notas de lectura

José Manuel Caballero Bonald
Manual de infractores.
Por José María García López
José Ángel Valente
Obras completas I.
Por Marta Agudo
Ángel González
La poesía y sus circunstancias.
Por Juan Carlos Abril
Julio Manuel de la Rosa
Alfonso Grosso. El milagro de la palabra.
Por Rafael de Cózar Sievert
Manuel Mantero
Equipaje.
Por Inmaculada Moreno
Daniel Sueiro
Los conspiradores.
Por Rafael Ramírez Escoto
Juan José Lanz
La revista Claraboya (1963-1968): un episodio fundamental de la renovación poética de los años sesenta.
Por Ana Sofía Pérez-Bustamente

José Manuel Caballero Bonald
Manual de infractores
Seix Barral, Barcelona, 2005

Además de su prosa de ficción genuina y de ficción menos aparente, José Manuel Caballero Bonald ha publicado de 1952 a 1997 ocho libros de poesía, sin contar las diversas recopilaciones y antologías que han ido apareciendo hasta el título genérico *Somos el tiempo que nos queda* (2004), el cual incluye su poesía completa autorizada hasta ese momento. En abril de 1999 publiqué en la revista *Claves de Razón Práctica* (Nº 91) un extenso artículo sobre esa producción "total" bajo el epígrafe "La poesía cíclica de Caballero Bonald (de *Las adivinaciones* al *Diario de Argónida*)". Era difícil suponer entonces, sobre todo por las preferentes intermitencias habituales del autor y por su reciente y doble esfuerzo memorialista, que fuera a reunir tan de inmediato nada menos que casi los cien poemas, con su pasión y su serenidad simultáneas, que constituyen este nuevo libro, publicado por Seix Barral a finales de 2005. Así pues parece que se cumpliría la metáfora del autor, según la cual un navegante da la vuelta al mundo, vuelve al puerto de partida, lo sobrepasa y sigue su derrota hasta perderse. Sirva igualmente esta introducción para indicar que procuraré recurrir lo menos posible a esa navegación cíclica anterior, la cual realicé lo más cerca posible del piloto argonidense y con el mejor cuidado que supe. Procuraré también perderme en el mismo mar, pero con los oídos atentos a las palabras, si bien con los ojos no tan abiertos.

Por lo que el propio Caballero Bonald ha dicho, sabemos que *Manual de infractores* es en primer lugar un libro que el autor no hubiera creído que llegaría a escribir. La obra en este caso se ha impuesto de modo perentorio al escritor, ha reclamado su entrega y le ha arrastrado de un modo más propio de la juventud que de la madurez. Parece que el motivo fundamental ha sido la amarga sensación de la barbarie contemporánea, generada principalmente por la invasión de Irak a cargo de las tropas estadounidenses con sus más o menos serviles aliados. Y no es que el libro responda de inmediato o al pie de la letra a ese diario bélico, a esa ofensa tan decididamente inhumana e infernal, sino que se repliega a otros fondos sensibles, a otros oscuros reductos de la conciencia. El hombre es perseguido y acorralado como una

alimaña que él mismo llevara dentro y ésta responde del modo que sabe y por extenso. Cada ser herido opone sus recursos, efectivos o no, contra la bestia que lo ataca. Unos erizan sus escamas urticantes, otros arregazan sus fauces para mostrar colmillos, otros huyen o se ponen rojos, otros segregan tinta. El poeta se siente machacado y hundido por la masacre interesada y la soez connivencia, pero sus antenas y linternas de pez abisal recogen ya de paso la estupidez ambiente, los falaces valores puestos en juego, la mediocridad de los que hablan y dictan, la corriente ambición de la indignidad y la bagatela. Contra todo ello escribe y se refugia, exhibe los brillos más cortantes de las palabras reafiladas, los orígenes de la amada y tergiversada lengua.

Manual de infractores tiene entonces algo de revulsivo, ejerce desplantes nada gratuitos, es un rebrote de aguijones dolorosamente estimulados, de libres negaciones y transparentes. Caballero Bonald podría haberse acogido aquí al *non serviam* luciferino, un diablo para el corazón de otros diablos, pero se atiene al también clásico *parcere subjectis et debellare superbos*. Ser favorable a los vencidos y combatir a los soberbios es la cita virgiliana (y mal traída por Sancho) bajo la que fluye el libro. Importa subrayarla y reubicarla de antemano, pues viene a ser, más que un contrapunto o un referente admirativo, un verdadero principio informador del *Manual* y creo que de una gran parte, muy relevante, de toda la obra literaria del autor. El hexámetro lo pone Virgilio en boca de Anquises cuando el hijo y héroe de *La Eneida* encuentra al anciano en su recorrido por los infiernos. Eneas recibe el consejo que Anquises le da como una de las normas fundacionales del Imperio Romano, el cual tendría su fuego primigenio en las ascuas de Troya y en su descendiente Julio César. Así pues bases clásicas y ambiciosas desde el frontis del libro. Y por otra parte un recurso nada arbitrario a los profundos, aunque ese ámbito fuera más telúrico o plutónico para un troyano o un griego y menos punitivo de lo que, entre nosotros, reza el tópico cristiano. Por lo tanto, mientras vuelan los majestuosos versos de Virgilio sobre el descenso de Eneas y exaltan las originarias consignas romanas, los de Caballero Bonald bajan a nuestros infiernos actuales y sueñan el imperio de la insumisión y el desdén, el reino de la fascinada intuición y la libertad.

En cuanto a la ordenación general del texto, consta *Manual de infractores* de cuatro partes, correspondiendo a la primera 23 poemas, 26 a la segunda, 20 a la tercera y 28 a la cuarta. No hay sin embargo una distinción evidente de esos bloques, ni desde el punto de vista temático ni desde el uso de procedimientos lingüísticos ni versificadores, y habrá que suponer en el autor una selección personal, quizá también intuitiva, atenta a alternancias, proximidades y distancias formales. Tal vez a un ritmo conceptual temporalista, a una abstracción de luces y sombras, o a

una trama sinfónica de diversos calados o anímicas perspectivas. El texto completo sí supone una evolución-involución respecto a la obra anterior, aunque en ningún caso una ruptura. Podría decirse que la expresión es menos tensa y espectacular, más irrespetuosa con los propios modos y más decantada. El poeta no cincela aquí la antigua profusión imaginativa, no alardea de su fabulosa y probada capacidad trópica. Más bien se deja él seducir, consciente de ser ya un campo abonado para que florezca el léxico si quiere, un limo bien macerado para que la lengua fluya en sus porosidades, para que restalle y sonría con otra orgullosa humildad. La labor del poeta es titánica e imposible, no sólo la de este Caballero Bonald último, sino la de todos sus complementarios y la de todo poeta verdadero. Las palabras son siempre las victoriosas y enajenadas, pero ante el afecto y el denuedo responden con acordes poéticos, con sutiles revelaciones prometedoras de mucho más.

Esa es la situación del autor de *Manual de infractores*, un poeta distinto que insiste en su voz hasta adelgazarla al máximo, que nos devuelve aquí un hilo fuerte y delicado de lo que fuera es confusión y maraña, una rebeldía íntima contra la vulgaridad y la falacia, pero una rebeldía también contra sí mismo. El poema (llamando así a todo el libro) parece una escalera que desapareciera en un sótano. Tiene esas gradaciones quebradas que lo van despojando y a la vez homenajea como desde los mitos infantiles. Retrocede a las fuentes literarias dando apenas una nota de Manrique y Quevedo, de Machado y Valle, de Juan Ramón Jiménez. Suena la tradición como un humo dormido y no se agota. Vibra otra vez la cuerda que había afinado él mismo. Coloca versos idénticos en otro campo, los contempla como criaturas ya hechas e inamovibles, como justos hallazgos que fueron y continuarán siendo.

Caballero Bonald ha buscado siempre revivir una inauguración del mundo. Su poesía demoledora es curiosamente natural y amaneciente. Liquida un universo miserable sabiendo que las palabras aún guardan un misterio. Él oye ecos submarinos, el crujir del maderamen de un orden secreto y morfosintáctico, el bogar de los pulpos bajo las quillas de Palinuro y Barral, los reclamos feroces y dulces de los flamencos, la materia enterrada por vergüenza y horror.

Consigno algunas pruebas de esa rabia sutil y ese estimulante desacuerdo, esa promesa inmortal de las sorprendentes y sorprendidas voces. En uno de los primeros poemas del libro habla precisamente de "ese atajo del tiempo en que se aloja/ la palabra matriz de las palabras". Y un poco más adelante funde un compendio de influencias simbolistas, personalmente asumidas pero sesgadas, en el poema titulado "Mirada del vidrio". La botella vacía, la que se parecía a su alma, es aquí el objeto acusador, de modo semejante a como, entre los pilares del templo de la Naturaleza en Baudelaire, se filtraban los

símbolos que observaban al hombre con miradas familiares. Caballero Bonald va un poco más allá de Baudelaire y en este caso de Mallarmé ("la chair est triste, hélas!/ et j'ai lu tous les livres"). Al paso de las horas y en la constante de la lívida ventana o la luz... "que ya despunta/ por detrás de la cerca", el poeta exclama: "Triste ornato carnal, tiempo de los venenos,/ otra vez soy mi propio contendiente/ y he leído todos los libros". Pero hay también ya otro indicio de una amplia frecuencia anterior y futura. Apunta al aspecto semántico de los verbos, que, siendo habitualmente activos, suelen representar acciones animadas o supuestamente inanimadas que, más que dirigir o desarrollar, impregnan, mitigan, conciernen, implican, liman o atañen, como "esa botella impávida/ que mira lo que yo..." Me estoy refiriendo a algo más que un panteísmo contemplativo, a una acusación dinámica de culpa, un ajuste de cuentas desde el imponente reflejo social que pueden lanzar una botella vacía, un libro leído, una carne amada.

