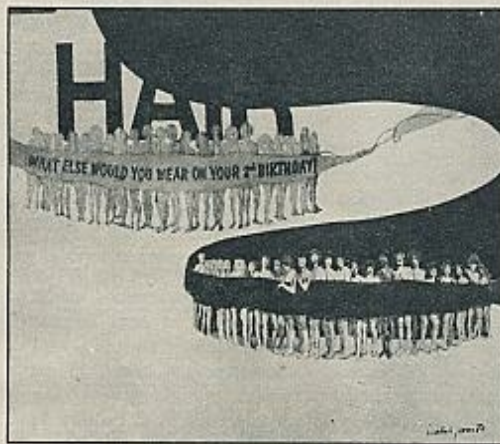


ARTE

Desde la Galería de Ramón Durán hasta la Galería Kreiser no hay más que un paso... es decir, no, habrá unos... cincuenta pasos: los que hay que gastar en atravesar, en diagonal, la madrileña calle de Serrano. Eso es lo que media entre la exposición de Isabel Pons y la de Ramiro Ramos. Van aquí hoy asociados, no por ninguna razón especialmente significativa sino por la única razón de su cercanía. La proximidad de las galerías de arte parece, a veces, como una especial cortésia hacia el que tiene la obligación de visitarias. Pero algunas veces esas proximidades se dan. Las barcelonesas salas de Gaspar y de René Metráz están aún más próximas: están contiguas en la calle Consejo de Ciento, y ni siquiera hay que atravesar la calle. Debe haber una cierta afinidad electiva en las galerías por razón de enclave...

Grabados de Isabel Pons, en la Galería Ramón Durán. Madrid

Nada más mirar los últimos grabados de Isabel Pons, uno se da cuenta de que la artis-



Isabel Pons

ta ha cambiado radicalmente, que ya no está en la misma posición que estaba respecto a su obra. Sencillamente: que ha abdicado de una de sus posibilidades más efectivas

—más efectistas también— y más espectaculares; que ha renunciado a la brillantez que antaño le ofrecía una técnica depurada y desarrollada hasta el máximo. Ha hecho bien. Ahora sus grabados son menos brillantes; son incluso menos golosos; por supuesto, son mucho menos «técnicos»... pero abundan mucho más en la realidad. Y de abundar en la realidad es de lo que se trata siempre, siempre, en el arte. Pero no abundan más en la realidad porque sean más «realistas» que, sí, lo son, si aceptamos convencionalmente la significación de esa palabra. Abundan más en la realidad porque la realidad está mucho más presente en ellos. El realismo no hace realidad; es la realidad la que hace al realismo. Escribo esas palabras contestando, en cierta manera, a mi amigo Carlos Arean, quien, en el prólogo a esa muestra, parece querer defenderse del fantasma del realismo social. («Un fantasma recorre Europa: el fantasma del... realismo... social». Esas palabras podrían ser las iniciales de un hipotético manifiesto válido para una crítica a la medida de mi amigo Carlos Arean). Naturalmente, yo no tengo el menor interés en demostrar aquí lo que hace Isabel Pons ahora sea realismo. Es que ni siquiera me he propuesto eso como un problema. Pero supogamos que lo fuese... ¿y qué? ¿Es que por eso iba a ser menos válido ese grabado? No: todo arte se cimienta en una realidad. Y ese

asaltada por una cultura agresora...

Pero no era eso de lo que yo iba a hablar refiriéndome al grabado de Isabel Pons. Yo iba a hablar de su renuncia a la brillantez que le proporcionaba el procedimiento por asumir la densidad que le proporciona la sustancia. Mientras más «realista» es la pintura —¿pintura? Sí, dejémoslo así— de Isabel Pons, es menos académica. Claro: es que ha dejado de vivir insta-

co— de una manera especial de tenebrismo: el tenebrismo es la salida violenta de una realidad iluminada por sabe Dios qué luz, desde sabe Dios qué sombra. Y no: en lo de Ramiro Ramos no se salva nada de la sombra; si acaso, lo que está en la penumbra.

