Sección bibliográfica

«AIRE NUESTRO» EN SU CUARTA SERIE *

I

La obra toda de Jorge Guillén se articula en un único «libro»: *Aire nuestro. Cántico, Clamor, Homenaje* más luego *Y otros poemas* constituyen series en las que en distinto grado se van modulando los temas o materias de contenido fundamentales de esta poesía.

El propio autor ha revelado cómo a los veinticinco años dijo alguna vez: «¡Lo daría todo por escribir un libro de versos!», y que entonces pensaba ya en una obra con unidad orgánica. Efectivamente, los textos de las distintas series guillenianas se hallan relacionados entre sí «desde dentro», ya que responden a una matriz temática unitaria que se manifiesta en distinta proporción según esas series cronológicamente sucesivas.

Cántico es el poemario dedicado a la afirmación del vivir y el ser, de la vida y la existencia como hecho general y elemental. Afirma así la realidad frente a sus imperfecciones y la amargura del existir. Pero también se hallan en él desórdenes, dolores y muerte como formas del mal.

La poetización del mal da lugar a *Clamor*, que desarrolla el coro de elementos negativos que ya había aparecido en *Cántico*.

Aparece tratado ahora el desarrollo histórico de nuestra época, con lo que frente a la Vida se poetiza fundamentalmente la Historia. Son las dos realidades radicales: Guillén nos hace asistir al gozo de lo vital-elemental y a su despliegue y concreción en lo histórico. Para él la lucidez de conocer todas las negaciones no debe interrumpir la afirmación jubilosa del puro existir, de que la vida vale e importa.

---

* A propósito de Jorge Guillén, *Aire Nuestro, IV, Y otros poemas*, primera edición completa. Barcelona, 1979.

Homenaje concreta a su vez un aspecto de *Cántico:* es el júbilo sereno personal del poeta. Efectivamente está referido a la jornada diaria del propio autor: experiencias personales, lecturas, la reflexión sobre la literatura...

Luego, *Y otros poemas* continúa la triple gama de temas y tonos de las tres series precedentes, acogiéndose a un troquel de tradición inglesa: *and other poems.* El propio Guillén ha escrito: «Hay una sola obra compuesta de cuatro volúmenes: *Cántico, Clamor, Homenaje, Y otros poemas.* Al autor le importa mucho ese bloque unitario con su coherencia significativa». Se trata en efecto del libro soñado en la juventud y llevado a cabo. *Y otros poemas,* además, es «estricta continuación simultánea» de las tres primeras series.

La sola obra unitaria forma el todo completo de *Aire nuestro.* Este título recoge las dos ideas fundamentales del corpus poemático: aire en nuestros pulmones, es decir, intersección del hombre en cuanto ser vital y del mundo. El hombre como realidad vital en el mundo de la naturaleza y de la historia.

II

El hecho de querer construir un «libro» supone en Guillén —creemos— una adscripción a la estética del Simbolismo, convergente además con su poética vanguardista, que concibe la obra artística en cuanto todo calculado y presidido por un orden interno; Simbolismo y Vanguardia constituyen concepciones artísticas que concurren a formar lo que puede llamarse *lírica moderna* española.

La tradición de nuestra lírica moderna, en efecto, constituye un desarrollo cuyo despliegue va de un autor como Bécquer a los hombres del veintisiete. Bécquer, Rubén (comúnmente adscrito a la literatura española), Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón, y todo el veintisiete, son hombres de esa serie dotada de unicidad y coherencia a la que podemos llamar lírica moderna. A su vez, esta poesía no constituye sino uno de los datos que configuran la magna creación cultural de la *Edad de Plata* (1868-1936).

La trayectoria de la creación poética contemporánea, según decimos, presenta una entidad suficientemente unitaria como para permitir su estudio global. Bécquer ya creó un objeto poético nuevo distante de Espronceda, Zorrilla o Campoamor; coetáneo de Mallarmé y Verlaine, fue de hecho un simbolista, y muchos de los rasgos de su traza están presentes luego en los autores de esta lírica moderna.

Desde el punto de vista literario, el diverso despliegue se realiza en una búsqueda de la belleza, de la pura forma artística; el registro de emociones es distinto, pero en todas se da un intenso sentimiento de lo bello. Lo que aquí estamos proponiendo llamar poesía (española) moderna, pues, es la secuencia que va de Bécquer al veintisiete; toda ella está impregnada, por debajo de los diferentes resultados, de un puro anhelo de creación artística, de un anhelo de obra bella, y por la impronta simbolista podría ser conocida con este adjetivo. Preferimos, no obstante, el nombre indicado de lírica moderna, que comprende las distintas estéticas convergentes. Acotamos el período entre las fechas-límite simbólicas de 1871 (publicación de las *Rimas* de Bécquer) y la epónima de 1927.

III

¿En qué difieren la primera edición de *Y otros poemas* (1973) y esta otra, completa, de 1979? La profesora R. G. Arance las ha cotejado, y de su trabajo se deduce que Guillén ha corregido en general el texto primero, aumentándolo algo además.

Podemos ver un par de muestras de esta corrección en la parte segunda, *Sátiras*, del libro. Dos poemas («En la televisión», «Una clave») tematizan la idea de «todo se trivializa». El primero presenta una única variante: «Alguna milicia... dispara, fusila», se ve sustituido por «... dispara, no avisa»; la expresión casi redundante queda sustituida por esta otra que aumenta pertinentemente el contenido semántico de acuerdo con el tono general del texto. «Una clave» lleva en 1973 al frente la cita poco explícita: «Trivialización», que ahora aparece recompuesta: «Por trivialización entiendo la nivelación de lo importante y lo ordinario» (E. Tierno Galván); el contenido queda, así, más perfectamente expresado.

A veces asistimos también a supresiones en busca de la expresión más perfecta, en la que nada falte, pero de la que nada sobre tampoco. El texto «Toda la época o Los anuncios en la televisión» pasa a llamarse «A través de la época (televisión)»; aunque quizá el sintagma «Toda la época» sea más expresivo, «A través de la época» uniforma métricamente título y texto, pero en todo caso los nuevos título y subtítulo resultan mejor compuestos. Y sobre todo desaparece respecto a 1973 una cita inicial que ahora ha estimado Guillén poco pertinente: *«¿Qué es la vida?»* (Calderón-Marx-Rockefeller). Por

lo demás, el verso final «¡Economía, producto!» aparece ahora como «¡Economía, lo único!», que responde también mejor a la materia temática del poema.

¡V

La *obra completa* de Jorge Guillén es muy extensa. Sin contar el libro que viene preparando —ya muy elaborado—, *Final*, las cuatro series publicadas de *Aire nuestro* ocupan unas dos mil doscientas páginas, con un número cercano a éste de poemas y alrededor de 37.000 versos.

El propio volumen de esta obra, más la complejidad de sus contenidos, de su estética y de las formas compositivas y elocutivas, hará que haya de tardarse aún un tiempo en asimilarla y entenderla globalmente. Es la seña de identidad de todas las aportaciones fundamentales a nuestra cultura.—*FRANCISCO ABAD y R. G. ARANCE (Facultad de Letras. Universidad de VALLADOLID).*

MANUEL RIOS RUIZ: «UNA INEFABLE PRESENCIA»

Si el acto de creación artística supone, entre otras cosas y primariamente, un grado absoluto de fidelidad del creador consigo mismo, con lo que él es; si la autenticidad tiene como premisa el derroche de vida y no la adecuación a una moda cultural; si, por añadidura, el arte es carne y no máscara, tensión límite y no apoltronamiento en los esquemas; si, además, la creación es vértigo, un pulso con la muerte donde nada está establecido de antemano; sin duda entenderemos a Manolo Ríos cuando dice: «Estos poemas o paráfrasis no tienen médula ni parihuelas donde sostenerse para ser declamados o tal vez comprendidos, están escritos por la sola ilusión, han nacido en vértigos y niágaras, salen por un asomo al abismo y una mirada árida a la ciudad que la celosía encaja y filtra el temperamento, con los apoyos de la memoria valiéndome, y por un intento de socorrerme cada vez que un ángel me punzaba en plena paz.»