Asimismo hay en esta primera parte del libro un penúltimo poema (como según lúcido juicio de Umbral son todos los del autor) que merece destacarse, no sólo por su asunción machadiana de Castilla, sino por la confesión del poeta de haber "roto los sellos". No es que sea ese paisaje concreto y esa historia, sino que se nos revela que para Caballero Bonald toda realidad tiene sellos u ocultamientos y que a través de la palabra poética podemos aproximarnos a su desvelamiento. "No sin ser deformada/ puede la realidad exhibir sus enigmas". Pero es que además el poema contiene una metáfora antológica sobre varios modos de entidad castellana: "el declive cereal del frío" no necesita completarse con otros acaso más rutilantes de antaño. Es un prodigio de significado, de concisión y hasta de humor que roza el absurdo. Si dijéramos "el cereal del frío declive", "el frío declive del cereal" o "el frío cereal del declive" la cosa no tendría ya tanta gracia, no sería tan certera y al tiempo tan impenetrable.

Ocurre de modo muy parecido, ya más avanzado el *Manual*, en el poema "Antes, después": "por los circunvecinos arrecifes del tiempo", o en "Prueba platónica". En ésta se abunda en las solventes imágenes de "la constancia prenatal de la sabiduría" y "la ilegalidad de las verdades", que son otros dos pilares de la propuesta infractora de Caballero Bonald. Un tercero y un cuarto podrían señalarse también en esta primera mitad del libro, pero *undique manent*, y son la propensión del autor al término culto "litigio", con sus derivados, y al morfema sufijo "-dero", como en "despeñadero", "acudidero", "atolladero", "rezumadero" (o en otros sitios "aliviadero"). Es decir, en el primer caso, el poeta se descubre contradictorio o dialéctico, pero en definitiva creyente de una ley, inclinado a una contienda en buena lid, a una posible reglamentación armónica. En el segundo caso las palabras tienen un aire popular y hasta agreste, valen por lugares idóneos para que la

naturaleza fluya, se precipite o exceda, para que se empape en sí misma o reclame alguna deslumbrante aparición. El análisis de estos términos, su uso original, ocuparían mucho más tiempo y espacio, y por otra parte ya hay estudios lingüísticos sobre el autor, pero deben citarse al menos como muestras de fusión entre las palabras y las cosas, entre la poesía y la vida.

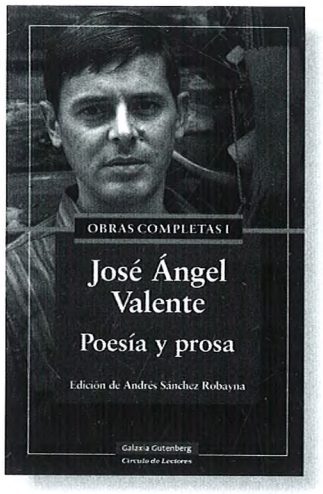
En la segunda parte del libro hay otros muchos quiebros memorables. Poemas como el manriqueño "Arrabal de senectud", donde "cada vez más las noches/ tienen ya algo de preámbulos". El sadiano "Desventuras de la virtud", donde el poeta recomienda olvidar, si es posible, la propia historia, aunque nadie "podrá inculcarnos un pasado distinto al que vivimos". "Regla de la excepción", que es un repudio de ciertas verdades históricas y otros "despilfarros mostrencos de la realidad" invadidos e invalidados por el tiempo. "Anacronismo", en el que un tiempo rudo de infancia abre la noche, "deambula por la casa, restaura la carcoma/ irredenta de la imaginación"... U otros como "Número imaginario", que también excepcionalmente hace una llamada a la complicidad del lector. Le invita a sustituir al poeta y a que busque el tiempo y el lugar en que "se hizo veraz la vida que a medias inventamos".

Finalmente, el *Manual* se explaya contra lo indudable y sectario, las certezas que segregan mentiras, las arengas mediocres, los agrimensores y amanuenses. Invoca territorios íntimos de felicidad mnemónica, desobediencias y perplejidades, el "código indescifrable de los sueños", la soledad y el silencio. Y aún podría destacarse un solo poema más para concluir esta nota o celebración. "Metal del verano" merecería citarse entero, pero baste transcribir algunos de sus penúltimos versos: "Oh flor extenuada/ de la conformidad, ¿adónde la indulgente/ consolación exenta de la noche,/ los ungüentos marinos, la lenta mansedumbre/ de la sombra?/ Deflagración de agosto:/ inclemencia febril del dios de los ahogados."

Caballero Bonald ha escrito un libro clarificador de su obra anterior, aunque ésta fuera ya suficientemente nítida y significativa. En sus habituales alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos sincopados o clásicos, ha separado los frutos venenosos de los dulces y exóticos, el barro de las piedras. Pero más que la calidad literaria importan aquí las invitaciones y los desbrozamientos realmente infractores, los luminosos sacudimientos de la conciencia y la sensibilidad. Sancho (a quien Virgilio también le sonaba -genialidad de Cervantes-) quiso alabar a don Quijote, y lo consiguió, llamándole lo contrario de lo que pretendía: "Oh humilde con los soberbios y arrogante con los humildes". Así suele suceder. Caballero Bonald y Virgilio, o viceversa, nos recomiendan con hermosa y cristalina ambición lo contrario: *Parcere subjectis et debellare superbos.*

JOSÉ Mª GARCÍA LÓPEZ

José Ángel Valente. *Obras completas, I. Poesía y prosa.* Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, Barcelona, 2006.



Por si a alguien le cupiera alguna duda sobre cómo, gustos personales aparte, José Ángel Valente es el poeta que ha hecho la aportación intelectual de mayor envergadura a la poesía española de la segunda mitad del siglo XX, la lectura del primer tomo de sus *Obras Completas* (o, siempre es así, *casi completas*) en edición de Andrés Sánchez Robayna no hace sino confirmarlo. Es obvio que otros nombres le acompañan: los impares Antonio Gamoneda y Claudio Rodríguez, o Carlos Barral, Gil de Biedma y Caballero Bonald. No obstante, en ninguno de ellos se observa como en Valente una voluntad tan férrea y continua de cambio y la firmeza para reconciliar la tradición española con la poesía de otras lenguas y culturas o, lo que es lo mismo, la curiosidad por explorar poéticas extrapeninsulares. Bien recordaba Edmond Jabès, en traducción del propio Valente, que "El escritor es el extranjero por excelencia. Rechazado en todo lugar, se refugia en el libro de donde la palabra lo expulsará. Debe, cada vez, a un nuevo libro, provisionalmente, la salvación". Por eso la búsqueda sostenida de distintos horizontes expresivos corre paralela en su obra a una escritura desafiante como pocas entre nosotros. Incapaz de incorporarse al *umbilicalismo* de los garcilasistas, de determinada poesía social y, sobra decirlo, de los versos afectos al Régimen, sus traducciones de John Donne, Dylan Thomas, Eugenio Montale, Cavafis, Paul Celan o Aragon revelan el deseo de conocer desde la entraña misma del hacer poético territorios foráneos. Lo paradójico de esta aventura radica en cómo su desarrollo le impulsó a releer a algunas figuras de la literatura propia desde una luz ahora más penetrante. Es el caso, por ejemplo, de su reencuentro con la mística española. Este carácter de investigador de nuevas sendas, tal y como aclara Robayna en su admirable e informativa introducción, justifica sobradamente "la necesidad y la oportunidad de este trabajo", junto con, claro está, su labor ensayística, igualmente infrecuente en los poetas españoles, y que nace de la misma inquietud, es decir, de la exploración del origen y las condiciones de la poesía.

El trabajo del editor destaca, no sólo por el rigor, sino también por la honestidad, cuando confiesa sin tapujos sus dudas acerca de si es legítimo o no difun-

dir textos desechados por el poeta o sobre la elección entre unos inéditos u otros. Hay que recordar que uno de los valores principales de este libro es la inclusión de un "Apéndice" con más de trescientas páginas entre "poesía", "traducciones" y "prosas narrativas" y "dramáticas" dispersas en distintas publicaciones periódicas o, lo que añade un valor aún más relevante, completamente desconocidas hasta la fecha. Sánchez Robayna da cuenta de los comprometidos dilemas a que lleva la elaboración de un tomo de tales características. Así, por ejemplo, en lo tocante a la publicación de los poemas autógrafos, afirma haber optado por ofrecer, creemos que con pleno acierto, aquellos que en su opinión "enriquecen nuestro conocimiento de la obra del autor desde el ángulo exclusivamente literario". Igualmente se da cumplida cuenta de los criterios de ordenación cronológica de dichos textos, asunto nada sencillo como podrá comprobar el lector. De lo recuperado son piedra angular su primer poemario *Nada está escrito* (1952-1953), del que más tarde Valente aprovecharía algunos textos; un singular "Entremés" titulado *La guitarra*; el relato fantástico-existencial "El condenado"; y lo más enigmático de todo: *Palais de Justice*, del que pueden leerse sólo cinco fragmentos porque, por "expreso deseo del autor, el libro no podrá aparecer de manera íntegra hasta que no se produzcan determinadas condiciones de carácter familiar". De todo este caudal de "novedades" se infieren algunos que otros rasgos morfológicos y psicológicos del autor: su rechazo a determinadas formas estróficas marcadamente tradicionales, estoy pensando en el soneto, dada la no incorporación a sus libros de unos pocos y excelentes poemas de cuño quevediano ("Entonces, claro amigo, sobre el lento / corazón de la tarde sopló el viento / para encender tu voz, para encenderte, / para encender tu dulce llama helada, / la enamorada llama de tu nada, / bajo el desnudo cielo de la muerte."), su fuerte apego a la lírica tradicional y cancioneril, de la que se encuentran un buen número de ejemplos. (ROMERO: "He de ir al Finisterre / para ver el mar cómo crece, / para ver el Finisterre, / para ver el mar cómo duerme. / / El Finisterre / donde el mar es un miedo verde."), y el irrefrenable impulso a cultivar cierta poesía de circunstancia (si es que toda poesía no lo es), asociada en este caso a homenajes o a ataques y sátiras personalizados. Entre los primeros se cuentan los dedicados a Vicente Aleixandre, Antonio Machado, San Juan de la Cruz o Unamuno, y entre los segundos las pullas a Gabriel Celaya, a Andrés Trapiello y, ya en un tono más severo, rotundo y emocionante, a Francisco Franco (CORONA FÚNEBRE: "Estaba el muerto sobre sí difunto. / Corrieron las estólidas cortinas de la patria / sobre su incorruptible podredumbre. / Señor opaco de las moscas. / [...] / Padre invertido: nos desengendraba. / Viva la muerte, en círculo dijeron / con él los suyos. / Viva, con él, al fin la muerte. / La muerte, sus bastardos, sus banderas."). Un poema que junto con "YACÍA entre los melancólicos", "Cuba: una isla navega" o "NO SABRÍAMOS decir..." bien podría formar parte de su obra publicada