Yo diría antes —supongo— que todo eso presupone una ideología de la sombra. Se podría seguir diciendo eso ahora también, y sería correcto. Pero a mí, eso, ahora, me



Ramiro Ramos

parecería insuficiente. Se trata más bien —se trata, en realidad— de una ideología de la intimidad: de la anti-vociferante, de lo antimultitudinario. Se trata de la soledad... de la soledad confortable. Sí: de la intimidad. Eso se ve muy bien en su mundo figurativo. Es el desarrollo de toda una poética de la persona en su soledad, en su intimidad. No sé por qué (y sí: sé por qué) eso me recuerda a Proust, a ese mundo reelaborado por el gran novelista en el que una sombra es capaz de agigantarse y de transformarse hasta constituir una novela, una historia, un universo.

Ramiro Ramos, en la Galería Kreiser. Madrid

A Ramiro Ramos también le conocí hace ya tiempo. Y aquí no me ha pasado como en la exposición anterior. En su exposición he encontrado lo que ya esperaba: un mundo de sombras en el que se destaca un mundo de penumbras. Así como en la exposición anterior me interesó el tránsito a una nueva visión de la realidad, en esta de Ramiro Ramos me interesa la fidelidad, la continuidad, la permanencia en una visión personalísima de la realidad.

De Ramiro Ramos ya escribí yo hace... no sé: por lo menos, hace más de diez años. ¿Y qué diría yo? Me referiría, claro, a ese mundo de sombras estableciendo un nuevo diapason con el mundo de las penumbras. No se trataba —no se trata ahora, tam-

parecería insuficiente. Se trata más bien —se trata, en realidad— de una ideología de la intimidad: de la anti-vociferante, de lo antimultitudinario. Se trata de la soledad... de la soledad confortable. Sí: de la intimidad. Eso se ve muy bien en su mundo figurativo. Es el desarrollo de toda una poética de la persona en su soledad, en su intimidad. No sé por qué (y sí: sé por qué) eso me recuerda a Proust, a ese mundo reelaborado por el gran novelista en el que una sombra es capaz de agigantarse y de transformarse hasta constituir una novela, una historia, un universo.

He visto, al leer su trayectoria en el catálogo, que Ramiro Ramos, en un tiempo de su vida, se dedicó a la pintura mural de grandes edificios colectivos... Eso, la verdad, no lo comprendo. ¿Cómo ha sido posible? ¿Cómo podría explicármelo? No, no me lo explico. Dejo así las cosas tal como están. Yo hablo sólo de lo que veo. ■ J. M. MORENO GALVAN.

LIBROS

Juan Goytisolo o la reivindicación de Boabdil el chico

De todos los «ilustrados» españoles que se atrevieron a la militancia en el cruce de los siglos XVIII-XIX, el que más fobias ha conservado en las conciencias de la «España eterna» es Blanco White. El escritor andaluz profesó cura en 1801 y acabó sus días como exiliado en Liverpool, tras haberse convertido al anglicanismo y al unitarismo. Este mártir (en el sentido universal, eterno y romántico de la palabra) del liberalismo español, todavía hoy merece las siguientes escrituras de don Pedro Gómez Aparicio: «La Escuela literario-política de don Manuel José Quintana constituye un ejemplo de la propensión antiespañola de su liberalismo exacerbado, aunque no fuese más que por prestar aliento a estos dos prototipos de una extranjerizante aberración: el «anglófilo» don José María Blanco White y el «francesado» don Alberto Lista». Don Marcelino, el inaguantable don Marcelino Menéndez y Pelayo, llamó a Blanco White «abominable y anti-patriótico», y sobre la sombra histórica del apóstata andaluz, nuestra derecha ha arrojado sus peores basuras verbales.

Juan Goytisolo me recuerda a Blanco White.

Me consta que a Juan Goytisolo le fascina Blanco White. De la galería de españoles subhistóricos, a la altura de un Lista, un Sixto Cámara o un Garrido, Blanco White destaca por su desgarradura. Excelente escritor en lengua inglesa y castellana, verdadera cinta de transmisión del romanticismo inglés a España, adelantado del periodismo polémico decimonónico. ¿Qué sabe hoy un bachiller español de Blanco White? Juan Goytisolo, que no es ni ha sido cura, que no escribe en otro idioma que no sea el castellano, me recuerda a Blanco White. Entre la distancia en que vive desde hace más de diez años y la urna de silencio que sobre él ha situado una política informativa, Juan Goytisolo nos parece hoy un escritor lejano, lejano, como un exiliado romántico que de vez en cuando nos visita, nos contempla, repone

tristeza en su candil y vuelve a marchar. Y, sin embargo, ha sido el único novelista de la promoción de los cincuenta que ha seguido publicando con una periodicidad profesional, sin aparentemente verse afectado por la crisis lingüístico-moral de estos últimos años.