Y en ese vértigo consciente, la presencia inefable de Dios, una indescriptible epifanía de la trascendencia en el interior del hombre, sin algarabías ni sobresaltos, sin megalomanías. Dios es sorprenden-

te, pero no extiende su manto providencial sobre el imposible, no ofrece su todopoderosa mano asida a lo inalcanzable. Dios anima su actividad en la eternidad de la sencillez y de las realidades entrañables, en la vecindad y la lejanía, como un trotamundos que va escribiendo con lenguaje transparente los renglones inmediatos de las verdades elementales. El poeta explora su propia voluntad de búsqueda, porque, según sus palabras, «Dios está para eso, para ser encontrado y ser vivido», sin alboroto y desenfreno, y para contemplar sus átomos y sus oficios, sus colmos y el orden que estructura los ámbitos de tristezas y esplendores.

Vivencia de Dios, impregnación de su presencia; invitación sin tregua a la mirada, a la imaginación y al gozo de Dios. ¡Qué cerca y qué lejos está Manolo Ríos de la mística! Cerca por su sobrehumano afán de vida y de contemplación del Ser divino; lejos, porque no persigue la unión consustancial con El ni tiene cabida en su andadura el éxtasis. No se trata de una aventura en la que el poeta mantiene un diálogo personal con la divinidad palpable e insistente, sino que suscita los motivos en un cara a cara consigo mismo o a través de una intención apelativa que insta al lector u oyente a compartir la contemplación de esa presencia inefable. Esto explica la perfecta mixtura entre los momentos de clara escritura expositiva —sin que se suponga un acercamiento a la metafísica, a la teodicea o a consideraciones escatológicas— y las ascensiones líricas que superponen el sentimiento a la razón, un hondo sentir a Dios, «más muchacho y compañero, más hermano del aliento que nos nativa y corporiza».

La tensión límite va perfilando el arribo a un encuentro reconocido con Dios. Pero no quedaríamos satisfechos si estos poemas fueran tan sólo eso, un punto de llegada tan lúcido que gratuitamente rebosara el espacio del gozo y la atracción de lo numinoso. Demasiada seguridad para la contingencia humana. El poeta provoca el riesgo y lo acepta: «Estamos prendidos —dice— por el prodigio insólito de algún alfiler. Y un alfiler es un soplo repentino, una finta penetrante.» Se deja punzar, prender, entrecegar y hundir en su movimiento de búsqueda. Nada hay establecido de antemano, y menos aún cuando de la intimidad y sus perspectivas depende el valor de los propios límites existenciales. La búsqueda de lo inefable arranca de una convicción vital que recuerda a ese gran hombre que fue Unamuno. Como él, Manolo Ríos se niega a aceptar que exista sólo lo visible y perecedero; sus palabras llevan en sí mismas la fuerza de la permanencia, de la perdurabilidad y, en definitiva, de la eternidad: «Si supiera que el mundo es sólo lo que veo y toco, me sentiría desterrado como

un argonatuta ausente o marinero empedernido (...), un niño chico destetado.» El pulso con la muerte está echado; no sé si Unamuno salió invicto en su agonía, pero estoy seguro que Manolo Ríos, sin arrebatos, vive el don precioso de la paz habitada por lo sublime.

Al teocentrismo esencial de los místicos, se opone en estos poemas, y perdonad la expresión, un intencionado geotropismo; la irreversible huida de aquéllos hacia Dios se sustituye aquí por un acercamiento de Dios al mundo: el poeta trata de humanizarlo y le imagina empuñando el almocafre y la azoleta, habitando la migaja de pan íntima y gloriosa, arrodillado en todos los sitios y oquedades. Eso explica la abundancia de léxico concreto para un contenido que sería campo abonado para las abstracciones. En vez de abstracciones, la poesía aúna los sentimientos y las palabras, las sensaciones y los conceptos. Siempre me llamó la atención en este poeta la exuberancia verbal. La fidelidad del creador consigo mismo prosigue en «Una inefable presencia». Una cuidadosa utilización del léxico, sobre todo nominal, y los parágrafos alargándose en amplificaciones sustantivas escapan de toda normativa: constantemente aguijonea nuestra capacidad sorpresiva por medio de palabras reconocidas como cultas (por ejemplo, «alígero», o «azur»), populares («se le cuela en la palabra cuando Dios se la azuza y se la muele, se la engarabita»), andalucismos («entelerida»), y cuando le parece oportuno, forma sus propias palabras motivadas en un intento de abarcar con más precisión la realidad: desquejándose, sobresintiéndose, envena, envuela, enlamparada, etc.

Manolo Ríos es así, intimista y sensóreo, conceptual y contrastivo. Pese a quien pese, no pretende lo fácil; sus complejidades anímicas nos ponen a prueba y proporcionan, de cualquier manera, el máximo placer ante la dificultad vencida, ante el sentido desentrañado.—*SANTOS ALONSO (Santa Hortensia, 18, 6.º A. MADRID-2).*

EMILIO LORENZO: *El español y otras lenguas.* Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1980, 220 pp.

Tengo para mí que la sensibilidad ante los fenómenos lingüísticos en sus variadas manifestaciones es un raro don que pocos privilegiados disfrutan y cuya carencia no puede compensarse a fuerza de alardes eruditos. Es un peculiar olfato para detectar —y explicar después— en el magma de hechos de lenguaje aquellos que bullen de

una manera especial. No es casualidad que uno de esos afortunados poseedores de semejante tino mental, el profesar Emilio Lorenzo, titulara un libro suyo —anterior al que hoy motiva este comentario— precisamente así: *El español de hoy, lengua en ebullición.* La feliz elección del título, unida, claro está, a la calidad misma de los trabajos contenidos en ese libro, han hecho que camine ya por una tercera edición «actualizada y aumentada». (Hay otro libro de Lorenzo que nos parece oportuno recordar aquí. Es más modesto en la apariencia pero lo juzgamos de obligado conocimiento para cuantos se interesan por nuestro idioma: me refiero a su *Lengua y vida españolas, curso medio,* una obra que es bastante más que un libro de texto para la enseñanza del español a extranjeros, puesto que en sus abundantísimas notas léxicas y gramaticales a los textos seleccionados, el lector puede encontrar, no sin cierta sorpresa, observaciones y hasta esbozos teóricos que ninguna gramática o diccionario le suministra. Concretamente, dado el carácter de muchos de los textos reproducidos en dicho libro, su aportación al conocimiento del español coloquial nos parece particularmente valiosa.)

Con el título de *El español y otras lenguas* se ha publicado recientemente una nueva recopilación de trabajos dispersos del autor. Se trata de dieciséis artículos y conferencias —escritos entre 1957 y 1979— en los que Lorenzo conjuga su profundo conocimiento del español actual con su condición de especialista en lenguas germánicas y su dilatada experiencia didáctica.

