

Salina

REVISTA DE LLETRES

N.º 12 - NOVEMBRE 1998



J.F. Alcina / A. Alegre / N. Almena / M. Ancona-B. Cinti / M. Angulo Egea / J.B. Avalor-Arce
M. Camarero / B. Canosa / J. Checa Beltrán / F. Cros / A.M. Fagundo / M. Fuentes / R. Gómez
E. González Mas / R. Guillén / J. Gutiérrez / M. Herrera / C. Lagos / R. Lentini / A. López Castro
J.M. Mantero / M. Mantero / M.T. Martín Vivaldi / R. Miró / C. Moreno / R. Navarro Durán
R. Oteo / C. Patiño / A.S. Pérez-Bustamante / S. Pujol / M. Ribao / M. Riutort / B. Rosada
M.C. Salgado / R.P. Sebold / J. Tomé / P. Tovar / J. Uceda / N. Valis / O. Xirinacs / M.P. Yáñez
M.A. Zanetta

ÍNDIX

LA PROSA FRAGMENTARIA RIOPLATENSE EN EL SIGLO XIX DESDE EL PERIODISMO PENINSULAR. María Celia Salgado

CUADERNO DE NUEVA YORK EN LA POESÍA DE JOSÉ HIERRO. Julia Uceda

EL GRUPO «CÁNTICO» Y LA POESÍA ESPAÑOLA DE POSGUERRA. Manuel Mantera

LA IMAGINERÍA DE *LOS USURPADORES*. Rosa Navarro Durán

TRES AÑOS DE TEATRO EN *BLANCO Y NEGRO* (1957-1959). Manuel Camarero

CIRO BAYO Y SU VISIÓN DE ESPAÑA. Ezequiel González Mas

LOS EFECTOS DE LA ANALOGÍA EN LA POESÍA

DE LEOPOLDO PANERO. Armando López Castro

HABLAR EN LOS PAPELES. ALGUNOS ARTÍCULOS DE MARIO VARGAS LLOSA. Paco Tovar 162

CONSTRUCCIÓN, GÉNERO Y SENTIDO EN *EL CORO A DOS VOCES* (1997), DE FERNANDO QUIÑONES. Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier

LA CRUZ INVERTIDA DE MARCOS AGUINIS Y LA TEOLOGÍA FEMINISTA DE LA LIBERACIÓN:

UN CONTEXTO EN BUSCA DE SU DISCURSO. José María Mantera

EL SENTIDO DE LA POESÍA DE ANTONIO GREGGIO. Bruno Rosada

LA ATEMPORALIDAD MÍTICA EN LA *SONATA DE OTOÑO* DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN Y LA PINTURA DE JARDINES DE SANTIAGO RUSIÑOL:

UN ANÁLISIS COMPARADO. María Alejandra Zanetta

DIFICULTADES PRAGMÁTICAS EN LA DEFINICIÓN DE LAS PALABRAS REFERENCIALES:

LOS DEÍCTICOS PERSONALES, ESPACIALES Y TEMPORALES, LA DEÍXIS MODAL Y LA DEÍXIS SOCIAL. María Herrera Rodrigo

AUTORS

ÍNDIX DE LA REVISTA ANTERIOR

**CONSTRUCCIÓN, GÉNERO Y SENTIDO EN
EL CORO A DOS VOCES (1997), DE FERNANDO QUIÑONES**

(SOBRE LOS INESTABLES LÍMITES ENTRE AUTOBIOGRAFISMO Y FICCIÓN, CUENTO Y NOVELA, REALISMO Y FANTASTICIDAD EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA)

Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier

A la gentileza con que Fernando Quiñones se avino una mañana de mayo a ejercer de primer lector de este trabajo, que ha venido a ser así, en el decoro justo del espejo, otro coro a dos voces.

I. UNA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA BASADA EN UN JUEGO DE DUALIDADES

El coro a dos voces (1997)¹, espléndida muestra de la maestría narrativa lograda por Fernando Quiñones, es un libro que ofrece numerosos puntos de interés. Uno de ellos es su cuidadosa construcción, aspecto éste que el autor se esmera en señalar enmarcando los dieciséis relatos breves² que contiene entre dos textos autoriales (o paratextos) que inciden muy especialmente en las duplicidades técnicas sobre las que está montada la obra.

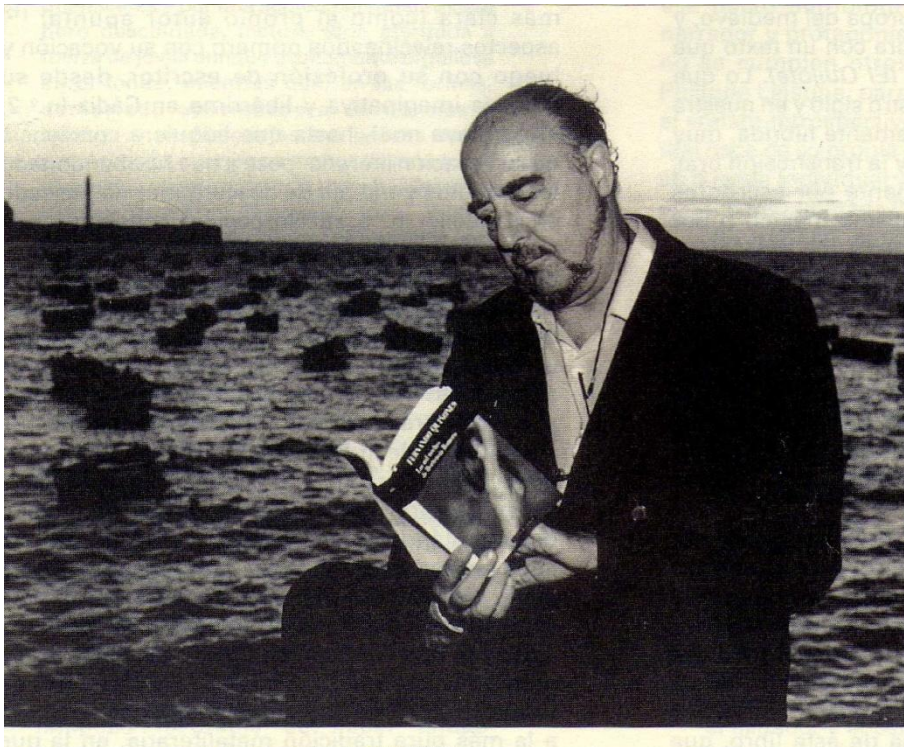
Siempre ha buscado Quiñones dotar de unidad a las colecciones de cuentos que ha ido publicando³, y a menudo ha escrito prólogos y/o epílogos que muestran su evidente gusto por autodilucidarse y dialogar con el lector, pero en este caso es evidente que su voluntad constructiva ha ido mucho más allá y además es de carácter diferente, pues el factor de unidad principal no se vincula ahora -sólo- aun tema o a un espacio, sino, como ponen de relieve el título y el subtítulo de la obra, a una cuestión de estilo («El coro a *dos voces*») y de género («Una novela en relatos»).

Lo que al escritor le ha interesado destacar de *El coro...* es, en síntesis, lo siguiente:

1) En primer lugar, que hay un juego estilístico (y tipográfico) entre dos tipos de lenguaje, el culto y el popular, que se van alternando en los cuentos hasta mezclarse en el relato final. Añadamos aquí nosotros que los relatos impares, de estilo culto, se narran muy a menudo en tercera persona, y los pares, de estilo popular bajoandaluz (gaditano), son en lo fundamental mono-diálogos en que un personaje cuenta en primera persona una historia de la que fue protagonista o de alguna manera testigo. El último relato, en cambio, se propone como una síntesis que mezcla ambos estilos, ambas tipografías y ambos tipos de narradores. Se puede considerar que llega aquí a su culmen, literario y metaliterario, una tendencia característica del estilo de Quiñones⁴.

2) En segundo lugar, destaca el autor que hay en *El coro...* un juego genérico según el cual los dieciséis relatos que componen el libro, independientes entre sí y a menudo escritos y publicados previamente⁵, configuran una unidad superior que los convierte en capítulos de una única novela que ha de ser leída en el orden lineal que se propone⁶. Las razones en que basa esta propuesta estriban en la existencia de un personaje, Joaquín Quintana, que hace de hilo conductor, pues en él se centran, entre sus once y sus sesenta y tantos años, varias de las historias narradas (las correspondientes a los números 2, 5, 7, 9, 13 y 16); en otras historias se le menciona como personaje subsidiario (6,12), o se menciona a su tío, Pedro Quintana, o a su padre, Manuel Quintana (1, 3, 4); y, en otras, en fin, él es el confidente al que los narradores populares dirigen sus mono-diálogos (8, 10, 14, 16). Luego tenemos que varios de los relatos más alejados de la peripecia de Joaquín son mencionados en otras historias (singularmente en

«El baile») como escritos por él (1, 3, 8, 10, 11, 13,14, 15). Aparte de Joaquín Quintana (que aparece de una manera u otra en todos los «capítulos»), hay otros personajes comunes entre los relatos, que comparten, como no podía ser de otra manera, un mismo espacio básico: fundamentalmente el de la ciudad de Cádiz. Aparte, el escritor hace ver que los cuentos se ordenan temporalmente de una manera «básicamente lineal», linealidad que afecta al momento cronológico en que ocurrieron los sucesos de cada relato, o bien al momento en que se sitúa el narrador que los rememora y cuenta⁷. Este tipo de estructura, de la que Quiñones se muestra especialmente satisfecho, no es ni mucho menos nueva: las colecciones de cuentos con marco global remiten a la antigua tradición oriental que luego se trasvasó a la Europa del medievo, y la novela moderna se inaugura con un texto que incluye relatos interpolados (*El Quijote*). Lo que sucede, tal vez, es que en nuestro siglo y en nuestra lengua esta fórmula genéricamente híbrida, muy emparentada con el folklore y la transmisión oral, ha sido cultivada especialmente por escritores sudamericanos afines al realismo mágico o por escritores españoles del noroeste (un Wenceslao Fernández Flórez, un Álvaro Cunqueiro, un José María Merino, un Luis Mateo Díez...)⁸, y no por los de origen meridional⁹.



Fernando Quiñones sobre fondo de La Caleta de Cádiz (1996).

«No te argumentes que a un costoso / precio de vejez torpe y forzadas templanzas / Vivirás otros días en que el mundo / se te aparezca algo más firme, / cosa estable, Tocada de sentido. No. / Ahora y para siempre confórmate / sólo con su hermosura, escapadiza / como la de los rostros, las espumas y cuerpos, / la luz del mar y la de esta Tarde / que dejas y te deja.» (*Geografía e historia*, Córdoba, CajaSur, 1997)

3) Por último, Quiñones apunta que hay también una duplicidad en lo que se refiere a la índole de estas historias, unas «realistas» y otras «fantásticas», y también en lo que respecta a su origen, pues en ellas convive «lo inventado junto a lo sucedido» (p. 9).

Todo esto, tan cuidadosamente subrayado por el autor, es absolutamente cierto, pero un análisis detallado de *El coro a dos voces* nos lleva más lejos: más lejos en lo que se refiere a los

problemas genéricos que plantea la obra, más lejos en lo que respecta a la cuestión de los límites entre lo realista y lo fantástico, y más lejos, también, en lo que se refiere a la unidad última de este libro, que emana (como no podía ser de otra manera) de la cosmovisión del escritor, y que se traduce en algunas imágenes recurrentes que adquieren carácter de símbolos¹⁰.

II. UNAS FRAGMENTARIAS MEMORIAS PROFESIONALES FICCIONALIZADAS

Tal como plantea el autor (y el lector podrá constatar a partir de la nota n.º 9 de este trabajo), el hilo conductor de esta «novela en relatos» es el personaje Joaquín Quintana. Lo que no llega a establecer Quiñones en sus paratextos autoriales con la claridad meridiana que le caracteriza es que Joaquín Quintana es una literaturización de sí mismo. Este relativo silencio en torno a un dato tan esencial puede interpretarse, de una manera elemental, como fruto del pudor¹¹ o también como coquetería de un escritor que no quiere mostrar totalmente sus cartas, pero hay algo mucho más decisivo: el hecho de que el autor se niega a firmar un pacto autobiográfico con el lector, o, lo que es lo mismo, el hecho de que el autor pretende que este libro sea leído dentro del horizonte de expectativas de la ficción artística y no de la realidad histórica. Por ello no podemos hablar en sentido estricto de que *El coro a dos voces* se inscriba dentro del dominio de lo que se conoce como «literatura personal», pero sí conviene tener en cuenta que se nutre tanto de la vida del escritor (biografía) y de la evocación de los ambientes, sucesos y personas que ha llegado a conocer (memorias), como de la de las historias y personajes que ha inventado (literatura y metaliteratura).

Los relatos que se centran en el personaje Joaquín Quintana desarrollan de manera cada vez más clara (como el propio autor apunta)¹² aspectos relacionados primero con su vocación y luego con su profesión de escritor, desde su infancia imaginativa y libérrima en Cádiz (n.º 2, «Hoy playa no»), hasta que adquiere conciencia de su vocación literaria -pese a que ha abandonado los estudios y trabaja de descargador de pescado en el muelle- (n.º 5, «El Noroeste»), consigue luego un empleo de periodista en un semanario local donde escribe de todo (preferentemente de cine, literatura y toros), saca adelante, con otros jóvenes, una revista literaria (n.º 7, «El Desertor»)¹³, y, tras un salto temporal considerable, lo vemos ya afincado en Madrid y dedicado profesionalmente a la escritura. Los tres últimos relatos en que aparece son de índole metaliteraria: el escritor en plena fase de creatividad poética y de autocritica de su carrera literaria (n.º 9, «Días difíciles»), documentándose para escribir un relato (n.º 13, «Los perdedores») y, al fin, con más de sesenta años, recordando una vieja amistad en un acto simultáneo de escritura (n.º 16, «El baile»). El último episodio, que contiene su propia escritura y que menciona casi todos los cuentos antecedentes de la colección como escritos por Joaquín, nos lleva a la más pura tradición metaliteraria, en la que figuran tanto *Las mil y una noches* como *El Quijote*.