sin disonar ni hacer bajar su altura un milímetro.

A colación de dicho "insigne" cadáver resulta obligado romper de una vez por todas con la figura de un Valente ajeno a "lo real" e inmerso únicamente en sus concavidades melancólicas y trascendentes. No en vano, uno de sus poemas más personales y significativos tiene como estribillo: "Escribo sobre el tiempo presente" (*El Inocente* (1967-1970)). Hay que recordar que estamos ante una persona que sufrió con plena conciencia la opacidad de la cultura de posguerra, que abandonó el país en busca de unas circunstancias sociales y políticas más benévolas y enriquecedoras, que militó en el Frente de Liberación Popular antifranquista, que nada más terminar una conferencia sobre Bertolt Brecht en la Barcelona de los años sesenta fue arrestado y encarcelado, o que fue objeto de un consejo de guerra a raíz de la publicación de una *plaquette, Número trece* (1971), como nos informa cumplidamente Sánchez Robayna. Por tanto, el "pájaro solitario" podía gustar, sí de la soledad, mas no del aislamiento. La presencia acuciante de la problemática social ocupa buena parte del primer volumen de su obra poética: *Punto cero (1953-1976)*, del que se desprende ese "y tanto ir y venir y tanta cólera, / tanta predicación y tantos muertos / y tanta sorda infancia irremediable", junto con la decepción posterior a raíz de algunas fisuras en nuestra democracia o la denuncia de sucesos de calado internacional en el casi posmoderno *Presentación y memorial para un monumento* (1969). Estos hechos trasvasados al discurso poético son los responsables de que se haya hablado de dos etapas en su trayectoria: esta primera, y una segunda, dedicada a la redacción de *Material memoria (1977-1992)*, más centrada en cuestiones místicas o religioso-poéticas. Sánchez Robayna viene desde hace años derrumbando el mito de los dos Valentes y, si bien estamos de acuerdo en líneas generales, sí creemos que algo de verdad late en la propuesta anterior, siempre y cuando se tenga en cuenta el hecho lógico de ser la misma persona la que escribe en ambos momentos. Justificar este asunto como es debido superaría los límites temáticos y espaciales de estas líneas, por lo que dejamos la hipótesis abierta para mejor ocasión.

Sea como sea, José Ángel Valente es un autor-encrucijada de voces y culturas: la poesía popular, incluida la inspiración lorquiana, la comprometida y desgarrada de un César Vallejo, la mística de San Juan de la Cruz y Miguel de Molinos, la literatura oriental y cabalística, así como de otros autores del continente en lengua inglesa (Auden), francesa (Jabès) o alemana (Celan). Con todo, dicho sustrato de lecturas jamás anuló su fuerte personalidad poética, sino que siempre fue entendido como acicate para el logro de su palabra que aloja, sin duda alguna, "la totalidad del despertar" (MAESTRO, *Mandorla*, 1982).

MARTA AGUDO

Ángel González
La poesía y sus circunstancias
Seix Barral, Barcelona, 2005.

Si los maestros poetas se disponen a contarnos sus preferencias literarias y confiesan sus debilidades o secretos es cuando más solemos disfrutar con sus prosas y escritos. Es el caso de este libro de Ángel González, de casi quinientas páginas, que nos ofrece una muestra amplia de sus preocupaciones de siempre y recoge, además, algunos textos dispersos antes no compilados o que pertenecían a otros volúmenes y publicaciones. Quizá podría decirse de entrada que esta obra está destinada especialmente a aquellos lectores que escarban en la trayectoria de algún autor en concreto, esos lectores curiosos y avezados que gustan de los detalles y de los alrededores del poeta. Pero también para los poetas especialmente recomendable, el mundo de Ángel González, sus merodeos, con sus filias y sus fobias, con sus reflexiones, se hallan aquí. Son todas ellas las *circunstancias*, no sólo en sentido orteguiano, que tan bien conoce el asturiano y al que desde el título se adscribe, refutándolo incluso en alguna ocasión, sino en un sentido más amplio con el que podrían concomitar ambas lecciones —maestro y discípulo, algo díscolo éste último— y, al mismo tiempo, plantearse de diverso modo.

Extraigo de la entrada 'circunstancia', de José Ferrater Mora, en su *Diccionario de filosofía* (p. 563), lo siguiente: Si para Ortega "[...] significa no sólo que el sujeto humano se halla rodeado de circunstancias, sino que se constituye como tal sujeto *con sus* circunstancias, [...] la circunstancia en este sentido es lo que el sujeto vive como situación vital, y dentro de ella se halla el mundo. De hecho, lo que llamamos el sujeto humano o el yo es, junto con la circunstancia, un «ingrediente» de una realidad más radical, llamada «mi vida»". Habría que entender por tanto a la vida como un conjunto de relaciones que podrían denominarse, según una versión actualizada, como cultura. Cultura desde una óptica lata, entendida desde lo que el propio autor cultiva hasta lo que se cuece entorno. Es por esto por lo que la noción de 'accidente' o de 'discurso adyacente' o 'no central', característica de los planteamientos orteguianos, se nos hace demasiado estrecha, ya que se muestra muy a las claras deudora del pensamiento idealista y esencialista que, en el código de Antonio Machado y también en el de Ángel González, se intentará sistemáticamente esquivar. Obviamente

—siguiendo con Ferrater Mora— (p. 563) es "desde este ángulo que debe comprenderse la tesis orteguiana de que el hombre vive *sub especie instantis* y de que es necesariamente «circunstancial»" para poder enmarcar al sujeto en un espacio y en un tiempo preciso, esto es en un eje cronotópico que siempre será refrendado por la Historia. Y aquí es donde enlaza, a través de esta perspectiva más global, desde Ortega hasta el mismo Ángel González, pasando por Antonio Machado, una visión primero de la privacidad y después de la intimidad —amorosa o no— y del sujeto cotidiano en relación con la historia, la capacidad del hombre por poner fechas a los sentimientos, agruparlos en corrientes de pensamiento, asociarlos a clases sociales, a diversos intereses, culturas o ideologías, etc. Un aspecto fundamental para comprender este libro es no desligar a la poesía de lo que la rodea, cierto, porque el poeta —Ángel González, pero también cualquier creador que pretenda delimitar su territorio, sus herencias y sus deudas— no podría haber sido igual, ni su poesía, ni tampoco los amigos o las lecturas o los diferentes condicionantes "exteriores" que le condicionaron, si no se hubieran sucedido tal y como aquí hoy vienen metodológicamente expuestos. ¿Podríamos considerar que la poesía forma el discurso central de Ángel González y que el resto es lo circunstancial? Sin lugar a dudas, pero entonces, ¿hasta qué punto podemos desligar una cosa de la otra, separarlas netamente? Decir 'central' o 'circunstancial es una forma de hablar y de entenderse. Uno de los paradigmas del creador contemporáneo es precisamente su indisoluble unidad de poeta y de crítico y, de hecho, muchos poetas que no han desarrollado esta faceta de teoría literaria y de reflexión, se nos presentan como sesgados, les falta algo.

El libro se abre con un descriptivo y cumplido prólogo de José Luis García Martín, quien no sólo conoce al dedillo estos textos dispersos de su paisano asturiano, su procedencia y su ubicación original, así como sus modificaciones, sino que ha estudiado, en su famosa tesis doctoral publicada en Extremadura, el conjunto de sus poéticas y, en general, a todos sus compañeros de promoción del grupo del 50. García Martín enumera los artículos y ofrece un pequeño epítome de casi todos ellos, deteniéndose en los más destacados.

