

LA PERMANENCIA DE ANDALUCIA

Nos han dejado solos. El libro de los andaluces, de Fernando Quiñones (1), es un conjunto unitario de relatos vinculados en virtud de su dimensión histórica y simbólica. Por ello, si bien cada historia recrea intensivamente un suceso, una situación, un clima determinado —constituyéndose en una síntesis narrativa que comunica un sentido, una percepción, un destino—, aparece ligada a las que la acompañan. Estos relatos se conectan entre sí porque comparten un espacio, porque se ordenan en un tiempo, porque elaboran un discurso.

Ya a propósito de *Las mil noches de Hortensia Romero*, destacamos la particular importancia del habla andaluza como expresión regional de una identidad (2). Cabe decir aquí otro tanto: en la expansión modeladora de sentidos que es la voz, en la inflexión, en el tono, en el énfasis peculiar, en el vocabulario, se implica y se destaca el cosmos que se quiere comunicar. Cuando hablan los andaluces de este libro, al recrear su propia voz trasuntan su espacio. Al entregar perceptivamente su región, inevitablemente, significan su tiempo. Y reflejan el mundo.

Es así como antes y después de las historias de *Viejos* y de *Jóvenes*, entre las que se cuelan las de esas *Tres lozanas andaluzas* a la manera de un remanso sin edad, existe una primavera inicial con una fecha precisa: 1916. Y un invierno que nos sitúa en nuestro vivir actual: 1978, es decir, hoy.

Este tiempo y esta región —soporte que demarca la circunstanciación y la trayectoria, o mejor el destino, como dice Quiñones al citar a Borges (véase la cita inicial que precede al libro)— actúan vivamente en los relatos. El tiempo, inexorable, puntual, con «... los pasitos, los minutitos y hasta las palabras que nos van metiendo, sin enterarse uno, en lo que tiene que venir». La región imprime la marca de su «arañón ya fijo», es el depósito de las fuerzas vitales que «llegan» a la manera de «barruntos» que traducen sensorialmente el estigma de una «condición» y de un «sino».

Este sino de los andaluces es marcadamente tenso. La atmósfera que los rodea se polariza continuamente: «Por la parte de la sierra se encapotó un poco el cielo y un nuevo sol se encargará de despejarlo», dice la voz del narrador en *El armario*, y en la *Primavera* y en el *Invierno* lo enfatizará: «Costas quemando y altas nieves de todo el

(1) Ed. Planeta, 1.ª edic., mayo de 1980.

(2) «La necesidad de contar», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 358, abril 1980, páginas 229-233.

año...»; y retomando a Luis Cernuda: «Fuego con nieve conviviendo en los suyos, los andaluces.»

En esa polarización, los personajes esgrimen su voz para reflejar Andalucía en su mayor elementalidad. En ese vaivén orientado por un «desánimo de siglos», fruto del estancamiento, de la perdurabilidad de unas estructuras anquilosadas, incapaces de dar una respuesta para la problemática generalizada de la región, las pulsiones se orientan hacia la recepción del ambiente en su inmediatez: «Y se sentaba en la tierra o en un pedrusco a recibirlos con el corazón subiéndosele a la boca y sin saber, sin él saber, tal como un ciego entre lo que no ve pero que igual le está llegando.» En el espacio que la voz crea, los personajes crecen y se alimentan en pos de su destino. Y el discurso fluye hacia un horizonte presente, visualizado o entrevisto, desde su aparente soledad hacia la totalidad, hacia el rostro entero que contiene todas las imágenes de Andalucía, y que reaparece en las «recónditas cuadras y plazuelas», en las calles «hondas, resonantes». En la «... dispersa bulla de florecidos patios pobres». Y porque la voz fluye, al interactuar estrechamente el pensamiento, la imaginación, el sentimiento y el habla, los relatos se construyen como una presencia.