Resulta imposible resumir para el lector el contenido de los trabajos que se reúnen en este volumen. Bastará decir que, a grandes rasgos, dichos trabajos podrían clasificarse en dos grupos. El primero y más nutrido comprendería los estudios de lingüística comparada; en ellos, aunque se enfoque una lengua concreta —como ocurre en el primer artículo, «Sobre el talante y el semblante de la lengua española», acaso el más importante de todo el libro, y en los dedicados a la oración interrogativa en el inglés hablado o a la nueva fisonomía de la lengua alemana— se hace siempre desde la perspectiva que proporciona el contraste con otra u otras lenguas modernas. Junto a ellos encontramos otros trabajos más explícitamente comparativos, en los que las lenguas que con mayor frecuencia ocupan la atención del autor son, como cabía esperar, el español y el inglés. Pero no las únicas: ahí están, por ejemplo, las páginas dedicadas a la comparación entre dos idiomas tantas veces superficialmente hermanados, el español y el italiano.

Directamente vinculados a este tipo de estudios están los dos que el autor dedica al tema de la traducción, especialmente el primero,

«Sobre el menester de la traducción», de notoria actualidad ahora que en nuestro mundo cultural y editorial se observa una creciente y esperanzadora preocupación por la calidad de las versiones españolas de obras literarias extranjeras. También estamos incluyendo mentalmente en este primer grupo de trabajos el titulado «Dos lenguas trasplantadas: el inglés y el español en América», pues efectivamente está dedicado a un tema tan atractivo como poco explorado cual es el de los paralelismos y divergencias que ofrece la expansión ultramarina de esas dos arrolladoras lenguas de cultura, comparadas aquí desde el punto de vista de sus vicisitudes históricas y su inserción en el tejido social. Al texto de esa conferencia —redactada en 1977— añade ahora el autor un muy documentado e interesante apéndice sobre la situación de los hispanohablantes en los Estados Unidos.

En el segundo grupo de trabajos podrían incluirse los relacionados con la didáctica de las lenguas, un campo en el que Emilio Lorenzo puede con justicia considerarse como pionero sólo con exhibir unos cuantos títulos y sus correspondientes fechas: «La gramática generativa y la enseñanza de las lenguas modernas» (1969) o «Libros de texto y selección de vocabulario» (1957). Ocurre además que tales trabajos no han perdido interés con el paso del tiempo. Piénsese —por poner algunos de los ejemplos más significativos— en el lamentable caos de la terminología lingüística que padecen hoy nuestros escolares, o en el desfase existente entre el registro idiomático adoptado por los autores de libros de texto y el nivel de lengua que los alumnos normalmente poseen. Son problemas de enorme importancia hoy y que tal vez podrían haberse remediado a tiempo si se hubiera continuado en esa línea de preocupación por el tema de la que son testimonio algunas páginas del libro que estamos comentando.

Por todo lo dicho puede considerarse a Emilio Lorenzo como el introductor en nuestro panorama científico de algunas tendencias o escuelas más o menos recientes de las que ofrece el cada día más amplio abanico de la ciencia lingüística. Tal es el caso de esa especie de neocomparatismo representado por la lingüística de contrastes y la estilística multilateral, o el de la lingüística aplicada a la didáctica. En *E! español y otras lenguas* hay también contribuciones más fugaces a la sociolingüística («Dimensión social del lenguaje») y hasta se roza la psicolingüística («Asociaciones verbales en inglés y en español»). Pero advirtamos en seguida que si en algo no cae Emilio Lorenzo es en el papanatismo incondicional hacia lo nuevo. Adopta, por el contrario, una postura sensatamente ecléctica en que la fidelidad a sus maestros se conjuga con la información siempre al día sobre los múltiples derroteros por los que discurre hoy la ciencia del lenguaje.

El autor deja bien clara su postura en el prólogo escrito para este libro, cuando —tras reconocer su admiración por los avances de las más recientes escuelas o sectas— confiesa lo siguiente: «quien se ha formado bajo la sombra de Meyer-Lübke, H. Paul, E. R. Curtius, Saussure, M. Pidal, Bally, K. Vossler, Leo Spitzer, etc., llevado de la mano por Dámaso Alonso, cree que los caminos abiertos por tan ilustres maestros bastan y sobran para satisfacer cualquier intención exploratoria en campos todavía no hollados del conocimiento lingüístico». En una línea conciliadora se sitúa asimismo Lorenzo cuando en el preámbulo de uno de sus trabajos (véase pp. 27-30) lamenta ciertos pecados de ingratitud de los practicistas a ultranza hacia los teóricos del estructuralismo y de éstos hacia los grandes maestros de la lingüística del siglo XIX.

Queremos terminar expresando una doble satisfacción motivada, una parte, por el hecho de ver reunidos en un volumen una serie de trabajos dispersos —y por tanto, difíciles de localizar hasta ahora— valiosos por sí mismos y novedosos en nuestro panorama bibliográfico; de otra parte, por la reciente incorporación de Emilio Lorenzo a la Real Academia Española. Estamos convencidos de que profundos conocedores de la lengua española viva —y de su historia—, personas dotadas de aquella peculiar sensibilidad de que hablábamos al principio es lo que la Academia más necesita en el momento presente. A esas cualidades añade Emilio Lorenzo un inusitado dominio de las más importantes lenguas modernas de cultura, que le proporciona una visión más amplia de los hechos lingüísticos. Los muchos años que ha consagrado, en fin, a la tarea de enseñar la lengua española a miles de estudiantes extranjeros de todo el mundo —una tarea que tantas huellas ha dejado en este libro—, bien merecían un reconocimiento.— *PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA (Reina Mercedes, 17. MADRID-20).*

LA PREOCUPACION ANTOLOGICA: SOBRE UNA NUEVA «ANTOLOGIA CONSULTADA»

Es el objeto de estas breves notas una referencia a la reciente *Antología consultada de la nueva poesía andaluza* (1963-1978), de Manuel Urbano, Sevilla, Aldebaran, 1980, libro que entronca con esa visible preocupación actual por sistematizar las producciones estéticas de las diversas comunidades del Estado dentro de la compleja dispersión de nuestro tiempo. Muchas páginas se han escrito sobre

este cada vez más frecuente fenómeno de las antologías, tanto desde el punto de vista de la representatividad, como desde el mismo hecho literario que representan y desde múltiples perspectivas, su justificación o rechazo. El problema viene de muy antiguo y bastaría recordar el papel desarrollado, por ejemplo, por la *Antología griega*, del sabio bizantino Máximo Planudio, siguiendo precedentes anteriores y de indudable influencia en el prerrenacimiento italiano, obra de vital interés para el conocimiento en Europa de la poesía helenística, así también el papel de los *Cármina* goliardescos o los «Cancioneros» cortesanos medievales, por citar tan sólo algunos testimonios significativos. Indudablemente, puede resultar desorbitada la implicación aquí de tales precedentes históricos, pero ha de tenerse en cuenta que si aquéllos se justifican por la problemática de la difusión literaria, son también hoy parecidas razones, aunque de orden inverso, las que explican esta situación: lo que se justifica por escasez de autores y medios, tiene en nuestro tiempo sentido por la dispersión editora, la abundancia de autores en el marco de una cultura socializada a la que muchos acceden, las facilidades para la autoedición ante los avances tipográficos, y las reducidas tiradas, sin embargo, o su difícil distribución y localización; aspectos que dificultan un conocimiento panorámico de las aportaciones más importantes de cada período, la información selectiva de la que el estudioso precisa. Habría entonces que empezar a plantear la valoración de las antologías según los prototipos en las que éstas tienden a incluirse, su intencionalidad y contexto. Es sin duda distinto el enfoque de las «antologías de promoción», de autores jóvenes que se inician, de grupos literarios o tendencias estéticas definidas, frente a esas otras «antologías de reconocimiento», representativas de un espacio determinado, cronológico o geográfico, así como las «antologías críticas», centradas en una visión panorámica con vistas al estudio y la periodización literaria, obras que cumplen una función eminentemente didáctica o divulgadora, tres posibles modelos abstractos de antología colectiva que, aunque no se cumplan siempre de forma estricta, a ellos suelen hacer referencia la mayoría de las que se publican. La antología puede entonces valorarse, sobre todo en los primeros prototipos, en la medida en que suponen una aportación de material para la parcelación y el conocimiento de la creatividad, respondiendo así, dada la dispersión de libros y autores en nuestro tiempo, a una relativa necesidad, vías de acceso para el lector que puede, si lo desea, profundizar en las obras concretas en un estadio posterior. Para cumplir dicha función, es preciso que venga provista de una imprescindible información que permita dicha ampliación, quedando así