En la primera parte del libro se recogen varios textos relacionados con las preferencias personales de Ángel González, ofreciéndonos lecturas y opiniones sobre sus predilecciones ya consabidas, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, hasta otras referencias que podríamos ver menos claras en su obra, con especial interés por los temas asturianos ilustres, desde *La Regenta* hasta Pérez de Ayala, sin olvidar a Campoamor. Destacan asimismo los dos textos dedicados al grupo poético del 27, uno de los cuales fue el prólogo de la antología que Ángel González preparó en los años setenta para Taurus y que recientemente ha reeditado Visor. Además, en esta primera parte del libro se halla el texto que el autor de *Tratado de urbanismo* leyó como discurso de ingreso

en la Real Academia, que ya se había editado en la última edición —la de 1999, en Alfaguara— de su célebre volumen sobre Antonio Machado, titulado homónimamente como el poeta sevillano: es un texto sin desperdicio donde se contrastan poéticas tan dispares como las que enfrentaron dialécticamente a Ortega y Gasset y al propio Machado. Creo que es uno de los textos más interesantes para resumir, en pocos folios, las dos poéticas más decisivas del siglo XX: por un lado, la máquina orteguiana y las vanguardias, con base en las imágenes y en las metáforas, con una concepción formal del arte que pretende acercarse al proceso mismo de la creación sin importarle demasiado lo que se pone en juego sino destacando ese inmanente lenguaje metapoético, *l'art pour l'art*; y por otro lado una concepción asentada en el contenido de los textos, con base histórica y crítica, que confía en la democratización del arte y en el despertar del pueblo y de los oprimidos. Machado, que como ya sabemos se decanta por esta última visión, no puede separar literatura y vida. ¿Una vez más, después de tantas décadas, desde nuestra tradición hispánica, se enfrenta Mallarmé a Machado, sin que parezca que, no sólo aparentemente, pueda haber una síntesis de ambos? Ni la historia ni sus parcas categorizaciones se encuentran sólo de parte de los textos con contenido que fechan y clasifican desde los sentimientos hasta el último resquicio del lenguaje, con sus frases hechas, y el personaje que las dice; ni tampoco el arte puro se halla fuera de la vida cotidiana. Estos debates parece que pertenecen más a un bucle amnésico de la teoría general en la historiografía literaria que a una realidad inasumible por la poesía de hoy.

En la segunda sección destacan los artículos y razonamientos dedicados a Blas de Otero y Gabriel Celaya. La amistad que les unió, sobre todo con este último, y la distancia crítica y el respeto que le profesó siempre al autor de *Las cartas boca arriba*, permiten descubrir que la amistad entre grandes poetas suele ser el resultado de una admiración primera, y nunca al revés. Ángel González nos sorprende en varios de estos textos porque se ocupa de ellos no sólo ya con la sutileza suya característica, con su fina pluma y su incisivo gusto por el detalle, sino que pone al día y a la luz de las corrientes de pensamiento más vanguardistas y todavía actuales las propuestas aparentemente pasadas de moda de Celaya y Otero, actualizando sus poéticas con inusitado énfasis y pasión. Estas defensas tendrán su correlato en la tercera parte del libro, cómo no, también para justificarse a sí mismo.

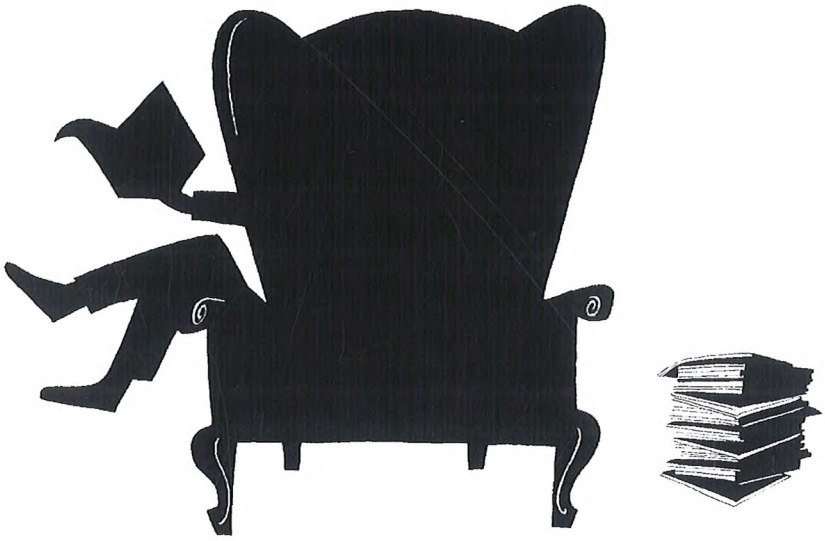
Y sin duda que la parte más interesante del libro es la tercera. Desde la "Autopercepción intelectual de un proceso histórico", publicado en el número especial que dedicó la revista *Anthropos* en 1990 a su propia vida y obra, titulado "Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad", nuestro autor redacta una especie de autobiografía matizada con reflexiones y calas significativas en su trayectoria vital, escrita con una naturalidad asombrosa, con algunas frases breves y diáfanas, no exentas del

cariño más entrañable y de toda la ternura al referirse a su madre: ahí descubrimos al Ángel González marcado por la guerra y la familia, una familia de clase media perteneciente al bando de los vencidos, también represaliados, un hermano exiliado y otro que murió en la contienda, dejando una marca terrible e indeleble; al Ángel González que tuvo que enfrentarse a los difíciles años —y paupérrimos— de la posguerra y a sus diferentes oficios antes de instalarse, a partir de los años 70, como profesor en los Estados Unidos de América. Ángel González elabora en este texto una suerte de relación distanciada con sus amigos de promoción poética del 50, sin entrar en detalles ni en chismorreos, pero realizando algunas calas que no dejan nunca al lector sin alguna utilidad, en sentido amplio.

El resto de los textos presenta un indudable y variable interés, y habría que señalar su brevedad y brillantez expositiva. En ellos podemos descubrir algunas obsesiones del autor de *Sin esperanza, con convencimiento*, como la música, o el insoslayable tema del compromiso y su vertiente de poesía crítica, mal llamada poesía social. Sus comentarios son muy clarificadores: no podía ser menos tratándose de un maestro. En fin, de entre todos, el que más destaca es "Las intenciones y la situación". El autor, siempre desde la perspectiva de su obra, suele encarar los temas más controvertidos explicándolos con llaneza y sentido común, sin radicalismos. Por ejemplo, en el desarrollo de la manida dialéctica vida / literatura: "Así, cuando comencé a leer, y en consecuencia a escribir, lo hice desde el convencimiento de que poesía y vida eran dos cosas diferentes, incomunicadas", para confesarnos algo después que: "Pasado algún tiempo, comencé a pensar que poesía y vida no eran necesariamente entidades incomunicables, que la palabra poética no tenía por qué referirse tan sólo a la irrealidad" (pp. 405-406). Reflexiones entorno a su propia obra, la cual se fue decantando conforme se iba escribiendo y se producía ese proceso crítico aludido, un proceso insoslayable en cualquier autor contemporáneo, aunque como el mismo Ángel González nos deje dicho (p. 416) con lucidez envidiable: "En puridad, yo sé algunas cosas que están en torno a y en el origen de mi poesía, pero sé poco de ella".

JUAN CARLOS ABRIL

La cultura pasa por aquí



AV Monografías
AV Proyectos
Ábaco
Academia
ADE-Teatro
Afers Internacionals
Álbum
Archipiélago
Arquitectura Viva
Archivos de la Filmoteca
Arte y parte
Artecontexto
Aula, Historia Social
L'Avenç
Ayer
Barcarola
Boletín de la Institución Libre de Enseñanza
Caleta
Campo de Agramante
CD Compact
El Ciervo
Clarin
Claves de Razón Práctica
CLIJ
Contrastes
El Croquis
Cuadernos de la Academia
Cuadernos de Alzate
Cuadernos Escénicos
Cuadernos Hispanoamericanos
Cuadernos de Jazz
Cuadernos de Pensamiento Político. FAES
Cuadrante
DCidob
Debats
Delibros
Dez.Eme
Dirigido
Doce Notas
Doce Notas Preliminares
Ecología Política
El Ecologista
Er, Revista de Filosofía
La Estafeta del Viento
Exit Expresss
Exit, Imagen y cultura
Experimenta
El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia
Foreign Policy
FotoVideo
Goldberg
Grial
Guaraguao
Historia, Antropología y Fuentes Orales
Historial Social
Ínsula
Intramuros
Lápiz, Revista Internacional de Arte
Lateral
Leer
Letra Internacional
Letras Libres
Libre Pensamiento
Litoral
Más Jazz
Matador
Melómano
Mientras Tanto
Le Monde Diplomatique
Nación Árabe
Nickel Odeon
Nuestro Tiempo
Nueva Revista
Ópera Actual
La Página
Papeles de la FIM
Papers d'Art
Pasajes
Política Exterior
Por la Danza
Primer Acto
Quimera
Quodlibet
Quórum
El Rapto de Europa
Reales Sitios
Renacimiento, Revista de Literatura
Revista HispanoCubana
Revista de Estudios Orteguianos
RevistAtlántica de Poesía
Revista de Libros
Revista de Occidente
Ritmo
Scherzo
El Siglo que viene
Sistema
Telos
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Tribuna Americana
Turia
Utopías/Nuestra Bandera
El Viejo Topo
Visual
Zona Abierta

ARCE
Asociación de Revistas Culturales de España

Información y suscripciones:
revistasculturales.com
arce.es

C/ Covarrubias, 9 2.º dcha.
28010 Madrid
Teléf.: +34 913 086 066
Fax: +34 913 199 267
info@arce.es

Actas del congreso
El Grupo poético del 50, 50 años después
PVP 7,2 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
Narrativa española 1950-1975. Del realismo a la renovación
PVP 9 EUROS

Actas del congreso
Cine y literatura
PVP 9 EUROS

Actas del congreso
Literatura y Sociedad
PVP 9 EUROS

Actas del congreso
Literatura e Historia
PVP 9 EUROS

Actas del congreso
Narrativas Hispánicas: Un recuento
EN IMPRENTA

De venta en librerías y pedidos a la Fundación Caballero Bonald

Julio Manuel de la Rosa
Alfonso Grosso o el milagro de la palabra (notas para una biografía)

Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005

Es evidente que el género de la biografía, del libro de memorias, del diario, o la autobiografía se sitúan fuera del ámbito de la ficción, salvo en el caso de las novelas que simulan uno de esos modelos, como las memorias de Pascual Duarte en la novela de Cela. De todos modos, parece lógico, sobre todo en el caso de la autobiografía, o en el de los libros de memorias, el que algunas de estas obras puedan tener un elevado porcentaje de ficción, al menos en aquellos asuntos ingratos que el autor distorsiona, "decora", o incluso olvida voluntariamente.

