

es decir, que es una obra abierta —Eco dixit—, un objeto en perpetua vigilia condicionada, un ser —lingüístico, como es evidente— siempre a disposición de... Queda claro, asimismo, que toda mejora —o lo que el autor considera como mejora— del texto se logra inexcusablemente por medio de una operación, o de sucesivas operaciones, de poda —de catarsis, de austeridad tajante— de los elementos textuales ya existentes: los centenares y centenares —no hay hipérbole— de variantes —de «correcciones»— introducidas incansablemente por Amorim cumplen todas, sin excepción, esta regla de rígida observancia. Queda claro, también, que *La carreta* es un producto obsesivo de su autor —no importan aquí los motivos conscientes o inconscientes de esa obsesión a niveles psicológicos— o, lo que es lo mismo, una «novela de aprendizaje» intrapersonal en la que el plano artístico se logra por el humilde y largo camino del mester artesanal. Queda claro, en consecuencia, que la novela es, considerada en sí misma, una teoría de la escritura narrativa, aunque Amorim no quisiera formularla —si es que no lo quiso—. Y queda claro, finalmente, que esa escritura narrativa se transforma en escritura lírica, justamente gracias a la brevedad concentrada impuesta por la disciplina expresiva. Personalmente, estoy convencido de que *La carreta* es una novela lírica. Advierto que un dato de importancia tal no es adecuadamente tratado en ninguno de los estudios guardaespaldas del texto en esta edición. Y lo lamento. Lamento también que no se nos haga presenciar *in vivo* al menos una de las peleas de la aludida guerra sin cuartel: la pelea textual de leísmo y loísmo. Pero el texto siempre gana, porque siempre la palabra vence a la pluma.

2.2 El espejismo de las ideologías. Amorim era comunista. Ignoro desde cuándo. Sé que su afiliación al Partido Comunista no se produjo hasta 1947, trece años antes de su muerte. En la edición que comento no se hace especial hincapié en su compromiso político ni en la repercusión —si es que la hay— de ese compromiso sobre la escritura —sobre el texto— de *La carreta*. Felicito a los especialistas por ello. Pero, en realidad, la felicitación tiene un destinatario individual imprescindible: el mismo Amorim. A mi juicio, su inteligencia, su astucia, su perspicacia —o las tres cosas juntas— eran de tan aguzada finura que le permitieron no doblegarse —ante sí mismo tampoco— a vender la primogenitura ni la uni-

versalidad estéticas de su novela por el espejismo de unas efímeras lentejas de ideología. Acertó. Conjuró el hambre ideológica con porciones sazonadísimas de realismo, de impresionismo, de expresionismo, de modernismo y de lirismo. De esta forma, el texto dice lo que dice, y lo seguirá diciendo, sin permitir impunes manipulaciones intratextuales de credo ideológico ninguno. En este sentido, cuando los estudiosos hablan en la edición de la génesis de la novela, corren un riesgo: el de la ambigüedad. ¿Por qué? Porque existió —¿existe aún?— una escuela crítico-literaria, llamada estructuralismo genético —atención al vocablo—, según la cual toda obra literaria es producto necesario e incoercible de unas determinadas circunstancias o condicionamientos sociales. Curiosamente, esa escuela —Goldmann y Cía.— profesaba una ideología declaradamente marxista. No se precisan más palabras para que la ambigüedad quede denunciada y, también, para que el lector esté avisado.

2.3 El tronco tradicional. *La carreta* es título que, a poco esfuerzo que el lector normal haga, queda conectado espontáneamente con realidades artísticas y literarias de una venerable y fecunda ancianidad: el «carro» del viejo Tespis, las «carretas» de los danzantes de la Muerte, la «carreta de heno» del Bosco, y su antecedente bíblico: «Toda carne es heno y todo su esplendor como flor del campo; la flor se marchita, se seca el heno» (Is. 40, 6-7), «el carro o carreta de las cortes de la Muerte» del capítulo XI de la Segunda Parte del *Quijote*, etc., etc. Desde este punto de vista, *La carreta* de Amorim es apocalíptica. Todo en ella es la constatación y la construcción de lo transitorio, de lo que avanza irremediabilmente hacia la Muerte y hasta la Muerte, hacia el acabamiento, hacia el cesar definitivo: el amor es efímero, ocasional, triste consolación fisiológica; el elemento «festivo», la fiesta, es borrado desde las primeras páginas que nos representan un circo desencuadrado y en quiebra; no hay humor, no hay parodia, no hay ironía; la visión de la vida es una visión ácida, áspera, dura, pesimista, negativa; la Muerte es omnipresente en cada brizna de esa transitoriedad inútil que es el vivir..., y la carreta, hundiéndose en la tierra, no es símbolo de asentamiento doméstico tras una vida errante, sino acta testifical de su conversión en sepultura, de su defunción. Pervive un levisimo rayo de esperanza: el caballo blanco, camino del Norte, con las ancas doradas por el sol

