

ÀNGEL JOVÉ, LEANDRE CRISTÒFOL, CESARE PAVESE

Valeriano Bozal

1

Legna verde, uno de los poemas de *Lavorare stanca*, reúne los temas centrales de la poesía de Cesare Pavese. El narrador, detenido en la cárcel, recuerda las colinas, la tierra de las colinas que trabajan los campesinos, la lluvia que cae sobre esas tierras, el viento que lleva su humedad, su olor. Vive ese recuerdo en la soledad de la cárcel, acentuada por la condición urbana de sus compañeros, de cárcel, y por el futuro que aguarda, el futuro que vendrá, la larga cárcel que espera¹.

¹ Los poemas que componen *Lavorare stanca* fueron escritos entre 1930 y 1935, la mayor parte en 1933 y 1934. La primera edición estaba preparada para la imprenta ya en 1934. Pavese añadió algunos poemas en 1935 y la censura cortó otros, cuatro, el poemario apareció en 1936 (Firenze, Edizioni di Solaria). El poeta había sido confinado en Brancalione en 1935 y termina de componer su obra en el otoño de ese año. Compuso *Legna verde*, el poema al que aquí me refiero, en 1934. En noviembre de este mismo año redactó también un texto sobre la condición poética de *Lavorare stanca*, su título es *Il mestieri di poeta*, y debe ser tenido muy en cuenta a la hora de analizar el poemario pues plantea con toda claridad, frente a la poesía italiana (y europea) de su tiempo, cuáles son sus criterios e intenciones.

En la presente nota me he servido de una edición moderna (Torino, Einaudi) que, además de incluir *Il mestieri di poeta* y otro texto teórico posterior, *A proposito di certe poesie non ancora scritte* (1940), cuenta también con una introducción de Vittorio Coletti y una nota de Mariarosa Ma-soero. Existe una traducción castellana de *Lavorare stanca* (Trabajar cansa) en edición de *Poesías completas* (Madrid, Visor Libros, 2008), la edición es de Italo Calvino y la traducción de Carles José i Solsora.

Valeriano Bozal, Universidad Complutense, Madrid

Pavese se refiere a la tierra, a la soledad y al tiempo, al tiempo pasado que se recupera en el recuerdo y al tiempo que vendrá, que se ignora en el futuro. La tierra de la que habla es una tierra concreta, la de las colinas que «i villani dovranno zapparle» (los aldeanos deberán azadonarlas), la tierra que forma las colinas que mira y no ve, que, inmóvil, tiene ante sí en la oscuridad. En los primeros seis versos están presentes los temas del poema: la tierra, la cárcel, la soledad, el recuerdo. En los versos sucesivos, la narración se hace más concreta en la condición de la tierra que cultivan los campesinos, en la lluvia y el viento, en el sabor y el olor que impregna el propio cuerpo. La memoria reconstruye en el presente un pasado concreto gracias al cual nosotros, lectores, podemos imaginar con precisión la naturaleza de ese recuerdo: las colinas y sus habitantes, el propio narrador, adquieren una intensidad que nos emociona.

El poeta ha explicado que deseaba escribir una poesía alejada de la abstracción, una *poesia-racconto*: «Il mio gusto voleva confusamente un'espressione essenziale di fatti essenziali, ma non la solita astrazione introspettiva, espressa in quel linguaggio, perché libresco, allusivo, che troppo gratuitamente possa a essenziale»². En esto se distancia con nitidez, tal como señala Vittorio Coletti, de Ungaretti y Quasimodo y crea una poesía «senza parenti stretti nella storia letteraria italiana»³. De este modo, hace del prosaísmo una pauta poética que, sin embargo, recordemos las palabras de Pavese, atienden precisamente a lo esencial —«una expresión esencial de hechos esenciales»— y pone ante nosotros una concepción de la memoria que ni sublima ni mitifica el pasado. El poeta quiere evitar el «corpo cristallizzato e morto» que es el lenguaje poético tradicional y se inclina por un lenguaje hablado, incluso dialectal, que puede hacer «correre il sangue e vivere la vita»⁴. El suyo es un programa de simplicidad, de sencillez.