justificado su papel introductorio, especialmente en las antologías generacionales o de ámbito espacial que se refieren a la contemporaneidad, como es nuestro caso.

El planteamiento, además de la existencia de una identidad propia y diferencial en un contexto determinado (el espacio andaluz), debe suceder, en todo caso, a la aportación del material a través de los diversos estadios cronológicos y su estudio, sin que influyan en principio conceptos preconcebidos a favor o en contra de esa misma identidad diferencial. Tanto su afirmación como negación podría ser todo lo más conclusión, y nunca punto de partida. Por otra parte, el problema de la parcelación literaria según la estricta distribución actual, regional o provincial, como señala el mismo antólogo, parte de presupuestos de difícil fundamentación histórica. Además, la literatura contemporánea refleja, también en el caso andaluz, la tensión entre la existencia de una posible personalidad cultural, una tradición propia, más o menos reconocible especialmente en la creatividad popular y, por otro lado, la difícil posibilidad de una independencia cultural en un siglo que marca, desde las perspectivas infinitas de la comunicación, una formación de los poetas y autores en un ámbito universal, uniforme, especialmente en esos círculos intelectuales «elevados». En las diversas manifestaciones de la cultura popular, mucho más arraigada en las propias tradiciones, son reconocibles, tal vez más fácilmente, elementos caracterizadores a lo largo de una diacronía, más evidentes, si se quiere, las relaciones. Quizá se ha pretendido con excesiva frecuencia aplicar estas constantes a todas las producciones artísticas de la comunidad cultural, olvidando que, en la formación del intelectual moderno, afluyen hoy, tal vez más que en otro tiempo, constantes de tipo supranacional pertenecientes a las culturas más desarrolladas con las que se relaciona. A ello contribuyen las facilidades de las infraestructuras editoriales. Es indudable que el autor recibe las incidencias del contexto en el que se mueve según su grado de adaptación al medio, su vinculación y su conocimiento, pero también ha de tenerse en cuenta, sin que pretendamos defender una teoría del desenraizamiento, esa formación literaria e intelectual del escritor en los esquemas de una cultura internacionalizada, lo cual resulta aún más significativo dado el elevado índice de emigración andaluza hacia los centros de difusión cultural y editorial más destacados, realidad plenamente visible en cualquiera de las antologías de verso o prosa. Todo esto dificulta poder determinar los rasgos peculiares, diferenciales, y establecer un la literatura «culta» unas dependencias o deudas claras con una tradición literaria andaluza. Los presupuestos espaciales tendrían sólo

entonces una clara justificación, en cuanto parcelan y significan la aportación de autores nacidos o vinculados a Andalucía en el contexto español, al menos mientras no se demuestre una colectiva identidad diferencial, que tampoco consideramos meta decisiva de la crítica ni negamos de partida.

La antología objeto de estas disgresiones responde en gran medida a algunas de las cuestiones aquí planteadas, adscribiéndose al subgrupo segundo de nuestra esbozada clasificación en tanto que se refiere al ámbito espacial andaluz y dentro, además, de las coordenadas cronológicas más recientes, autores incorporados entre 1963 y 1978, momento éste en el que se cerraba la antología (editada, por tanto, con retraso). Por otro lado, está dentro del modelo de responsabilidad compartida, en tanto que «consultada», lo que convierte a la selección de autores en resultante estadística, producto del colectivo de informantes a los que el antólogo acudió, profesores, críticos, periodistas especializados, poetas, directores de revistas y colecciones de poesía (pp. 32 y ss.). El libro puede entonces valorarse y discutirse desde el punto de vista de la nómina de autores que, en cualquier caso, es reflejo de la información, gusto estético y opinión a nivel medio de los consultados. En este sentido se manifiesta Manuel Urbano señalando la disparidad de criterios o la falta de información existente entre los diversos núcleos de creación andaluces, un interesante anecdotario tan sólo esbozado y luego escondido como parte del «secreto del sumario» en torno a la consulta, resultados que tal vez deberían haberse explicitado más en la introducción, aun respetando la inviolabilidad «confesional». Teniendo en cuenta el citado carácter estadístico, no entraremos en la cuestión de los autores incluidos y su representatividad, aunque tal vez el presupuesto previo, basado en la iniciación editorial entre los límites cronológicos de esos quince años, no fuera el más idóneo, dado que incluye motivaciones generacionales sin duda distintas: poetas nacidos en los distantes límites de 1933 y 1955, aunque inician su publicación entre el sesenta y tres y el setenta y ocho. Desde nuestro punto de vista, la valoración del libro debe hacerse especialmente por su representatividad en el contexto de las antologías, sobre todo de las andaluzas y en tanto que cumpla su función. Es aquí donde consideramos esencial el trabajo realizado, esa función expositiva, informativa de una realidad que, por reciente, resulta de difícil acceso, labor de recopilación de un material disperso en revistas, periódicos, libros de reducida difusión e, incluso, antologías parciales, provinciales, fuera de los tradicionales canales de distribución. Ciento cuarenta y dos páginas de introducción constituyen ese amplio depósito de ne-

cesaria información enhebrada en un peculiar estilo, bastante directo y definitorio de su autor. Resulta entonces muy útil, especialmente cuando parece reconocerse un relativo renacer de la aportación andaluza a la lírica española contemporánea que había sido decisiva en la preguerra y pareció perder vigencia en las décadas posteriores a la confrontación bélica. La amplitud y densidad del trabajo realizado por Urbano ofrece una visión panorámica más allá de lo exigible a una antología, integrando y conectando lo sucedido a niveles de creación y edición en el contexto andaluz, perfectamente implicado en la literatura española y con escasas lagunas (asimismo reconocidas y justificadas). Independientemente del total o parcial acuerdo del lector con el conjunto de opiniones y juicios vertidos por Urbano, podrá encontrarse esa exhaustiva información de las diversas líneas que constituyen la actual creación poética de los andaluces, además de los incluidos. Sólo Huelva y Almería, según señala el propio Urbano, quedan un tanto ausentes dentro de ese relativo aislamiento tan evidente como injustificable, si bien más recientemente parecen haberse desarrollado núcleos de interés en ambas capitales: El Club de Escritores Onubenses, dos antologías de poetas que recogen la producción más destacada del siglo y algunas ediciones, en la primera capital. De Almería destacamos el grupo en torno a la revista *Andarax*, preocupada por la cultura andaluza y que realiza a lo largo de sus números una amplia antología.