En el caso de la biografía, frente a los otros tipos señalados, cabe esperar mayor objetividad, pues es otro autor quien la realiza, a partir de los datos investigados en fuentes diversas, a veces incluso bastante distanciado del biografiado, incluso por cronología. Esta modalidad, por tanto, pertenece al ámbito de la investigación y el texto resultante depende lógicamente de la maestría del biógrafo y del interés que tenga en sí misma la vida del biografiado, o su impacto público.

No es extraño, en muchos casos, que la biografía de un escritor se realice desde el contexto universitario, recayendo el peso más sobre el aspecto investigador, con los condicionantes académicos, que sobre la figura biografiada, con lo que la obra puede no tener tanto interés para un público general.

Sirvan estas anotaciones previas para precisar que el caso que reseñamos es bastante peculiar, tanto por el biografiado, Alfonso Grosso, como por el biógrafo, el también novelista, Julio Manuel de la Rosa, quien va bastante más allá de lo que supone una biografía académica. Y a eso se añade el que también el reseñista, autor de estas líneas, está indirectamente implicado como testigo paralelo de los hechos y buen amigo de ambos novelistas.

La originalidad del trazado que lleva a cabo Julio de la Rosa, su propia participación en los hechos, nos aleja del frío producto académico y nos permite entrar a fondo no ya sólo en el mundo interior de Alfonso Grosso, sino también, en el conjunto de su obra y, de propina, en

el propio mundo del biógrafo, dos biografías paralelas que nos implican a algunos lectores en nuestra propia biografía.

Es preciso aclarar en este punto, como insinuaba líneas atrás, que he mantenido una amistad estable y consistente con Grosso desde fines de los setenta hasta su muerte, y que la mantengo más o menos desde las mismas fechas con Julio de la Rosa, no sólo en el plano personal, sino también en el de las convicciones literarias. Muchos de estos contactos han tenido que ver con participaciones, con uno o con otro, en mesas redondas, encuentros, congresos y con amigos comunes, compartiendo otras veces, más obviamente con Alfonso que con Julio, duraderos placeres tabernarios.

Este aspecto de las convicciones literarias es uno de los hilos conductores del libro que comentamos, aspecto esencial también de la relación entre biógrafo y biografiado, así como del proceso que siguió la historia de la novela desde los años sesenta hasta el presente.

La biografía de Grosso ha servido también a Julio de la Rosa para confesarlo y confesarse, hilvanando a lo largo del libro la historia de una tensión literaria entre ambos, que el biógrafo presenta a la vez como crítica y autocrítica, lo que supone, en definitiva, uno de los aspectos básicos de la creación literaria en la segunda mitad del siglo XX: la tensión entre compromiso con la realidad y compromiso con el arte, lo cual resulta mucho más interesante al plantearse entre dos andaluces.

Si hacemos, efectivamente, un recuento de la literatura hecha por andaluces en el pasado siglo, por no irnos más atrás, el peso de la estética parece obviamente mayor que el de la ética, sobre todo si nos centramos en algunos momentos muy concretos, como la etapa en que la poesía social, el teatro social y la novela social, excluían cualquier otra opción artística, lo que explica, por ejemplo, la ausencia de poetas andaluces en casi todas las antologías del momento, al contrario de lo que va a suceder en la llamada generación de la transición (1965-1979), una vez agotados los presupuestos sociales.

Pero lo cierto es que la evolución, el cambio de postura hacia la nueva novela, más acorde con los aires europeos, la iniciaron los mismos autores de la generación de medio siglo, ya avanzados los años sesenta (Luis Martín Santos, Juan Goytisolo, Benet, o el propio Grosso, quien culmina ese proceso en *Florido Mayo*, de 1973.

De todo ello nos ofrece Julio de la Rosa un detallado recorrido, obra por obra, deteniéndose en un extenso análisis de esta novela, culminante de Grosso, así como de las restantes obras, con lo que la biografía se convierte en una interesante bibliografía comentada.

No hay que olvidar que Julio de la Rosa es, además de escritor, un especialista, profesor de literatura y concienzudo lector. De hecho, en el contexto sevillano de esos años setenta y ochenta, en que hemos compartido amistades con la mayoría de los novelistas residentes, o recalados en esta

ciudad, Julio de la Rosa me pareció siempre uno de los más avanzados en el conocimiento de la buena literatura extranjera, cuando no era frecuente que te hablaran, por ejemplo, de la novela *Bajo el volcán*, o bien de las de Gunter Grass, e incluso de los principales autores del *boom* latinoamericano, empezando por Rulfo.

Este papel de especialista, con los recursos típicos de una base bien asentada, no impide a Julio de la Rosa hacer un libro realmente ameno, representativo de un creador, cuyo proceso aparece desvelado también paralelamente al de Grosso. Este libro, en el fondo, podría quedar como un detallado estudio de conjunto de la obra de Alfonso, además de un recorrido general del proceso de la narrativa del último tercio del siglo, pero lo cierto es que el biógrafo ha sabido comprender que el personaje biografiado estaba de lleno en sus escritos, por lo que elude el fácil recurso de la acumulación de anécdotas extravagantes y curiosas, relación que en el caso de Grosso hubiera sido bastante extensa, para profundizar en su mundo interior, mucho más serio y profundo de lo que Grosso solía dar a entender.

La valoración del personaje biografiado es justa y bien medida, con sus matices críticos que, los que conocimos a Alfonso, reconocemos igualmente, lo cual no impide que se desvele la admiración por el personaje y, sobre todo, por su obra, algo que a Julio de la Rosa le pierde: su devoción por la literatura, razón a veces de las pequeñas, o no tan pequeñas, discrepancias con Grosso.

En algunas ocasiones, en que yo le comentaba a este último las evidentes diferencias de nivel entre algunas de sus obras, sobre todo aquellas motivadas por deuda con la editorial, solía responderme que en el fondo le importaba un (c.....) el quedar en la historia de la literatura, cuando sabía que yo opinaba que eso era muy fácil decirlo cuando ya de algún modo estaba en ella, al menos como el mejor novelista del grupo andaluz.

Esos detalles de la tensión entre ambos, casi siempre por razones literarias, que revelan a veces un fondo de humor por parte de Grosso, están narrados desde el respeto, y desvelan también, con cierta ternura, la postura autocrítica del biógrafo, quien revisa así sus propias convicciones. El contraste entre alguien vitalista, tenso, intenso, variable y complejo, a veces entrañable y a veces difícil, como era Alfonso, frente a un escritor pausado, meditativo, siempre correcto y afable, como es Julio, añade un elemento más de interés a esa relación, otro de los ejes del libro, la historia de una amistad, ondulante y variable, como todas las buenas amistades, no siempre fáciles entre personajes del mismo medio profesional, la misma época y el mismo lugar de origen.

De hecho no es frecuente que un escritor logre construir una visión tan elaborada y profunda sobre un contemporáneo, vecino y situado en el mismo plano de competencia, como lo ha hecho de la Rosa. Ya lo decía el también novelista sevillano y amigo José María Requena, cada vez que

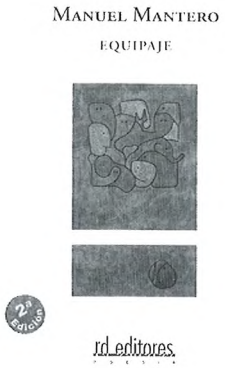
nos encontrábamos en una reunión de poetas: "¡Mira qué bien! ¡Ya estamos juntos otra vez los mamones de los poetas!".

El valor, en definitiva, del texto de Julio, viene justificado desde esas diversas facetas que aborda, la biográfica, la bibliográfica, la autobiográfica, la de la historia literaria de la segunda mitad del siglo, todo lo cual viene continuamente salpicado de hechos, autores, personajes cercanos al protagonista y protagonistas de esa etapa, extensa nómina que figura además en un detallado apéndice, con lo que, además del interés que puede suscitarnos el personaje de Grosso, puede incitar el interés incluso de los que no compartan esta admiración.

La conclusión que obtenemos es evidente: estamos ante un personaje, Alfonso Grosso, difícil de olvidar, aunque injustamente ahora menos difundido, que se nos deja con este libro asentado desde una perspectiva original, redescubierto a partir de su propia escritura por parte de un compañero que también con su texto se dignifica. De hecho muchos pensamos que tampoco Julio de la Rosa ha sido reconocido del modo que merece, tal vez por su obcecación en quedarse en este sur cuando era imprescindible la emigración. Esperemos que de nuevo no sea precisa su ausencia para que alguien acometa un estudio similar.

RAFAEL DE CÓZAR SIEVERT

Manuel Mantero
Equipaje
RD Editores, 2ª edición, Sevilla, 2006.



Como quien elabora previsora y concienzudamente su propio ajuar funerario, presenta Manuel Mantero este libro de poemas que él mismo ha calificado de "último". Su título, según advierte el autor en la contraportada, hace referencia al "ligero de equipaje" de Antonio Machado para contrapuntearlo, pues estas páginas no son otra cosa que todo un acervo de experiencias personales y trascendentes. Eso sin duda, su naturaleza de bagaje postrero, es lo que condiciona al libro incluso en el mínimo planteamiento estructural que se propone.