Viejos: «... las cosas que pasaron hace tiempo y son ya una sombra...». Hay en los cuatro viejos —el Pantalón, el curita de la Humosa, el Cazón y el Lavilla— un desajuste con el duro contexto social que les da origen, los determina y los arroja al vacío. El Pantalón muere cantando, el Lavilla voluntariamente, el curita se disuelve en el anonimato, en la soledad social y en el exilio. El Cazón es atropellado por un automóvil mientras contempla distraído las contorsiones de un borracho en la calle. El ciego determinismo que los signa establece un continuo en el «que to tiene que ver». Quizá por esa marca de fatalidad los desenlaces son esperables, deducibles porque el encadenamiento de los hechos lleva a la pérdida de la propia instancia vital. Por ello, y como contrarrostro de estos destinos ciegos, la cultura, el ambiente que da origen a estas historias, se revela con la urgencia que quiere paliar la amenaza con la expresión; la disolución con el grito profundo que brota de esas calles hondas, resonantes, de las recónditas cuadras y plazuelas.

El cante, temáticamente privilegiado, especialmente en *El testigo*, muestra lo propio queriendo liberarse de la constrictión. La conducta antisocial de el Pantalón se valoriza, precisamente, porque en ella late el reclamo urgente, la pretensión inviable. Su rebeldía es total, no admite concesiones. Su cante persigue una realidad-otra: en pos del «bulto de carne de colores sin ojos y sin manos y sin na, pero vivo», el desgarramiento logra aunar al tiempo «la pena y la rabia»,

buscando la expresión plena de un absoluto inalcanzable. Como Johnny, el perseguidor (3), el cantautor se libera de sujeciones y fluye en el canto improvisado, cuyo ritmo remite al ritmo visceral. Volviéndose sobre sí mismo, su voz se corresponde en un todo con la pulsión ambiental. El canto desemboca en la espera, en la que la voz queda «como colgando» hasta apagarse «en un silencio más relleno de música que lo de antes y lo de después».

La estatura mítica de Miguel Pantalón puede verse asimismo en su edad incierta: «... me parecía a mí como más antiguo que la época en que él vivió..., como si fuera otra gente más antigua, aunque también fuera él de mi tiempo...». Siempre estaba igual, otra cosa rara de él, joven yo creo que no lo vio nadie nunca, ni ir para viejo tampoco... Así que viejo no era más viejo, sino *más antiguo, otra cosa* (4), y como un salvaje.» El Pantalón es físicamente un hombre corriente, por lo demás. Lo excepcional es «cómo miraba y cómo hablaba» este «genio de los pobres», especie de «cántara antigua, basta y fea», cuya aptitud fundamental es la de contener el canto. Porque su mirada se dirige a un absoluto inalcanzable, su cuerpo, su voz quieren apresar y expresar la visión de ese absoluto, de concentrarlo en alaridos —rabia y pena—, mostrando lo irrenunciable de la protesta, de la fidelidad a esa totalidad percibida.

Jóvenes: «Que alguien mayor que tú te coja una confianza, gusta», dice el relator de *Nos han dejado solos* (el cuento que da el nombre al libro). Esto, dicho de esta manera, puede no terminar de comunicar la intensidad de la apreciación. Porque importa tener en cuenta que se advierte desde un desolado muelle pesquero, frente a la evidencia de que las cosas se han hecho «malamente»: «... el ambiente pesquero así al montón, las chabolas de los exportadores, los camiones, tres filas de postes para la luz, el aguaducho, la fabriquilla de hielo, las gaviotas a los desperdicios y se acabó». Y enfatiza después: «Hay que ver el sitio: diez bombillas para más de un kilómetro, el cemento, el viento, las piedras y ni un alma.» Está claro: si en ese sitio absurdo no hay ni un alma, el hecho de que Juan Pinto confiara en él y le contara cosas tan íntimas como sus aventuras amorosas, tendrá una repercusión en la mente simple del muchacho tan profunda y definitiva, que da nacimiento a una veneración enorme. Y es Juan Pinto «tan joven, un toro y más güena persona que nadie», el que yace ahora a sus pies, rígido, enfrentándolo con una noche inusual, única, en la que el estupor inicial deja paso a consideraciones más profundas. El clímax del cuento rezuma el sabor de los viejos relatos popu-

(3) Me refiero a *El perseguidor*, de Julio Cortázar.