Este breve esquema de la trayectoria literaria de Joaquín, que coincide perfectamente con la de Fernando Quiñones¹⁴, muestra el sentido último del libro: se trata de una ficcionalización autobiográfica en torno a la vocación y el oficio de escribir. Sin embargo, hay algo que no podemos obviar: los relatos en torno a Joaquín no tienen una continuidad o secuenciación que pudiéramos llamar «dramática»: son esbozos impresionistas de una trayectoria personal de la que sólo se han seleccionado algunas secuencias. En otras palabras, tenemos que Joaquín descubre su vocación y se inicia en ella pese a las dificultades, pero luego le vemos de golpe convertido en escritor profesional reconocido sin que haya una tensión argumental expresa. Podría haberla habido: podría Quiñones haber insertado relatos que mostrasen los arduos comienzos, la experiencia del andaluz trasplantado a Madrid, los largos años en que trabajó para la revista *Selecciones* (1953-1968), el momento en que decidió

abandonarla dando un salto en el vacío para dedicarse sólo a la literatura, los primeros éxitos sonados, los fracasos y decepciones... Pero todo esto apenas si se resume en los pasajes de reflexión y autocrítica de «Días difíciles», relato imprescindible, eso sí, para todo el que quiera profundizar en el escritor, y del que citamos un pasaje extenso porque bien lo merece:

Aun en horas profesionales bien halagüeñas le pesaba la conciencia de una deslavazada trayectoria de trabajo en la que, ante un público más llano como ante los árbitros y calificadores de la cultura, sus mejores logros habían ido siendo explicablemente oscurecidos por un promiscuo revoltillo de quehaceres y por una actitud personal sincera pero descuidada, incluso algo atontada a fuerza de jovial aunque ocultamente orgullosa en el fondo, mientras que, en las formas, demasiado aborrecedora de normas y principios profesionales tan pobres como provechosos, aunque no menos destinados al olvido que espera detrás de todo. [...] Opuesto a esas groseras reglas de oro, y aun contrariándolas de lleno, el carácter del hombre de la estación se había plegado, incluso sin necesidad alguna de fingir, a los poco aconsejables hábitos de caerle simpático, un andaluz con ángel, a quien fuera y en cualquier momento, por necesidad o conveniencia en sus primeros tiempos madrileños y, más tarde, también por vanidad.

Asimismo, y junto a un rigor en sus trabajos y ciertas lucidez y fuerza hacedoras que, cuando le eran celebradas en su presencia, él sabía devaluar con inmediata eficacia, funcionaba en el hombre una blandura de carácter revestida, incluso ante sí mismo, de buen humor y de melifluas campechanías, por lo general no entendidas ni siquiera advertidas y, por tanto, ni agradecidas ni respetadas.

Pero a aquellos rasgos personales, y al tampoco favorable de haber tañido prácticamente todos los géneros (poesía, novela larga y corta, teatro, ensayo, notas sobre libros y aun sobre artes plásticas, periodismo literario, cultural o de combate), se sumaba otro polifacetismo peor: una equívoca trashumancia de actividades todo lo culturales que se quiera pero de lo más desconcertantes y secundarias respecto al ejercicio de la literatura y mucho más difundidas que ella por televisión, radio y prensa: una presencia acusada en el mundo del flamenco, montaje de semanas culturales o de muestras de cine dentro y fuera del país, pregones de fiestas pueblerinas y carnavalescas, presentación de cantautores y cancioneros latinoamericanos, o defensa de un patrimonio urbano en peligro, de un grupo de pintores, de un sencillo trabajador malparado. En resumen, un lote de dispersiones de lo más propicias a la confusión [...]

Y tanto o más que esos erróneos saltos de imagen, o que su blanda amabilidad sonriente, pesaba en el hombre de la estación la consternación del tiempo no ya perdido sino pisoteado, la insensible sangría de semanas, meses y aun años sin apenas sentarse a escribir lo realmente suyo, [...] entregado casi siempre a una serie de naderías necesarias para vivir cuando no enteramente superfluas, a nuevas relaciones y pasos, o a querencias tan inseguras y vanas como que no recordaba más de quince o veinte momentos de entre quinientas corridas de toros, y no muchos más de entre mil fatigosas noches de vino y cante (pp. 160-161).

Sucede, pues, que en lo relativo a Joaquín Quintana pasamos del deseo de ser escritor (años 40 y principios de los 50) al oficio ya asumido (años 70 en adelante), abstrayendo el largo intermedio. No puede hablarse, pues, en puridad, de autobiografía, pues aparte de que no se cumple ese pacto autobiográfico según el cual autor, narrador y protagonista son una misma persona, no se cumplen otros requisitos señalados por Philippe Lejeune, para quien una autobiografía es el «relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad»¹⁵

Ahora bien, aunque lo que aquí subyace no sea de corte estrictamente autobiográfico porque resulta excesivamente reduccionista y elíptico, sí puede encajar, en un sentido figurado, con lo que se suele entender por «memorias». Las memorias, a diferencia de la autobiografía, inciden, más que en la vida íntima, privada:

en el mundo que rodeó al individuo que las escribe: personajes que conoció, hechos históricos vividos, costumbres de la sociedad contemporánea [...] Según Gabriel Sánchez Espinosa [...] se caracterizan por presentarse el autor como portador de un rol social, antes que como un individuo [...]. Atina Sánchez Espinosa al plantear una diferencia en lo que atañe a la actitud del autor respecto a sí mismo: mientras que en la autobiografía se suele producir un distanciamiento crítico entre el narrador y el personaje, en las memorias acostumbra a haber continuidad entre ellos y una cierta autocomplacencia; es decir, en tanto que las autobiografías tienden al paradigma agustiniano de la conversión, las memorias lo hacen al de la autojustificación¹⁶.

Aunque en la realidad hay un amplio margen de confluencia entre lo que se entiende por autobiografía y lo que se entiende por memorias (confluencia que aquí también se da¹⁷), creo que es dentro del marco memorialístico donde hay que situar el germen de *El coro a dos voces*, y más exactamente dentro de una modalidad, la de las «memorias profesionales»:

es decir, las que sitúan el centro de interés preferentemente en el oficio del autor, acumulando anécdotas o casos sucedidos en su desempeño, o dando cuenta de una trayectoria profesional. La exaltación de una actividad humana concreta suele ser el objetivo de esta modalidad, que lleva a su extremo la definición del individuo como portador de un rol social¹⁸.

Aquí es donde encaja el hecho de que Quiñones haya dado prioridad a la faceta profesional de *Joaquín Quintana*, y aquí encajan los otros cuentos, los que no tratan de Quintana y son mostraciones del mundo que ha inspirado a Fernando: un mundo sobre todo popular, gaditano, contemporáneo y realista, aunque todos estos extremos tengan sus excepciones.

Resulta muy interesante comprobar que no es fundamentalmente Joaquín Quintana el que explícitamente se legitima a sí mismo como escritor, sino que son los personajes que le rodean los que lo hacen, o, más concretamente, son sus personajes protagonistas los que como tal lo avalan, los que le aconsejan ir a Madrid para poder triunfar, los que de alguna manera le comprenden y aun «perdonan» por haberlo hecho, los que respetan su trabajo, leen sus obras y las valoran, y los que agradecen que él, con la palabra, les literaturice, les embellezca. Incluso de alguna manera parece que le están pidiendo que los convierta en literatura. Unas cuantas citas avalarán lo que digo. Así, «el hombre» de «El noroeste» (n.º 5) se dirige al adolescente Joaquín en los siguientes términos:

-Te gusta de veras el arte y tienes cabeza y mucha curiosidad, ya verás como te abres paso en eso, Joaquí. Pero aquí no. En un Madrid o una Barcelona, Madrid te diría yo.
Te vas a abrir paso como este noroeste, que no hay quien lo pare. Yo... yo no pude (p. 89).

También Nardi habla de «el Joaquí, uno con los dientes un poco p'afuera y que se inventa muchas cosas» (p. 97), y exulta de gozo cuando Joaquín se fija en ella con ojos poetizadores:

Y dice el Joaquí que mi cutis es las mismas natas, eso es verdá [...] Y también dice ese tontorrón que hasta el metal de la vó y el resuello mío van conformes a la cara y al tipo.
Eso ya son ganas tuyas de hablar, ¿no? Como le ríen las ocurrencias... Y que soy una Blancanieve, ni sé quién es esa: «la Blancanieve, pero gaditana y con una niña en el mundo», dice el Joaquí. Y (esto tiene ángel) que hay que decirme por cojones Nardi, que es blanco como yo y huele a mí, y que mi nombre verdá de Leonarda me va malamente porque suena a león, a fiera, cuando, aunque esté en babuchas, no me faltan más que la tunicuita y las dos alitas si no fuera por mi lengua cabrona malhablá, que mete la pata.

Ay, que no me lo estoy inventando: ésas son las cosas de quien te digo, el Joaquín, un chaval con los dientes de arriba así viéndosele, que dicen que es muy listo y lo es, aunque yo también lo veo un poco carajote; simpático, sí [...] Antier hasta me acompañó a comprar a la Plaza y me dijo que, aunque no quiere irse de aquí por ná del mundo, lo que él tendría que hacer es dejar el muelle y irse a trabajar afuera en lo que le gusta, en Madrí o por ahí afuera. Allí en ca'doña Carmen le dicen el poeta (pp. 112-113).

Los militares de «Desertor» le tienen por escritor, y algunos por ello le respetan, pese a las distancias ideológicas, lo mismo que el muy carca D. Marcos («Los perdedores»):

quien, como otras bienpensantes personas de su entorno, quizá podía aún tener al visitante - recordó éste- por un medio poeta y periodista liviano, chocantemente divertido, con algún premio por ahí fuera, visos de aturdido descaro y sonadas flamenquerías. Una especie de inquieto juerguista, tal vez simpático en algún momento y, eso sí, trabajador y buen amante activo de la ciudad [...] Un hombre aún joven, mañoso para abrirse en Madrid un hueco aparente en la televisión y en el río revuelto de la literatura. Hueco últimamente ensanchado al retumbo de una novela suya, por desgracia procaz de sobra: las memorias de una resonante prostituta local, tema de entero rechazo para don Marcos por encima de cualquier apreciación literaria (p. 240).

A la profesión de Quintana alude asimismo el pescador Nono («El monstruo de mil pesetas», n.º 8):

Que te fuiste a Madrí, me han dicho, pero que esto, lo nuestro, no te se despinta ni te se cae, y te vienes aquí a cada dos por tres. Y te veo con tus papeles y tu cafelito y con el diario todavía caliente, ¿a que sí?, [...] Y algunas veces no me voy pa tí ni te saludo, por no cortarte aun si no te veo escribiendo, por si estás pensando en tus cosas: uh, no vaya yo a molestarlo [...] Y si lo hablo ahora es porque tú me tiras de la lengua pa que te cuente cosas de la mar y de mi oficio, (pp. 141-142).

el Roma [...] de sobra sabes tú quién es porque además te hizo la corona de pescao fresco por Carnavales, el año que echaste tú el discurso vestío de romano, qué arte (p. 145).

También aparece la faceta artística de Joaquín en el monólogo de la solitaria Pepa («La rosa y el viento», n.º 12):

Y tú por ahí. O deseandito el periódico y la tele, míralo, si te conoceré yo. O el periódico o liarte con esa novela de Joaquín Quintana, que las que hace ahora tampoco son como la primera, aquella de la Legionaria (p. 211).

y en las retahilas del auxiliar de clínica de «El monedero» (n.º 14): «Y el arte me gusta, claro. Pero mucho. Una poesía de las de usté, o eso que escribió del cura y el lengua de Contreras» (p. 251).

Juan Faraco, por su parte, se dirige a Quintana como sigue: «Joaqui, tú es que sabes decir las cosas bonito y, lo que es hablar, yo me escucho siempre feo con esta voz ronca» (p. 293).

Ya ni me puedo acordar bien de cómo lo había visto lo de la carta, pero que lo vi, eso más fijo que Dios, Joaquín. Y luego lo sentía en lugar de verlo, era mucha majestá de carta, y si el que llega a verla eres tú, que eres poeta, escribes una cosa pa matarse de buena. Yo lo que puedo eso es bailar, ahora me se está ocurriendo. Eso sí: bailar. Eso lo tengo que hacer yo (p. 294).

No puede calificarse sino de fascinante este juego de espejos: Quiñones se literaturiza en Quintana para mostrar libremente lo que es la vocación de escritor y el mundo de donde el escritor bebe; Quiñones literaturiza a las gentes que conoció¹⁹; esas gentes, ya personajes, le

devuelven su imagen de escritor y dicen por él lo que él en primera persona autobiográfica no ha querido decir directamente: que ese mundo y esas gentes merecen ser literaturizadas, se complacen en serio, y se lo agradecen. Salta a la vista, en suma, lo mucho que hay aquí de autojustificación no ya de un oficio sino de una praxis y una obra concreta.

De una manera sutil, como corresponde a un escritor culto, Quiñones da la razón a José Ortega y Gasset, quien tan bien supo apreciar lo que hay de exhibicionismo en la cultura andaluza²⁰ y en los andaluces, andalucismo militante que el propio autor se reconoce en el autoanálisis que efectúa Quintana en «Días difíciles» (recuérdese la larga cita que reproducimos antes, y aquello del «andaluz con ángel»), así como incluye un episodio de histrionismo al hilo de la trama argumental:

Dándose cuenta de esos cambios y mediante una representación entre deliberada y espontánea, que era en el fondo como un acto de solidaridad, el hombre sacaba a relucir, sólo para la muchacha aunque sin mirarla, un medido repertorio de gestos con los que significarle un poco sus propios estados de ánimo [...] En realidad, esas comunicaciones a la muchacha podían ser algo histriónicas pero no falsas. Tiraban más bien a sinceras, sin otro añadido que el de la puesta en escena (pp. 166-167).

Ahora bien, no sólo es exhibicionismo lo que hay en la cultura andaluza. También hay en ella, en ocasiones, un sentimiento de agravio y de inferioridad que emana sobre todo del menosprecio ajeno, de la sólida minusvaloración de todo lo que huelga a localismo y costumbrismo, más aún si es popular. Quiñones lo acusa de tres maneras. Por un lado, defiende con ironía culta sus preferencias, y así comenta el hecho de que varias de estas historias

cooperen a apuntalar mis modestos créditos de autor localista y regionalista. Créditos que creo no merecer si los pienso recaídos en Rulfo y Guimaraes Rosa, en Arguedas y Cunqueiro y el Alfred Dóblin de *Berlín Alexanderplatz* y el Borges de *Hombre de la esquina rosada*» (p. 311).