del ocaso... A mi juicio, este ámbito dialéctico del vivir y el morir es el cordón medular de *La carreta*, al tiempo que el cordón de su unión a/con la tradición. Dicho de otra forma: esta dialéctica, sabiamente orquestada, es la que hace de Amorim un clásico. Me hubiera gustado ver desarrollada esta idea en la edición que estoy comentando. Comprendo, sin embargo, que también las páginas están sometidas, como la carreta, a la ley de la finitud, del acabamiento, del cesar...

Esta reseña mía también. Por eso termina aquí, dejándome el paladar empapado del sabor de las cosas buenas que gustan siempre y que siempre invitan a ser gustadas de nuevo. Como los manjares bien sazonados. Como los vinos de solera. *La carreta*, hilo conductor de la vida y de la actividad literaria de Enrique Amorim, acuciante obsesión suya a lo largo de más de cuarenta años, llamada de urgencia constante al logro de una inalcanzable perfección literaria, punto de síntesis integradora de otros textos introducidos en éste con intención unitaria y unificadora de toda su obra... *La carreta*, signo y símbolo de una escritura personal e inconfundible, «texto» —travesía— de una personalidad dinámica, y «obra» que remite —ya para siempre—, de manera objetivamente estética, al autor que la creó, la cuidó con mimo, y la fue conformando a su imagen y semejanza en/con una peculiarísima y laboriosa forma de construcción...

La edición comentada lo demuestra. Al menos, a mí me lo parece.

Francisco Martínez García



Un gran estudio de la copla popular española y flamenca

Francisco Gutiérrez Carbajo es un doctor en Filología Hispánica y licenciado en Filosofía, que se aficionó al arte flamenco junto a «cabales» como Andrés Raya y José Luis Ortiz Nuevo, en el madrileño Colegio Mayor San Juan Evangelista, donde en los últimos años sesenta y primeros setenta se llevó a cabo una gran actividad en pro del cante andaluz con conferencias y recitales. También frecuentó Gutiérrez Carbajo una importante «cátedra» flamenca de Madrid, el colmao «Gayango», donde, al lado de aficionados y flamencólogos, charlaban y cantaban más de una noche los cantaores Pepe de la Matrona, Bernardo el de los Lobitos, Juan Varea, Pericón de Cádiz, Rafael Romero, El Sernita de Jerez..., maestros consumados, y algunos nuevos artífices como Enrique Morente, sin olvidar a guitarristas de la talla de Manolo Cano o Perico el del Lunar, ni al pianista y compositor José Romero, inspirado siempre en los temas jondos.

Pues bien, Francisco Gutiérrez Carbajo, tiene ya en su haber una cuantiosa obra crítica en torno a la literatura española, en la que destacan títulos como *Semiótica de la poesía*, *Caracterización del personaje en la novela policíaca*, *Juan Ramón y Villalón*, *La hermenéutica del Quijote en María Zambrano*, *La canción de tipo popular en Juan Ramón Jiménez*, *Presencia de Vallejo en la poesía española* y *Cansinos Assens: un maestro de Borges*, entre otros. Pero ahora ha publicado su ensayo más importante has-

¹Francisco Gutiérrez Carbajo: *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. 2 tomos. Col. Telethussa. Editorial Cinterco. Madrid, 1990.

ta el momento. Se trata de un trabajo digno de encomio, de un estudio que estaba haciendo muchísima falta. Lo ha denominado *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*¹.

Y es lo que se dice una obra de envergadura. *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, que obtuvo por unanimidad el Primer Premio de Investigación de la Fundación Andaluza de Flamenco, sita en Jerez de la Frontera, ha sido incluido, en dos tomos, en la prestigiosa Colección Telethusa de la Editorial Cinterco, la serie que dirige Juan Pedro Aladro, empeñado en prestar al flamenco el apoyo editorial que este arte merece y con la mejor prestancia gráfica posible.

En el libro de Gutiérrez Carbajo se advierte inmediatamente algo singular e importante: que en su autor se conjugan diversas cualidades: su conocimiento de la poesía culta y popular, su capacidad de análisis literario en todos los órdenes y matices y su condición de entendido amante del cante flamenco, por ejemplo. Naturalmente, todo ello reunido ha dado lugar a que su trabajo resulte sumamente completo y destaque sobremanera en su género.

En la introducción de *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, se nos explica: «Este trabajo lleva a cabo una incursión en dos campos que hasta hace poco se consideraban distintos y aún distantes: el de la copla flamenca y el de la lírica de tipo popular». Y tras dejar constancia de las obras más destacadas sobre ambos temas, nos advierte que sin embargo estaba incompleto todavía el estudio de la lírica tradicional sin la incorporación de la lírica del cante. Y en esa incorporación radica en primera instancia la originalidad del ensayo de Gutiérrez Carbajo, en llevar a cabo el análisis de las coplas flamencas «no como un género autónomo e insolidario sino inserto en un universo más amplio que no es otro que el de la lírica de tipo tradicional». Por lo que partiendo de esta premisa, el ensayista expone: «Llegar a demostrar esta última afirmación mediante el rastreo exhaustivo y minucioso por los antiguos cancioneros y por las diversas colecciones de cantes flamencos, sin olvidar tampoco el trabajo de campo, era el objetivo que inspiraba estas páginas». Indiscutiblemente, el objetivo ha sido logrado, y *La copla flamenca y la lírica de tipo tradicional*, es ya un título imprescindible en la bibliografía sobre la copla popular española y flamenca.

Pasemos, pues, a glosar sus características y contenido, no sin antes volver a la introducción, para tener presente esta conclusión previa: «Comparadas las composiciones que recogen los cancioneros flamencos con los de tipo tradicional en general, se pone de manifiesto que si desde el plano del contenido las diferencias no resultan significativas y sólo algunos temas como la muerte, las maldiciones, el Dios gitano o Undebel, etcétera, merecen un tratamiento especial, desde el de la expresión, las diferencias son más notables: si métricamente las coplas flamencas comparten con los cantos populares en general ciertas formas como la seguidilla común y la cuarteta asonantada o tirana, se han especializado, sin embargo, en la utilización de otras formas estróficas como la soleá, la soleariya y la seguidilla gitana. Desde el punto de vista lingüístico, el flamenco se ha especializado igualmente en el empleo de determinadas estructuras fónicas y léxicas —con importantes repercusiones en el plano estilístico— lo que obliga a considerar la lengua de estas coplas como una variedad especial dentro del sistema general del español».

Este argumento, que tal vez haya apuntado alguien alguna vez, nunca había sido expuesto con tanta propiedad, ni justificado como a lo largo de su obra lo hace Gutiérrez Carbajo, quizá porque como bien plantea y sostiene «la poesía flamenca, sin dejar de pertenecer a la lírica de tipo popular en general sino constituyendo una modalidad muy importante de la misma, se atiene a un código específico».

Y una vez inmersos en la lectura de *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, pronto nos apercibimos de que el trabajo ingente de Gutiérrez Carbajo sobrepasa con creces todo lo publicado al respecto hasta la fecha, incluso si uniéramos libros enteros, como por ejemplo *El cante flamenco como expresión y liberación*, de A. Carrillo Alonso, o *El cante flamenco vehículo de comunicación humana y expresión artística*, de Alfredo Arrebola, o también *El léxico caló en el lenguaje flamenco*, de M. Roperó Núñez. Y es así porque, efectivamente, la tesis de Carrillo estudia fundamentalmente el aspecto sociológico de las letras flamencas, la de Arrebola se limita al aspecto de comunicación de las coplas, y la de Roperó Núñez solamente se ocupa de las características del léxico, mientras que Gutiérrez Carbajo estudia y concluye con mucha extensión y muy puntualmente sobre ma-