DEL PARAISO A LA TIERRA DE NADIE.—Desde que Juan Goytisolo, casi tan niño prodigio como Pedro Gimferrer, publicara *Duelo en el paraíso* hasta la reciente aparición de *Reivindicación del conde don Julián*, el novelista ha seguido una peregrinación desde el roto paraíso de su niñez hasta la tierra de nadie en la que vive ahora. Hay una trayectoria paralela increíble entre los hermanos Goytisolo más publicadores: José Agustín, el poeta, y Juan, el novelista. *Duelo en el paraíso* era un viaje a las fuentes de la propia sentimentalidad, destruida como el paraíso que perecía bajo las bombas en plena guerra civil. El retorno, el primer libro poético de José Agustín, también era un viaje a las fuentes de la propia sentimentalidad: un cadáver de mujer, la madre de los escritores, muerta en el transcurso de una incursión aérea sobre Barcelona. Después hay equivalencias, muy distantes, entre el Goytisolo poeta social y el Goytisolo novelista social. Finalmente, ambos han llegado a una ruptura de su propia suficiencia, de su papel neorromántico de transformadores de una realidad que ha terminado por hastiarles. El poeta escribe extrañas construcciones lingüísticas, glosas angustiadas de la arquitectura lúdica de Ricardo Bofill y su taller. El novelista, desde *Fin de fiesta*, ha penetrado en la movediza tierra de nadie que sigue a los fugitivos como una maldición.

De una lectura de *Fin de fiesta*, para mí el inicio real de Juan Goytisolo como gran escritor, se desprendía un cambio de talante con respecto al que motivaba la escritura de toda la promoción realista. Siempre en Goytisolo la imaginación estaba por encima del esquema y la tecnología literaria. De ahí que la aparición de sus «héroes positivos» sonara a «morcilla» teatral. A mí los héroes positivos de Juan Goytisolo me recordaban a los de Bardem: lúcidos

críticos aparecidos entre zarzas después de un rayo de anunciación. Si el cine de Hollywood forzaba el «happy end», Goytisolo o Bardem también hacían lo suyo para un cierto beso «happy end» entre la realidad literaria y el voluntarismo histórico. Hoy podemos juzgar con tanta distancia como admiración aquel empeño crítico-estético de un Juan Goytisolo o un Bardem, que en último extremo nos explican a nosotros como lectores y como aprendices de ciudadanía. Y en Goytisolo ha sido su evolución expresiva posterior la que nos ha ayudado a distanciar aún más novelas como *La resaca* o compendios narrativos como *Para vivir aquí*. Creo que el Goytisolo de *Fin de fiesta* o de *La isla* está bajo la influencia de un descubrimiento, no sé si entonces reciente, de Scott Fitzgerald, el escritor más frío de toda la historia de la literatura. Fascina el grosor del cristal que Scott Fitzgerald sabe colocar entre su corazón, su cerebro y la realidad, la otredad. Bajo la influencia del escritor americano y de Césaire Pavese, Goytisolo pudo escribir *La isla*, en mi opinión una de las novelas más completas del maltratado y poco leído realismo español último. Allí aparecía un Goytisolo liberado de la inseguridad idiomática que le había llevado hasta entonces a una consulta excesiva del Casares. La dedicación de su retina a un sector social que conocía bien (una burguesía mejor o peor ilustrada) relajaba la musculatura de sus personajes. Con el tiempo, una novela como *La isla* servirá a los sociólogos para comprender mejor lo peculiar del nacimiento de nuestra «gauche divine», y los partidarios de la libertad de lectura podrán apreciar mejor que nosotros la semántica de unos elementos literarios en correspondencia con el nacimiento del interiorismo lacado y metálico, un tanto lúdico. Aun en *La isla* pisaba Goytisolo tierra de protesta democrática, aun lo agónico de sus personajes tenía reparación técnica, previa la reparación de unos condicionamientos objetivos.

Entre *La isla* y *Señas de identidad* está el «quid» del nacimiento de Juan Goytisolo el fugitivo. Algún día podrá hacerse, con igualdad de oportu-

tidades y sin urgencias de cruz roja, la valoración de la crisis de la incipiente intelectualidad marxiana española en torno a 1964-1965.