Por otro lado, especifica que la engañosa facilidad o espontaneidad de su estilo (el de carácter popular, especialmente) es fruto de un trabajo consciente y laborioso:

Los resultados, se sabe, no siempre corresponden a las intenciones; le haya salido o no, el libro ha bregado por *le mot juste*, la palabra justa, y aspirado a esas otras antiguallas narrativas que un amigo riojano y bodeguero califica de Gran Reserva: personajes vivos y no marionetas o máscaras del autor (p. 312).

Esta idea no sólo está en el epílogo, sino incorporada al cuento «Días difíciles»:

Traiciones de la vanidad y del oficio contra las que el hombre de la estación sólo contaba con las armas de un buen oído y de un instinto literario acaso muy impulsivo de entrada, pero moderado por muchas desconfiadas y espaciadas reelaboraciones de sus páginas, salvo en los casos de recibir lo que él llamaba un regalo y casi no implicaba trabajar sino como copiar con fluidez un poema o un texto narrativo inesperados (p. 164).

Y, por último, es muy sintomático el hecho de que los cuentos que se abren con citas literarias de autores de prestigio son, normalmente, los populares, como si con estos lemas cultos Quiñones hubiera querido no tanto contrapesar lo popular como insertarlo por derecho en el más vasto horizonte de la humanidad de que se nutre la mejor literatura. Así, «Hoy playa no» se abre con una cita de Camilo José Cela, «La libertad» con una de Paul Bowles, «Nardi» con una de Don Sem Tob y otra de W. Shakespeare, «El monstruo de mil pesetas» con una de

Nelson Algren, «La rosa y el viento» con G. Flaubert, «El monedero» con J.L. Borges, y, por fin, «El baile», con José Hierro²¹. Encontramos, eso sí, tres excepciones a esta regla: «37,3, con Celosa y Flor», que es relato popular sin lema literario, y «Desertor» y «Por lo común, hasta la muerte», relatos de estilo culto con lemas de Antonio Machado y J.L. Borges, respectivamente²². Una excepción parcial es «La visita real», culto también, que lleva no lema pero sí dedicatoria, «Para Emilio García Gómez, in memoriam. Y para Abd-El-Aziz Bannoudi» (p. 267). En los dos últimos casos hay una razón que puede explicar que lleven «mentores»: ambos son cuentos que entran en lo fantástico, un dominio poco frecuentado por la literatura española en general, y un dominio que Quiñones ha cultivado eventualmente, pero sintiéndose obligado a dar explicaciones, cuando se trataba de cuentos, o sufriendo el silencio de la crítica, cuando se trataba de novelas²³.

En fin, creo que a partir de todo lo anterior podemos establecer qué es genéricamente y por qué *El coro a dos voces*: unas impresionistas memorias profesionales ficcionalizadas, en que el autor muestra de dónde surgió y qué alimenta su vocación de narrador, y muestra e indirectamente defiende que él es un escritor culto que bebe de la fuente popular andaluza porque en ella está el origen de su sensibilidad y de su lenguaje, aunque la capacidad para convertirla en arte procede, más allá de la fácil paradoja, de su dimensión de escritor culto. Este es el verdadero hilo que puede convertir a *El coro a dos voces*, si no en novela tal como ésta se entiende, sí en un conjunto coherente y unitario, un conjunto donde el sentido último no lo pone tanto la trayectoria profesional del personaje Joaquín Quintana como el afán de justificación del escritor Fernando Quiñones. Dando un paso más, no sólo hay aquí un afán de justificar de cara al mundo no andaluz la índole popular de los mundos del escritor culto Quiñones²⁴, sino también un afán de justificar de cara al mundo andaluz y popular la aparente traición de un escritor que para hacerse como tal tuvo que marchar a Madrid, motivo éste que, como ya hemos visto, recurre en la obra.

Por otra parte, resulta sumamente interesante reparar en que Quiñones defiende su rol de escritor desde la propia literatura, y no desde la historia. En este sentido su actitud coincide en parte con la de otro escritor muy próximo en edad y procedencia: el jerezano José Manuel Caballero Bonald de *Tiempo de guerras perdidas* (1995)²⁵, pero más curioso es que coincida de manera más sustancial con la de otro escritor mucho más alejado en el espacio, el tiempo y el talante creativo: el Azorín de las *Memorias inmemoriales* (1943, 1946)²⁶. En efecto, Martínez Ruiz, que desde 1904 firmó todas sus obras como Azorín, escribe como narrador innominado en primera persona las memorias de su amigo «Equis» (X), desdoblándose así de la misma manera en que Quiñones se desdobra en el personaje Quintana y en el narrador innominado, normalmente en tercera persona, que vehicula todos los relatos cultos y casi todos los protagonizados por Joaquín. Azorín además incorpora a sus memorias «relatos que reflejan, en una u otra forma, estados espirituales del autor», aduciendo que «son por lo tanto, para el autor, perfectamente "memorables", es decir, autobiográficos» (p. 7). Creo que Quiñones podría suscribir sin dudar mucho esta identificación que opera Azorín entre relatos memorables y autobiografía «espiritual»²⁷. De hecho viene a decir lo mismo cuando metaliterariamente afirma lo siguiente:

Ahora y a la vista de esa cara renegrida, la del remoto doble de Juan Faraco, el escritor calvo [Quintana] no pensaba más que en el Juan Faraco de una noche antigua. Sin saber por qué y aun viajando acompañado, los trayectos largos de avión le despertaban, con una precisión y una fuerza especiales, imágenes o tiempos de su pasado *donde ya eran casi una misma cosa lo vivido y lo escrito* [...] (p. 291)
(la cursiva es nuestra).

Memoria y fantasía son opuestos irrelevantes porque más allá de la realidad y de la invención está, primero, la vivencia, y, luego, la escritura. Éstos son precisamente los dos ejes que articulan la aparentemente dispersa y aun caótica vida del propio Fernando Quiñones, un hombre absolutamente vitalista, volcado con la misma intensidad en dos pasiones: el libérrimo goce de vivir y el libérrimo goce de contar, de fabular. En este sentido, el talante completo de Quiñones se parece, mucho más que al del austero Martínez Ruiz, al del gallego Alvaro Cunqueiro, otro hedonista imaginativo que confesaba tener una «memoria deformante».

Comparaciones aparte (que no son más que coincidencias probablemente muy casuales, aunque no por ello menos sugestivas), téngase en cuenta la profunda coherencia «profesional» que supone este gesto quiñoniano de defender un rol literario desde la literatura, con la literatura, la única prueba irrefutable.

A medida que avanza *El coro...* se imponen, como ya vimos, las facetas profesionales del escritor Quintana en el presentey también una sutil regresión al pasado, a la memoria no sólo ajena sino propia. El último cuento nos devuelve a los años 40, como si en ellos, los más representados en estas historias, estuviera lo que otro escritor amigo de Fernando, Luis Berenguer, denominó el «tiempo personal» de cada autor²⁸. Esto supone un tipo de circularidad temporal distinta a la circularidad metaliteraria que culmina en «El baile» y complementaria: *El coro a dos voces* no sólo avanza en prospección lineal en lo que se refiere a los momentos en que los narradores hablan, sino que en un momento dado regresa al pasado en lo que se refiere a la más jugosa sustancia de la memoria.

En conjunto, sin embargo, hay que insistir en que *El coro a dos voces* tiene una primera unidad que emana de la literatura y de la metaliteratura, como evidencian el título y el subtítulo de la obra. En este punto debemos volver a la cuestión del género, a la bizantina cuestión de los límites entre cuento y novela.

III. MÁS ALLÁ DEL CUENTO Y LA NOVELA: ORALIDAD Y MEMORIA EPISÓDICAS

Aparte de que el conjunto de *El coro a dos voces* se pueda leer como unas memorias ficcionalizadas del escritor Quintana-Quiñones, luego tenemos que son muchos los relatos que asumen la forma de memorias. En primer lugar, tenemos los de factura popular, denominados por el propio autor «memorias populares». Éstos adoptan la forma de mono-diálogos en que el personaje narrador cuenta una historia (propia, ajena o una mezcla de ambas posibilidades) a un interlocutor que está presente en la escena de interlocución pero que no interviene textualmente: se limita a escuchar dando así pretexto a la forma narrativa. Estos cuentos se caracterizan por utilizar la vieja estrategia de la oralidad: parten de un marco de interlocución que justifica el ejercicio de la memoria. Es lo que sucede en «La libertad», donde Legionaria, la prostituta que el lector recordará como inolvidable protagonista de *Las mil noches de Hortensia Romero*, cuenta a una interlocutora que no se explicita pero que tiene que ser la misma socióloga que aparecía en aquella novela, la historia de una eventual compañera de burdel, la muy desgraciada Conchi Galán. Asimismo, en «Nardi, un retrato antiguo», Leonarda, la narradora protagonista, le cuenta a Gloria, una amiga a la que hacía tiempo no veía, la historia de sus amores con «Él», el hombre adorado. Ambas, Nardi y Gloria, charlan a solas mientras esperan a que salga una procesión de Semana Santa: una excusa verosímil y apropiada para tan largas confidencias. En «El monstruo de mil pesetas» el narrador y protagonista es un pescador de bajura de La Caleta gaditana que le cuenta a Quintana un traumático lance de pesca. El marco escénico que envuelve a Nono y Quintana aquí no se explicita (podría ser cualquiera). Luego, hay otras dos historias que surgen de un mismo marco hospitalario. «37, 3, con Celosa y Flor» son las

confidencias que le hace a Joaquín el viejo emigrante Justino Biosca, y «El monedero» presenta la conversación entre Quintana y un auxiliar de clínica en la sección geriátrica del antiguo hospital de Mora, a donde Quintana ha ido a informarse sobre un antiguo «crimen perfecto». Los dos relatos hospitalarios establecen muy cuidadosamente sus respectivas situaciones escénicas, que no son mero marco ambiental sino elementos dramáticos en sí mismos: la grave enfermedad del antaño aventurero Justino Biosca, y el ambiente de pacientes terminales del ala de geriatría, donde la muy astuta Pepa Montes no es ya más que un despojo senil.

Si los relatos que acabamos de mencionar comparten una misma fórmula narrativa básica, luego tenemos dos variantes sobre este mismo modelo. «Hoy playa no» es un monólogo interior de un niño de once años, Joaquín Quintana, que a partir de una anomalía en la vida familiar (el hecho de que ese día no le lleven a la playa), reconstruye desde su presente en retrospectiva vivaz, ágil y desordenada pero perfectamente inteligible, la historia familiar que explica su situación actual (el disgusto en su casa cuando descubren que una de sus tías ha sido seducida y abandonada, y quién sabe si preñada, por un marinero). «La rosa y el viento», por su parte, parece el mono-diálogo de un ama de casa que dirige a su marido, Fabi, sus quejas sobre el comportamiento de la hija de ambos, y sus recriminaciones por los hábitos de él, que anda siempre fuera absorbido por su trabajo. Al final descubrimos el colmo de esa soledad: la mujer está hablando sola.

Los relatos populares responden, pues, a una fórmula, pero a una fórmula con variantes que evidencia la voluntad de evitar el anquilosamiento. Incluso en uno de los cuentos, «Nardi», el autor introduce un prólogo explicativo (Nardi es un personaje al que conoció y que aún vive) e intertítulos irónicos, «impuestos por el editor», en lenguaje culto barroco y arcaizante, que resumen el tema de cada una de las secciones del mono-diálogo.

Los relatos populares evidencian además otra cosa: pese a lo mucho que la crítica ha insistido en que el género cuento, necesariamente breve e intenso, se constituye sobre una trama única, sin elementos secundarios, estos cuentos son peculiares, porque aunque haya una única trama que les da consistencia, lo cierto es que la memoria viva de los personajes a menudo se dispersa (especialmente al comienzo de los relatos), establece asociaciones, recupera hilos de otros personajes y otras historias, se embarulla y vuelve a la intención primera, mezcla las historias del pasado con las reflexiones y el marco del presente... En realidad, da la impresión de que los personajes gustan de recrearse en su vasta memoria y en su generosa palabra, y van jugando a narrar mediante un tira y afloja que pertenece a las más sabias técnicas del suspense: comienzan prometiendo (a instancias de su interlocutor, normalmente) una historia singular cuyo desenlace no anticipan, aunque sí insinúen lo raro del caso, luego juegan a demorar la historia en sí con interpolaciones, y hacia el medio o el final del texto entran ya ordenadamente en materia para llegar a un muy ortodoxo clímax final. En palabras de Quiñones, son:

personajes vivos y no marionetas o máscaras del autor, asuntos de acción, provistos a ser posible de un «qué va a pasar aquí» y de una técnica y un oficio no impostores, no erigidos en protagonistas según se vienen tolerando, sino en su puesto de servicio, indispensable pero insuficiente (p. 312).

Con esto Quiñones logra dos cosas: por una parte cuenta una pequeña historia según los cánones del género (relativa brevedad, historia única, concentración e intensidad), pero por otra da rienda suelta a unos personajes que no sólo aspiran a contar, sino a contarse: imprimen su punto de vista a la historia, se entrometen en el mundo narrado, lo demoran ansiosos de disfrutar de su histriónico papel de mediadores o protagonistas, y, lo que quizá sea más importante, se muestran como memorias y conciencias vivas, vidas en el presente que desde el presente vuelven al pasado. Salta a la vista que tanto para Quiñones como para Quintana y para estos

otros narradores, «contar equivale a vivir», como tan bellamente dijera Tzvetan Todorov a propósito de la función de los relatos de Sherezade en *Las mil y una noches*; también decía Todorov, a propósito del canto de las sirenas en *La Odisea*, que el límite del canto es el canto que sólo trata de sí mismo y equivale a la muerte (dar o darse la muerte): a este límite, al metaliterario, es al que va a parar el último relato quiñoniano, «El baile»²⁹. Todos los escritores que se inspiran en la oralidad a la hora de narrar han utilizado las técnicas digresivas y dilatorias que emplea aquí Quiñones. Piénsese en Carmen Martín Gaité (compañera de generación y muy buena amiga de Fernando), especialmente en la Martín Gaité a partir de la novela *Retahilas* (1974) y del ensayo novelado *El cuento de nunca acabar* (1983). O piénsese en Álvaro Pombo (muy amigo, por cierto, de Gaité), con títulos como *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995) o *Donde las mujeres* (1996).