En la introducción al libro que ahora nos ocupa, estructurada como estudio y no simple prólogo, se abarcan los límites de la posguerra a raíz de la cual pueden explicarse algunas de las causas que motivan la falta de una infraestructura cultural, el absentismo y la situación de dependencia actual hacia los centros más importantes españoles, una panorámica de la cultura española en la que el corpus poético andaluz se integra. Desde una posición denunciadora de los tópicos más frecuentes, apunta Urbano algunas de las causas explicativas de nuestro fenómeno cultural, pasa revista a las antologías nacionales más importantes y la incidencia que en ellas ha tenido la aportación andaluza, los problemas de la crítica y los medios de comunicación, las antologías generales o parciales andaluzas, estudios o artículos en los que se hace referencia al tema. Se nos ofrece también información sobre el papel desarrollado por las revistas literarias más importantes, las colecciones poéticas, los grupos y tendencias surgidos en estos años, esfuerzos editoriales incluso de tipo artesanal que han configurado dicha participación andaluza desde dentro y fuera de sus límites geográficos.

Destacamos especialmente esa implicación del fenómeno andaluz en las constantes de la literatura española sin caer en la fácil tentación de un análisis individualizado de dicho fenómeno, como algo desvinculable o en un marco de independencia difícil de sostener. Igualmente es de destacar una información relativamente importante sobre las líneas de la vanguardia, la heterodoxia, rápida visión sobre la experimentación visual, temas generalmente ausentes en la mayoría de los estudios sobre la creación literaria contemporánea, a no ser en los de autores claramente especializados. Creemos que esta dimensión es lo bastante significativa como desconocida, siendo un campo de difícil acceso por la marginalidad que conlleva y su intrínseca dificultad, por lo que este esbozo cobra así un mayor relieve. Un breve cuestionario contestado por los autores incluidos, así como la ficha bibliográfica de los mismos, completa y lleva a término esa función esencial de la antología, un texto al que será preciso acudir en los estudios sobre las actuales promociones literarias.—*RAFAEL DE COZAR (Imaginero Castillo Lastrucci, 7. SEVILLA).*

REEDICION DE UN CLASICO OLVIDADO *

Aparece recientemente una edición de las dos obras fundamentales del autor sevillano Rodrigo Fernández de Ribera (1579-1631), exponente secundario de la cultura barroca en que le tocó vivir. La edición de estas dos obras —*Los anteojos de mejor vista* y *El Mesón del Mundo*—, a cargo del profesor Víctor Infantes de Miguel, adolece, a mi criterio, de defectos de bulto que malogran, en gran medida, la excelente ocasión que se ha tenido para realizar una buena edición crítica, una edición sustentada en criterios rigurosos y científicos, en ningún caso reñida con el afán divulgador con que se pretende publicar la obra. Porque textos como los que aquí comentamos requieren especialmente de todo un aparato crítico para hacer viable la comunicación entre el autor del siglo XVII (conceptista y, por ello, oscuro) y el lector moderno. Frente a esta imperiosa necesidad (nunca la crítica es tan necesaria como en estos casos), la edición de los textos aparece sin notas a pie de página ni glosario final; no se trata de hacer alardes de erudición, rizando el rizo del conceptismo barroco; muy por el contrario, la auténtica explicación, en sus justos

* Rodrigo Fernández de Ribera: *Los antcojos de mejor vista. El Mesón del Mundo*, edición de Víctor Infantes de Miguel, Madrid, Editorial Legasa, 1979.

términos, del lenguaje y el mensaje conceptista brillan aquí por su ausencia. Y no digamos ya de todo lo concerniente a débitos, influencias, originalidad o receptividad del autor con su entorno cultural, que, por supuesto, tampoco aparece, con lo que perdemos la perspectiva del autor y de su obra como representación, más o menos genuina, de su tiempo. A ello hemos de añadir que la introducción, a más de su brevedad (laconismo, en principio, no rechazable), es una síntesis precipitada del único trabajo general sobre Ribera que tenemos hasta la fecha: la *Biografía del poeta sevillano Rodrigo Fernández de Ribera*, de Joaquín Hazañas y la Rúa (Sevilla, 1889), y poca bibliografía más añade la introducción (la verdad sea dicha, tampoco hay mucha más; aunque bien podría haberse proporcionado una orientación bibliográfica general, no específica del autor). El trabajo de Hazañas, como puede observarse por la fecha de su publicación, habría permitido una revisión y puesta al día, mediante investigaciones de primera mano, si hubiera sido necesario; pero aquí también se ha dejado pasar una excelente oportunidad. Claro que ello hubiera requerido una mayor dedicación temporal y económica, y el criterio que parece haber prevalecido no ha sido éste. Tal precipitación se observa incluso en los aspectos técnicos de la edición: los errores tipográficos son más frecuentes de lo que debieran y los textos parece que están faltos de revisión de pruebas de imprenta.

En cuanto a los contenidos, a que antes me refería, algunos aspectos, y no de menor cuantía, se han pasado por alto. Por ejemplo, se pondera excesivamente la originalidad de las obras, cuando existe toda una corriente en el siglo precedente (la literatura satírica y de transformaciones), de la que son herederos los textos de Ribera, aunque, claro está, que con una dimensión diferente, debido al cambio de época. Y esto lo tenemos textualmente expresado por Lope de Vega en la censura preliminar a *El Mesón del Mundo* (en un tono muy horaciano, según las poéticas al uso, nos dice Lope: «El intento destos discursos es enseñar deleitando, ya sentencioso con gravedad, ya cortesano con desenfado. Desta filosofía moral usaron mucho los antiguos, como Apuleyo y Luciano, para que con la cautela del entretenimiento no se hiciese áspera la reprehensión», p. 71). La cita de Séneca del propio Ribera en el prólogo al *Mesón* nos introduciría en la corriente neo-estoica, encabezada por Quevedo (al que corresponde la aprobación preliminar de esta misma obra y del que podemos decir aquí que, no sólo amistad, sino afinidad ideológica existió entre Ribera y Quevedo —las obras de aquél son un calco de los *Sueños*, de Quevedo, especialmente *El mundo por de dentro)*. Quevedo, en la dedicatoria de *La hora de todos y la Fortuna con seso*, decía:

«El tratadillo, burla burlando, es de veras»; y en la aprobación de *El Mesón del Mundo* se expresa en términos perfectamente comparables: «Son burlas ejemplares y veras entretenidas, escritas con ingenio y estudio, que aseguran lo útil como lo deleitoso» (p. 72). Es imposible reseñar con detalle cuánto debe Ribera, tanto en el estilo como en las ideas, a Quevedo, y del mismo espíritu participa Gracián, aunque casi resulta ocioso decir que ambos superan al sevillano en agudeza, brillantez y profundidad. La visión típicamente barroca del mundo al revés (insistentemente desarrollada por José Antonio Maravall en diversos trabajos), la tensión dialéctica entre el hombre y el mundo, o entre el microcosmos y el macrocosmos (historiada por Francisco Rico), la materia folklórica inserta en la trama textual, las influencias picarescas en algunos pasajes de la obra existe casi un calco literal de la genealogía de Lázaro de Tormes en la historia familiar de la criada Clara, del *Mesón),* las jugosas referencias literarias (conexas con ciertas corrientes poéticas del momento), la visión pesimista de un mundo caído por el pecado, la vida humana como sueño, el desengaño como forma de ver las cosas, y tantos y tantos tópicos barrocos que recoge casi notarialmente Fernández de Ribera en estas dos obras, deberían haber merecido una mayor atención y detenimiento.