Manuel Mantero deja muy claro su propósito: señalar lo que de eterno hay en su vida presente. Sin duda por eso el poema que contiene la poética del autor ("Arte poética") queda desplazado a un segundo lugar en el conjunto del libro para ceder el espacio que convencional-

mente le correspondía a una propuesta de epitafio ("Se dirá de mí (quisiera)"). En estos dos poemas sienta el autor las bases temáticas en que se sustenta este propósito: una, su actitud trascendente ("y no nació para mirar abajo" dice en el primero de los textos); y otra, la afirmación de la dignidad del auténtico artista, del genio, podríamos decir, ya que Mantero parece que interpreta esta figura con buena dosis de orgullo romántico. Ambas temáticas confluyen en más de una ocasión en poemas que aluden a la inmortalidad del arte y del artista.

A partir de ahí se hace el equipaje: la recopilación minuciosa de los pequeños tesoros que lo acompañarán siempre, porque hablar de ajuar funerario, hablar de equipaje, es hablar de una continuación de la vida en una negación de la muerte absoluta. Añadamos a esto lo que sabemos de las circunstancias en que se compusieron estos poemas: en una entrevista reciente, recuerda el autor que empezó a escribir el libro en 2002 porque en ese momento tenía problemas serios de salud que le llevaron inconscientemente a ello.

Lo que más llama la atención es que la memoria no ocupe prácticamente espacio en este ajuar. *Equipaje* es un libro de presente, de eterno presente, como recomienda el místico anónimo inglés del siglo XIV en *La nube del no saber*, así en "Discurso sobre el sábado", pero también en "Linterna" o en "Aquí". En esta perpetuación del ahora, cuando Mantero recoge algún hecho del pasado, lo hace para proyectarlo hacia el futuro; en algunos casos ni tan siquiera asoma el tiempo pasado en los verbos, un presente histórico lo sustituye: en "A caballo", por ejemplo, el animal que montó en la infancia en compañía de su abuelo se convierte en el futuro compañero de viaje hacia "la casa eterna" y en "Puñetero niño", el jovencito que escucha perezoso los reproches de su padre que espera que se levante es el que, a los pies de la tumba de éste, aguarda a que sea el propio padre quien lo haga.

Si nos centramos en el tema de la trascendencia veremos que, aunque es abordado directamente por una parte importante de los poemas de este libro, éste está presente y da unidad a todo el poemario. Se hace explícita en estos versos la presencia de Meister Eckhart y la de San Juan de la Cruz, pero también son patentes las huellas de *La Nube del no-saber* ya citada, especialmente en la utilización particular de expresiones como "no se hizo el hombre/ para la muerte,/ sino la muerte para el hombre" ("el tiempo es para el hombre, no el hombre para el tiempo", escribe el anónimo inglés), o como el "no ser que no es la nada". La cábala aparece también aquí, y en concreto en los personajes del poema "La hermana muerta". Por otro lado, consciente o no, hay también mucho de zen, en la austeridad y sutilidad de algunos poemas brevísimos. Hasta aquí nada hay llamativo en esta poesía trascendente, salvo lo infrecuente en nuestros tiempos. Lo que realmente

me parece digno de ser señalado es la utilización repetida que hace Mantero del mitologismo en estos poemas como argumento de los distintos matices de la contemplación: la contemplación misma, en la ninfa de "En lo alto"; el eterno presente en la Afrodita de "Afrodita de Cnido"; el éxtasis fructífero de la belleza en el Narciso de "Los malos sueños" (el primero de los poemas con ese nombre)... De herencia kavafiana, sin duda, el recurso y el tono de esos poemas en el uso de estos mitologismos propicia que la experiencia de la belleza se dé la mano de la experiencia contemplativa, en un nuevo cruce de los dos temas que dan lugar al libro: arte y trascendencia.

La poesía contemplativa de Manuel Mantero es, pues, ecléctica, pero eso no es llamativo porque la mística de todas las culturas tiene ingredientes comunes; y es ese elemento trascendente, contemplativo el que Mantero busca y reclama. Por otro lado, la poesía de Manuel Mantero nunca es doctrinaria, aborda asuntos del cristianismo con actitud desacralizada que a veces puede llegar a rozar lo blasfemo, porque no hay acomodos ni convenciones intocables en su relación con el Misterio ("Altar"). Su relación con Dios no es convencional, sino personal; a este respecto es muy significativo el poema "La subversiva".

En lo expuesto radica, a mi modo de ver, el valor más importante de esta poesía que reelabora la mejor y más heterogénea tradición mística haciéndola experiencia asequible. Éste de Manuel Mantero es un libro valiente y personal, como lo es toda la obra de su autor, abordando temas infrecuentes hoy a los que aplica convenciones que la literatura consagró en otros campos. Sin embargo, una se pregunta cómo es que tocando asuntos tan cercanos a una misma y cómo partiendo el autor de una verdad personal tan perturbadora, una parte de estos poemas pueden dejar tan frío al lector (o al menos, no acaban de conmover a esta lectora). He intentado encontrar de dónde procede esta frialdad y he creído ver que la base de ella se encuentra, por paradójico que parezca, en ese segundo aspecto que señalé como base de este libro: su actitud ante el hecho de la creación artística. Sea éste o no el tema del poema, Mantero eleva siempre a lo sublime la condición de artista y esto llega a producir distintos modos de distancia con el lector:

A) Por un lado, con frecuencia es la manifestación del mismo genio creador el tema del poema ("Homenaje a Caravaggio", "Goethe", "Pequeñas cosas", "El distraído"...) y en todos ellos establece Mantero un abismo entre el genio y el resto del mundo, lo cual convierte al lector en un espectador distante. Mantero en esta consideración puede llegar a extremos como el del poema "Quemadura", en el que tras citar situaciones límites, como la de aquellos que juegan a la ruleta rusa con un revólver, o la de quien atraviesa como funámbulo el vacío entre dos rascacielos, termina el poema con la siguiente afirma-

ción: "Y los hay más temerarios:/ quienes escriben versos", final que, con benevolencia, puede ser calificado cuando menos de sobreactuado. El resultado, como se ve, no tiene siempre la solemnidad requerida y en todo caso, mantener esa solemnidad que podía agradar a los lectores de principios del XX no es cosa fácil ante lectores de casi un siglo después.

B) En segundo lugar, y en relación con lo anterior, se encontraría la conciencia que tiene Manuel Mantero de obra formalmente perfecta, cosa que una considera algo fundamental, pero no suficiente. En *Equipaje* muchos poemas ("Abanico" o "Se alquila", serían ejemplos) fueron construidos como alegorías en las que pesa más el ingenio y la filigrana que el auténtico temblor de la poesía.

Estos dos aspectos señalados son fruto de una actitud que se aviene muy mal con lo que una quiere encontrar hoy en un poema: a estas alturas una no quiere que la asombren con el mérito, sino que la conmuevan; una no quiere admirar al genio, sino sentir el calor de quien le habla de algo que le afecta.

Por último, y siguiendo con el tema de la actividad creadora, aflora en algunos de estos poemas una reivindicación de su poética literaria. En algún caso alude Mantero directamente a la estética de sus contemporáneos: en "Sin embargo", por ejemplo, tira a dar contra la ficcionalidad del yo poético, uno de los pilares fundamentales sobre el que se construyó esa poesía y que, aunque tiene su manifestación más explícita en Pessoa, se convirtió en principio estético en España a raíz de la lectura y reseña que hiciera Gil de Biedma de *The poetry of experience* de Langbaum.

No es sólo, pues, la temática trascendente, sino también, y sobre todo, la actitud ante el acto creativo lo que distancia a Manuel Mantero de sus contemporáneos de la generación del medio siglo (y a ambos me refería al principio como marcadores de la tónica de este libro desde sus dos poemas iniciales).

Pese a esas objeciones, debemos quedarnos con lo mucho de bueno que hay en estos versos: en el equipaje de Manuel Mantero hay una poesía elaborada y consciente, que retoma el tema de la trascendencia y que se sabe a contracorriente: trascendencia sin doctrina, desacralizadora, intimista, como lo es la mística; poesía a contracorriente porque se siente creador sin plegarse a lo que triunfa entre sus contemporáneos. El libro se agranda y se vuelve más denso y mejor en los últimos poemas con finales rotundos y reveladores que se centran en el momento del tránsito, quizás porque en ellos se deshace de la retórica y ya no habla el genio creador, sino el hombre que quiere que en ellos lata algo ese pálpito que exige todo buen poema, que es lo que aviva en el lector sus propias brasas y que llamamos capacidad de emocionar.

INMACULADA MORENO

Los conspiradores
Daniel Sueiro
Ed. Menoscuarto
Palencia, 2005

Desalienta que todo un maestro del relato breve como lo fue Daniel Sueiro manifestara la siguiente opinión: "Es sin duda el relato breve, o lo que entendemos por tal, el género literario del que el público se siente más desligado. ¿Por qué seguimos cultivándolo, entonces? ¿Por qué seguimos escribiendo cuentos?" Estas palabras perduran en el texto titulado *Mis divagaciones sobre el cuento*, uno de los apéndices que se han añadido en esta nueva edición de *Los conspiradores*. La respuesta que se ofrece a sí mismo el propio Sueiro es un ejercicio de voluntarismo: escribir un cuento, o relato, es uno de los desafíos más difíciles a los que se puede enfrentar todo un profesional de la literatura. Sorprende el aserto, ya digo, viniendo de un autor que forma parte de ese puñado de autores que cultivaron con excelencia, allá por los años cincuenta del siglo pasado, el, todavía hoy, minusvalorado género del relato breve. Y, si no, ahí permanecen sus nombres: Miguel Delibes, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Medardo Fraile, Fernando Quiñones, Max Aub, Carmen Martín Gaite, Juan Benet o Francisco García Pavón. Es más, en unas entrevistas concedidas en 1959 a ciertas emisoras de radio, Sueiro refiere que "la gente no lee libros de cuentos", y culpa directamente a los editores que, aunque reconocen el alto valor literario del género, no quieren editarlos, y como consecuencia, no se educa al público en ese tipo de lecturas.