Si en *El coro a dos voces* los relatos de estilo popular parten de una misma fórmula narrativa (el marco de interlocución y la recuperación del pasado desde el presente), los relatos de estilo culto tienden a utilizar también una fórmula constante que los diferencia de los anteriores: están narrados en tercera persona buscando la distancia. Ahora bien, también en algunos de los cuentos cultos hay una tendencia a esbozar episodios al hilo de la memoria del personaje principal o al hilo de la crónica de sucesos locales. Es lo que vemos en «Todo un verano para el padre Alfonso», donde antes de la historia del pez se refieren, entre otras, la del avestruz y la del joven fugado de Casas Viejas, ambas relacionadas con el padre Alfonso y antecedentes de la del pez; o en «Aquel caso tan molesto del cajista y la italiana», donde mucho más brevemente se alude a otras «leyendas locales» (p. 65) similares a la que aquí se cuenta; o en «Días difíciles», donde hay dos historias paralelas (la de Quintana y la mujer que también espera algo), lo mismo que las hay en «Los perdedores» (la de Pedro Valcázar y la de D. Marcos). «La visita real» anuda varios episodios en torno a la memoria de Al-Mutamid (el de la sultana Sulayma de Jerez, el del amigo y luego traidor Ibn Ammar de Xilves).

Lo que de todo esto se puede deducir es que, aunque muchos críticos hayan insistido en la infranqueabilidad de fronteras entre el cuento y la novela, lo cierto es que desde la fórmula oral de rememoración del pasado a partir de episodios que emergen de una memoria proteica, lo mismo nos podemos encontrar con un cuento que con una novela corta o larga. Tal vez tenga razón Julio Camarena cuando afirma que la brevedad no es una condición definitoria del cuento de tradición oral³⁰, y tal vez esto se pueda extrapolar, a partir de las técnicas de oralidad, a la narrativa culta. En otros términos, si Quiñones plantea el problema de que dieciséis relatos pueden configurar una novela, lo que nosotros planteamos es que un solo relato de factura oral puede ser cuento o novela, según decida el autor. El caso de la novela *Las mil noches de Hortensia Romero* es paradigmático, pues su embrión inicial fue un cuento y su prolongación vuelve a ser otro cuento que viene a parar aquí, a *El coro...* («La libertad»). Lo mismo sucede con «Todo un verano para el padre Alfonso», del que Quiñones dice en el epílogo que «fue antes otras cosas: embrión de novela con noventa folios que, reducidos a once, pasaron luego a quince y, por fin, a la extensión que aquí tiene» (p. 310). Más aún, si es un tópico entre los cuentistas (entre los españoles, desde Emilia Pardo Bazán hasta los más recientes) decir que conciben el cuento sintética e intuitivamente, de golpe, a diferencia del proceso de búsqueda y análisis que fragua en una novela, Quiñones dice algo bien distinto en el epílogo de *Nos han dejado solos*:

El proceso de escritura de estos relatos da toda la razón a la cita de Borges que los precede.

Tipos y situaciones iban surtiendo del lenguaje mismo, del lenguaje popular andaluz, y con él iban siendo, se iban definiendo y dibujando. Noté que si un personaje hablaba verdaderamente a su aire, fluían episodios y detalles coherentes; y que si me distraía en algún momento y me expresaba

pensando a mi manera, las cosas se negaban a seguir moviéndose, o a seguir moviéndose aceptablemente. Está claro, pues, que del lenguaje mismo surgió *todo* el contingente narrativo de sucesos adaptados o creados, de recuerdos y datos vivos, que integran este libro, y lo mismo me ocurrió con *Las mil noches de Hortensia Romero*. Cada línea paría la siguiente, sin planes previos argumentales o temáticos. De ningún relato supe, mientras lo redactaba, cómo iba a continuar, y sólo de dos cómo podían terminar³¹.

Con todo esto no queremos decir que los relatos quiñonianos carezcan de unidad, pero sí creemos que el desarrollo de una memoria tiende a explayarse en una estructura episódica y detallista cuyos límites son potencialmente imprevisibles y genéricamente «perturbadores». La mayor tendencia a la digresión es la que se da en los mono-diálogos populares, que de una manera verosímil tienen ese aire de libertad y confusión de la memoria espontánea. Pero esa tendencia no está exenta de los relatos cultos. De hecho, Quiñones está aquí, en *El coro a dos voces*, lejos de la fórmula cuentística mediosecular (poca acción, temporalmente muy concentrada, con tendencia a la escena dialogada, donde el narrador parece querer hacerse invisible, donde apenas se dibujan antecedentes de la acción y el final a menudo es abierto), fórmula que sólo aparece en «El noroeste», y en cambio practica un tipo de cuento de extensión media (sobre las veinte páginas) que tiende a identificarse con el resumen de una vida y un ambiente en torno a un acontecimiento singular. Ésta es básicamente la fórmula decimonónica, desprestigiada durante los años de la estética impresionista primero y neorrealista después, pero otra vez vigente hoy, cuando se ha recuperado el gusto por narrar y no hay fórmulas monopolizadoras. El propio eclecticismo de Quiñones se echa de ver en que sus historias, tradicionales en cuanto que ricas en argumento, tienen sin embargo finales abiertos, lo que deriva del cuento del medio siglo.

Con estos apuntes no hemos querido sino contribuir a aportar datos que parecen desestabilizar la tendencia crítica a separar cuento literario y novela en función de la extensión y de la unidad de acción. Nos parece, por el contrario, que la praxis de un escritor como Quiñones, basada en gran medida en la oralidad y la memoria, puede ilustrar una amplia zona de confluencia entre los dos géneros. A este respecto recordamos de nuevo que Julio Camarena defiende que el cuento folklórico de tradición oral no tiene por qué ser breve, y nos planteamos, polemizando con Luis Beltrán Almería³², si el canon del cuento literario, culto, aunque evidentemente derivado de la oralidad tradicional, tal vez no derive de ésta su brevedad, sino que la derive de su difusión escrita vinculada a la prensa. Yendo más allá, nos podríamos preguntar también hasta qué punto el polimorfismo de la novela moderna que inaugura *El Quijote* no bebe también de la oralidad de la cultura popular. Si Beltrán Almería parte en su excelente y sugestivo estudio de Mijaíl Bajtín, a la teorización de Bajtín nos remitimos también para este caso particular de Fernando Quiñones, pues si bajo la novela moderna subyace el dialogismo, no otra cosa es el ejercicio dual que informa *El coro a dos voces*. Y más allá de la dualidad está la concepción plural de la personalidad humana, que es lo que subyace tras el deliberado fragmentarismo de la narrativa posmoderna y es a lo que llega Quiñones al final de las «Cuatro palabras» con que se abre esta obra:

Rehuyendo jadeos experimentalistas y fanfarrias de originalidad (que se tiene o no; pretenderla es una falta de educación), el conjunto tal vez propenda a ser una emanación o expresión de los distintos, efímeros y superpuestos seres que uno es.

Que todos somos (p. 9).

IV. MÁS ALLÁ DE LA DICOTOMÍA «REALISTA/FANTÁSTICO»: UNA SENSIBILIDAD VITALISTA ABOCADADA A LO EXTRAORDINARIO Y SIMBOLIZADA EN EL MAR Y EL VIENTO

La última dualidad que se avino a señalar Quiñones dentro de *El coro a dos voces* se refiere, como ya vimos, a la que se establece entre cuentos realistas (la mayoría) y cuentos fantásticos (cuatro en total). Aunque esta dicotomía es evidente, pienso que hay un concepto que sirve para unificar la praxis narrativa de Quiñones: me refiero al concepto de lo «extraordinario»³³, que funcionó en literatura antes de que el racionalismo ilustrado determinase claramente las leyes científicas o de la naturaleza que marcan las fronteras entre lo racional y lo irracional. En efecto, los gustos de Quiñones remiten en general a ese mundo, entre medieval, renacentista y barroco, en que cierta literatura se nutría de todo lo que podía resultar «extraordinario»: milagros, crímenes, sucesos sorprendentes o increíbles o inexplicables, personajes raros, animales fabulosos, etc., etc., como en las viejas misceláneas aureoseculares que:

transmiten una visión del mundo basada en lo fabuloso aceptado como tal: [...] portadoras de casos, noticias e informaciones que se apoyan en el relato de lo excepcional, lo prodigioso, lo que es objeto de asombro por su rareza, pero no por intervención sobrenatural alguna³⁴.

Este gusto por lo extraordinario (en el amplio sentido que acabamos de definir) se manifiesta prácticamente en todas las historias, pues aparte de las que son fantásticas («Todo un verano para el padre Alfonso», «Aquel caso tan molesto del cajista y la italiana», «Por lo común, hasta la muerte» y «La visita real»), tenemos las que tratan, como motivo central o motivo subsidiario, de *crímenes* (crimen ecológico en «El monstruo de mil pesetas»; crimen pasional de la Flor en «37,3, con Celosa y Flor»; crimen perfecto en «El monedero»; asesinato del traidor que fuera amigo y amante en «La visita real»), de *agonías* tanto en sentido literal (la del coronel en «Desertor»; la del pez martillo en «El monstruo de mil pesetas») como en sentido figurado (la espera doble agónica que se da en «Días difíciles», y que culmina a la vez en la conclusión del parto literario de Quintana y de la espera amorosa de la mujer), de *amores suicidas* («La libertad»), de *amores que transgreden la moral de la castidad prematrimonial* («La libertad» otra vez; «Hoy playa no»; «Nardi»), de *amores que transgreden el celibato religioso* («Todo un verano...»), de *amores que transgreden la fidelidad conyugal* («Aquel caso tan molesto...»; la historia de Al-Mutamid y Sulayma en «La visita real»), de *amores que transgreden la heterosexualidad* («Hoy playa no», en lo que se refiere a las inocentes prácticas sexuales de Germán y Joaquín; «La libertad», en lo que afecta a la atracción de Legionaria por Conchi y antes por Paqui; «El Noroeste»; «37,3, con Celosa y Flor», en lo que afecta al lanzador de cuchillos homosexual; bisexualidad de la hija de Pepa en «La rosa y el viento»; amores de Al-Mutamid e Ibn-Ammar en «La visita real»; atracción que llega a sospechar Joaquín por Juan Faraco en «El baile»), de *amores que transgreden los límites de la racionalidad* (la nueva versión de Pígalión y Galatea en «Aquel caso tan molesto...»; la versión hindú de la platónica pareja perfecta en «Por lo común hasta la muerte»), de *animales fabulosos o extraños* o del comportamiento anómalo de un fiero animal (el pez y el ñandú en «Todo un verano...»; «El monstruo de mil pesetas»; la leona de «37,3, con Celosa y Flor»), de la *fascinación del cine* (motivo que aparece en casi todos los relatos, aunque de manera más destacada en el autobiográfico «Hoy playa no»), de los *caprichos y paradojas del arte, de la intuición, de la belleza, del destino* (la hermosura aristocrática de la plebeya y malhablada «Nardi»; el rapto poético de Joaquín en la Estación del Norte en «Días difíciles»; la corazonada increíble del arqueólogo en «Los perdedores»; el baile bellísimo del cojo Juan Faraco en «El baile»; los

oficios en que uno va a parar como por casualidad para luego descubrir que se ajustan a su vocación, como le pasó a Legionaria con la prostitución o a Justino Biosca con el circo³⁵, de los *oficios que implican marginación social* y a menudo pobreza (prostitutas y criadas en los n.º 4, 6 y 14, pescador en el n.º 8, emigrante y gentes del circo en el n.º 10, ama de casa y viajante en el n.º 12, flamencos en el n.º 16), de las *posturas ideológicas que implican también marginación y soledad*, especialmente en la sociedad de posguerra (el cura progresista y el joven perseguido del n.º 1, el médico republicano huido en el n.º 2, el cajista republicano en el n.º 3, el republicano empobrecido D. Rogelio Brey en el n.º 4, el recluta antimilitarista y «rojillo» en el n.º 7, el presunto preso político a quien aguarda la mujer en el n.º 9, la hija progre y politizada en el n.º 12, el Joaquín que se rebela contra el catolicismo reaccionario y fanático en el n.º 13), de la *sexualidad marginal* (donde entran todas las transgresiones amorosas que mencionamos antes), y, al fin, del *oficio literario como oficio marginal* en sí, más aún cuando se ejerce fuera de las modas («Días difíciles»):

Ahora estaba seguro de que ese amor suyo de escribir podía desembocarle incluso en el silencio y la marginación, pero nunca en la sola habilidad de alinear palabras y artificios hasta apilar un montón de páginas literariamente bien educadas aunque mayormente faltas de sustancia y de temperatura, sólo debidas al buen oficio que camuflaba, en mucha narrativa del momento y a favor de los fugaces renombres, una perdonada pero evidente anemia, una endeblez parapetada en fórmulas muy distintas pero de seguro negocio entre este o aquel sector de público [...]: todo un listín de destrezas comerciales sólo coincidentes en mostrarle al lector sensible la diferencia que va del mero oficio a la inspiración, de la receta cumplidora a la creatividad (p. 159).

En fin, no hay cuento que escape a esta breve enumeración de singularidades que ni siquiera pretende ser exhaustiva, y es claro que este gusto por lo extraordinario, extensible a casi toda la obra de Quiñones, entronca con la sensibilidad popular (tan gustosa de lo anómalo y las situaciones-límite³⁶), y está, de nuevo, lejos de los argumentos medievales centrados en momentos anodinos de la vida de la gente vulgar. Popularismo y barroquismo coinciden, pues, en estos relatos, de una doble manera: en lo que se refiere al estilo (barroquizante tanto cuando es popular como cuando es culto -sobre todo irónicamente culto-) y en lo que se refiere a la preferencia por lo extraordinario.

Claro que, más allá de la sensibilidad popular, hay en estos relatos un *leit-motiv* recurrente de mucho más calado conceptual: el que se refiere a la impenetrabilidad última del ser humano, «el ser más extraño que existe» (que gustaba de decir Álvaro Cunqueiro), porque, como afirmaba don Quijote, «nadie sabe nada del alma de nadie». Este motivo reaparece en los relatos de factura popular de *El coro...* Nardi lo enuncia varias veces:

Y fuera aparte, es lo que yo digo, ¿sabe alguien de la gente? Mi abuela Cordia³⁷ se murió contenta pero diciendo:

-Me voy, y a ver cuando vuelva. A ver si entonces me entero bien de algo (p. 105).