Confusamente, el policentrismo de Togliatti y la libertad cultural de los marxistas italianos servía para expresar perplejidades más profundas que no acabaron de explicitarse hasta el mayo francés. Soy consciente, y espero que ustedes lo sean, de todas las impotencias verbales que se interponen entre el deseo y la realidad de hablar claro sobre este asunto. Baste decir que Goytisolo fue brutalmente zarandeado por la crisis y que sus inquietos y ya algo fríos pies terminaron por perder sensibilidad terrícola y, finalmente, por perder tie-

ción de la narrativa española, totalmente desarbolada por la invasión de los bárbaros: García Márquez al frente de los ostrogodos y Vargas Llosa al frente de los vándalos. **Tiempo de silencio** o **Señas de identidad** eran, en cambio, transiciones formales, curiosamente coincidentes en su predeterminación ético-estética con la cultura de los bárbaros invasores. Por distintos caminos se llegaba a una proclamación de la libertad de expresión.

LA OBSCENIDAD DE LO REAL.—Tanto *Señas de identidad* como *Reivindicación del conde don Julián* son obras subnormales, escritas por un subnormal que recuerda y recupera un doble tiempo perdido: el propio y el tiempo

identidad constituía la traducción formal de una dislocación moral, de un escepticismo instrumental que repercute en la desconfianza de la novela como tal y en la adopción de un cierto laocoontismo literario. Pero la positividad de las intenciones seguía basándose en una cierta voluntad de convocatoria y de didacticismo:

pero no
su victoria no es tal
y si un destino acerbo para
[ti como para los otros te
[lleva no queriéndolo tú
antes de ver restaurada la
[vida del país y de sus hom-
[bres deja constancia al me-
[nos de este tiempo no olvi-
[des cuanto ocurrió en él no
[te calles
la geometría caótica de la
[ciudad las tres chimeneas
[de la Cefsa campanarios y
[agujas de iglesias jardines
on va rater le car
tu te rends compte
alguno comprenderá quizá
[mucho más tarde.

En cambio, en *Reivindicación del conde don Julián* la subnormalidad del escritor se ha hecho mucho más consciente. Extranjero de la lógica brutal de un país brutal, sin nada que le tipifique, que le «identifique», el subnormal se ha refugiado en tierra extranjera, en la punta de África, desde la que los moros iniciaron la conquista de España y Europa sin conseguir pasar de los Pirineos y sin abandonar España del todo. El personaje-escritor-subnormal es además, o cree serlo en muchos momentos, el conde don Julián: el malo del tebeo de nuestra historia que abrió las puertas a la invasión musulmana. Este don Julián Goytisolo ha roto definitivamente con la sintaxis de los normales y escribe como un loco rabioso y triste. Como un loco rabioso, triste y locuaz cuenta a quien quiera oírle las razones de una locura y una distancia y predica la guerra santa para la invasión de España por parte de los árabes, tic cultural de una posible redención de Europa a cargo del tercer mundo.

La novela es el fin-principio de una evolución cultural, humana y estética. Este personaje, don Julián Goytisolo, me permito sustituirlo por un Boabdil Goytisolo, expulsado



Goytisolo, visto por Gálvez

rra. Coincide este éxodo metafórico con un éxodo viajero real. Goytisolo se mueve por el mundo con el pasaporte muy liado, cada vez más confusas sus señas de identidad, y un buen día el escritor se puso a hacer balance de sus fuerzas y sus debilidades para acabar de delimitar quién era él y cuál su función. Nació así *Señas de identidad*, novela llamada, con *Tiempo de silencio*, a presidir la renova-

histórico de la comunidad que le ha hecho tal como es. Juan Goytisolo y la Historia inmediata y total de España retroceden para autoexplicarse. En *Señas de identidad*, la recuperación del pasado personal llevaba a su aceptación; como el personaje central de *Ocho y medio* acepta todos sus componentes como único punto de partida posible para seguir viviendo. La dislocada forma narrativa de *Señas de*

para siempre, que, como Alberti, ve muy lejano el regreso a Granada. Yo creo que Goytisolo Boabdil lo ve improbable y, en el fondo del fondo, un regreso inútil. Un desesperado amor visceral le ata lingüísticamente a la tierra lejana y cercana de España. Pero la relación es mucho más ambigua que la del personaje de *Señas de identidad*; me resistía a llamarla amor-odio, pero es inevitable. La abstracción sartriana de la realidad como obscena ha sido para muchos españoles una acongojante comprobación concreta. La literatura ha sido para muchos de ellos un cincel de plomo con el que querían agredir la obscena piedra haca y transformarla en una estatua armónica y antropomórfica. El cincel de plomo en una mano y la otra sobre los ojos para ver más lejos, Boabdil Goytisolo, desde la costa africana, escribe: «... después tirarás de la correa de la persiana sin una mirada para la costa enemiga, para la venenosa cicatriz que se extiende al otro lado del mar: el sueño agobia tus párpados y cierras los ojos: lo sabes, lo sabes: mañana será otro día, la invasión recomenzará».

LA SOMBRA DE BLANCO WHITE.—Juan Goytisolo no publica en España desde *Fin de fiesta*. Barral tuvo que tragarse la edición de *La isla y mexicanizarla. Señas de identidad y Reivindicación del conde don Julián* han aparecido en la editorial mexicana Joaquín Mortiz. Esta editorial cumple, con respecto a la literatura española, función similar a la cumplida por Andorra o Perpiñán con respecto a nuestro público cinematográfico con posibles. «Visionario lo que aquí no se puede «visionar».

Goytisolo se ha convertido en la bicha negra de nuestra cultura progresista. Creo que es el Blanco White que nuestros programadores necesitaban para mantener vivo el mito del intelectual «afrancésado» o «anglófilo», «abominable» y «antipatriótico».

Y, en cambio, no hay escritor más español, más patriótico que Juan Goytisolo. Toda su obra está condicionada por el país. Su etapa lógica era un intento de comunicación de esta lógica al país, al paisaje y al paisanaje. Su

etapa subnormal está en función de una traicionada confianza en la idoneidad del instrumento para cambiar una realidad.

Es posible que a partir de ahora Goytisolo pueda escribir con una libertad prácticamente absoluta. Todo lo que puede condicionar la realidad española, desde la esperanza hasta el cansancio, ya lo ha dicho su novelística a través de una evolución en la que constantemente se ha mantenido la identidad *matière-manière*. Estos términos traducen mejor la significación de la obra de Goytisolo que los más convencionales y devaluados: fondo-forma. Su identidad se establece a través del espíritu santo de la moralidad. Es el tono moral el que permite que la formalización tenga mucho que ver con la temática. La música narrativa del Goytisolo de sus dos últimas novelas es tan atonal como su moral y su temática; se equivocarán todos los que traten de justificarla por la influencia de Martín Santos o los latinoamericanos. Estos escritores sólo han aportado a Goytisolo el incentivo ejemplar de su libertad.

Si quieren ustedes ver M. A. S. H., *Zabriskie Point*, *Z. La caída de los dioses*, *Hair*, *Calcuta*, etcétera, etcétera, necesitan un certificado de madurez previo llamado pasaporte. Un segundo certificado de madurez previo llamado dinero para poder utilizar el pasaporte e irse al extranjero a ver cine. Me parece grave. Pero está ahí el problema Goytisolo. También, en cierta manera, hay que ir al extranjero para leerle. Es el novelista actual español de mayor audiencia internacional. Traducido al lenguaje triunfalista, podría decirse que Goytisolo pasea por el mundo el nombre de España, menos en España. No sé cuántos permisos de importación se habrán concedido a *Reivindicación del conde don Julián*. ¿Quinientos? ¿Cincuenta? ¿Ninguno? Yo he leído la obra. La tengo. Pero abrigo muchísimos escrúpulos de conciencia. ¿Está permitido en la España del desarrollo la lectura del anglófilo, afrancésado, abominable, antipatriótico Juan Julián Goytisolo Blanco White, alias «Boab-

dil el Chico»? ¿Se tolera, aunque no se aconseja? ¿Procede? ¿No procede? ¿3-R? ¿15-R? ¿300-R? ¿Para ancianos con reparos? ¿Sin reparos? ¿Y hasta cuándo? ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.

Poética japonesa: Matsuo Basho

La forma clásica de la poesía japonesa es el *tanka* o *waka*, integrado por cinco versos en dos estrofas, de tres la primera (cinco, siete y cinco sílabas) y dos la segunda (siete sílabas cada una), pudiendo componerse cada estrofa por un poeta distinto. La sucesión de *tankas* constituye la *renga*, y en su composición intervienen, por lo general, varios poetas, a la manera del cadáver exultante de los surrealistas.

A partir del siglo XVI, la *renga* adoptó una forma coloquial y satírica, el *haikai no renga*, recibiendo la primera unidad poética de la secuencia la denominación de *hokku*.