Hay un punto sobre el que deseo detenerme. *Legna verde* trae el recuerdo de las tierras de las colinas, está escrito, sin embargo, en presente: el paisaje, si de tal cosa puede hablarse, está en un presente en apariencia sincrónico con la escritura: «L'uomo fermo ha davanti colline nel buio» (El hombre inmóvil tiene ante sí colinas en la oscuridad), «Le colline gli sanno di pioggia» (Las colinas le saben a lluvia), «Ora è solo» (Ahora está solo). De esta manera, la memoria decanta ante nosotros una imagen, «il racconto stesso»⁵. Este proceder elimina sentimentalismo y melancolía, se atiene a los hechos esenciales y al carácter esencial del tiempo en el que se ejerce la memoria, ahora (ahora es también el tiempo en el que se escribe y, para el

² *Il mestiere di poeta*, edic. cit., p. 122.

³ Vittorio Coletti, «La diversità di *Lavorare stanca*», en edic. cit., p. VI.

⁴ *Il mestiere di poeta*, edic. cit., p. 125. Escribe Vittorio Coletti: «*Lavorare stanca* è invece il punto piú basso cui può giungere, nel suo cammino verso la lingua comune, il linguaggio poetico: sintassi del parlato, prosaticità, lessico quotidiano, dialettalismi: tutto questo per avvalorare la ciclicità fabulatrice, la riproducibilità delle storie, la fungibilità dei testi.» P. XI.

⁵ *Il mestiere di poeta*, edic. cit., p. 129.

lector, el tiempo en el que se lee). El pasado se abre paso, se perfila como pasado ahí presente ante nosotros. Este rasgo marca la *poesia-racconto*. El punto nodal se sitúa en la articulación de lo prosaico y lo esencial, tradicionalmente enfrentados y excluyentes, como enfrentados están y por excluyentes se tienen la temporalidad del primero y la intemporalidad del segundo –cuerpo cristalizado y muerto en palabras del poeta– en esa concepción tradicional que Pavese y Jové ponen en cuestión.

2

Àngel Jové ha realizado una serie de dibujos titulada *Altra volta mossego untros de pa. Cristòfol Pavese 1908-2008*. Fue parcialmente expuesta en 2007 (Barcelona, Fundació «la Caixa») y es la primera de un ciclo de series de dibujos: *El camí de Fet i del seu pare* (2008), *Efeméride* (2008) y *VS Limbos* (2009). El título corresponde a los dos primeros versos de un poema de *Lavorare stanca, Semplicità*, redactado en 1935: «L'uomo solo –che è stato in prigione– ritorna in prigione / ogni volta che morde in un pezzo di pane» (El hombre solo –que estuvo en la cárcel– regresa a la cárcel / cada vez que muerde un pedazo de pan).

En principio parece no existir relación alguna entre Leandre Cristòfol y Cesare Pavese. Cristòfol es un escultor nacido en Os de Balaguer (Lleida) en 1908, el mismo año en el que nace el poeta en Santo Stefano Belbo, y muere en Lleida en 1998, mientras que Pavese se suicida, como es sabido, en Turín el 26-27 de agosto de 1950. Cristòfol forma parte de la incipiente vanguardia artística que en los años treinta transforma el arte catalán. Después, tras la Guerra Civil, interrumpe su actividad artística renovadora, hace escultura tradicional, imágenes piadosas, y sólo en los años cincuenta vuelve a una escultura experimental y de nuevo vanguardista. La postguerra es para el artista un período de exilio interior, una situación que comparte con otros artistas españoles, Cristino Mallo, Àngel Ferrant, el propio Joan Miró.

Los dibujos de Àngel Jové, aunque atienden a una cronología más amplia, se concentran en los años del confinamiento de Pavese, 1935, y su muerte, 1950 (si bien hay dibujos importantes que hacen referencia a 1908 y 1951). Su temática se reúne en torno a varios ejes: el destierro del poeta –en el décimo tercer año triunfal del fascismo–, la casa, el lugar, las gentes del lugar, el estallido de la Guerra Civil española –la iglesia de Almenar humeando, quemada en 1936: «A mí el estallido de la guerra me pilló trillando en casa de mis padres en Os de Balaguer. Desde los campos veíamos humear la iglesia de Almenar»⁶–, los años vio-

⁶ Joseph Varela i Serra, «Entrevista a Leandre Cristòfol i Peralta», en *Converses a Lleida*, Lérida, Ed. Virgili i Pagès, 1988, p. 331. Cit. por Maria Pertile, «El sol, las cenizas. Libertad y memoria de Àngel Jové», en el catálogo de la exposición de 2007, p. 50.



lentos de la postguerra y la caída del fascismo italiano, y el suicidio de Pavese. Dos dibujos semejantes aluden a la muerte del escultor y del poeta, en uno figura la fecha en la que fallece el primero, 19.VIII.1998, la fecha en la que muere el poeta figura en el segundo, 27.VIII.1950.