Y más adelante: «Y sofocarse cuando estás a gusto, menos todavía. Hoy. Porque de lo que pase mañana, a ver quién sabe algo» (p. 116). La misma idea aparece en el discurso de Nono: «Bueno... nadie tiene por qué estar dentro de nadie, ¿qué?» (p. 148). Y de Justino Biosca: «Lo que te dije a vos, ¿es que conoce alguien a nadie? Y que la gente somos animales y los animales son gente a su manera, decime que no» (p. 181). Y del auxiliar de clínica de «El monedero»: «me dio lástima porque me acordé de mi madre cuando decía que quién sabe lo que le pasa por adentro a cualquiera, de los peores hasta los mejores» (p. 264).

Junto a la fascinación por el misterio de la condición humana y el destino del hombre, que es el tema último de todos los relatos, es fácil advertir que casi todos ellos se reducen temáticamente a dos elementos: el amor (a una persona, a un oficio, a una tierra) y el afán de libertad, temas de índole existencial y sentimental de los que es consciente el autor, y que comenta y defiende a propósito de Joaquín Quintana: «sus temas, que más bien se inclinaban a asuntos con marcados rasgos emocionales y hasta sentimentales, limpias esas dos palabras de su calumnioso halo blandengue» (p. 163). Amor y libertad avalan posturas recurrentes en los personajes y narradores que remiten al propio Quiñones: su exacerbada sensualidad hedonista, su panerotismo que se extiende hasta a la piedra (tanto Julián Calle como Joaquín Quintana besan «a escondidas, con unción con algo de miedo» (p. 228) sendas esculturas femeninas) y que tiende a identificar con erotismo la belleza y el arte³⁸, su lucha contra todo tipo de convencionalismos e imposiciones, y su talante abierto, tolerante y comprensivo, que se manifiesta en la radical ausencia de maniqueísmo y en una tendencia a la comprensión y compasión del prójimo. Todo ello emana de la «blandura de carácter» que se atribuye a Quintana, de una actitud de la que se dice expresamente que constituyó una «vieja preocupación de carecer de [...] un esquema ideológico articulado y coherente» (p. 164): preocupación lógica en la politizada y visceral etapa del franquismo y del posfranquismo, que parece superada en una etapa de posmodernidad.

Aparte de tratarse de una actitud personal e intransferible, Quiñones la vincula con la idiosincrasia de su tierra andaluza y con factores histórico-culturales: con el paganismo gozoso de la Antigüedad precristiana y con la tolerancia del mundo andalusí, que se oponen al fanatismo oscurantista e inmisericorde del mundo católico cifrado en la Inquisición y en la Contrarreforma. El paganismo está presente en «Todo un verano para él padre Alfonso» (como veremos en una cita que reservamos para más adelante), y en «Aquel caso tan molesto...», donde se esboza explícitamente un ideal pagano de «amor monstruoso»:

Igual que si, por concesión de los viejos dioses paganos de la ciudad, un hombre y la figura de una mujer hubieran podido llevar a cabo el más imposible, el más bello y monstruoso de los amores (p. 67).

Considero aquí muy interesante señalar, citando a Dámaso Alonso, que «cada ser es un *monstruo* porque es inexplicable, extraño, absurdo. (Es el valor primordial que *monstrum* tenía en latín)³⁹: esta aclaración nos hace ver, de nuevo, cómo tras lo anecdótico subyace el asombro ante el misterio del ser humano y la opacidad de sus motivaciones, de sus reacciones, de su destino, opacidad que declaraban expresa y reiteradamente varios personajes de *El coro...*

La herencia musulmana, por otra parte, es tema de las reflexiones de Al-Mutamid:

el antiguo rey de Ixbiliah también presentía ahora que, por encima de épocas, creencias y banderías, su paso y el de los suyos no había sido inútil. [...] Seguro de no errar, el rey adivinaba o comprendía ahora la mayor jugada musulmana sobre el tablero de las tierras desde el Estrecho al Finisterre del Noroeste y al país de los francos. Jugada y marca [...] pesando en múltiples herencias que, si eran origen de secuelas desde luego adversas (negligencias, desórdenes, una mala prioridad excesiva de lo emocional sobre lo racional), también lo eran de bienes peculiares: un instinto o intuición casi animal, especialmente agudo; una vitalidad sutil pero, a la vez, fuerte; cierta intensa y singular percepción sureña de los dones del mundo, capaz, por ejemplo, de convertir al mero apetito carnal en una refinada y más que imaginativa fuente de riqueza. La mixtura, en suma, de encontrados y poderosos elementos, una revuelta idiosincrasia en la que, para bien y mal, parecen alternarse el fuego con la nieve, la dejadez con la destreza, el arrebató con la sabiduría (pp. 277-278).

Y pueblos paganos de la Antigüedad y del Islam salen a relucir en el discurso de Juan Faraco, que mezcla ideas de Quintana a la hora de hablar de los estratos profundos de su arte racial:

Po claro, por aquí por el barrio, y aquí en mi casa misma, estaba lo rancio del flamenco de Cadi, el oro puro, encima de los moros y los romanos que, según me has dicho, también vivieron por el Pópulo y aquí por Santa María, como nosotros los gitanos. Pero yo a esos no los escucho nunca, lo que escucho algunas veces es a mi gente, a los antiguos de mi raza, y a los del baile, más (pp. 305-306).

Estos afanes y esta actitud fraguan en dos imágenes recurrentes que funcionan al fin como símbolos del mundo quiñóniano, de la sensibilidad de Fernando Quiñones: el mar y el viento, símbolos del instinto natural, de la naturaleza humana primordial, impetuosa e indescifrable. En el mar se ahoga borracho el sacristán Celso la primera vez que lo ve:

dichoso y cegado por lo que nunca había visto.

Al sol, y con su botella de vino debajo de un brazo, Celso se adentró en las olas vestido, calzado, y, como quien llega al Paraíso, sin intentar el menor braceo ni notársele agitación alguna, se ahogó en la pleamar canturreando fandangos de Huelva.

Esa muerte que, aun por encima de su talante pagano, ya le había parecido un tanto envidiable al padre Alfonso, llegaría luego a suponerle, según le confió a Arribas, un símbolo mayor: algo así como una imposición final de la luz frente a las tinieblas, una victoria de lo abierto y lo limpio (aquella playa virgen, aquella actitud agradecida y jubilosa) sobre lo penitencial, lo oscuro, lo cerrado [...] Un triunfo, en fin, de las bodas de Caná, o del risueño ángel Gabriel, sobre las amenazas, tenebrosidades y lóbregas purulencias del Eclesiastés, Tomás de Kempis o el Beato Diego (p. 28).

Al mar devuelve el padre Alfonso al monstruoso lenguado prisionero en la gruta de la Inquisición, en principio «deforme símbolo o castigo de caídas suyas todavía en paladeo» (p. 25), y, al fin, símbolo de sus instintos y de su mejor humanidad:

«Quizá alcance el mar», se dijo el cura.

Y pensó que lo más probable era que no [...] Pero, si daba con el canal ancho de Santipetri entre el Atlántico libre y la bahía, quizá alcanzara el mar, volvió a desear el hombre. Aunque fuera, también allí, un fácil y goloso banquete para marrajos o espadartes, alcanzar el mar, alcanzarlo (p. 31).

El hombre de «El Noroeste» pronostica al adolescente Joaqui que él en la literatura se va «a abrir paso como este noroeste, que no hay quien lo pare» (p. 89). Nardi tiene sus primeros escauceos amorosos con Toti en la muralla de la ciudad, con mucho viento y arrostrando los golpes de mar (pp. 102-103), y para ponderar el sexo lo compara con las golosinas «o bañarte en marea llena» (p. 107). En el discurso de Nono encontramos implícita la homología entre mary conciencia, pues el mar es tan incomprensible como antes vimos que lo eran los seres humanos: «a ver quién la entiende la mar, el que diga yo es mentira porque vete a saber» (p. 144). Además, el mar es cifra de los tesoros, de los dones del mundo, y del apetito de apropiárselos: «fuera aparte que lo grande de la mar te se antoja muchas veces llevártelo. Si es grande, lo que sea» (p. 145). En el cuento fantástico «Por lo común, hasta la muerte», Mario encuentra a su mujer predestinada justo enmarcada por el mar (p. 205). En «La rosa y el viento», la infeliz Pepa termina mencionando «todo ese ventarrón por ahí afuera» (p. 223): fuera, donde andarán su hija y su marido, los que la tienen abandonada por seguir sus respectivas vocaciones en libertad, lejos de la domesticidad de la casa. En «Los perdedores» el tesoro arqueológico, la Dama, es algo tan presente e invisible para Valcázar como el «viento que no se ve o la llamada

de un animal oculto, entre el calor de agosto o las lluvias de invierno y el influjo constante del mar cercano» (p. 244). En «El monedero» contrasta la miseria humana del pabellón de geriatría con el lujo visual y vital de la cercana playa de la Caleta (pp. 253- 254). Y en el mar se inspira Juan Faraco para bailar, como asegura en un pasaje que podría remitir vagamente a la teoría del duende de García Lorca:

La foto mostraba a Faraco en un enérgico desplante de soleá delante de la marea, cara al viento, en alto los brazos y el cuerpo, muy derecho [...].

-Está bonita pero no hacía falta foto -dijo al verla luego.- Me inspiré con la mar porque el baile está también ahí, el bueno. No en el meneo del agua que se ve, sino más abajo.

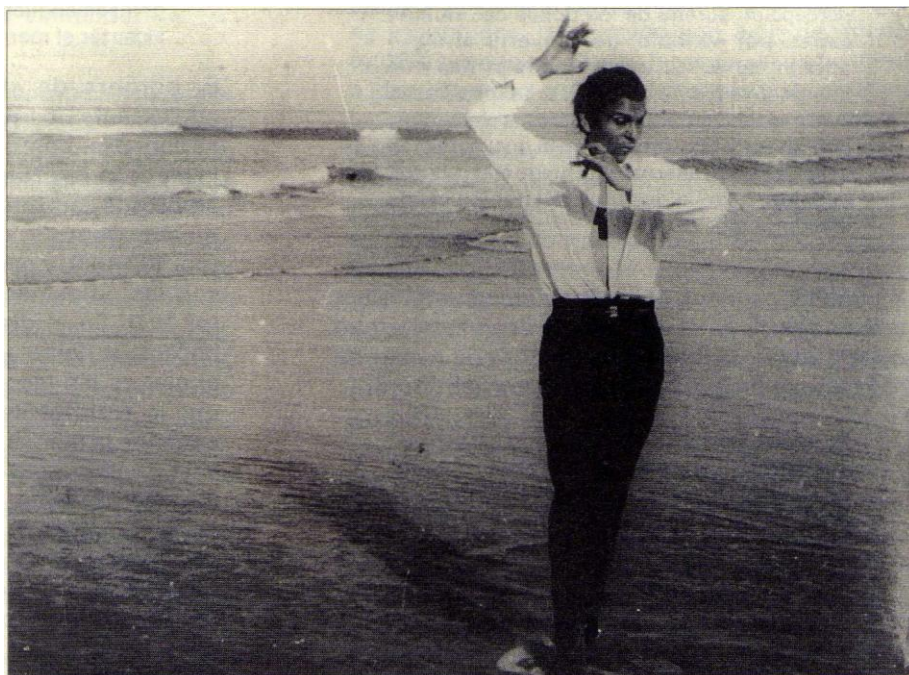
Abajo está el baile (p. 304).

Mar y viento, los dos *elementos que* caracterizan la naturaleza de la peninsular ciudad de Cádiz, *están asociadas a la infancia libérrima* y feliz de Joaquín Quintana, o, lo que es lo mismo, de Fernando Quiñones:

Ese muelle pesquero de los furtivos, felices baños en cueros de la niñez y primera adolescencia: el salto por el aire abrasado, desde los bloques de cemento que quemaban los pies hasta el agua verdosa, honda, y el golpe fresco del cuerpo entrando en ella para toda la vida (pp. 152-153).

Este mar, asociado al tiempo y al vigor paradisiacos, sirve de consuelo en la vejez y en la enfermedad («Y... fuiste a verlo. Lindo, seguro. Con la escalera de incendios molestando, lo viste al mar. Yo creo que te levantas por eso de noche, a ver la playa grande [...]...como ahora estás con casa en Madrid», (p. 183), le dice Biosca a Quintana en el hospital). Más claramente aún se asocia el mar a la «naturaleza hipervital» de Quintana y a su compulsivo afán de escapar a todo constreñimiento:

Cierto que en toda aquella agitación, hambre quizá de sumarle más vida a la vida y de distraer sus acritudes, podía descubrir el hombre algunos motivos fundados. Por ejemplo, el de su naturaleza hipervital, o acaso neurótica, y hecha a la habilidad de eludir desde chico dramas, problemas y conflictos, empezando por los de su familia, mediante la costumbre de no parar la mente en cosa alguna más allá de unos momentos. Una capacidad de evasión ayudada, ya desde la infancia, por una libertad siempre pronta a sustituirle cualquier situación triste, cualquier saber doloroso, por la alegría del mar, de los amigos, de las calles [...] Pero lo primero y principal es que el hombre contaba ya con un cierto equipaje de pesares, sobrevenidos o percibidos en la medida y el momento precisos como para que no lo inquietasen más, hasta casi asustarlo en los últimos tiempos, la anormalidad y la injusticia de desconocer el dolor a fondo. Un desconocimiento remediado ya, al írsele casi del todo aquella facultad de evasión capaz de disfrazar o echar a un lado (más veces mal que bien) cualquier carga negativa en su vida (pp. 162-163).



Juan «Farina» en una imagen de los años 60: «La foto mostraba a Faraco en un enérgico desplante de soleá delante de la marea, cara al viento, en alto los brazos y el cuerpo, muy derecho, como asentando un revoloteo de la chaqueta ausente, serios los ojos recién puestos en la punta del botín, que un cordón de espuma llegó a tocar» (*El coro a dos voces*, 1997)

El mar, junto a otros elementos asociados a la libertad, el amor-amistad y la vocación literaria, es la quintaesencia de los recuerdos felices de *Quintana*: «Volvió a ver aquel taxi que se caía de viejo, los escalones largos de la iglesia, la plazuela en el claror lunar, todo un tiempo de absoluta libertad presidido por el mar, los amigos, las calles, los libros (p. 291).