De todas maneras, bien venida sea la aparición de unos textos olvidados —modernamente las obras del sevillano han sido editadas sólo parcial y restringidamente—, que nos permiten un acceso más directo a un clásico, no por secundario representativo, aunque es de lamentar que no se haya realizado, con esta edición, una verdadera «vulgarización» de los dos textos de Ribera, entendiendo el término «vulgarización» en su sentido más digno, es decir, hacer accesible al público la obra de un autor, destruyendo, mediante el aparato crítico necesario, todas las barreras comunicativas que pudieran existir entre el escritor y sus destinatarios.—*ANTONIO CASTRO DIAZ (Miguel del Cid, 24. SEVILLA-2).*

«PRO PATRIA MORI», DE ANTONIO MARTINEZ-MENCHEN: LITERATURA COMO EXORCISMO

I

Nacido en Linares en 1930, Antonio Martínez-Menchén es uno de esos escritores que, permaneciendo fiel a una serie de constantes, ha sabido crear un universo narrativo pleno de calidades en la escritura y abierto a enriquecedoras sugerencias. Ese universo surge de la observación, el análisis y la reflexión profunda sobre la realidad en que está inmerso y de la sociedad que conforma esa realidad. Su obra ha sido adscrita a lo que se ha dado en llamar «realismo de la alienación», teniendo como compañeros de viaje, con sus respectivas peculiaridades y diferenciaciones, a autores como Martín Santos, Vázquez Azpiri y Gabriel G. Badell entre los más señalados. Y si he citado este grupo —nunca he sido devoto de etiquetas ni clasificaciones— es porque creo necesario recordar algo y, al tiempo y aunque sea brevemente, fijar las que han venido siendo las constantes de la obra de Martínez-Menchén.

Entre esos compañeros de viaje de Martínez-Menchén hemos dicho que estaba Luis Martín Santos. Cuando en 1962 Martín Santos publicó su ya más que célebre *Tiempo de silencio*, se producía una reveladora sorpresa y un paso hacia adelante dentro del estrecho realismo que dominaba nuestra novela de aquellos años. *Tiempo de silencio* supuso —y no descubro nada nuevo— uno de los intentos más interesantes y lúcidos para superar los corsés realistas dominantes que, si bien valían como testimonio de una determinada situación socio-política represiva, no es menos cierto que, literariamente, configuraban un panorama de pobreza imaginativa. El Pedro de *Tiempo de silencio* es —como diría Lukács— «un hombre cosificado». Esto es: un alienado. Sin embargo, Martín Santos no fue el creador de la figura del alienado en nuestra narrativa. Ya estaba presente en otras novelas como, por ejemplo, *La Colmena*, de Cela o *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio. Sólo que Martín Santos le otorgó una nueva dimensión. La diferencia fundamental entre los alienados de Cela o Ferlosio y el de Martín Santos es que éste lo contempla de forma dura, hiriente, en una «perspectiva subjetiva», como dijo Buckley. Cela se limitaba a señalar su presencia y Ferlosio lo dejaba actuar sin más.

Al año siguiente de la publicación de *Tiempo de silencio* aparecía *Cinco variaciones*, la primera entrega narrativa de Martínez-Menchén

que, centrada también en la alienación, era otro intento espléndido y revelador para superar ese realismo alicorto de la novelística de la época. *Cinco variaciones* era una sólida obra en la que, desde el realismo de la mediocridad y el anonimato, desde la frustración, la soledad y el desorden lógico del anhelo de sus alienados protagonistas, Martínez-Menchén incidía en zonas absolutamente poéticas. *Cinco variaciones* —y esto es lo que quería recordar— era un libro de especial significación, de singular relevancia porque ofrecía nuevas vías y calidades líricas para el realismo social. Si en un primer momento se reconoció el justo valor de esa primera entrega de Martínez-Menchén, luego fue relegado, casi preterido. Justo es dejar constancia de la importancia de este libro en gran medida víctima de un veleidoso olvido.

Con *Cinco variaciones* Martínez-Menchén iniciaba su trayectoria narrativa en la que, como el propio escritor ha manifestado, hay una asumida voluntad por incorporar los menos posibles elementos icónicos en su escritura. Esto es, en una sociedad en la que la escritura se ve amenazada por la imagen, Martínez-Menchén confiesa una decidida vocación de relator, de narrador, de enamorado de la palabra escrita y de todo el vario registro de sugerencias e implicaciones que suscita. El discurso de Martínez-Menchén es fluido, rico, plenamente inmerso en el viejo placer de contar por contar. Y, como base de todo ello, una serie de constantes temáticas identificadoras que nos remiten a la alienación del ser humano mediatizado por una sórdida vulgaridad, por una cotidiana mediocridad. Los personajes de Martínez-Menchén son ejemplo de esos antihéroes que nos rodean. Seres en quienes los condicionantes sociales y políticos actúan de manera decisiva, marcándolos como un estigma. Pero no sólo es el medio el que determina el comportamiento de sus personajes. Martínez-Menchén admite también un componente temperamental o psicosomático que no siempre resulta consecuencia de los condicionantes sociales y políticos.

En *Cinco variaciones* Martínez-Menchén se centra en el enfrentamiento entre la realidad y el sueño, entre la posibilidad de acción y la evocación. El resultado de ese enfrentamiento es la soledad como único lugar en que es posible encontrar un refugio o escapatoria frente a la gran ciudad y a las masas. En sus libros siguientes, *Las tapias* (1968) e *Inquisidores* (1977), Martínez-Menchén ahondaba y ampliaba sus coordenadas expresivas. La soledad y el marco geográfico madrileño de *Cinco variaciones* eran sustituidos en *Las tapias* por la locura y el recinto de un manicomio. En *Inquisidores* se nos presentaba fundamentalmente el sórdido ambiente censor, «inquisitorial»

de la España de posguerra, así como una meditación sobre la incomunicación. Aquí, como en las obras anteriores, la realidad se configura como un cerco enajenador que limita y frustra a los protagonistas. Y, con palabras del propio Martínez-Menchén, hay una ternura ligeramente irónica en el trazo de los personajes. Una ternura que hace que el autor los vea «como pobres seres solitarios perdidos en el gran mundo alienado y alienante de la sociedad de masas».

II

La idea de literatura como exorcismo es casi tan vieja como la literatura misma. «Se escribe para defenderse, para desquitarse o para no tener miedo», dijo por boca de uno de sus personajes el narrador argentino David Viñas. También se escribe para olvidar, para enterrar fantasmas. Literatura, pues, como un gesto de conjuro, mágico ritual, tantas veces doloroso, que se desarrolla en silencio e indagando en esos miedos secretos, en las calladas angustias, en las obsesiones que pesan y se hace necesario contar para liberarse de su marca, de su sombra siniestra. Literatura, pues, que tiene mucho de confesión y de íntimo testimonio, a través de la que el autor se revela y se nos revela. Cauterización de heridas. Búsqueda de la paz que viene con el olvido.

Todo esto se cumple en la última novela de Martínez-Menchén, *Pro patria mori* (Editorial Legasa, Madrid, 1980). Precisamente esas palabras, «paz» y «olvido» son las que cierran el libro. La transcripción del último párrafo de *Pro patria mori* nos descubre de inmediato el objeto de ese exorcismo que lleva a cabo Martínez-Menchén:

> «Han pasado las cámaras al hemiciclo de las Cortes. Me siento triste y cansado; cansado de esta larga agonía, cansado de tanta muerte. Adiós para siempre, General. Para ti y para todos, para los vivos y para los muertos, larga paz y olvido...»