La estructura de los dibujos concreta el ejercicio de la memoria. Las imágenes, figuras de personas, objetos, paisajes, casas, habitaciones, etc., poseen la condición de un recuerdo (difuminado o borroso en grado diverso), un recuerdo que se trae al presente, al ahora, y que se imagina como presente. Además, diversos motivos dotan de concreta singularidad a cada una de las imágenes: fechas, escudos, leyendas, algunas palabras, siempre con la impersonalidad del tampón, a la manera en que los malos archiveros y bibliotecarios sellaban las estampas conservadas: en la imagen, en la estampa, en el dibujo: retrata de documentos, no de obras de arte, lo más importante es identificarlos.... Las fechas sitúan el acontecimiento o el personaje dibujados, a veces sólo el año, en ocasiones día, mes y año. Las leyendas explican con la mayor sobriedad las circunstancias del acontecimiento representado: «L'església d'Almenar fumejant», alude al comienzo de la Guerra Civil según la anécdota ya citada; «Confinio. Gente del luogo», al destierro de Pavese en Brancaleone («Brave persone, abituete a peggio, cercano in tutti i modi di tenermi buono e caro», escribe el poeta a su hermana el 9 de agosto de 1935,

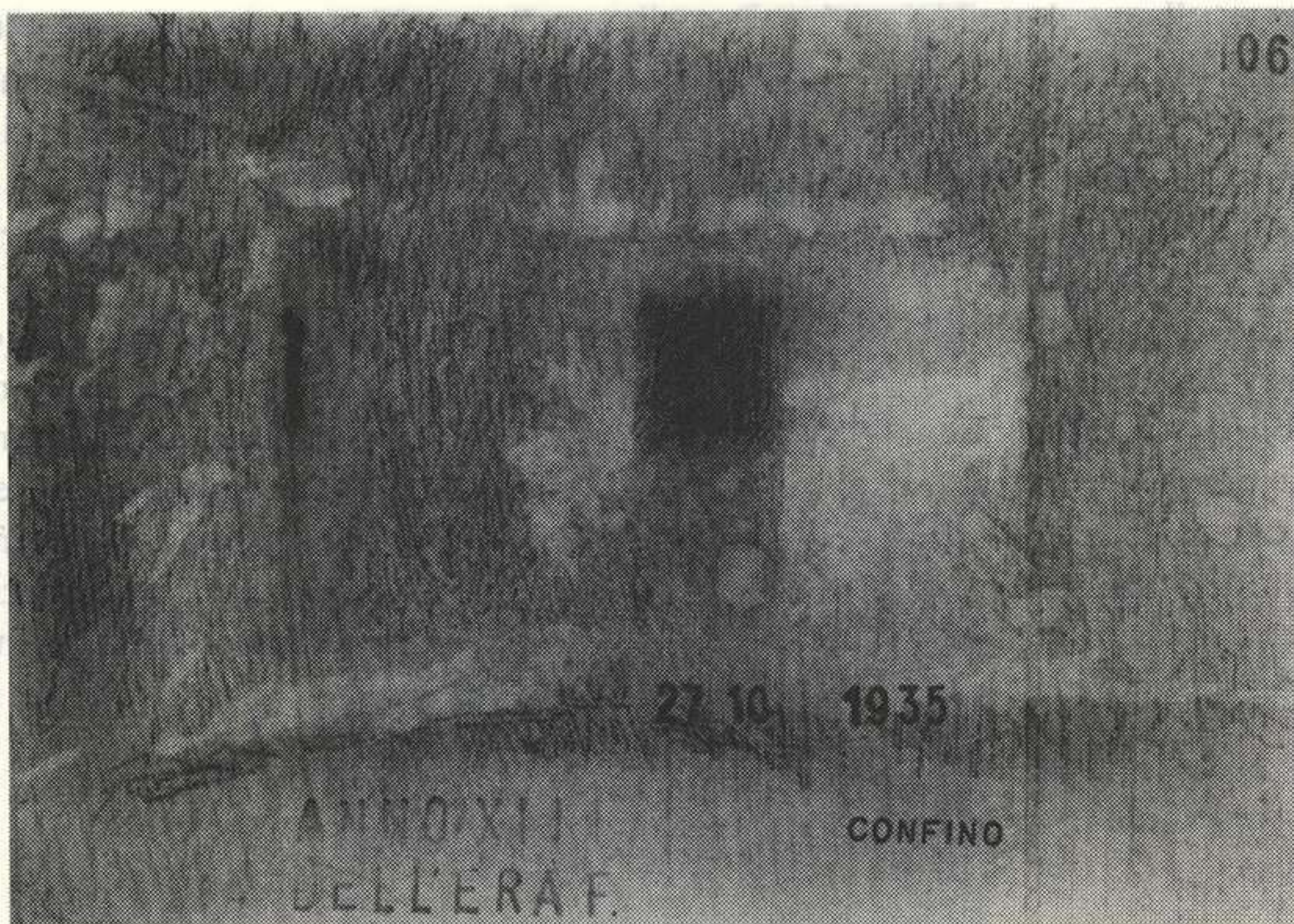
nada más llegar al pueblo calabrés⁷); «Albergo Roma. Torino. 27 agosto 1950», al suicidio del poeta. Los símbolos son, fundamentalmente, dos, el escudo del estado franquista y su «victor» de la Victoria, en ocasiones con indicación de la fecha de esta victoria, 1939 (también dibuja el yugo y las flechas, y en una escultura, un objeto, reproduce el símbolo mutilado: *Sense titol*, madera, hierro y piedra, 56,5 x 32,5 x 78).