Como el mar y viento, naturales y enigmáticos, luminosos u oscuros, impetuosos o tranquilos, instintivos y sabios en su necesidad de vivir y sobrevivir, son los personajes de Quiñones, y al fondo de tanto movimiento, de tanta historia y lance y ser extraordinario, hay una vaga premonición de una última felicidad panteísta y sosegada en comunión con la naturaleza gracias al amor, como advierte el arquitecto Mario a punto de reunirse con su mujer predestinada:

En el trayecto, no muy largo, el hombre volvió a notarse en paz, tocado ahora por una especie de entero y reposado contento. Los carmines del crepúsculo, la costa y los montes, la vida entera, le sabían a nuevos o a distintos. Se sintió en concordancia con todo y comprendió que, de ser mediodía o campear la oscuridad y el mal tiempo, ese raro y fugitivo entendimiento total con el mundo no hubiera sido menos intenso y reparador, y que la felicidad puede vestirse de muchas cosas pero no es más que ese entendimiento (p. 204).

Mar, luna, felicidad de ser joven y estar vivo, duende y arte popular fusionado con arte culto es lo que ofrece el último relato de *El coro a dos voces*, una especie de talismán de la memoria, de manera muy similar al último recuerdo que evocaba Hortensia Romero en la novela de 1979. En medio del dinamismo vital constante, amoroso y destructor, estos momentos son tal vez intuiciones de lo que Juan Ramón Jiménez denominó «éxtasis dinámico», momentos de comunión con «el Dios que se lleva y que se hace" machadiano, que evoca Quiñones al comentar el cuento «Por lo común, hasta la muerte», aunque cambiando «Dios» por «amor» (p. 311). Más allá de los avatares de la vida está la tierra natal como último y único destino, tal

como se ve en los versos premonitorios del sultán Al-Mutamid: «Mi muerte decretó Dios en Ixbiliah / y allí estará mi cuerpo en el mañana» (p. 281).

Y en la tierra, el habla natal, el estilo popular que en Andalucía no es privativo de las clases bajas o medias-bajas, sino del ambiente doméstico presidido por las mujeres (tantas mujeres sin estudios) y habitado por los niños, como ese Joaquín Quintana que escoge para expresarse por primera vez el estilo popular, el del hogar y la infancia gaditana.

Creo que en el fondo del realismo de Quiñones, de ese realismo desmesuradamente vital de esencia tan popular, hay algo bien distinto y aun paradójico: un palpito poético de idealismo panteísta que ensalza lo primordial como paradisíaco (mundo y carne con amor y sin demonio) y coincide con lo que el autor señalaba como lo esencial de su Legionaria: «su pureza o, si se prefiere, su inocencia de fondo»⁴⁰.

Lejos nos ha llevado el análisis de *El coro a dos voces*, fascinante conjunto de relatos que comienza ofreciéndose como un reto de técnica literaria y que no es sino la vibrante y encendida mostración y defensa de un universo sentimental y creativo absolutamente personal, hondamente sentido y cuidadosamente escrito, bello y sugerente porque por encima de todo es tan grávido como grácilmente humano.

Universidad de Cádiz

NOTAS

¹ Fernando Quiñones: *El coro a dos voces (Una novela en relatos)*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1997.

² Quiñones utiliza siempre el término «relato» o la expresión «relato breve» para referirse a lo que otros prefieren denominar «cuento» o «cuento literario», puesto que está convencido de que, como en España «cuento» se asocia al cuento tradicional destinado a un público infantil y «cuentista» tiene un significado peyorativo, ambos vocablos contribuyen en parte a explicar, y en parte a perpetuar, la poca estima del género entre algunos críticos y muchos lectores españoles. Nosotros, en lo que sigue, emplearemos estos términos indistintamente.

³ El propio Quiñones indica la unidad temática de sus libros de relatos en el prólogo a su antología *Con el viento sur* (Madrid, Alianza, 1996) (que es reedición modificada de *Viento sur*, Madrid, Alianza, 1987): «Todos [mis libros de relatos] son monográficos, centrados, como con cierto aire novelístico, en un tema concreto: el vino, los Toros, el largo imperio de la fantasía, ambientes argentinos, el amor difícil, España en general, Andalucía en particular, las diversidades y avenencias del lenguaje popular y del lenguaje literario...» (p. 10). Las colecciones a las que alude son las siguientes: sobre el vino. *Cinco historias del vino* (Madrid, Eds. del Caballo y la Mar, 1960); sobre toros, *La gran temporada* (Madrid, Arión, 1960); de carácter fantástico, *La guerra, el mar y otros excesos* (Buenos Aires, Emecé, 1966); con Argentina como telón de fondo, *Historias de la Argentina* (Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1966); de tema amoroso. *Sexteto de amor ibérico* (Madrid, Magisterio Español, 1972); sobre España, *El viejo país* (Barcelona, Monte Ávila, 1978); sobre Andalucía, *Nos han dejado solos* (Barcelona, Planeta, 1980) y también *Doce relatos andaluces* (La Habana (Cuba), Arte y Literatura, 1989); y sobre el lenguaje popular y culto, *El coro a dos voces* (libro que ahora nos ocupa, aunque su fecha de edición fuese al final posteriora la de *Con el viento sur*). De *La gran temporada* está a punto de salir una reedición muy modificada en la madrileña editorial Alianza.

⁴ Así lo hace constar la «Nota del editor»: «Alterna sobre todo F.Q. ambos lenguajes en el libro de relatos *Nos han dejado solos* (Planeta, Barcelona, 1980) y en la novela breve *Vueltas sin fecha* (Premio Juan

March. Ed. Bitzoc, Palma de Mallorca, 1994) aunque el habla popular ya convive con la expresión literaria en sus otras cuatro novelas (*Las mil noches de Hortensia Romero*, *La canción del pirata*, *El amor de Soledad Acosta* y *Encierro y fuga de San Juan de Aquitania*) como en el conjunto de sus ocho libros de narrativa breve» (p. 313). Lo que no menciona la nota es que este «bilingüismo» se traslada igualmente a la poesía quiñoniana, como vemos en casi todos los poemas de *Las crónicas del 40* (Madrid, Ayuso, 1976).

⁵ En un último apartado de *El coro a dos voces*, las «Notas del editor», se especifican las fechas primeras de publicación de once de estos cuentos, así como el hecho de que el autor los ha ido reescribiendo cada vez que los recuperaba. El marco temporal de creación a que remiten estas fechas se sitúa entre 1970 y 1995, si bien la primera fecha se puede retrotraer a 1966, pues la segunda historia de las que integran «37,3 con Celosa y Flor» apareció con el título de «La Flor de Nogoyá» en *Historias de la Argentina*. El orden de escritura no coincide con el establecido en *El coro...*

⁶ Esta propuesta tampoco es inédita, pues ya la hacía Quiñones, aunque con más cautela, tanto en el prólogo de *Con el viento sur* (Madrid, Alianza, 1996, p. 10) donde alude a la unidad temática de sus colecciones de relatos, que tienen así «cierto aire novelístico», como en el epílogo de *Nos han dejado solos* (Barcelona, Planeta, 1980, p. 217) donde propone al lector leer los cuentos en el orden en que él los ha dispuesto para mejor apreciar «afinidades o contrastes» y adquirir «una imagen más precisa de tiempos, lugares, sucesos y cuestiones».

⁷ En concreto, escribe Quiñones lo siguiente: «Aunque lo componen dieciséis relatos independientes, el libro tira a novela; lo es si se entiende como novela la presentación de situaciones espaciadas de la vida de un hombre, Joaquín Quintana, con una cronología en orden que roza el siglo pasado y toca el hoy, con ciertos rasgos de una ciudad añeja y de un decir que también representan de algún modo a su vasta región, y con ecos, hilos o correspondencias entre las dieciséis historias, muestras todas de lo vivido, lo imaginado y lo escrito por ese hombre» («Cuatro palabras», p. 9). Y ya al final: «Todos los relatos presentan algún vínculo con otros del conjunto. Salvo cuatro, esos enlaces fueron escritos al final y sin forzamientos, ya que a casi todas las historias (o capítulos, si así se prefiere) las emparentan, en mayor o menor medida, la ciudad y región dominantes, el tiempo básicamente lineal, y sobre todo el personaje-hilo, Joaquín Quintana, a quien, desde los once años hasta pasados los sesenta, escruta el libro intermitentemente. [...] Y, aunque tarde, su redactor pediría dejar a un lado apresuramientos y desórdenes en la lectura de *El coro a dos voces*; no es él, sino el libro mismo, quien quizá no se los deja inferir» («Cierre», pp. 309 y 312). Añado aquí una puntualización de F. Quiñones: el detalle de que el avión que ven pasar Nono y Quintana en «El monstruo de mil pesetas» (n.º 8) es el mismo en que va Mario a Canarias en «Por lo común, hasta la muerte» (n.º 11). Más allá de la anécdota cabe señalar el experimento de «simultaneísmo» temporal en el conjunto narrativo.

⁸ A varios de estos autores hemos dedicado atención crítica previamente. Cf. *Las siete vidas de Alvaro Cunqueiro (Cosmovisión, codificación y significado en la novela)* (Cádiz, Universidad, 1991); «Eva Luna, de Isabel Allende: la reivindicación de la feminidad a través de los mitos femeninos», *Draco*, 2, 1991, pp. 141-161 (Universidad de Cádiz); «De la novela al cine: *El bosque animado*, de Wenceslao Fernández Flórez», *Draco*, 3-4, 1994, pp. 53-109; «Los Cuentos del reino secreto [1982] de José María Merino: una meditación sobre el retorno al origen», *España Contemporánea*, XI, I, 1998 (Zaragoza).

⁹ Esta afirmación tan categórica, por lo que se refiere a los narradores andaluces, merece ser precisada. Tras algunas relevantes figuras andaluzas de la narrativa decimonónica (Cecilia Böhl de Faber, Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera, incluso el P. Luis Coloma), lo cierto es que Andalucía apenas dio narradores durante gran parte de nuestro siglo XX, como si fuera sólo la poesía el género que imantase a los genios e ingenios andaluces. Esta situación de vacío se rompe al llegar a los años 60-70. En esta nueva coyuntura sí pueden anotarse algunos atisbos de novela que incorpora relatos episódicos al hilo del fundamental (pienso por ejemplo en un Luis Berenguer, aunque fuera un autor nacido en Galicia y muy influido por Camilo José Cela), pero desde luego sin ese hilo de continuidad que se aprecia en escritores del noroeste español. A los escritores del noroeste tal vez se puedan añadir algunos del noreste: pienso en un Joan Perucho (si bien hay en él mucha influencia de Cunqueiro, gallego), y F. Quiñones me apunta el caso de Esther Tusquets.

¹⁰ Dada la complejidad de una obra hecha de múltiples unidades, creo conveniente efectuar un pequeño pero cuidadoso resumen de algunos aspectos argumentales y técnicos de estos cuentos. Para no lastrar el texto principal, incluyo a continuación una breve ficha sobre cada relato.

1. «Todo un verano para el padre Alfonso» (pp. 11-31).

Argumento fantástico-extraño sobre elementos verídicos: El Padre Alfonso, un sacerdote progresista, descubre bajo el altar de su Iglesia una cueva medio sumergida en el río que antaño fuera cárcel de la Inquisición, y aprisionado en ella un lenguaje de monstruoso tamaño. Tras muchas vacilaciones

decide no divulgarlo y lo libera. Espacio: Contreras (=Chiclana, provincia de Cádiz). Tiempo de la historia: verano de 1933. Tiempo de la narración: no se especifica (más o menos actual). Narrador: anónimo cronista, en primera persona, heterodiegético. Informante: notario de Contreras. Estilo culto. Introducimos el matiz «fantástico-extraño» a partir de Tzvetan Todorov (*Introduction a la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970 [1968]), considerando que un pez de tamaño descomunal es anomalía que tal vez pudiera darse como excepción dentro de la naturaleza. Esto diferencia a «Todo un verano...» de los otros tres relatos fantásticos del libro, que rompen sin paliativos con todas las leyes naturales científicamente admitidas.

En el «Cierre» se especifica que tanto éste como «los otros tres relatos fantásticos del libro, acopia más referencias verídicas de las suposibles; en el del padre Alfonso, que toca el siglo pasado, provienen de la realidad, incluso con alguno de los detalles increíbles, el pueblo en su momento, 1933, el apellido, profesión e ideología del protagonista, y circunstancias de su vida dadas en el texto, que también pudo titularse «El libertador» (p. 310). El pueblo que aquí se llama Contreras no es sino Chiclana de la Frontera, donde nació Fernando Quiñones en 1930.

2. «Hoy playa no» (pp. 33-54).

Argumento realista basado en vivencias autobiográficas: Joaquín Quintana, un niño de once años, va desvelando su mundo (familia, colegio, amigos, despertar sexual, aficiones) a la vez que reconstruye la historia de amor entre su tía Petri y un marinero que la seduce y abandona. Espacio: Cádiz. Tiempo de la historia y de la narración: un verano durante la guerra civil. Narrador: Joaquín, en primera persona, homodiegético con respecto a la historia de su tía. Monólogo interior. Estilo popular gaditano.

En el epílogo confiesa el autor, con respecto a este cuento, que «uno de sus pocos datos inventados es la fuga del padre» (p. 310), pues el de Quiñones, médico en ejercicio, no huyó durante la guerra civil. Lo que sí es cierto es que el escritor quedó huérfano al nacer y fue criado por la abuela y las tías en Cádiz, y no en su lugar de nacimiento. Las edades de Joaquín Quintana y Fernando Quiñones tampoco encajan exactamente, pues Quiñones, nacido en 1930, no podía tener once años cuando vivió la guerra civil.

3. «Aquel caso tan molesto del cajista y la italiana» (pp. 55-67).

Argumento fantástico: Inexplicablemente desaparecen el mismo día Julián Calle, cajista del *Diario de Cádiz*, y una estatua de Diana cazadora de mármol italiano que estaba en un patio del edificio del periódico. Tras infructuosas pesquisas y absurdas hipótesis, en las que no encajaba un testimonio que apuntaba a la pasión de Calle por la estatua, se descubre, al vaciar de trastos el patio de la Diana, el guardapolvos del cajista sobre la túnica y la flecha de la estatua. Espacio: Cádiz. Tiempo de la historia: unos meses de 1951 (marzo-septiembre). Tiempo de la narración: no se especifica (más o menos actual). Narrador: Anónimo cronista, primera persona, heterodiegético. Informantes: testigos, *vox populi*. Estilo culto.