(4) Lo destacado es mío.

iares, donde se combinan el suspenso con la fantasía, el miedo y el alivio del miedo, la sorpresa y el humor que distiende.

Un cambio de tono se registra en los tres relatos siguientes, que completan la serie *Jóvenes*. En gran medida ello se debe a que los tres tratan el tema del engaño. En *Cacería*, el que relata ignora la identidad del traidor; en *Ni que se hubieran llevado a Rosi* se quiere ignorar que se ha sido engañado; en *Cuqui*, éste ignora que se trata de un engaño. Del mismo modo, en los tres relatos se devela progresivamente la situación encubierta. El desenlace cumple, pues, con el requisito del cuento clásico de sorprender al lector. Este activa su función en estos relatos porque es el destinatario de las evidencias que los personajes no pueden conocer. Por ello lo que se cuenta tiene, necesariamente, el carácter de visión parcial. Lo que no obsta para que se padezca, con toda la fuerza que la magnitud de los hechos descargan sobre la conciencia de los protagonistas. Ello puede verse perfectamente en *Cuqui*, donde las imágenes que pueblan la mente del niño acusan el impacto que la situación le produce.

EL ARTE DE CONTAR

Al contar como quien habla y no como quien escribe, los narradores de *El libro de los andaluces* transfieren a sus interlocutores una experiencia aleccionadora para ellos mismos. Porque al hablar implican necesariamente al oyente en su propio discurso y le invitan a compartir los juicios y a elaborar la imagen del ausente, aquel de quien se habla en los relatos. Ese oyente, ese tú generalmente nominado—nótese que en *Aquel tan raro* el interlocutor es Fernando, Quiñones desde luego—es una presencia constante, y puede discrepar o estar de acuerdo, disentir o asentir en relación a lo contado.

Es interesante destacar que hay, al menos, dos ocasiones en las que se recoge la versión de hechos que el que narra no ha presenciado: en *El testigo* y en *Aquel tan raro* el relator da fe de lo que le han contado. Y son precisamente los acontecimientos que preceden a la muerte de las legendarias figuras de Miguel Pantalón y de Martín Lavilla los que se dan por ciertos: «... Yo no estuve no sé por qué, pero me lo sé de memoria: el susto que se llevó la plaza cuando el Lavilla, al segundo toro que soltaron y entrando ya en el burladero con el bicho encima, que era un colorao ojo perdiz largo y veletto con dos pitones así de grandes, tardó él un momentito en meterse como al dar un tropezón o que se hubiera entretenido un segundo: lo justo a que el toro, que fue quien acabó de meterlo p'adentro, se la pegara pa los restos» (*Aquel tan raro*). «... Se murió en una caseta de la

Ferial'l Puerto, de las de cañizo y por la tarde... Allí estaba media gitanería de la calle Lechería y de la calle La Rosa, que estaban hartos de él, pero esperándole el cante, como siempre. Juan el de Alonso, que estaba, fue el que me lo contó bien...» (*El testigo*).

En *El armario*, Juani recoge las observaciones de su interlocutor y las modela en función del punto de vista que quiere imponer. Su actitud, fuertemente persuasiva, se contrapone a la de su marido, cuyo comportamiento lo mantiene distante del de la mujer, prostituida en tanto la obtención de la prosperidad económica que procura le impone el abandono de lo propio. Sin embargo, y al tiempo que la nostalgia lleva a Julián al desarreglo, lo propio irrumpe con la aparición intermitente del armario en el relato que practica Juani. Ese armario, depósito de las esencias perdidas —romero y yerbabuena—, trae consigo la presencia del ambiente, de la región, que se cuele en su discurso. Aparece aquí la voz de un narrador que no se confunde con los personajes, quien exalta el terruño por medio de imágenes poéticas que le otorgan valor trascendente. La animización del armario —se despereza en la sombra— le otorga un carácter de resonador, de eco de la situación vital de los personajes. Tal vez por ello el final del cuento sugiere la muerte probable de Julián, al evocar la figura del párroco camino del caserío, al que se llega «alejándose del pueblo por las cuestas de La Longaniza»; allí agoniza un feligrés.