Todos estos motivos inciden decisivamente sobre nuestro modo de ver los dibujos y las esculturas. Las imágenes veladas pueden inducir a un ejercicio melancólico y sentimental de la memoria, incluso a un ejercicio estrictamente estético, pero las leyendas, las fechas, los símbolos y las palabras actúan en sentido contrario, y en sentido contrario actúa también su materialidad, su diseño, de tampón, que convierte a los dibujos en piezas de un archivo que se ha hecho presente: lo hemos abierto, hemos sacado las «fichas» de las carpetas y las hemos desplegado sobre la mesa⁸. Entonces los dibujos adquieren un sentido preciso: no



⁷ Cit. en Cesare Pavese, *Il mestiere de vivere*, Torino, Einaudi, 1952, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, p. 429 (primera nota correspondiente al año 1935).

⁸ Los dibujos de Jové, tomados cada uno aisladamente y en conjunto como serie, afectan de forma directa a un asunto hoy día polémico: si no meramente la consideración de la obra de arte como pieza de archivo, si, al menos, la articulación de lo documental y lo artístico en obras que, sin prescindir de la condición documental, que registra el hecho concreto, sí poseen un significado general. No cabe entrar ahora en este debate, pero sí señalar que, por lo que hace a estos dibujos, se in-



hablan de sentimientos y emociones, aunque puedan suscitarlas, hablan de hechos que sucedieron, sobre los que es preciso reflexionar, hechos que tienen fecha y lugar precisos.

3

Más allá de las afinidades temáticas, hay puntos de contacto que los dibujos de Jové ponen en primer plano (puntos de contacto que algunos llamarán estéticos, que son significativos y permiten comprender la complejidad y alcance de las imágenes). El proceder es diferente en el caso de Cristòfol y en el de Pavese. Por lo que hace al escultor, Jové se sirve de varios recursos, en alguno de sus dibujos humaniza obras como *Bust rural*, una pieza de 1934, o introduce fragmentos de otras: un fragmento de *Nit de lluna* (1935) aparece en dibujos que llevan esta leyenda y la fecha 1935 o que, sin llevar leyenda ni fecha, pertenecen a la misma serie temática. Pero quizá los más interesantes son aquellos en los que una «forma Cristòfol», permítaseme hablar así, encuentra su lugar

introduce una nueva variante (de carácter artístico) en los recursos de la memoria: la creación de imágenes prosaicas, concretas, y esenciales, generales.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