Quiñones vincula la ideación de este cuento con la de «El Monedero»: «En «Aquel caso tan molesto...» y en «El monedero», dos desapariciones de maridos afligen y derrotan al encargado de averiguarlas. Cuanto de imaginado tiene la primera de esas historias lo tuvo de real la segunda, y puede que ella me insuflara solapadamente su paralelo fantástico» (p. 310).

Todo lo relativo al ambiente del *Diario de Cádiz* es cierto. La estatua también se inspira en una real, que hoy día se conserva en el chalet que la familia Joly, propietaria del periódico, tiene en Chiclana. El cajista Calle se inspira en un cajista que se apellidaba Flores y era devoto de las fotografías de actrices cinematográficas.

4. «La libertad» (pp. 69-85).

Argumento realista: «Legionaria», ex-prostituta, recuerda la historia de Conchi Galán, hermosa criada que fue seducida y luego prostituida por el Chulo Málaga. Conchi, infeliz en el burdel, adquirió conciencia de su libertad gracias al trato con un viejo republicano. Un día decidió cortar con el Chulo Málaga, pese a que le seguía queriendo. Ese mismo día se envenenó bebiendo lejía. Espacio: Cádiz. Tiempo de la historia: años 40. Tiempo del relato: años 70 (el mismo que en la novela *Las mil noches de Hortensia Romero*, 1979). Narrador: Legionaria, en primera persona homodiegética. Monodílogo de Legionaria dirigido a una inaudible socióloga (cf. *Las mil noches de Hortensia Romero*). Estilo popular gaditano.

El personaje de «Legionaria», creación del autor, tomó de una verídica Pepa «La Caballo» un par de rasgos: el oficio de prostituta y un vitalismo optimista conservado aun en la penosa vejez. Sobre el final de «La libertad», estimo significativo consignar lo siguiente: yo había escrito en una primera redacción que Conchi Galán se suicidó. El autor, en cambio, me hizo ver que el texto no lo deja claro: Conchi se bebe la lejía, lo demás (vida o muerte) queda en el aire.

5. «El noroeste» (pp. 87-89).

Argumento realista presumiblemente inspirado en vivencias autobiográficas: El adolescente Joaquín Quintana pasea junto al mar con un hombre mayor que él que le asesora y alienta en su incipiente vocación literaria. Joaquín se entristece cuando el hombre de repente se le declara breve y apasionadamente, pues la confirmación de lo que le habían advertido supone la pérdida del amigo. Espacio: Cádiz. Tiempo de la historia: años 40 (mediados). Tiempo del relato: posterior. Narrador: en tercera persona, heterodiegético. Estilo culto.

Debo a la amabilidad del autor la siguiente información: el personaje de «el hombre» está construido a base de mezclar elementos de varias personas reales. En lo que se refiere a su papel de amable asesor literario del joven Quintana (pero no en lo relativo a la homosexualidad), el modelo real fue el erudito puertorriqueño Juan Antonio Campuzano.

6. «*Nardi, un retrato antiguo*» (pp. 91-117).

Argumento realista inspirado en una mujer real: Nardi, joven y hermosa madre soltera, le cuenta con orgullo a su amiga Gloria, mientras esperan a que pase una procesión, su apasionada historia de amor con el padre de la niña, a quien adora aunque no se quiera casar con ella. Espacio: Cádiz. Tiempo de la historia y de la narración: años 40 (1947 según nota del autor). Breve prologo autorial que menciona el año de 1994. Intertítulos irónicamente cultos y arcaizantes. Narrador: Nardi en primera persona autodiegética. Monodílogo de Nardi dirigido a la inaudible Gloria. Estilo popular.

Sobre la inspiración real del personaje «Nardi», leemos en el «Cierre» de *El coro...*: «En 1994, la percepción del mundo, su manera de expresarla y, de algún modo, la hermosura de "Nardi", seguían pareciéndose a las de 1947. Agreguemos aquí que, largos años después, se casó con "Él", ese pronombre absoluto, en mayúscula adorativa, que, para sus mayores desventaja y dependencia, suelen exhalar muchas enamoradas bastante más rendidamente que muchos enamorados» (p. 311).

7. «*Desertor*» (pp. 119-140).

Argumento realista inspirado en vivencias autobiográficas: Joaquín Quintana efectúa a su pesar el período de instrucción del servicio militar obligatorio. Su única forma de rebelarse consiste en fracasar adrede en el ejercicio de tiro. Al fondo, situación de Joaquín con veinte años: antimilitarismo, primeros pinitos literarios, deseos -luego realizados- de marchar a Madrid en busca de un futuro profesional como escritor, situación de privilegio (pues puede ausentarse del cuartel para seguir trabajando en el semanario *La voz del Suñ*, agonía del Coronel del regimiento. Espacio: San Fernando (Cádiz). Tiempo de la historia: años 40 (finales). Tiempo del relato: no se especifica. Narrador: tercera persona heterodiegética. Estilo culto.

8. «*El monstruo de mil pesetas*» (pp. 141-150).

Argumento realista: el pescador de bajura Nono refiere a su amigo, el ya escritor Joaquín Quintana, una experiencia traumática: cuando llevado de la necesidad pescó, junto a un compañero, una enorme hembra de pez martillo, y al rajarla fueron saliendo crías de su vientre que le recordaron el reciente parto de su propia mujer. El pez lo malvendieron, y él se dio a la bebida una temporada. Espacio: Cádiz. Tiempo de la historia: Tiempo del relato: posterior, impreciso, pero ya tras la muerte de Franco. Narrador: Nono en primera persona autodiegética. Mono-diálogo de Nono dirigido a un J. Quintana inaudible. Estilo popular.

9. «*Días difíciles*» (pp. 151-171).

Argumento realista presumiblemente inspirado en elementos autobiográficos: El escritor Joaquín Quintana concibe de pronto la idea de un libro de poemas centrado en Sudamérica en plena Estación del Norte, y comprueba que no se inspira si no es allí, en una ruidosa cafetería. Los días que dura su trabajo observa a una mujer ojerosa y ausente que parece esperar no se sabe qué o a quién. Quintana concluye su libro el mismo día que llega el hombre a quien la mujer esperaba. El cuento incluye datos sobre manías del escritor, crítica de la literatura de la época y autocrítica sobre su carrera literaria. Espacio: Madrid. Tiempo de la historia: inicios de la transición, algo más de un mes, entre septiembre y octubre. Tiempo de la narración: próximo al de la historia. Narrador: tercera persona heterodiegética. Estilo culto.

El poemario que en el cuento no tiene título se corresponde con uno de los de Quiñones, *Las crónicas americanas* (Madrid, Colección Aguariabay de Poesía, 3,1973), aunque haya un pequeño desajuste cronológico (como lo había en «Hoy playa no») en las fechas, pues el cuento se ubica ya en la transición.

10. «*37,3, con Celosa y Flor*» (pp. 173-192).

Argumento realista: Justino Biosca cuenta a Joaquín Quintana, su compañero de habitación en el hospital, dos historias de cuando, emigrado a Sudamérica, ejerció de contable de un circo: la de la leona Celosa, que un día atacó al domador y lo dejó malherido, y la de «la Flor de Nogoyá», lanzador de cuchillos homosexual que apuñaló a un espectador que osó reírse de él en pleno número. Espacios de las historias: Chile y Argentina. Espacio del relato: Cádiz. Tiempo del relato: tras la transición.

Tiempo de las historias: 20 ó 30 años atrás. Narrador: Justino en primera persona homodiegética. Monodílogo de Justino dirigido al inaudible Joaquín Quintana en dos momentos diferenciados (mediodía y madrugada siguiente). Estilo popular mezcla de gaditano (poco) y, sobre todo, argentino, concretamente porteño.

En el «Cierre» leemos: «En el invierno austral del 93 y en uno de los cafés más guapos de este mundo, el Tortoni de Buenos Aires, favorecieron dos mañanas enteras a "37,3" la bondad y el habla porteña de María Angélica Correa» (p. 311). Aunque pudiera

parecer que esas «dos mañanas» con la escritora Correa podrían haber pesado en la estructura formal, doble también, de este cuento, el autor me ha indicado que no fue así: el relato ya estaba escrito con sus dos partes cuando ella se avino a asesorarle lingüísticamente sobre la corrección del estilo.

11. «Por lo común, hasta la muerte» (pp. 193-205).

Argumento fantástico: Mario, arquitecto recién separado, se ve crecientemente inquietado por una mujer desconocida que se le aparece como la cosa más normal en lugares y momentos insospechados. Un día lee ¿por casualidad? una leyenda hindú sobre que cada persona tiene una única pareja predestinada a la que se pasa la vida buscando sin saberlo, por lo común hasta la muerte. Convencido de que esa mujer le está buscando, Mario acepta el incomprensible error que comete al encargar billete para las vacaciones, y encuentra a la mujer precisamente en el insospechado destino. Espacios: Madrid-Tánger-Tenerife. Tiempo de la historia (y del relato): varios meses (de octubre a julio) de años más o menos actuales. Narrador: tercera persona heterodiegética.

Estilo culto.

12. «La rosa y el viento» (pp. 207-223).

Argumento realista: Pepa, una ama de casa cuarentona, dirige a su marido Fabi sus quejas sobre el comportamiento de la hija de ambos, joven estudiante demasiado politizada, liberada y egoísta. También se queja del abandono conyugal. La larga retahíla de Pepa nos lleva a descubrir que está hablando sola. Espacio: Sevilla. Tiempo: años 80. Narrador: Pepa en primera persona autodiegética. Mono-dílogo de Pepa dirigido a su marido que al final resulta ser monólogo. Estilo popular.

13. «Los perdedores» (pp. 225-247).

Argumento realista inspirado en un suceso real: Joaquín Quintana ha ido a visitar al erudito D. Marcos buscando información sobre Pedro Valcázar, el arqueólogo que tras encontrar un sarcófago masculino fenicio en Cádiz se pasó la vida buscando un sarcófago femenino convencido de que tenía que existir. Nunca lo encontró, pero años después de su muerte «la Dama de Cádiz» apareció justo en el solar del chalet donde vivió Valcázar. Joaquín quiere escribir un relato sobre Valcázar como fracasado, pero a lo largo de la entrevista con D. Marcos, plagada de recíproca hostilidad, descubre que los verdaderos perdedores no son los hombres como Valcázar, brillantes y vividores, sino la gente como D. Marcos, mediocre, reaccionaria, fanática y envidiosa, que no supo disfrutar de la vida. Espacio: Cádiz. Tiempo: más o menos actual. Narrador: tercera persona heterodiegética. Estilo culto. Es cierta, como se especifica en el «Cierre», la curiosa historia de la Dama de Cádiz, el sarcófago fenicio que fue encontrado en septiembre de 1980 bajo el solar donde se alzaba el chalet del arqueólogo Pelayo Quintero, que tan infructuosamente la buscara.

Bajo la figura de D. Marcos podrían subyacer varios eruditos gaditanos, como tal vez, aunque sólo en algunos extremos, D. César Pemán.

Aunque resulte sumamente arriesgado, pienso que en este cuento, basado en una visita de carácter literario que da pie a una confrontación de mentalidades, podría estar en parte el embrión de la última novela, inédita aún, de Fernando Quiñones. De esta novela, que se titula *La visita*, sólo sé lo que el autor me ha contado: que parte de una visita que efectúa Marcel Proust al inolvidable autor de *La Regenta*, una visita de un joven admirador que se encuentra con un escritor muy diferente, envejecido, volcado en la espiritualidad, mucho más reaccionario. A esta impresión mía (que el escritor ni afirma ni desmiente), debo añadir una información posterior y de mucha más envidia: comenta Quiñones que la relación entre Proust y Leopoldo Alas, «Clarín», en la novela, se nutre de la relación real que él mantuvo con Jorge Luis Borges, una relación ambigua o compleja hecha de tanta admiración literaria como de prevención ante las posturas políticas del argentino. La novela, como la vida, culmina no en hostilidad sino en un entendimiento último basado en el común amor a la literatura.

14. «El monedero» (pp. 249-266).

Argumento realista inspirado en un crimen real: Un auxiliar de clínica del hospital Mora le cuenta a Joaquín Quintana lo que él sabe de la historia de Pepa Montes, una de las ancianas seniles del pabellón de geriatría que se hizo famosa años atrás porque al parecer mató a su marido, pero nunca nadie pudo demostrarlo porque ella lo negó con absoluta sangre fría y tampoco apareció el cadáver. El auxiliar está convencido de que la prueba del delito se oculta en un monedero del que Pepa no se

desprende nunca. Espacio: Cádiz. Tiempo de la historia: años 40. Tiempo del relato: imprecisamente actual. Narrador: auxiliar de clínica en primera persona heterodiegética (con respecto al pasado) y homodiegética (con respecto al presente). Mono-diálogo dirigido aun inaudible Joaquín Quintana. Estilo popular gaditano.

15. «La visita real» (pp. 267-288).

Argumento fantástico: El sultán Al-Mutamid se sorprende al encontrarse en la que fuera su ciudad, Sevilla, casi mil años después de haber muerto desterrado en Marruecos. Es la segunda vez que le sucede (la anterior ocurrió hace cinco siglos), por un oscuro designio de Alá que coincide con uno de los versos que él mismo escribiera. Invisible para los demás, Al-Mutamid recorre la Sevilla de la Expo entreverando recuerdos de pasados amores y traiciones con la sorpresa de observar tantas novedades. A punto de desvanecerse de nuevo, deja lo único visible que conserva, un anillo, que es encontrado por una limpiadora. Espacio: Sevilla. Tiempo de la historia: 1992. Narrador: tercera persona heterodiegética. Estilo culto.

16. «El baile» (pp. 289-307).

Argumento realista inspirado en una persona real: Joaquín Quintana cree reconocer en uno de los pasajeros del avión en que va rumbo a Nicaragua a su amigo el gitano Juan Faraco. Aunque realmente no era Faraco, Joaquín se pone a escribir convencido de que ese recuerdo es un relato. La memoria le lleva a su juventud, cuando conoció al bailar cojo, y muy especialmente a una noche en que Faraco bailó ante la puerta de la iglesia para agradecerle al Cristo que su madre no hubiera muerto. Este relato va interpolado con fragmentos de antiguas conversaciones en que Faraco le contó a Joaquín cómo se lesionó la cadera cuando hacía la mili en Marruecos, cómo es capaz de bailar sano, y cuáles son sus peculiares y muy imaginativas teorías sobre su arte. Espacio de la historia que recuerda Joaquín: Cádiz. Espacios de la historia que recuerda Faraco: Marruecos-Cádiz. Tiempo de las historias de Joaquín y Faraco: años 40. Tiempo del relato de Joaquín: más o menos actual. Tiempo del relato de Faraco: años 40. Narrador extradiegético: tercera persona heterodiegética para lo que se refiere a la memoria de Joaquín Quintana. Narrador intradiegético: Faraco en primera persona autodiegética para lo que se refiere a sus memorias, en situación de mono-diálogo con un inaudible Joaquín. Estilo: culto el del narrador en tercera persona, y popular gaditano el de Faraco en primera persona.