Afortunadamente, Ediciones Menoscuarto, como para llevarle la contraria a estas graves reflexiones, ha publicado en la colección *reloj de arena* un libro de relatos singular: *Los conspiradores*, uno de los títulos más reconocidos en la trayectoria literaria de Daniel Sueiro.

Sueiro (1931, La Coruña–1986, Madrid), en esencia, era un narrador, justo de esa laya de contadores de historias que no se circunscriben a los límites de la novela, el relato breve o el guión cinematográfico, sino que además traspasan los lindes y se enfrentan con acierto a la realidad pura, y es cuando aparece entonces el periodista y el historiador. Entre sus novelas destacan títulos como *La criba* (1961), *Estos son tus hermanos* (1965), *La noche más caliente* (1965), *Corte de corteza* (1969). Con igual,

o mayor fortuna, hay que considerar sus libros de relatos: *La rebusca y otras desgracias* (1958), *Los conspiradores* (1964), *El cuidado de las manos* (1974) y *Servicio de navaja* (1977). Hizo sus pinitos en el cine con el guión de *Los golfos*, aunque en sus últimos años fue especialmente reconocido por sus reportajes históricos que rozaban tanto lo macabro como la fiera denuncia del antiguo régimen dictatorial: *El arte de matar* (1968), *Los verdugos españoles (Historia y actualidad del garrote vil)* (1972), *La verdadera historia del Valle de los Caídos* (1976), *Historia del franquismo* (1977).

Los Conspiradores, que fue Premio Nacional de Literatura en 1959, por esas rocambolescas jugadas del destino (o hablemos mejor de la cobardía de los editores de entonces), no fue publicado hasta 1964. El libro quedó con diez relatos y así lo conoció el público lector. La edición que comentamos incluye un documentado prólogo de Fernando Valls, los diez susodichos relatos y dos textos, a modo de epílogo, que no tienen desperdicio: *Autorretrato* y *Mis divagaciones sobre el cuento*. Los relatos, a los que a veces el propio Sueiro alude con el discutible nombre de cuento (los aficionados a las etiquetas y exhaustivas nomenclaturas recordarán la cruzada que Fernando Quiñones mantuvo toda su vida contra lo que él consideraba un apodo despreciativo del género), no fueron escritos con ese metódico afán de pergeñar un libro unitario tanto en su intención, temática o estilo. El impulso que motiva la génesis de estos cuentos está en ese deseo del escritor de ser testigo imparcial y fiel de esos pequeños momentos que construyen la vida cotidiana; en definitiva, y aunque suene estentóreo, Sueiro se lanza a la búsqueda de la verdad. De hecho, la chispa que prende la leña de la imaginación de Sueiro salta del fuego de una experiencia personal o bien del de alguna noticia leída en los periódicos.

El acudir directamente a los registros de la realidad, ya sean periódicos o historias familiares que vagan como leyendas fantasmales, no es una práctica infrecuente entre los escritores, y más si comparten su pluma con el oficio de periodista, como ocurría en el caso de Sueiro. Esas informaciones que pululan por los amarillentos papeles son consideradas un bien natural, preciadas como minas de las que el hábil narrador extrae la corpa que, una vez sometida a la maquinación de su ingenio, se convierte en oro. El relato extenso (o tal vez habría que considerarlo como una novela corta) titulado *El regreso de Frank Loureiro*, uno de los que se incluyen en el libro, es una evidencia de lo dicho. Sueiro calca la realidad. Se sabe que el escritor se interesó por los emigrantes gallegos que regresaban a sus pueblos y aldeas —después de largos años en América— sólo para descubrir, decepcionados, que habían fracasado en su empeño de hacerse hombres ricos, mientras otros, que habían permanecido en Galicia, habían logrado prosperar con negocios de joyería. Es más, Sueiro publicó, incluso, en su momento un reportaje periodístico sobre este asunto.

A propósito de *El regreso de Frank Loureiro*, fracaso y exilio son dos temas frecuentes de la narrativa de Sueiro. Recordemos su novela de 1965 —publicada en México, pero que en España no se conoció hasta 1977— *Estos son tus hermanos*, donde se nos cuenta la historia de un republicano que regresa de su exilio para vivir en paz en la tierra que lo vio nacer. Exilio y fracaso van de la mano, pero el fracaso no necesita obligatoriamente un viaje de ida y vuelta; también vive silencioso y multitudinario en el territorio patrio, dentro del corazón de personajes anodinos, antihéroes de la vida cotidiana que Sueiro sabe perfilar a veces con amoroso candor y otras, con burlona malicia. Sueiro, en estos relatos, le pega un buen repaso a la sociedad de su tiempo, unos años donde el franquismo impregnaba el destino en lo universal con su tufo a desinfectante, cartilla de racionamiento, ventanillas con rostros kafkianos, colas interminables y pueblo perdido en la meseta castellana. En este entresijo de humanidades insatisfechas nos encontramos con albañiles que canturrean con indudable acento de andaluz graciosillo, matrimonios burgueses que veranean en las costas gaditanas, turbios funcionarios cuyo máximo placer en la vida es viajar sentados en tranvía —¿alguien recuerda aquellos rótulos de "reservado para los mutilados de guerra"?—, escritores de tres al cuarto que colaboran con la prensa del régimen —¿hemos olvidado el Diario Hablado de Radio Nacional de España?—, abrecoches, mecanógrafas de buen ver, chupatintas, revolucionarios cubanos que observan con un Martini en la mano a los que humillan la cerviz ante el poderoso, linotipistas a los que les urge un consuelo carnal, curas de sotana, barriga y coscorrón; incluso "chicos jóvenes y por lo regular delgados" que entran de tapadillo en "Juncal", un local de ambiente gay (pues sí, existían en la España franquista), a los que Sueiro, todo hay que decirlo, trata con cierta jocosidad que hoy en día sería considerada políticamente incorrecta. Todos estos personajes posan, desfilan y actúan delante de la cámara objetiva de Sueiro.

Cámara objetiva, personaje colectivo y diálogos magnetofónicos son tres de los recursos técnicos que se le presupone a todo narrador que comparta los presupuestos éticos y formales del Realismo Social. A menudo los límites entre el Realismo Crítico y el Realismo Objetivista son difusos, y estos cuentos de Sueiro, sin duda, viven en esa frontera que de un lado reclama una pura y fría objetividad de lente cinematográfica y del otro, el compromiso social, el testimonio y la denuncia. Podríamos considerar *Las siestas*, el primer relato del volumen, como un ejemplo de texto que se ciñe a las más puras directrices de la ortodoxia behaviorista; sin embargo, sabemos que tras la obsesión del personaje, un joven albañil que se enamora de una chica burguesa, hay, no sólo un alegato de impotencia personal, sino también la idea comúnmente aceptada de que hay insalvables distancias entre las clases sociales.

En una división apresurada y tal vez imprecisa, distinguimos relatos que se podrían estimar como deudores de los cánones del Realismo Social, entre ellos *El ruedo*, una historia de parados al acecho de trabajos insufribles, y *La indemnización*, una trágica paradoja donde desgracia y felicidad se aúnan en un maridaje esperpéntico. Pero quizá, y siguiendo con esta rápida disección, lo más acertado de Sueiro lo encontramos en esa componente de su narrativa que está contaminada por lo absurdo, lo grotesco y lo kafkiano. Memorables me parecen relatos como *El hombre que esperaba una llamada*, *Mi asiento en el tranvía* o *Al fondo del pozo*. Es significativo que Sueiro apreciara en gran medida estos dos últimos relatos, además de *Las siestas*.

El paso del tiempo, que corroe incluso lo negro sobre blanco, ha dejado, según mi humilde entender, una buena capa de óxido en los relatos que pretendían ser testimonio de una época (*El ruedo*, *Dios está en todas partes*...). La época, desde luego, murió; mas cuando hay literatura en esencia, no cabe duda de que las palabras resisten; y en este libro, en gran medida, las palabras resisten y siguen dando testimonio de algo que perdura ya muy oscuro al fondo de nuestra memoria.

RAFAEL RAMÍREZ ESCOTO

Juan José Lanz
La revista "Claraboya" (1963-1968). Un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta

Madrid, UNED Ediciones, 2005

Dentro de la ya copiosa y siempre excelente labor investigadora de Juan José Lanz, hay dos temas que podría decirse que por antonomasia le pertenecen: la generación del 68 y sus revistas literarias. En efecto, su tesis doctoral, leída en 1991 y titulada *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968* (Madrid, UCM, 1993, ed. CD-rom), llevaba un título tan modesto como engañoso, puesto que tres mil documentadas páginas hacían algo más que "introducir" al lector. Aquella empresa faraónica tuvo evidentemente continuidad, pues la permanente revisión, ampliación y actualización de la materia se ha traducido en

volúmenes como *La llama en el laberinto (Poesía y poética de la generación del 68)* (Mérida, EREX, 1994), *"Marejada": Historia de una revista y de un grupo literario gaditano* (Cádiz, Quorum, 1996, en colaboración con Juan José Téllez Rubio), *Antología de la poesía española (1960-1975)* (Madrid, Espasa Calpe, 1997), *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968* (Bilbao, UPV, 2000), y, entre otras monografías, ediciones y capítulos de libros, los estudios dedicados a las revistas *Trece de Nieve* (Madrid, 1971-1977) y *La Ilustración Poética Española e Iberoamericana* (Madrid, 1974-1976) incluidos en el volumen *Las revistas españolas entre 1960 y 1975* (Madrid, Ollero & Ramos, 2006). En este contexto es donde cobra su sentido la monografía que ahora reseñamos, que mereció la VII Beca de investigación sobre poesía española actual "Miguel Fernández" (2001), que convoca la UNED.