tanto en la imagen como en la condición de un objeto. Una «forma Cristòfol» está en el firmamento azul del dibujo que lleva como leyenda «27 Agosto 1950. La partenza del geometra», en el que adivinamos la silueta de una figura humana⁹. Una «forma Cristòfol» es el humo que sale de la iglesia de Almenar incendiada, es también la línea en el espacio de una de sus esculturas-objeto. Esculturas y objetos que, conviene señalarlo, recuerdan a las esculturas de Ángel Ferrant y las esculturas-objetos de Joan Brossa (y del propio Jové en épocas anteriores), lo que «abre» una tradición que no debe ser olvidada, una tradición de vanguardia renovadora antes de la Guerra Civil en el caso de Ferrant, una tradición de postguerra: si los poemas de Brossa se transforman en objetos y los objetos en poemas –Brossa, amante del circo y de la magia, es un transformista–, las «formas Cristòfol» se convierten en memoria: *está* Cristòfol *ahora* presente en el dibujo que recuerda el recuerdo del escultor, aquel día que trillaba en Os de Balaguer y la iglesia de Almenar humeaba, el día en el que empezó la Guerra Civil.



⁹ *La partenza del geometra* es dibujo suscitado por la figura de «mio cugino», viajero y protagonista del primero de los poemas de *Lavorare stanca, I mari del Sud*, uno de los poemas fundamentales en el rumbo poético de Pavese, tal como él mismo explicó. (Información de Pepa Balsach.)

¹⁰ *Il mestiere di essere*, ediz. cit., p. 400.

Los dibujos con estos motivos permiten-exigen varias interpretaciones. Sobre el recuerdo formulado por uno de los protagonistas, Leandre Cristòfol, que recrea el trabajo que hacía en la era, el incendio de la iglesia con el humo en lejanía y el estallido de la Guerra Civil, se imprime una forma, hasta cierto punto verosímil en el marco de la mimesis –una línea de humo puede adoptar ese perfil– que pertenece a la obra del escultor –habla de la presencia del escultor allí, en ese momento concreto– y nos obliga a nosotros a introducir al escultor en la imagen cuando la contemplamos: está en esa línea, en esa forma. Pero está también una tradición asociada a las figuras de Ferrant y Brossa, así como la figura del poeta en un geómetra de su entorno, «mio cugino», en cuya «partenza» también figura la «forma Cristòfol».

La leyenda no se limita a proporcionar un título –si es que de título puede hablarse (no lo creo: más me recuerda las leyendas que escribió Goya en algunos de sus dibujos y al pie de sus grabados)– sino que suscita y articula un conjunto de asociaciones visuales que establece relaciones entre realidades diversas y hechos diferentes. La que he llamado «forma Cristòfol» aparece en otros dibujos en los que predomina la condición paisajística (que, a su vez, recuerdan a otros sin esta «forma» pero anunciándola en la composición de nubes: el dibujo 063, por ejemplo, en relación con el 071 bis), con la leyenda sobre la iglesia de Almenar, paisajes que conectan también con otros titulados simplemente *Paesagio* y una numeración en romanos –lo que remite directamente a las tierras y colinas pavesianas– y a los ya mencionados *Nit de lluna*, con la fecha 1935. La relación entre todos ellos configura una serie de acordes, cada uno de los cuales resuena en la serie y en los demás individualmente contemplados.