A comienzos del siglo XVII se inicia, en el Japón, un período que se prolongará hasta mediados del siglo XIX, y que entre sociólogos e historiadores recibirá la denominación de «Japón Tokugawa», nombre de la familia que asumió la dirección del Estado hasta la restauración del poder imperial. Es un período de introspección y cerrazón al mundo exterior, en el que, sin embargo, se opera una decisiva transformación histórica, la emersión en las principales ciudades de un patriciado urbano que, frente al feudalismo guerrero imperante, va a hacer surgir un nuevo estilo de vida, una nueva concepción del arte y de la cultura.

Es el período en el que aparece el grabado en madera, la novela picaresca y licenciosa, el teatro Kabuki. La poesía se desembaraza de ritualismos y fórmulas arcaicas, convirtiéndose en una réplica al tumulto urbano. Matsuo Basho es la figura capital de este movimiento renovador. Nacido en 1644, fue el promotor de una tendencia que, incorporando un sentido de la vitalidad hasta entonces desconocido y a partir de formas populares, elaboró una poesía culta y soberanamente cuidada. Del *renga no haikai*

se desgaja una unidad poética, el *haiku*, integrado por diecisiete sílabas y tres versos (cinco, siete y cinco sílabas). «Desde un punto de vista formal el *haiku* se divide en dos partes: una da la condición general y la ubicación temporal o espacial del poema (otoño o primavera, mediodía o atardecer, un árbol o una roca, la luna, un ruiseñor); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo». En Basho, el *haiku* se convierte en un medio para la vinculación de la reflexión introspectiva y la naturaleza, en un ayuntamiento espiritual en el que el destello poético es caligrafía, pintura y meditación, todo junto.

Ahora acaba de aparecer en castellano un libro singular, la traducción de *Oku no Hosomichi* (1), elaborada por Eikichi Hayashiya y Octavio Paz. En *Sendas de Oku* aparece toda una ruta sentimental, poética y religiosa, cubierta por Basho y su amigo Sora hacia el área septentrional del Japón; una región aún hoy hermética y distante. Trabajando sobre el material propuesto por Hayashiya, Octavio Paz ofrece una versión cuidada, explicativa y plenamente abierta. Las notas de Hayashiya convierten su lectura en una conexión de datos históricos, literarios y míticos verdaderamente sugestiva, propiciando una aproximación a una cultura entre nosotros, como tantas otras cosas, descuidada. Los escritos preliminares del libro ofrecen una introducción a la poética japonesa y a la obra de Basho y su escuela, a la vez que dilucidan la influencia ejercida sobre poetas hispanos e hispanohablantes. ■ EDUARDO CHAMORRO.

(1) *Sendas de Oku*. Matsuo Basho. Breve Biblioteca de Respuesta. Barral Editores, 1970.

«Arniches y el habla de Madrid»

El libro, Premio Rivadeneyra de la Real Academia Española, analiza uno de los temas que fueron más caros a la crítica teatral española de años atrás: el lenguaje de Arniches y su relación con el lenguaje popular madrileño. Para unos, Arniches trabajaba a base de la fijación tex-

tual de lo que oía en sus cotidianas visitas a las calles vecinas a la plaza de Cascorro. Para otros, el lenguaje de



sus sainetes era el producto de una libre y personal recreación de ese habla popular. Según estos últimos, Arniches no sólo era el «inventor» de un lenguaje, sino que, paradójicamente, invirtiendo el proceso natural, provocaba en las clases que correspondían a sus personajes teatrales una mimesis de ese lenguaje. Arniches sería algo así como el «creador» o poco menos del lenguaje popular madrileño.

Más importante que rechazar este segundo punto de vista es examinar sus raíces. Pensar que un hombre de vida triunfal y acomodada, por modestos que fueran sus orígenes y mucha su voluntad de entender a las gentes del Rastro, puede crear el lenguaje que corresponde a quienes viven en muy distintas circunstancias, es olvidar la razón cultural, el carácter de imagen del mundo, que todo lenguaje encierra. Imponer un lenguaje a cualquier persona o comunidad es monstruoso precisamente porque se le impone, a través de las palabras, una nueva relación emocional con las personas y las cosas, yugulando aquella que venía expresada por el idioma desplazado. El idioma de una persona, al margen de los poliglotismos más o menos profesionales, no es, en fin, una combinación silábica, sino un instrumento decisivo para proyectar el modo de ser. ¿Y cómo iba don Carlos, desde sus particulares y sociales vi-