El libro, prologado por José Romera Castillo, consta de cinco apartados, más allá de la presentación del propio autor: una introducción sobre "La generación poética del 68 y las revistas poéticas juveniles" que traza el marco en que ha de ser entendida la aventura, un detalladísimo estudio de *Claraboya*, los indispensables índices de sus números, la bibliografía consultada y, por último, una antología poética.

En primer lugar y por lo que respecta al marco, es Lanz un férreo defensor del marbete "generación del 68", fundamentado en la historia, transnacional y mucho más omnicomprensivo que otros nombres parciales ("novísimos", "generación del 70"...) para agrupar a los escritores nacidos entre 1939 y 1953 que, insertos en la coyuntura de un franquismo que desde principios de los 60 se caracteriza por el liberalismo económico, cierto aperturismo político y la voluntad de aproximarse a Europa, tienen como experiencia generacional aglutinante las revueltas juveniles que culminan en 1968 (el mayo francés, la primavera de Praga y el campus de Berkeley). No deja de ser sintomático que ésta sea la primera generación occidental internacional con un nombre compartido, como dando la razón al concepto de "aldea global" de McLuhan.

Explica J. J. Lanz con gran claridad cuáles fueron las respuestas al agotamiento de la poesía social a partir de 1962, protagonizadas realmente por todas las generaciones poéticas en activo (Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, José Hierro...) pero particularmente por los miembros de la llamada promoción del 60 (Gamoneda, Tundidor, Félix Grande, Soto Vergés, Diego Jesús Jiménez, Antonio Hernández, etc.) y por la generación del 68: la poesía como forma de (auto)conocimiento (en sintonía con la generación del 50), el neobarroquismo culturalista, el neovanguardismo experimental y el irracionalismo (líneas éstas emparentadas de diversas maneras con la generación del 27). Aunque las antologías que promocionaron en su día y consolidaron después a la generación emergente (las de José María

Castellet en 1970, Enrique Martín Pardo en 1970 y Ángel Luis Prieto de Paula ya en 1996) inciden en las tendencias más esteticistas (el famoso venecianismo), lo cierto es que éstas fueron las que antes se desgastaron, de modo que entre 1974 y 1977 la generación se replantea sus presupuestos para desarrollar otras líneas, caso de la reflexión metapoética, la poesía del silencio, el neorromanticismo y una línea autoexpresiva que en ciertos casos se fundirá con la poesía de la experiencia de la generación siguiente, la del 80.

El interés de *Claraboya*, volcada en la poesía y en la crítica, radica en que apostó por una línea que no fue la triunfante en primera instancia pero que finalmente, pasado el "boom" novísimo, prosperaría una década después. Esta línea es la que los jóvenes leoneses denominaron poesía dialéctica, equidistante entre la social y la intimista o, dicho de otro modo, formalmente renovada pero con contenidos de protesta. Dentro de los dos periodos en que divide las revistas literarias entre 1962 y 1977 (el primero del 62 al 69, el segundo del 69 al 77), estima Lanz que *Claraboya* fue la revista juvenil más importante de los años 60, no ya por sus colaboradores sino ante todo por la valía de su núcleo fundador: el consejo de redacción integrado por los universitarios Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, José Antonio Llamas y Ángel Fierro. El propio título de la publicación, de carácter entre semirromántico (la luz de la inspiración) y comprometido (el tragaluz vallejiano), podría sintetizar lo que ésta fue. A lo largo de su estudio Lanz va refiriendo la interesante historia de las relaciones de estos jóvenes con sus antecesores de la también leonesa revista *Espadaña* (sobre todo con Antonio G. de Lama), con la que compartió el afán de (re)humanizar la poesía española sobre la base de un humanismo existencial que se desliza al filomarxismo, y el sesgo narrativo que fue tomando su poesía, particularmente inspirada en las fórmulas rotas del cine de Antonioni, la canción tradicional, la poesía social de Bertolt Brecht, César Vallejo, el turco Nazim Hikmet y la generación "beat" norteamericana, y los correlatos objetivos historicistas al estilo de Cernuda. Si en un principio la poética de la revista estuvo muy marcada por las posturas de Eutimio Martino, los jóvenes redactores se distancian de él (y él deja de colaborar en la revista) por ser más partidarios de la poesía como forma de conocer que como forma de ser.

A lo largo de sus cinco años de existencia la revista conoció tres etapas. En la primera (1963-1964) el objetivo fundamental fue superar la dicotomía entonces evidente entre poesía social y poesía intimista, mientras que en las dos restantes (1965-1966, y 1967-1968) la redacción se manifestó más interesada por investigar y conectar con la poesía española del momento y con la poesía mundial, lo que eleva sin duda el tono estético de su apuesta.

Otro elemento importante en la historia del grupo es el acercamiento de sus integrantes al autor y editor catalán José Batlló y su colección "El Bardo", tras un primer encontronazo o desencuentro. Repasa Lanz detenidamente la crítica que en *Claraboya* se hizo de la poesía española del momento. A continuación, atiende a la posteridad de la revista. En efecto, la aventura de *Claraboya* continuó en otras tres iniciativas: la antología colectiva *Equipo "Claraboya". Teoría y poemas* (Barcelona, El Bardo, 1971), con textos de Agustín Delgado, Ángel Fierro, Luis Mateo Díez y José Antonio Llamas; la antología satírica *Parnasillo provincial de poetas apócrifos que recopilan y dan a la imprenta los también poetas provinciales Agustín Delgado, Luis Mateo Díez y José María Merino* (Madrid, 1975). Y la invención del apócrifo Sabino Ordás, bajo cuyo nombre e identidad de viejo profesor republicano exiliado, publicaron Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino una serie de artículos en el diario *Pueblo* (1977-1979) que fueron compilados luego en el volumen *Las cenizas del Fénix* (Diputación de León, 1985). Estas tres publicaciones tienen un hilo en común: superada la fase revisteril en que se trataba de encontrar una salida a la dicotomía "poesía social/poesía intimista", los leoneses se centran en una nueva lucha contra dos posturas estéticas que combaten: de un lado, el culturalismo veneciano vacuo, y, de otro, el neovanguardismo inane.

Tras el análisis de la labor colectiva, Lanz pasa a centrarse en el estudio de los cuatro poetas de *Claraboya*, empezando por el más destacado, Agustín Delgado (*El silencio*, 1965; *Nueve rayas de tiza*, 1968; *Cancionero civil*, 1970; *Espíritu áspero*, 1974; *Sansirolés*, 1989...), y siguiendo por el igualmente irónico y distanciado Luis Mateo Díez (*Señales de humo*, 1972), el más camp Ángel Fierro (*Responde amor*, 1973; *Romances del moro Qil*, 1977) y el intimista José Antonio Llamas (*Baladas para una guerra fría*, 1967; *No amanece*, 1984; *Llévame del mar*, 1992)...

Después del vaciado de los números y de la bibliografía, el lector encontrará en la antología final poemas de los cuatro mentores de *Claraboya* junto a otros de Carmen Conde, Mercedes Saorí, Diego Jesús Jiménez, José María Álvarez, Claudio Rodríguez, José-Miguel Ullán, Nazim Hikmet, Gabriel Celaya, Manuel Vázquez Montabán, José Batlló, Pedro Provencio, Marcos Ricardo Barnatán, Vicente Aleixandre, Antonio Gamoneda, José Agustín Goytisolo, Pedro Gimferrer, Guillermo Carnero, Juan Luis Panero, Angélica Bécker... Un selecto muestrario donde conviven todas las generaciones españolas del 27 a la del 68, incluidos supuestos "adversarios" dialécticos como un Celaya, un Gimferrer o un Carnero. Tal vez lo único que el lector pueda echar en falta es un índice onomástico final, dada la riqueza documental del volumen.

En resumen, los trabajos de J. J. Lanz sobre las revistas juveniles del 68 constituyen la prolongación natural de

aquel ya clásico estudio de Fanny Rubio sobre las *Revistas poéticas españolas, 1939-1975* (1976), con la ventaja de que lo que pierde en extensión lo gana sin duda alguna en rigor y profundidad. Es el suyo, además, un objetivo sumamente necesario, pues aún son infrecuentes los estudios sobre este tramo cronológico, más aún cuando el crítico muestra unos conocimientos que van mucho más allá de las estrechas fronteras no ya autonómicas sino incluso nacionales.

A la luz de estas páginas adquiere insólita profundidad la historia de la literatura, que las revistas permiten abordar casi desde dentro, en fases embrionarias que a veces resultan proféticas. Pensamos en el joven Luis Mateo Díez que escribe "Los dioses lares encendían el fuego... // Tal vez otro país donde pueda labrarse / una tierra más tierna / y no dejar los huesos en la azada. / (...) / Eran dioses inútiles / porque también eran muy pobres". O en el Agustín Delgado (tan próximo a un Carlos Edmundo de Ory) de "Onphalos": "Viéntreme, madre, / lechéceme. // Óvalo, óbolo, / avál ame". Uno no deja de sorprenderse cuando se para a contemplar de qué manera avala la imprevisible historia algunas aventuras literarias juveniles, cómo pasa al rango de empresa canónica lo que en principio pudo parecer caprichosa locura de la edad. Sin duda este estudio de *Claraboya* es tan iluminador como su epatante portada: un collage de Eugenio Chicano (originalmente concebido para el libro *Zas* de Agustín Delgado) donde se ve la cabecita del don Luis de Góngora pintado por Velázquez como rostro ceñudo de un gallito rampante y pop.

ANA SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE