

mentados por Francisco Núñez Roldán en 1752. En octubre y noviembre alternan las canciones que aluden a los misterios y las ánimas con las crónicas de montería y las coplas de caza. Se incluyen también romances como el de la peregrina y el divulgadísimo *Gerineldos*, que, tanto en el Romancero General como en el flamenco, presenta contaminaciones de romances diversos. En uno de los incluidos en este capítulo se mezclan las historias de Gerineldos y la del conde Flores. Como propias del mes de diciembre se presentan coplas sobre la mina, la noche de las mujeres malas, el Anuncio, los celos de San José, la Navidad, etc. La primera conclusión que puede sacarse de esta colección es que las coplas más significativas celebran una fiesta que, como escribe Bajtín, constituye la forma elemental de la cultura en el pueblo. Y como en otros pueblos de Andalucía, en las fiestas de Alosno se hace insustituible el compás de la guitarra. Las coplas recogidas por Garrido no sólo celebran la guitarra sino que incluyen alusiones a los intérpretes famosos del lugar como Talín el de la tarántula, Pedro Marroquina y Gaspar de la Plaza.

La guitarra es el tema fundamental de los libros de Eusebio Rioja, *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*¹⁷ y *Las guitarras tampoco vienen de París*¹⁸. El primero es un estudio muy documentado sobre la historia de este instrumento y un comentario de la obra flamenca de Julián Arcas. En la primera parte se desarrollan los trabajos de Prat¹⁹, Bellow²⁰, Dell Ara²¹, Paffgen²² y otros autores. En la producción de Arcas distingue Rioja las obras propiamente flamencas como la *soleá*, *rondaña* y *panaderos*, y aquellas flamencas piezas tomadas del folklore andaluz de mediados del siglo XIX —*boleras*, *bolero* y *punto de la Habana*—, que si bien no llegaron en su evolución a ser asumidas plenamente por la estética flamenca, aportaron a sus formas unos rasgos de trascendencia aún no determinada. Especial atención merece el *Punto de la Habana*, un tema enriquecido mediante la conjunción ecléctica de distintos aires, que, si atendemos a la interpretación que de él realizó Felipe Pedrell, podría disfrutar de una historia anclada nada menos que en la voz legendaria del *Planeta*. Rioja recoge y comenta citas y referencias, tanto literarias como musicales, encontradas en aires, que en un primer momento tienen carácter folklórico. Algunos de ellos se convertirán más tarde en formas plenamente flamencas. Resalta la fun-

ción de Arcas como recompositor de estos aires, al convertirlos en obras para guitarra de concierto, así como la influencia que ejercerían dichas piezas en las guitarras flamencas coetáneas y posteriores. El trabajo resulta de interés tanto para los estudiosos del flamenco como para los de la guitarra clásica.

En *Las guitarras tampoco vienen de París* insiste en estos mismos temas, enriquecidos ahora con un estudio sobre las técnicas de construcción de guitarras. Se hace, así, un recorrido a través de la historia, desde los primitivos cordófonos sumerios, babilonios e hititas, hasta la guitarra actual. Un largo camino, donde las técnicas constructivas perfeccionan el ancestral arco musical, mediante la evolución que supone acoplar una caja de resonancia a un tocos mástil de madera. La segunda mitad del siglo XIX desempeña un papel definitivo en la evolución de este instrumento. Antonio de Torres impone definitivamente su original sistema constructivo, que se hace clásico, a la vez que se logra un concepto de sonido trascendental: el sonido español. A partir de ahí, concertistas de la talla de Julián Arcas o Francisco Tárrega conquistan una nueva época de esplendor para la guitarra.

Este libro viene a completar las investigaciones de José Rey, Carlos Paniagua, José Manuel Gamboa, José Luis Romanillos²³ y del propio Eusebio Rioja²⁴. Este es también el objetivo de la obra de Emilio Jiménez Díaz, *Del amigo y maestro Manuel Cano*²⁵. En ella se estudian la vida y la obra de este insigne guitarrista, y se insertan además tres trabajos del propio Manuel Cano. Aparte de sus múltiples conferencias en los lugares más remotos de nuestra geografía, de sus cursos impartidos en la Universidad de Granada y en otros centros universi-

¹⁷ Sevilla, Biental de Arte Flamenco-Ayuntamiento de Sevilla, 1990.

¹⁸ Sevilla, Biental de Arte Flamenco-Ayuntamiento de Sevilla, 1990.

¹⁹ Diccionario de guitarristas, Buenos Aires, Romero y Fernández, 1936.