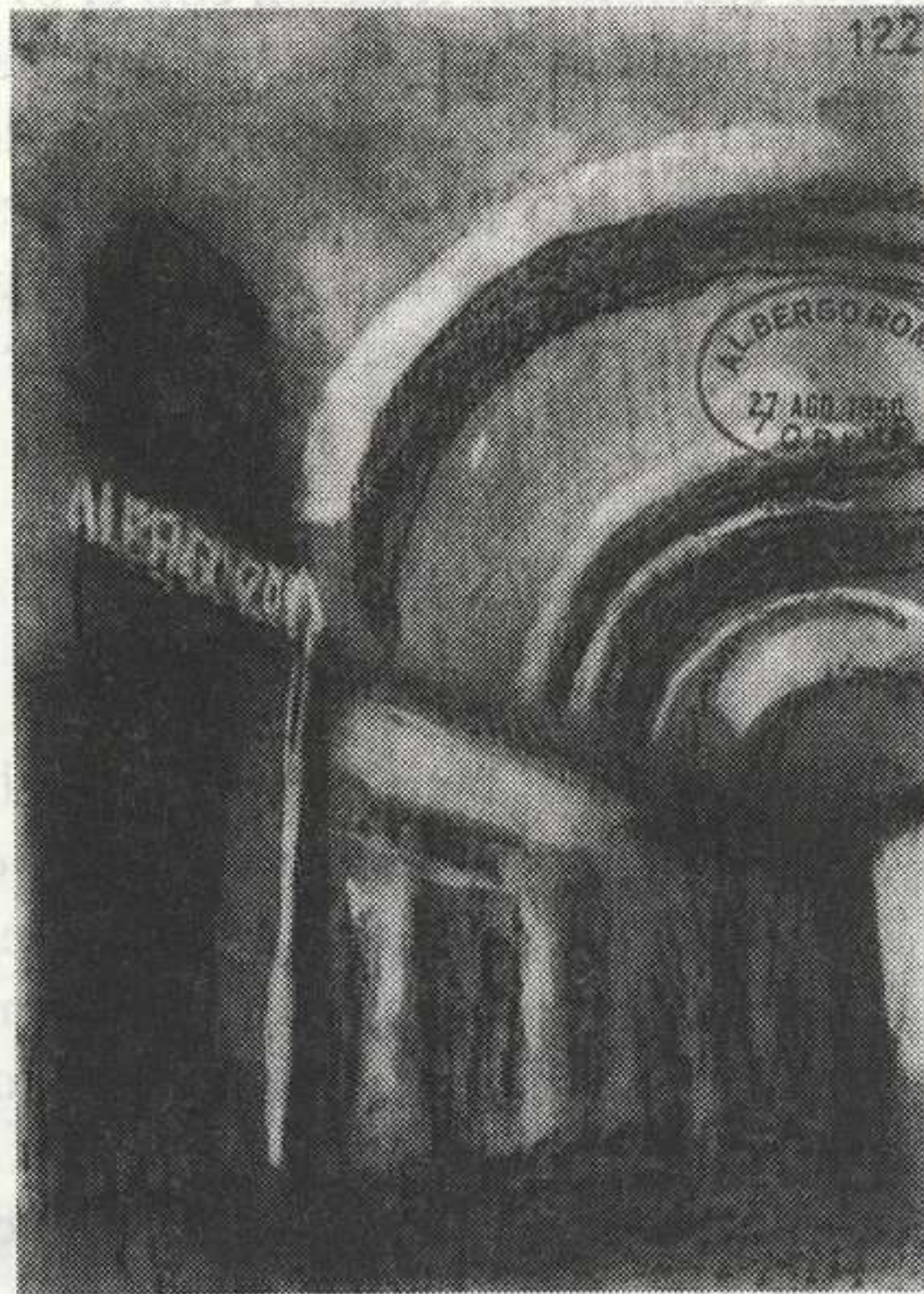
4

La referencia a las tierras, a las colinas y al suicidio del poeta *abre* otro complejo de asociaciones. Jové aborda la muerte de Pavese, como ya se ha dicho, en la representación del exterior del hotel de Torino, Albergo Roma, y de la habitación donde sucedió. En los dibujos, la leyenda, siempre la misma, es solemne: «Albergo Roma Torino 27 Agosto 1950» en sello circular de tampón con tinta roja el contorno del sello y las letras del hotel, y negra la fecha. Podemos seguir el estado emocional del poeta en las anotaciones de su diario, la última frase: «Non parole. Un gesto. Non scriverò piú.»¹⁰ Los dibujos recogen, en su concreta representación, la peripecia emocional que alienta en esas palabras terminantes.

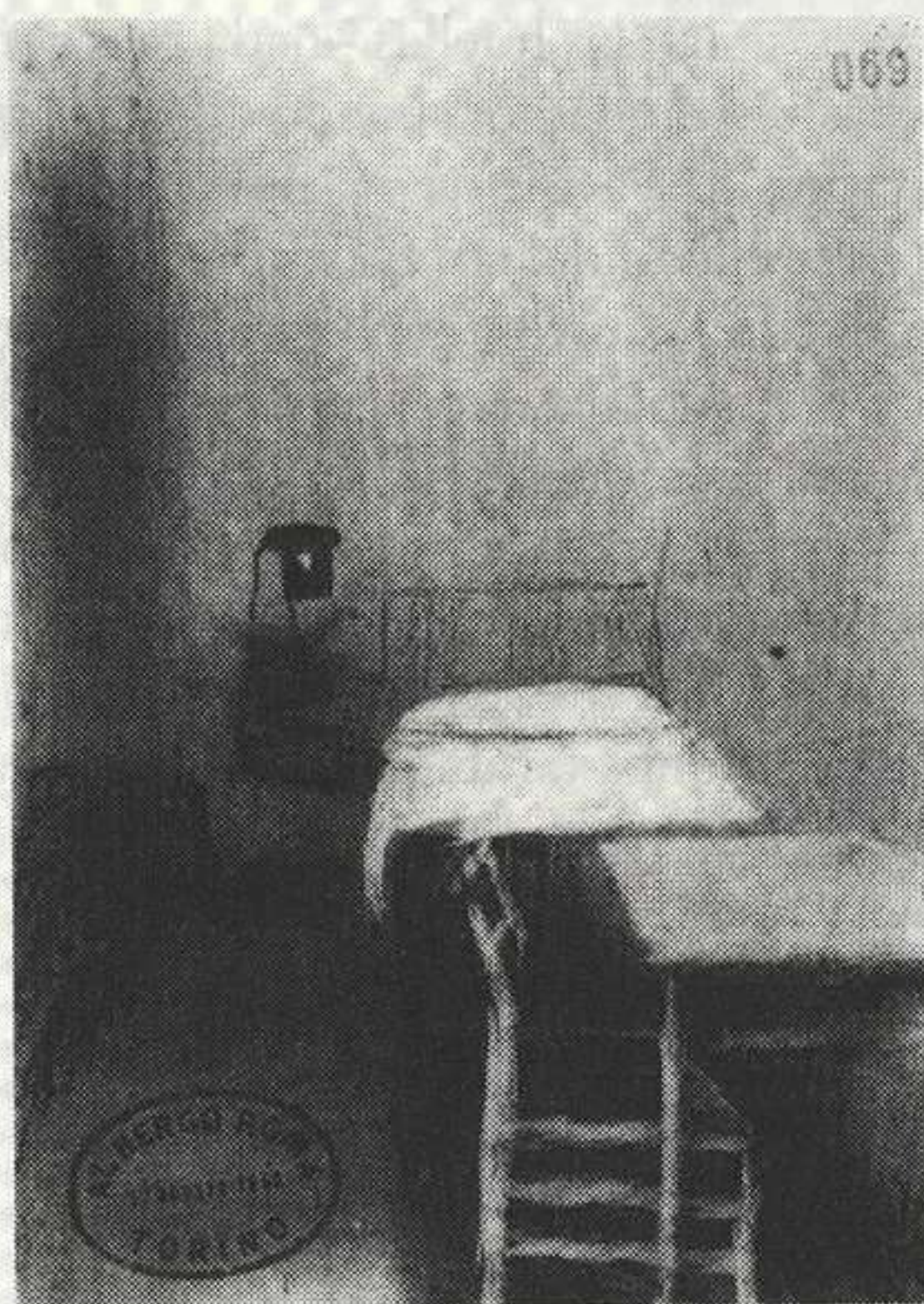
¹⁰ *Il mestiere de vivere*, edic. cit., p. 400.

Tanto los que representan el exterior del *albergo* como el interior del hotel son dibujos nocturnos. Lo es el exterior, en los soportales, pero también la habitación, en la que Jové ha eludido la luz: sólo el lecho, una silla y una mesa, un teléfono en la cabecera de la cama. Predomina la más estricta contención. Los dibujos aproximan paulatinamente nuestra mirada al interior de la habitación, como si estuviéramos en ella, como si el recuerdo fuera nuestro recuerdo, prosaico, como la poesía de Pavese, pero efectivo.

