura, Toral actúa como un recalcitrante defensor de nuevos códigos dentro del realismo. Es como un viaje al fondo de la realidad, que en este libro equivale a un viaje al fondo de la vida. Esa ya proverbial pericia para "pintar el ambiente" adquiere también en estas memorias una innegable seducción. La mirada del pintor se asemeja a la del escritor: penetra en los objetos, los analiza, los define, sintetiza la realidad por medio de la palabra.

Todo eso lo vamos constatando en las páginas de *La vida en una maleta*, o en sus dos básicas y contrapuestas parcelas temáticas: la infancia miserable y la triunfante madurez. La prosa del pintor ha pretendido acomodarse, antes que nada , al ritmo y la intensidad del relato. No sin pericia descriptiva ocupa a veces todo el espacio narrativo, donde destaca una adjetivación bastante precisa y un detallismo de lo más sugerente. Más que un autorretrato, Cristóbal Toral ha elaborado la estremecedora crónica social de una vida menesterosa y un tiempo desolador que acabarían siendo neutralizados por el talento.

C.B.

José Agustín Goytisolo
Los poemas son mi orgullo

(Antología poética). Edición y prólogo de Carme Riera, Barcelona, Lumen, 2003



Creo que realmente hacía falta esta antología, de carácter canónico, que nos hace accesible uno de los más prolíficos poetas en lengua castellana de la segunda mitad —su obra se desarrolla precisamente en ese arco histórico— del siglo XX. Introducido con un hábil y breve prólogo de Carme Riera, este libro es imprescindible para la historia de la poesía española y cualquier lector que pretenda descubrir ese lenguaje accesible y abierto, que tanta influencia dejó en sucesivas generaciones, debe acercarse a este volumen; volumen que cumple perfectamente una función no sólo para neófitos sino para todos aquellos que leen a menudo poesía.
Habría que establecer *grosso modo* dos etapas significativas en la obra del autor (Barcelona, 1928-1999), que podríamos caracterizar por un criterio estrictamente formal, *id est*, la utilización de las comas; y es que a partir de la

publicación de su libro de madurez en 1973, nuestro autor suprimirá las comas de todos sus textos. Este criterio formal encaja perfectamente en el criterio temático que vamos a describir: en este libro puede observarse cómo el primogénito de la saga de los Goytisolo fue dosificando un saber literario rabiosamente fecundo, con más de veinte títulos. De hecho habrá años de jugosa labor creativa, como por ejemplo el decenio de los noventa, donde llegará a publicar cinco libros en tres años. Obviamente la labor de un poeta dedicado expresamente a su poesía debe dejar frutos, y Goytisolo nunca dejó de escribir aquello que pensaba —y de pensar lo que escribía, rescribiéndose— dotándose de una especie de instinto capaz de poetizar lo que ocurría, narrando poéticamente lo cotidiano.

Quizá José Agustín Goytisolo tuvo la mala fortuna de haber gozado de una enorme fama en los años sesenta y setenta (puesto que a veces los autores se resienten de su éxito), con libros memorables como *Algo sucede* (1968) y *Bajo tolerancia* (1973); éste es el último libro citado antes donde usó comas. En ellos —también en *Claridad* (1961), libro que yo prefiero de la primera etapa— nuestro autor desarrollará plenamente la estética de lo social y del compromiso político aplicados, con resultados estéticos considerables. Era la *disciplina* seguida por entonces, la cual posteriormente abandonará. Pero habrá que tener en cuenta que a estos libros de madurez se le podrán sumar, de la segunda etapa, títulos como *La noche le es propicia* (1992), *El ángel verde y otros poemas encontrados* (1993) o *Cuadernos de El Escorial* (1994), entre otros, y no sería arriesgado decir que la segunda etapa se define por una calidad de altísimo nivel, sólo propia de un maestro conocedor profundo de la tradición en la que se inserta. De esta manera la segunda etapa *supera* a la primera. Y así será a partir de 1983, cuando comienza a apreciarse el gusto por la tradición epigramática, satírica y aguda (que desembocará tan felizmente en los *Cuadernos de El Escorial*), que entronca con ese otro gusto más genérico por la tradición clásica y románica. Es en *Novísima oda a Barcelona* (1993) cuando coherentemente cristalizará también cierta vocación bilingüe que había acompañado siempre al poeta; vocación que en todo caso es indisoluble de cualquier escritor residente en una tierra tan rica lingüísticamente como Cataluña. Y es curioso que José Agustín Goytisolo se aferre a la tradición provenzal, rescatando sus mejores vetas y actualizándolas. Éste será el Goytisolo menos conocido, pero —sin duda— el más exquisito.

Por otra parte habría que matizar que el punto de inflexión de todos sus textos es el amor, y esto es muy destacable porque alcanza intensidades líricas memorables, especialmente a partir de la segunda etapa donde, por ejemplo, los temas cinegéticos de *Los pasos del cazador* (1980), desperdigados en todos los libros posteriores, serán, tal y como se presentaban en la tradición que imita, un símbolo; el amor, por tanto, es el centro temático sobre el que girarán los demás grandes frentes del humanismo, las dudas y luchas —su primera época podría considerar-

se como una especie de grito contra el monologismo de estirpe teocéntrica, como un deseo de encuentro o reencuentro con el hombre— contra el discurso teocéntrico y la invitación posterior a saltar hacia otros espacios. De este modo el amor hacia el hombre (con la variante social de la primera época, más existencial o grave y conflictiva, donde la realidad se mimetizará levemente distorsionada para mostrar mejor las contradicciones) y las mujeres; y la amistad epicúrea, concebida como vertiente del amor, se plasmarán en versos que harán gala del mejor gusto cancioneril en la segunda etapa. Un humanismo que habrá de descargar en algunos momentos tensiones dialógicas (en el sentido bajtiniano de fricción semántica) cuestionando la propia discursividad antropocéntrica, las bases del logocentrismo. No será casual, a este respecto, la supresión de ciertos signos de puntuación puesto que irá encaminada hacia esa ancha convicción o finalidad humanista aludida.

Juan Carlos Abril



Actas del congreso
El Grupo poético del 50, 50 años después
PVP 7,2 EUROS

Actas del congreso
Narrativa española 1950-1975. Del realismo a la renovación
PVP 9 EUROS

Actas del congreso
Literatura y memoria. Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo
PVP 9 EUROS

Actas del congreso
Cine y literatura
En imprenta

De venta en librerías y pedidos a la Fundación Caballero Bonald.