²⁰ The illustrated history of the guitar, Rockville Centre, Franco Colombo Publications, 1970.

²¹ Manuale di storia della chitarra, Ancona, Berben, 1988.

²² Die Gitarre, Mainz, B. Schott's Sohne, 1988.

²³ Antonio de Torres. His life & work, Dorset, Element Book Ltd., 1987.

²⁴ La guitarra en la historia I, edición coordinada por Eusebio Rioja, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba-Ediciones La Posada, 1990.

²⁵ Sevilla, Biental de Arte Flamenco-Ayuntamiento de Sevilla, 1990.

tarios, y de sus ponencias en los Congresos Nacionales e Internacionales de Flamenco, Manuel Cano fue el primer concertista que introdujo la guitarra flamenca en la universidad y el primero que obtuvo una cátedra de esta modalidad en un conservatorio superior de música.

No fueron muchos los cantadores de flamenco que tuvieron la fortuna de ser acompañados por la guitarra de Manuel Cano. Entre ellos hay que citar a Antonio Mairena y Luis Caballero. Al segundo pertenece el libro²⁶ que cierra estos comentarios sobre la última bibliografía flamenca. Los recuerdos de infancia y juventud de este hombre nacido en febrero de 1919 en el pueblo agro-minero de Aznalcóllar dejan pronto paso a los relatos de la guerra civil —la menos civil de todas nuestras guerras— y a las noticias de su experiencia carcelaria. Luis Caballero nos informa del asesinato de su propio padre y de otros sesenta hombres de bien, que le lleva a interpretar la siguiente *seguiriya*: «Mataron a mi *parel* una *madrugá* de un día *mu* grande y *señalao* por la cristiandad». En la Prisión Provincial de Sevilla coincide con el que fue gobernador de esta ciudad, con el hijo de Largo Caballero, con médicos, abogados, profesores, ingenieros, artistas, jornaleros y escritores. En el penal del Puerto de Santa María estuvo al borde de la muerte; allí conoce a Antonio Jiménez, biznieto de Enrique el Mellizo, y famoso en Cádiz como el Morcilla, o Hermosilla. Luis Caballero le enseñaría a leer en la cárcel de la Paz de Vitoria, donde iría a penar más de dos años. Durante otro tiempo es huésped de la Colonia Penitenciaria del Dueño, recinto amurallado próximo al pueblo de Santoña. En el campo de concentración Miguel de Unamuno, de Madrid, es tratado «a cintazos» y ahora la vecina cárcel de mujeres de Yeserías. A la vivencia carcelaria se le suma la experiencia del hambre. Cuando pasan esos largos años, estériles como un desierto, Luis Caballero es todavía un hombre joven y ha de enfrentarse a un porvenir interrumpido por el crimen de una guerra y la uniformada filosofía de una dictadura insaciablemente represiva. Con todo, logra hacerse un puesto entre los mejores intérpretes de su época. Luis Caballero es el creador de la primera misa flamenca y un divulgador, en la radio y en otros medios, de los misterios del cante.

²⁶ Luis Caballero visto por Luis Caballero, *Sevilla*, Editorial Castillejo, 1992.

Como ha escrito Caballero Bonald, Luis Caballero no es sólo un gran cantaor sino un magnífico escritor. Las páginas sobre la experiencia bélica —un adelanto de las cuales había aparecido ya en el libro de Manuel Barrios, *El Último Virrey*— resultan estremecedoras, y todas las de estas memorias conjugan el tono emocional con la brillantez expositiva.

Francisco Gutiérrez C.

Las mujeres imposibles en Bioy Casares

Las mujeres imposibles de Bioy Casares son el otro lado de la sombra; cruzar y alcanzarlas puede ser un camino sin retorno. Por excesiva proximidad, como un sol que ha fulminado sus pantallas; o por excesiva lejanía, por ser imágenes no fijadas, tan sólo, y apenas vanamente, secuestradas en la engañosa retina. Cuántas

soledades perdidas que buscan caminos en la noche para orientarse y ayudarse mejor a la vuelta a uno mismo, en las obras de Bioy Casares. «Lo que sabemos todos es que uno vive solo, deseando encuentros imposibles», dirá alguien en uno de sus relatos.