Juan Faraco es trasposición literaria del bailar gitano Juan Luis Núñez Gálvez (Chiclana de la Frontera, 1925-Cádiz, 1997), cuyo sobrenombre artístico fue el de «Juan Fariña». Quiñones, muy amigo suyo, lo mencionó en *De Cádiz y sus cantes* (Madrid, Ediciones del Centro, 1974² [1964], muy aumentada y corregida), en el epígrafe «Celebraciones y gentes varias»: «Vecino entonces de la calle del Duque, junto a la iglesia de Santa María, Juan "Fariña" se estira en sus perfectos bailes por el anémico ambiente flamenco de la ciudad y por las alegres veladas del *Mentidero*; más tarde, algún que otro año, dictará clases de su arte en los Cursos Universitarios de Verano para extranjeros» (pp. 92-93). Figura «Fariña» en el *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (Madrid, Ed. Cinterco, 1988), de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz (si bien aquí, por error, se dice que su apellido fue «Feria»). Otro escritor que menciona a «Juan Fariña» es Luis Berenguer, que lo incorporó al mundo ficticio de *Marea escorada* (Madrid, Alfaguara, 1969, pp. 272-289) y además lo incluye en la dedicatoria del libro («Para "Fariña" el cojo, que ni por ésas dejó nunca de bailar en esta orilla»).

¹¹ Esto del pudor lo añado por sugerencia expresa del autor, que además lo relaciona con la actitud que le lleva a cambiar de registro en su obra poética. En efecto, Quiñones se inicia en poesía con un tipo de lírica de carácter confesional que va desde *Ascanio o Libro de las flores* (1957) hasta *En vida* (1963), pero luego da el salto a su madurez con la serie de las «Crónicas», que se inicia en 1968 con *Las crónicas de mar y tierra* y llega de momento hasta *Las crónicas yugoslavas* (1997).

Las «Crónicas» son ya poesía de carácter narrativo que se anticipa en parte a los «novísimos», en lo que se refiere a la reviviscencia de tiempos y/o espacios más o menos alejados o remotos, y que converge ahora con la sensibilidad de los poetas de la experiencia, como demuestra el hecho de que sea uno de los más destacados representantes de la «nueva sentimentalidad», Carlos Marzal, quien haya antologado a Quiñones (*Cien poemas de F. Q.*, Madrid, Hiperión, 1997). Por lo demás, este salto de lo confesional a lo narrativo es el tema de la segunda parte del poema quiñoniano *Poética en Geografía e Historia* (Córdoba, Cajasur, 1997, pp. 9-10) que reproducimos parcialmente como nota al pie de la fotografía de F.Q. en La Caleta rodeado de gentes varias.

¹² Véase el «Cierre»: «"El Noroeste" presenta un Joaquín Quintana ya adolescente y con la vocación algo más definida [...] Confesional como "Días difíciles", y del todo veraz en su asunto aparentemente más

inverosímil (la historia de la Dama y de su buscador), "Los perdedores" nos muestra a un Joaquín metido de lleno en su destino literario, ya iniciado en ese "Desertor"» (pp. 311 y 312).

¹³ La revista poética cuyo nombre no se menciona es la que primero se llamó *El Parnaso* (Cádiz, 1948-1950) y luego *Platero* (Cádiz; 1.ª época: 1950-1951; 2.ª época: 1951-1954), revista de la que Quiñones fue cofundador y el más activo de sus promotores. Sobre esta revista pueden consultarse, aparte del estudio general de Fanny Rubio (*Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976, los estudios monográficos de José Antonio Hernández Guerrero («*Platero*» (1948-1954). *Historia, antología e índices de una revista literaria gaditana*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, Cátedra «Adolfo de Castro», 1984) y de Manuel Ramos Ortega: (*La poesía del 50: «Platero», una revista gaditana del medio siglo (1951-1954)*, Cádiz, Universidad, 1994). Sobre la primera época de *Platero* contiene información más detallada la tesis doctoral de María del Rosario Moya Ramírez: «La concepción poética de Fernando Quiñones. Situación e interpretación de *La canción del pirata*», leída en la Universidad de Cádiz en 1995 (hay edición en microfichas, Cádiz, Universidad, 1996).

¹⁴ Para lo que se refiere a la biografía de Fernando Quiñones es sumamente útil el capítulo que a este aspecto dedica María del Rosario Moya Ramírez en su tesis doctoral (ed. cit. en nota anterior). Moya utilizó como base el testimonio directo del escritor en conversaciones grabadas.

¹⁵ Philippe Lejeune: *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, p. 50.

¹⁶ Fernando López Durán: *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Ollero & Ramos, 1997, p. 31. La obra citada de Gabriel Sánchez Espinosa es el estudio preliminar a su edición de *Las memorias de José Nicolás de Azara*, Frankfurt-Berlín-Berna-Nueva York-París-Viena, Peter Lang Ed., 1994.

¹⁷ También hay que advertir un propósito de distanciamiento entre el escritor Quiñones y su personaje Quintana que se echa de ver en el hecho de que casi todos los relatos donde aparece éste van narrados en tercera persona (con la excepción del segundo, «Hoy playa no»), pero este distanciamiento queda amortiguado por el hecho de que el punto de vista que se adopta suele coincidir con el de Joaquín Quintana.

¹⁸ Fernando López Durán, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹ Nótese que no sólo esconde Quiñones su identidad bajo el nombre de Quintana, sino que inventa nombres que oculten los de las personas reales que él convirtió en personajes: Nardi (fuera quien fuese en la vida real), Juan Faraco (Juan «Fariña»), Pedro Valcázar (Pelayo Quintero), Don Rogelio Brey (un republicano apellidado Alcántara), Julián Calle (el cajista Flores), etc. Esta práctica se trasvasa a la toponimia en un solo caso aquí: el de Contreras, que equivale a Chiclana.

²⁰ Véase el ensayo «Teoría de Andalucía» (1927), de José Ortega y Gasset (en *Obras completas*, Madrid, Alianza & Revista de Occidente, 1983, VI, pp. 111-120): «El andaluz, a diferencia del castellano y del vasco, se complace en darse como espectáculo a los extraños [...]. Esta propensión de los andaluces a representarse y ser mimos de sí mismos revela un sorprendente narcisismo colectivo. Sólo puede imitarse a sí mismo el que es capaz de ser espectador de su propia persona, y sólo es capaz de esto quien se ha habituado a mirarse a sí mismo, a contemplarse y deleitarse en su propia figura y ser. Esto [...] demuestra [...] que es una de las razas que mejor se conocen y saben a sí mismas» (p. 112). Estimo interesante consignar que, una vez leído este trabajo, Fernando Quiñones se ha mostrado plenamente de acuerdo con el exhibicionismo andaluz que señala Ortega, pero no con la conclusión, no con que eso signifique que la raza andaluza sea de las que mejor se conocen a sí mismas, cosa que le parece a Quiñones mera ilusión.

²¹ Camilo José Cela: «Sí: sin duda es el mundo, que rueda» (p. 33). Paul Bowles: «¿Y consiguieron romper el maleficio?, le pregunté. ¿Pudo la niña andar después de eso?... Pero lo importante para ella era que había ganado» (p. 69). Don Sem Tob, judío de Carrión, siglo XIV: «No / vale menos la rosa / por nacer en espino...». W. Shakespeare, de *El rey Lear*, Acto I, Escena II: «¿Bastardía? ¿Ilegitimidad? ¿Nosotros, que en el robo lascivo de la Naturaleza sacamos mejor sustancia y calidad más robusta que las procreadas portada una tribu de endeble engendrados en una cama sosa...?» (p. 91). Nelson Algren: «Sólo trato de decir una cosa: *que necesitaba beber*». (p. 141). G. Flaubert: «No se labra uno su destino: lo soporta» (p. 207). J.L. Borges sobre Thomas de Quincey: «...su examen del sabor y de la discordia de la muerte en verano» (p. 249). José Hierro: «Dondequiera que estés, sabrás / por qué digo lo que ahora digo» (p. 289).

²² Antonio Machado: «Hola, galgo de ayer» (p. 119). J.L. Borges: «Si no me engaño, la buena ejecución de tal argumento impone dos obligaciones: una, la variada invención de rasgos proféticos; otra, la de que el héroe prefigurado por esos rasgos no sea una mera convención o fantasma» (p. 193).

²³ Así, la única colección de cuentos fantásticos de Quiñones, *La guerra, el mar y otros excesos* (Buenos Aires, 1966), termina con textos autoexplicativos («Balance» y «Nota de 1966»), Las novelas de carácter fantástico a que nos referimos son *El amor de Soledad Acosta* (Alicante, Aguacalra, 1989), y *Encierro y fuga de San Juan de Aquitania* (Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1990). De *El amor de Soledad*

Acosta hay reedición más reciente en Buenos Aires (Ed. de La Flor, 1993), dato que pone de manifiesto la mayor predisposición hacia lo fantástico del público argentino sobre el español.

²⁴ Es curioso que en *El coro a dos voces* sólo se mencione expresamente (aparte de los cuentos de esta misma colección) una de las obras previas de Quiñones: *Las mil noches de Hortensia Romero* (1979), su más emblemática obra de estilo popular.

²⁵ *Tiempo de guerras perdidas* (Barcelona, Anagrama, 1995) es autobiografía cuyo subtítulo apunta deliberadamente a una confusión entre géneros: «La novela de la memoria, I». Una interesante reflexión es la que plantea Ignacio Soldevila Durante en su artículo «Caballero Bonald en su *Novela de la memoria*» (*Tierra de Nadie* (Jerez), 1, 1998, pp. 25-29).

²⁶ Las *Memorias* de José Martínez Ruiz, (a) Azorín, aparecieron con este título primero en 1943 como colofón de sus *Obras selectas* (Madrid, Biblioteca Nueva), y más tarde, ampliadas y con el nuevo y definitivo título de *Memorias inmemoriales*, en 1946 (Madrid, Biblioteca Nueva). Ésta es la edición por la que citamos.

²⁷ Al dar a leer estas líneas a F.Q. me sorprendió que no se sorprendiera de la analogía con Azorín. Más aún. Quiñones expresó su admiración por el monovarense, varias de cuyas páginas confiesa que le han conmovido, a pesar de esa costra aparente de frialdad que tantos lectores han señalado en Martínez Ruiz.

²⁸ Cf. nuestro artículo «*Leña verde* (1972): La soledad de Luis Berenguer», recogido en el volumen colectivo *La narrativa de Luis Berenguer (1923-1979)*, editado por Manuel Ramos Ortega y Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier (Cádiz, Universidad, 1998). Creo que en Berenguer (especialmente en *El mundo de Juan Lobón*, 1967), pudo encontrar Quiñones un modelo para *Las mil noches de Hortensia Romero* (1979), no en lo que se refiere a la fórmula narrativa en primera persona (que remite a la picaresca), sino en lo que hace al modo de trasposición del habla popular andaluza, espinosa cuestión que ambos resolvieron magistralmente.

²⁹ Cf. Tzvetan Todorov: *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973 [1969].

³⁰ Cf. Julio Camarena: «Cuento folklórico» en *Diccionario de literatura popular española*, coordinado por Joaquín Álvarez Barrientos y M.^a José Rodríguez Sánchez de León, Salamanca, Eds. Colegio de España, 1997.

³¹ *Nos han dejado solos*, Barcelona, Planeta, 1980, p. 214.

³² Cf. Luis Beltrán Almería: «El cuento como género literario» en *Teoría e interpretación del cuento*. Edición de Peter Fröhlicher y Georges Güntert, Bern-Berlin-Frankfurt-Madrid-New York-Paris-Wien, Peter Lang Ed., 1995.

³³ Cf. José Ramón González: «Estrategias discursivas y relato fantástico». *La Torre*, 20, 1991, p. 480. Cf. asimismo, José Luis Martín Nogales: «Evolución del cuento fantástico español», *Lucanor*, 14, 1997, pp. 11 y ss. (Pamplona).

³⁴ José Luis Martín Nogales, art. cit. en nota anterior, p. 12.

³⁵ Así se expresa Justino Biosca: «Pero yo, así a los tumbos fue como me vi en mi sitio. El mío: nunca supe explicárselo a nadie, mirá. Ni a mí» (p. 183).

³⁶ Como le dice Biosca a Quintana: «por la muerte es que pagás y soltás la plata, de eso vive el circo bueno como acá los toros, dejate de joder: se paga porque la muerte está ahí y la gente sabe que está» (p. 190).

³⁷ «Cordia» (en realidad «Misericordia») se llamaba la abuela de Fernando Quiñones.

³⁸ La bisexualidad se asocia a la indiferenciada atracción por todo lo bello, como vemos en los casos de Legionaria («ya te conté otra vez que yo, de mujeres, no tuve más que ver con una Paqui y al principio: eso fue fuerte-fuerte. Pero, ya luego, los hombres y los hombres y a gustísimo. Aunque, oye, gustarme lo bonito, eso siempre, hombre o mujer, o un perro, un pájaro, un ramo de flores...», p. 81), de Pepi («Mamá, estoy impresionada, qué cosa más hermosa de tía. A mí los que me gustan son los hombres pero, si ella me dijera algo, yo qué sé», p. 212) y de Quintana («Tanto impresionaron a Joaquín, sobre todo esa primera noche de descubrirlos, el baile y el aura de Juan que hasta llegó, asombrado, a preguntarse por un momento si, ya que a alguno de su edad venía ocurriéndole, no le estaría también a él gustando un hombre. Pero tardó poco en discernir que no se trataba de eso», p. 302).

³⁹ Cf. Dámaso Alonso: comentario a *Hijos de la ira* en *Poemas escogidos*, Madrid, Gredos, 1969. Citamos por la muy reciente edición de *Poesía y otros textos literarios* de Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1998, p. 246.

⁴⁰ Cf. el epílogo, «Hablar un poco», de *Nos han dejado solos*, ed. cit., p. 213.