Efectivamente, ese General al que Martínez-Menchén desea larga paz y olvido no es otro que el general Franco. Pero hagamos una aclaración antes de seguir adelante. Hemos dicho que *Pro patria mori* —título que está tomado de *Odas*, de Horacio: «Dulce et decorum est pro patria mori»— es la última novela, por ahora, de nuestro autor. Quizá habría que decir que se trata de la primera «novela» en sentido estricto. *Cinco variaciones* estaba articulado en torno a cinco relatos sobre un mismo asunto, si bien la unidad intencional

e incluso argumental permiten afirmar que se trata de una misma realidad contada desde cinco perspectivas diferentes. O dicho de otro modo: una novela fragmentaria. Por su parte *Las tapias* también contaba con el mismo procedimiento. En esta ocasión, relatos —variaciones— sobre el tema de la locura. Ambos volúmenes tenían en común la utilización de un mismo espacio físico para la acción —Madrid en el primer caso; un manicomio en el segundo— y una coherencia temática. En *Inquisidores* —compuesto asimismo por relatos— hay ya un más amplio registro estilístico y temático y no se da esa unidad en el escenario de la acción... Hecha la aclaración volvamos a *Pro patria mori.*

La interminable agonía del general Franco fue una exasperante prueba de resistencia para la mayoría de los españoles que entre largas vigilias, circulación inacabable de rumores, miles de preguntas, dudas y ansiedades, y la atención puesta en los medios de comunicación, aguardábamos el desenlace. Un desenlace que, indudablemente, suponía el término de una etapa histórica y el inicio de un futuro entonces incierto. Martínez-Menchén fue uno de esos españoles que desde el viernes 17 de octubre hasta el jueves 20 de noviembre, en 1975, siguió día a día el último acto del franquismo. Pero Martínez-Menchén hizo algo más que esperar: escribió. *Pro patria mori* es el diario-novelado de esa espera iniciada un 17 de octubre y concluida un 22 de noviembre con largas colas ante el féretro de Franco y la proclamación de Don Juan Carlos como Rey. Pero *Pro patria mori* es algo más que el diario de una agonía, aunque esa agonía fuera de la Franco. (Curiosamente, y dicho sea de paso, Franco, directa o indirectamente, ha sido personaje de varias novelas, pero la de Martínez-Menchén es la primera que sepamos en la que su muerte física, real —tema novelescamente atractivo por el desarrollo de su agonía— centra el argumento.) *Pro patria mori,* además de la crónica de una agonía, es una meditación sobre la dictadura y la generación de los españoles marcados por esa experiencia.

Dos historias actúan de contrapunto en la novela. De un lado, la experiencia inmediata del autor en su seguimiento del fin del General. De otro, la evocación de la vida de los vencidos en el 39 vertebrada en torno a la mujer del escritor, entonces sólo una niña. Sin embargo, ambas historias se entrelazan íntimamente hasta convertirse en una sola porque con la agonía de Franco se inicia el final de esa otra agonía de la España herida, perseguida y silenciada al término de la guerra. No es posible deslindar ambos planos narrativos ya que *Pro patria mori,* como dijimos, se constituye en una reflexión sobre la obra de Franco.

Una obra y un artífice que Martínez-Menchén quiere alejar de sí. Por eso su novela es un exorcismo. Página a página y a tenor de las incidencias de la evolución médica de Franco, Martínez-Menchén no hace sino analizar la realidad amarga creada por el General. Una realidad —la España iniciada en el 39— que, teniendo como hilo conductor lo vivido por la mujer del autor-narrador, arranca con imágenes de las largas colas de seres humanos atravesando la frontera hacia el exilio:

> «Habíais pasado sobre el gran éxodo casi sin enteraros. El coche oficial en que viajabais iba dejando atrás la interminable fila camino del exilio. Más de doscientos mil españoles cruzaron la frontera durante aquellos días. (...) Pasada la frontera, apenas os detuvisteis. Nada sabíais de la brutalidad de los soldados senegaleses, de la miseria de aquellos prados, de aquellos campos de fútbol en pueblecillos pirenaicos que, para muchos de los pobres seres que en ellos se hacinaban habrían de ser campos de exterminio» (p. 23).

Una realidad en la que la represión, la miseria y los temores, el desprecio a la vida servían de pilares. Es la cara del franquismo la que, sin posturas maniqueas, nos cuenta Martínez-Menchén. Y, al tiempo que hace confluir los recuerdos de su mujer con sus propias vivencias juveniles, Martínez-Menchén intenta comprender, intenta desvelar los mecanismos, los factores que hicieron posible el mantenimiento de esa España sombría y dolorosa. Quizá por eso la novela tiene apariencia de ser un libro de memorias en donde hay que contarlo todo y reflexionar, preguntarse sobre lo que se cuenta. Y, así, en *Pro patria mori* abundan las digresiones, los intentos de explicar objetivamente los secretos resortes que hacían funcionar un régimen marcado por la muerte, la humillación, la brutalidad. Uno de esos resortes era lo que Martínez-Menchén califica como la magia del fascismo:

> «Sí; el fascismo es magia. Tiene esa característica especial del pensamiento mítico que busca sus leyes en la lógica de la contigüidad espacial, de la proximidad y de la analogía. Es a partir de esta lógica como se explican una serie de relaciones específicas que sólo tienen sentido dentro de ella. Y entre esas relaciones, la traslación de los atributos de los hechos a las palabras, viene a ser una de las más características» (p. 33).

Otro, por ejemplo, el sentimiento del Orgullo Nacional:

> «Era el Orgullo Nacional, aquel Orgullo que El había sabido tan bien aprovechar; que había cultivado y encauzado para sus propios fines; para afirmar su posición frente a la condena de Naciones Unidas en la manifestación de la Plaza de Oriente. Era

> aquel orgullo nacional, aquella sensibilidad a flor de piel propia del paranoico, aquel complejo de inferioridad que se transformaba en irritada autoafirmación, lo que había sabido utilizar en su propio provecho, fomentando la falacia de que atacarle o atacar a su régimen, suponía atacar a toda la nación; de que España y él era una sola y misma cosa» (p. 65).

Como decíamos, abundan en el libro las páginas en que Martínez-Menchén intenta racionalizar lo irracional del régimen franquista. Necesita hacerlo para poder comprender, para atisbar entre las tinieblas. Por supuesto que este proceso racionalizador no justifica las atrocidades perpretadas por la dictadura. Al contrario, al conocer su soporte ideológico, más atroces aparecen los desmanes cometidos. Como el estremecedor relato de la condena a muerte del padre de la mujer del autor y la crueldad de la monja que, metódicamente, convoca a las hijas del condenado para rezar, avisándoles de que «ya sólo faltan seis días, porque ya sólo faltan cinco días, porque ya sólo faltan dos días para que lo maten...» (p. 115).

Tras hechos como éste —un caso particular del que se sirve Martínez-Menchén— hay otras muchas angustias semejantes padecidas por seres anónimos. En este sentido, la mujer del autor de la novela es compendio y símbolo. En ella están personificados todos esos que formaron parte del bando de los vencidos a quienes la dictadura despojó de la dignidad de vivir, arrancándoles incluso la esperanza. Así, los protagonistas de *Pro patria mori* son, si se quiere, falsos protagonistas. Son simplemente nombres, hilos conductores que maneja Martínez-Menchén para referirse a una tragedia colectiva. Se trata, en última instancia, de un libro coral, de múltiples e innominados personajes. Debajo de las anécdotas que van dando forma a la novela hay un único protagonista: la España de posguerra. Frente a ella: el hombre que mantuvo esa España siniestra hasta su muerte.