«I ricordi cominciano nella sera» (Los recuerdos comienzan en la noche), escribió en un poema del 9 de agosto de 1940, *Paesaggio VIII*¹¹, pero los recuerdos no tienen por qué ser necesariamente oscuros, nocturno. Jové trabaja magistralmente la luz, ya lo había hecho en el depósito de aguas de Lleida, *La mirada perdida* (2000), en sus dibujos y fotografías, en especial en *De franja pur. Breviari* (2000). La luz y el sol están presentes en la trilla de Os de Balaguer, como si nosotros, trillando, miráramos al sol al hacerlo hacia el horizonte, en la partida del geómetra, donde el humo no ha tenido la oportunidad de oscurecer su brillantez. La luz y el sol están presentes en los campos de flores y en el mar que rompe en la orilla. Incluso están, ahora como recuerdo perdido, en el lugar en el que se



¹¹ Poema añadido a *Lavorare stanca*, edic. cit., p. 109.



encuentran las «gentes del lugar». Un lugar que se hace oscuro en la casa y el camino, allí donde el confinamiento es más opresivo: una casa no es una morada, aquí más parece cueva. La oscuridad no es sólo material, también es moral. Está presente el recuerdo de algunos de los principales relatos de Pavese.

Son muchos los puntos de contacto entre los versos del poeta y los dibujos de Jové. Las fechas incluidas en las imágenes, los escudos y las leyendas, no sólo identifican con absoluta precisión los motivos representados, constituyen además los nexos temporales que hacen de estos dibujos secuencias de una narración simultáneamente personal e histórica. Una narración prosaica, y en ello bien diferente —como la poesía pavesiana respecto de la italiana y europea— de lo que es habitual en el panorama artístico más próximo, pues el prosaísmo de Jové nada tiene que ver con la banalidad de lo privado (que fue tan característico de algunos artistas de los primeros años setenta y que actuó de «banderín de enganche» de todos aquellos que rechazaron, muchas veces con violencia, una pintura política; todo lo contrario de Jové, que dibuja una memoria política, aunque no sólo política).

En los dibujos alienta un mundo que es a la vez privado y público, y un mundo pasado que se ha hecho presente. Privados son los compañeros del lugar, cada uno con su fisonomía, y la mujer que lleva el niño en brazos, o la que avanza de espaldas en un espacio indefinido; privada la casa en la que vive el confinado,

el paisaje en el que se «depositan» las huellas —nada más privado que éstas, nada más público que las huellas, sin embargo, cuando quedan registrada en una ficha, en un archivo—, y los lectores de Pavese recordarán la importancia que cobra en sus relatos el deseo y la posibilidad del confinado de tener una vida propia en el confinamiento, relaciones con los otros, con las mujeres y los compañeros, en la taberna, en el campo por el que pasea, en el camino. Privado y público sin solución de continuidad en una memoria histórica que puede recordar el humo de la iglesia de Almenar o la cabeza caída del *duce* caído. Públicas estas imágenes, estos recuerdos, en otro sentido: en el hacerse actuales para nosotros, parte de nuestra historia y de nuestro presente, en narrar un presente que es a la vez recuerdo e imagen viva, haciéndonos también, a nosotros, narradores de lo sucedido, de lo que nos ha sucedido y que, como tal, nos pertenece.

(2000). La luz y el sol están en la orilla. Incluso es
sotras, trillando, mirando
geómetra, donde el ho
tez. La luz y el sol están
en la orilla. Incluso es

encuentran las «gentes del lugar» que se encuentran en la casa y el cr-
mino, allí donde el confinamiento es una opción, una casa no es una morada,
adul más parece cueva. La oscuridad es el sol que también es moral. Ésta
presente el recuerdo de algunos de los dibujos de Pavese.

son muchos los países de donde vienen los poemas y los dibujos
de Jové. Las fechas indican las imágenes, los recuerdos, las leyendas, no sólo
identifican con absoluta precisión las trayectorias, las, constituyen además
los nexos temporales que hacen de los dibujos, además de una narración si-
multáneamente personal e histórica. La narración histórica, y en ello bien di-
ferente—como la poesía, la historia, la pintura—de lo que es
habitual en el panorama artístico, pero el prosaísmo de Jové nada
tiene que ver con la banalidad de lo prosaico, sino con el prosaísmo de algu-
nos artistas de los primeros años del siglo XX, que se caracterizó por el «prosaísmo
de todos aquellos que se caracterizó por el prosaísmo de todos aquellos que se
lítica; todo lo contrario de lo que se caracterizó por el prosaísmo de todos aquellos que se
política).

En los dibujos aliena un mundo que es a la vez privado y público, y un
mundo pasado que se ha hecho presente. Privados son los compañeros del lugar,
cada uno con su fisonomía, y la mujer que lleva el niño en brazos, o la que avanza
de espaldas en un espacio indefinido, privada casa en la que vive el confinado.