Y también, en otro de esos relatos, sobre un amor loco y ofuscado, el narrador de la historia hablará de la protagonista, como «modelo infinito». ¿Quién podría ser ese modelo infinito en las mujeres escritas de Bioy? ¿Clara, Faustine, Paulina, Diana? En su fervor incuestionable, en esos valores morales inextinguibles y sólidos como su amor, diríamos que es Clara; en su silencio totémico, desde luego es la majestuosa y elegante Faustine; en su ambigüedad, no definida nunca con palabras exactas, en su misterio nunca totalmente revelado y, en cambio, sí llevado consigo hasta la muerte y el infinito, sería la añorada Paulina; en su vehemencia e inestabilidad infantil, sin norte alguno ni razones inteligibles, en su deslumbradora belleza, sería Diana.

«Siempre estoy descubriendo en su fisonomía o en su cuerpo una nueva luz que no fijé aún», concluirá el citado narrador, pintor, casi fotógrafo, de *Carta sobre Emilia*. «Yo era un apresurado y remoto borrador de Paulina», añadirá por su parte, dibujándose en la memoria, el amante abandonado de *En memoria de Paulina*. ¿Pero cómo son realmente estas posibles-imposibles, dibujadas-desdibujadas heroínas de Bioy? Ante todo, unas heroínas recurrentes serán siempre las de la ambigüedad (Leda, Violeta, Clara muy al principio). Tienen un pequeño borrón —en ese apunte de perfección— a lo mejor de un solo día, de un solo y fugaz momento en toda su historia, que las hace más imprecisas, que las difumina con más intensidad y más fuerza en las penumbras del confuso deseo.

Otras, a veces las mismas, serán las figuras misteriosas, las del enigma, muchas veces venidas de las profundidades del silencio (Faustine). De aire, aún en vida, sobrenatural: «¡En ella la vida era evidente! (...) Tenía algo de sobrenatural sin embargo», llorará, en la tierra, el hombre que evoca y sobrevive en *Reverdecer*. ¿Lo sobrenatural que da el exceso de vida, en vida? ¿La vida como enfermedad de la muerte, de la que salimos un día a la que un día volveremos? La inolvidable Clara, de *El sueño de los héroes*, siempre le había parecido a Gaura «una muchacha codiciosa, lejana y misteriosa». Le-

janía y codicia. Y dentro de la lejanía ¿qué son las palabras, que acercarian a la Faustine de *La invención de Morel* a su fugitivo enamorado, sino un lastre gravoso, un lazo de peligro, que propiciaría probablemente el amor real, humano y terrenal, posible de ser cumplido, y que, por tanto, desde ese momento, también tendría la oscura ocasión de perderse para siempre? «Dijo que había un tipo de mujer y hasta una mujer determinada y única (...) y agregó algo en el sentido de que era un infortunio encontrarla, porque el hombre siente lo decisiva que es para su destino y la trata con temor y torpeza, preparándose un futuro de ansiedad y de monótona frustración», explicará un personaje de *La trama celeste*. Y quizá, como castigo a su vanidad, o a su cobardía de hombre abocado siempre al fatalismo y la condenación, el capitán Morris de este relato se verá sentenciado a perseguir su sueño de amor una vez conocido por el vasto espacio sin fin, de cósmicos e «infinitos mundos idénticos».

No sabemos si en la mudez impasible del cielo y la eternidad la gente transporta con ella el habla, esa fuente de imperfección y de barreras que se arrastra en vida. Savinio, hablando de almas en uno de sus libros, citaba para la ocasión a Swedenborg en su *Regnum animale*: «Las almas conocen, por medio de una intuición permanente del presente y del pasado, y sin ayuda de los órganos de los sentidos, todo lo que sucede en la tierra y en el cielo, y pueden comunicar por medio del lenguaje de los ángeles, que, en una sola idea, expresa lo que en el lenguaje terrestre requeriría miles de palabras y de ideas materiales», a lo que el escritor italiano, con ese apuntalamiento tan desmoronador que le caracterizaba, añadía: «Es decir que el lenguaje de los ángeles y de las almas es la solución del problema de estilo». En estas heroínas estará todo a la vez: una «solución de estilo» y una ausencia, que es el silencio que transportan. Estará el silencio prodigioso, el ensimismamiento sistemático y siempre reiniciado, como una marca de estilo perennemente lograda, de Faustine; pero también estarán las palabras robadas, las palabras suplantadas de Paulina y, si no, la máscara de silencio tras la que se oculta «la primera» Clara, como una heroína desdoblada de Nerval, como una *Spirite* de Gautier, continuamente vigilante desde el más allá.

Aunque ese cielo vislumbrado de la eternidad, que quién sabe si por fin los ha reunido a todos, es de imaginar