La discrepancia o la resistencia del interlocutor, del mismo modo que la intervención de este narrador anterior a los personajes, pone distancia respecto del discurso del que cuenta. Cuando además del distanciamiento se evidencia la falacia o el error en la percepción del relator, su desamparo se acentúa y se muestra en su desnudez la soledad de su discurso no compartido.

La voz del narrador aparece también en *Primavera de 1916* y en *Invierno de 1978* para exaltar, recrear, poetizar, en suma, a Andalucía. Y se remite a un tiempo permanente que elabora esa «corriente sin prisa» que fluye por entre los relatos. Porque si hay una primavera —un resurgir— y un invierno —un declinar—, está también el magma que elaboran colinas, campos, olivos, ríos. Más acá y más allá de sí mismos, en su propia historia o en la del personaje legendario, los andaluces sienten que Andalucía está, es, contiene. En «... un golpe de olor a albróchigos y a crin sudada, a jardín y a mariscos vivos...», surge y se descarga hasta en el lejano aeropuerto de Fraüenburg, portadora de los signos que, reunidos en «tensión agostaña de olivar», fueran capaces de barrer «todos los fríos y las nieblas».

Como lo aclara el autor al final del libro (*Hablar un poco*), junto a la imagen de «... la vuelta del Cantaor portavoz y genérico, especie

casí más que individuo», se produce la vuelta del discurso por la re-insercción del «... pasaje principal en el inicio del primer relato [que] es también el que cierra el último». Es decir, un «eterno retorno» o, lo que es lo mismo, una permanencia. La de Andalucía.—ENRIQUETA MORILLAS (*San Martín de Porres*, 41. MADRID-35).

NUEVA EDICION DEL «GUZMAN DE ALFARACHE» *

Afirmaba Cernuda que la traducción de obras clásicas era una tarea que debía llevar a cabo cada época, sin perjuicio de que éstas hubieran sido ya vertidas antes. Así, la importante traducción de la *Eneida* de don Enrique de Villena no fue nunca obstáculo para que la versión fuera acometida de nuevo en siglos posteriores. Con el tiempo, estas traducciones antiguas de obras fundamentales acaban convirtiéndose, cuando pierden su función primordial de informar al lector, en objeto de estudio en sí mismo, pues revelan muchos datos sobre la manera de entender una obra en un momento determinado.

Creo que a la larga acabará sucediendo el mismo fenómeno con las ediciones de obras clásicas. No parecía probable, por ejemplo, que una vez que don Ramón Menéndez Pidal editara el *Poema del Cid*, algún estudioso considerara necesario volver a editarlo. Pero la edición de C. Smith ha demostrado que no estaba todo dicho sobre el *Poema* y que el texto podía mejorarse. La misma suerte han corrido muchas otras obras clásicas y no hace falta ser adivino para comprender que la tónica va a continuar. Muchas son las obras que han sido editadas, bien editadas, y que volverán a serlo en un corto espacio de años. La visión que se tiene de una obra al editarla varía con el tiempo, igual que varían la mentalidad y la sociedad.

Cuando hablo de editar una obra me refiero a la tarea de fijar un texto, anotar y prologarlo, de tal manera que del trabajo del estudioso se desprenda una visión o concepción a través del prólogo, las notas y del texto al que se haya llegado. De esa índole es, desde luego, el trabajo de Brancaforte que ahora comento. Limitándonos ya al *Guzmán*, observamos que ha sido editado varias veces en los últimos años: Saura Falomir (1953), Rico (1970), Onrubia (1972), Gilí Gaya (1972, en su sexta edición), Zamora Vicente (1975), etc. Estoy seguro de que la presente de Brancaforte no será la última, porque el des-

* Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache*, Edición de Benito Brancaforte, Cátedra, 2 volúmenes, Madrid, 1979.