

Este va a ser el marco en que van a surgir sus dos, por el momento, últimos libros, de entre los cuales, uno, el titulado *La mirada sepia* (1995), pudiera reputarse el más logrado de su producción narrativa.

Dice Antonio Colinas en el prólogo, con el tino definidor que le es característico, *estamos ante una novela lírica, ante una nueva novela de poeta*. Y así es, ciertamente, tal pudiera afirmarse de la obra narrativa coliniana o de libros como *El río del olvido*, de Llamazares. Pues si algo caracteriza a *La mirada sepia*, en oposición decidida a esa desangelada frialdad con que muchos construyen sus ficciones, siempre las mismas, en un lenguaje idéntico y, a la larga, empobrecedor, es esta condición.

Ya citamos en otro párrafo la opinión del jiennense Antonio Muñoz Molina, quien señala con acierto que *la mirada y la memoria son los dos impulsos medulares de la vocación de Alejandro López Andrada*. Estos dos elementos confieren a sus relatos cierto paralelismo con los viejos daguerrotipos, las antiguas fotografías que iba el tiempo nimbando con una venerable cortina sepia, amontonadas en cajas de latón o cuidadosamente dispuestas en primorosos álbumes, según la posición social de sus poseedores. El propio autor nos anticipa en su obra poética conceptos afines, hablándonos, por ejemplo, de mirada herrumbrosa, verano en sepia, retrato vespertino, fotografía en sepia (obsérvese la insistencia) etc., etc. En esto, como en todo, la semiótica suele ser tan elocuente como el más riguroso de los análisis.

En *La mirada sepia*, lo anecdótico, el relato autobiográfico de un joven emigrante, en tensión permanente entre el recuerdo de su infancia rural, pobre pero feliz, y el entorno agresivo de la urbe, enmascara, como en toda gran novela, una realidad que se presume universal: por una parte, el drama del desarraigo y su secuela más inmediata, es decir, la pérdida de la identidad cultural de hombres y pueblos, que quedan despojados de sí mismos, esto es, *alienados*, convirtiéndose en presa de aquella otra cultura, la urbana, que suplanta la vida con la supervivencia y genera una escala de contravalores, en detrimento siempre de cualesquiera formas de idealismo, ensoñación, generosidad, amor. El espíritu contra la materia. El mito del progreso frente a la utopía de un avance liberador.

Existe otra lectura, pues *La mirada sepia* constituye asimismo un metalenguaje, a través del cual accedemos a una toma de posición: el rechazo frontal de la literatura urbana, la sentimentalidad homologada, reivindicándose la vigencia de la inspiración, la individualidad solidaria del escritor, la sinceridad, el romanticismo. O, como ahora comienza, por fin, a entenderse y decirse, la diferencia.

Pero el arte, no obstante su deber de ensanchar horizontes con nuevas y razonables aportaciones, suele manifestarse en comunión con la historia (la *palabra en el tiempo* machadiana) y aun con el propio entorno del artista, que ha de pagar un débito a quienes le legaron desde el pasado una visión del mundo, la vida, la cultura: esto es lo que llamamos *tradicición*. Y en lo tocante a ésta, Alejandro López Andrada ha elegido la clásica para este libro, el relato en tercera persona, desde una perspectiva deliberadamente omnisciente, con secuencias que ensambla a la perfección, componiendo una hermosa sinfonía, patética en ocasiones, unificada empero por un rasgo fundamental: el don —así lo califica Antonio Colinas en el prólogo al que antes nos referimos— *de poder interpretar cuanto ha acaecido en ese mundo con el vigor con que sólo saben hacerlo los poetas*.

De todos modos, el concepto *novela lírica* pudiera en ocasiones resultar excesivo. Aunque, a decir verdad, los géneros suelen mezclarse e incluso superponerse, cuando sabe el autor utilizarlos y usar de sus recursos con eficacia. Todo lo cual, sin duda, ha permitido a López Andrada construir su novela *sobre una atmósfera*, el sepia de las viejas fotografías, que llega a confundirse con el blanco y negro del sueño, disolviendo la historia —el asunto, quiero decir— en una nebulosa literaria cuyos códigos, al recomponerse, ofrecen al lector una variada gama de posibilidades.

Menor en tono, que no tanto en textura narrativa, y recorrido por un mismo espíritu, *Las voces antiguas*, subtítulo *Un viaje a Los Pedroches*, integra varios géneros: viajes, costumbrismo, periodismo, en un afán idéntico de recuperar los perdidos ancestros, es decir: el reencuentro del hombre consigo mismo, en armonía con la naturaleza, en paz con su pasado y abierto a la esperanza del porvenir.

El autor, sentado junto a un puente en ruinas, recuerda su pasado y, tratando de ordenar sus recuerdos, entrevista a cuanto cabrero, hortelano, tratante o carretero, se dispone a cruzarlo, dispuesto a rescatar aquellas imágenes polvorientas de su espíritu. *Traté de recuperarlas —confiesa—, intentando, quizá, rescatar mi propia infancia de las palabras que estas personas podrían decirme. Todo fue un espejismo —reconoce—; no recuperé mi niñez. Sin embargo, descubrí que aún quedaba un rescoldo de sencillez y naturalidad en aquellos hombres, en aquellas personas humildes de mi tierra que todavía se aferraban a sus raíces.*

Son estos personajes quienes van desgranando sus curiosas anécdotas, volcando en ellas toda la experiencia ancestral de una tierra; historias que nos hablan de la flora y la fauna, la infancia y sus costumbres, las luciérnagas, el legendario mundo de los lobos, el clima, los enseres tradicionales, la agricultura, el deporte, la gastronomía, la mujer y el amor, la política, lo humano y lo divino. Personajes con nombre y apellidos, y apodosados como *El Fulano, Cartones o Barberucho*, son testigos de cargo de la historia, fielmente reconstruida por el autor, con su estilo personalísimo: *Desde el puente Juncoso contemplo ahora un arroyo muerto, y, hasta en mis pupilas, duele el aire, la luz que va agonizando por el camino silencioso de la dehesa. Sin embargo, mi alma sigue aferrada a este lugar, serena e inmóvil, en la claridad de las voces antiguas.*

A través de la historia de la literatura, una lección se aprende: múltiples son, no hay duda, los caminos que nos muestran las cosas, su verdad, su apariencia, configurando escuelas, tradiciones, tendencias. En cuyo magma, empero, solamente la voz del poeta es única, total, intransferible. Aun en aquellos casos en que, como Alexandre, se erige en portavoz del infinito. Lo que, contra toda apariencia, mester es de humildad y de poesía. Es decir: un milagro.

Tal convertir la herrumbre en resplandor.

Domingo F. Faílde

Kiosko

Crítica ha editado los ensayos completos de Jaime Gil de Biedma, con el título de *El pie de la letra*. A la colección ya conocida de 1980 se añaden ahora algunos textos póstumos. Son intervenciones puntuales (salvo un largo estudio sobre Jorge Guillén, tal vez lo menos interesante del conjunto) que acreditan en Gil un auténtico arte de la lectura. Junto con sus diarios, ese insólito documento de autoanálisis dentro de las letras hispanas, resultan lo más sugestivo de su obra. Gil fue un escritor intermitente y en sus iluminaciones momentáneas alcanzó su mejor dimensión.

Sus aportes a la teoría del acto poético, en particular, tienen una agudeza que choca con la crítica al uso de su tiempo (los años cincuenta) y, a la vuelta de las modas, con la actual. Para Gil la poesía no es comunicación ni efusión, sino arte y relación del poeta consigo mismo, con su propia alteridad. Lo que llamamos «persona del poeta» surge de la práctica creadora, no es su identidad civil y cotidiana. La experiencia de la poesía es la experiencia del poema: «Se trata de dar al poema una validez objetiva que no está en función de lo que en él se dice, sino de lo que en él está ocurriendo».

El poeta puede ser efusivo y comunicativo, pero la poesía nunca lo es, porque la poesía concilia las cosas y los hechos con sus significaciones, que aparecen en el propio poema, en tanto la vida comunicativa se basa en la escisión cosa/palabra. El poema se devuelve a la vida y conforma o auxilia a conformar el mundo. Ello es posible gracias a la «emoción impersonal» de la poesía (algo que nos había anticipado Juan de Mairena, otro intermitente). En ese vaso comunicante del poeta con el otro que es él mismo reside la dimensión cognoscitiva de la poesía.

Entonces: la voz del poema no es la voz del poeta, sino una voz autónoma que lo significa y lo identifica,

partiendo de la interpelación. Lo que el poeta siente no es lo que le promueve su acción sino una suerte de abstención contemplativa ante las cosas. De ahí que, según apunté antes, la poesía, como vivencia, sólo es vivencia del acto poético.

Gil reivindicó, en plena autarquía cultural franquista, el carácter europeo de la tradición poética española. Su opción por los escritores en inglés frente a la costumbre de privilegiar, en España, las fuentes francesas, refuerza esta actitud de apertura y extrañamiento. No es difícil imaginar que él, junto con algunos otros lectores singulares (Barral, Castellet, Vilanova) hubieran marcado una vía marginal a la sofocación casticista de esos años.

El resultado fue, a mediados de los sesenta, un auge de la poesía cosmopolita y aristocratizante del movimiento llamado *novísimo*. En parte, se hizo cargo de los manierismos de Gil de Biedma y convirtió su militancia individualista en aire de estirpe, que es lo contrario al individualismo.

¿Y ahora? El reflujo pone de moda la denominada «poesía de la experiencia», que parece repetir una de las referencias preferidas de Gil, *The Poetry of Experience* (1957) de Robert Langbawm. En rigor, es todo lo contrario. La poesía española de la experiencia vuelve a la identidad poeta/persona civil, definiendo ésta como un término medio estadístico, el «hombre normal» del arte realista. Es, además, una poesía que siempre insiste sobre el lugar de origen, según el neocasticismo de la actual cultura española de las autonomías. Los poetas han de ser normales pero, además, normalmente andaluces, gallegos o extremeños.

Nada menos Gil que todo esto. Gil propuso que el poeta se contemplara en su doble, en su otro, no que se regodeara en él mismo. Como el Poe de Mallarmé o aquel personaje de Borges al cual la muerte le revela «su verdadero rostro eterno», la eternidad del momento (en su caso, el momento de la lectura) lo transforma en ese otro que hoy conocemos como Jaime Gil de Biedma.

Leo, de pasada, esta picante definición que Gil hace de Unamuno: «Padre de familia monógamo, funcionario del Estado avecindado en Salamanca y español profesional». Se me junta con la relectura de *En torno al casticismo*, publicado hace cien años. Valdría la pena repasar las fechas y resituar a la llamada «generación

del 98» en el año del asunto Dreyfus (1894) y esta recopilación unamuniana, donde están diseñadas las tensiones del 98.

De una parte, tientan a Unamuno la casta y la intrahistoria. De otra, la humanidad y la historia. Casta, castidad, casticismo, pureza, defensa frente al bárbaro, al invasor, al extranjero. Intrahistoria invariable, silenciosa, acarreada por la tradición. Por contra: la historia variable, ruidosa, fechada, lo eternamente humano que es la verdadera casta sin casticismos. Digresión: en el siglo XVII, Saavedra Fajardo aludió a «la pureza y castidad de las voces». El lenguaje es puro cuando es casto, cuando no conoce el contacto con otro cuerpo, cuando ignora que es penetrante y penetrable. La pureza del lenguaje es *anerótica*, entonces.

Unamuno defiende la tradición, pero ataca al tradicionalismo, que no quiere ir al origen, sino al pasado, algo muerto, pues ha pasado de largo. Le preocupa, como a tantos intelectuales españoles desde el romanticismo, la regeneración, sin saber precisar de que se trata. Regenerar puede ser volver al origen, desandar la *degeneración* que es la historia. Pero puede ser lo contrario: generar de nuevo (cambiar de padre, de generador) y empezar otra cosa. El debate se lleva, pues, hacia el ensimismamiento español en un origen puro o a su alteración en la modernidad.

La noción de pureza original liga la casta con la raza, es decir con lo radical, con la raíz y el arraigo. Unamuno intenta conciliar la oposición entre raza e historia (esencia y devenir, identidad y cambio) por medio de la noción de pueblo, es decir lo que tiene origen y es, al mismo tiempo, resultado de una historia. Pero el intento se dramatiza, porque le pesa demasiado la preocupación por salvar a España, como si estuviera a punto de perderse, de desaparecer, y el mundo se fuera a quedar sin algo tan precioso como España, aparte de la desazón de los españoles ante la esfumatura de su máxima referencia. Fue la contradicción del 98, la imposible reunión del casticismo y el cosmopolitismo, la incapacidad para aceptar cuánto de destructivo hay en la creatividad de la historia.

En torno al casticismo fija, en otro sentido, la devoción del 98 por el paisaje castellano viejo, una de las mejores invenciones del Unamuno escritor, su facultad