Y, sin embargo, no hay crispación en la escritura de Martínez-Menchén como sería lógico sospechar. Hay una escritura que se desarrolla lentamente, demorada a veces en lo reflexivo, despojada de aditamentos, directamente centrada en la realidad que narra. Una escritura en la que subyace un estremecedor aliento poético, de tono íntimo pese a que, como señalamos, el libro tiene un evidente sentido coral y es análisis crítico de un período histórico. Esas calidades poéticas hacen que se refleje, descarnadamente trágico, el destino de quienes fueron víctimas, de múltiples maneras, de la dictadura:

> «Silencio, polvo y oscuridad sobre los cuerpos, sobre los nombres, sobre las obras... Dentro de unas horas, también él entrará en el silencio y la soledad definitivos. ¿Pero quién podrá, después

de cuarenta años, levantar el polvo depositado sobre las obras, sobre los nombres? Miro el autorretrato de tu padre, miro los cuadros de tu padre que cuelgan desmesuradamente grandes en las paredes de nuestro pequeño piso, y pienso que también los muertos envejecen...» (p. 128).

Ese impulso poético no se limita solamente a las páginas que hacen referencia a quienes sufrieron bajo el franquismo, sino que informa todo el libro y alcanza algunos de sus momentos más brillantes cuando Martínez-Menchén da cuenta de la cotidianeidad. Veamos un ejemplo:

> «Anoche fue larga la noche. Esto cuentan todos los periódicos; esto dicen nuestros ojos cargados de sueño. Nuestros ojos rebosan aves, libres y espléndidas bestias de las tierras vírgenes, danzar de grullas que, desde nuestra Doñana vuelan hacia las tierras frías, hacia las tierras frías y blancas para que allí sus felices hijos gocen, despreocupados y limpios de corazón, de su fantástico danzar. Mas nosotros no somos felices ni limpios de corazón. Nosotros no velamos para sorprender ese baile lento, solemne, ceremonioso; ese ballet mágico en la Noche Boreal» (página 67).

Sólo cuando Martínez-Menchén abandona la narración para, mediante esas digresiones a las que aludimos, intentar explicarse la mecánica que sustentaba al franquismo, nos hallamos ante un estilo más próximo al ensayo. Y esto es así, evidentemente, por la naturaleza reflexiva de ese discurso. Sin embargo, esto era necesario para que Martínez-Menchén cumpliera su exorcismo, para sentirse libre de un pasado que la dictadura hizo miserable, para enterrar fantasmas y alcanzar, como tantos españoles, la paz, el olvido.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*

JUAN DE SEGURA, REEDITADO *

La recién nacida editorial El Archipiélago es, antes que nada, una seria llamada de atención sobre el estado en que se encuentra la edición de nuestra literatura. Quizá pueda resultar demagógico, pero afirmar que nuestra literatura permanece en gran parte inédita es,

* Segura, Juan de: *Proceso de Cartas de Amores*. Edición y estudio de Eugenio Alonso Martín, Pedro Aullón de Haro, Pancracio Celdrán Gomariz, Javier Huerta Calvo. Madrid, El Archipiélago, 1980.

cuando menos, cierto. Con mucha ambición y medios casi clandestinos surge esta nueva colección. Medios clandestinos por varios motivos. Cuando las grandes editoriales han apostado una y otra vez por la obra de venta segura, una y otra vez editada, se ha postergado y despreciado sistemáticamente la parte oculta de un gigantesco iceberg. Siguen esperando los autores «en letra chica» que aparecen erróneamente interpretados en los manuales (a veces errores de bulto que se suceden de un manual a otro), siguen esperando las obras menores de autores grandes y, por qué no decirlo de una vez, obras grandes de autores grandes (¿cuándo podremos leer con grado suficiente de fiabilidad todo Lope o todo Cervantes?). Por eso no resulta exagerado hablar de clandestinidad en un mundo «cultural» en el que pensar editar autores no conocidos, rentables, vendibles, supone casi la burla o la palmadita en la espalda que compadece al iluso. Parece como si la ignorancia hubiese enviado a la clandestinidad y puesto el veto a esa masa de autores que sin ser de primera fila, son de importancia indudable. Pero no es sólo esta la clandestinidad que me interesa señalar. Los medios de reproducción, impresión, es decir, el físico de la colección, aun con estar excelentemente presentado, no deja de tener un aire de provisionalidad. Sin más rodeos: la única manera de sacar adelante el ambicioso proyecto de editar obras importantes de nuestra literatura ha sido acudir al cliché mecanografiado y a la multicopista. El resultado es excelente, pero no he podido dejar de pensar, no sin rubor, que un proyecto cultural serio tenga que recurrir a medios de reproducción tan rudimentarios —pero útiles— cuando tanta propaganda huera goza de posibilidades y medios impecables...

Tradicionalmente se ha considerado al autor de *Proceso de Cartas de Amores* el mismo del *Libro de institución cristiana* y un *Confesionario.* Los autores de la edición consideran que no es impensable que se trate de dos escritores distintos. Sabemos que las obras de piedad citadas fueron compuestas por un clérigo burgalés, mientras que el Segura del *Proceso de Cartas de Amores* estuvo, por muchas razones, muy vinculado a Toledo. Esta línea de investigación biográfica queda abierta, si bien «no puede descartarse la posibilidad de que pudieran coincidir ambos en una misma persona» (p. XIII), ya que Segura usa procedimientos de ficción caros a los erasmistas, como la carta y la fórmula del relato griego bizantino. Coincidan o no en Segura los dos escritores, su aportación o la literatura es importante por varias razones. A través suya entró en la literatura castellana el género bizantino o griego, cuatro años antes que con *Clareo y Florisea,* de Reinoso. Representa además un punto importante en la evolución de la

narrativa del XVI. El *Proceso de Cartas de Amores* es la culminación de la novela sentimental, «simplificada ya a pura fórmula —la carta—», y la *Queja y aviso contra amor* representa la tímida iniciación de un nuevo género.

Las características que definirían el género llamado «novela sentimental» (brevedad relativa, tema pasional amoroso, despliegue analítico de la retórica sobre el funcionamiento anímico) que se inicia con el *Siervo libre de amor* (1450) —la deuda con los fundamentales estudios del profesor Prieto es patente— y muere con el *Proceso de Cartas de Amor* (1548), dicen en realidad menos que si se afirma su intrínseca dificultad para ser definido. Lo más característico del género es su mutabilidad. Esta postura ha sido asumida recientemente por K. Whinnom (1) y con ella muestran en principio los editores su conformidad. No obstante (y esto me parece discutible) consideran que la tesis de Durán (2), muy distinta a la de Whinnom, sobre esta cuestión permite encuadrar satisfactoriamente el *Proceso* y a ella se acogen. La consecuencia más válida es que «la novela de J. de Segura quedaría encuadrada en el ámbito burgués y no en el aristocrático» (XIX).

El *Proceso de Cartas de Amor*, como última manifestación del género sentimental, supone una serie de innovaciones temáticas y formales reveladoras. Su estilización y escaso argumento le alejan de la novela caballeresca y la fórmula carta se eleva hasta convertirse en un procedimiento absoluto. En palabras de los editores: «Juan de Segura actúa por despojamiento y reducción, desarticulando formalmente el género para construir una estructura epistolar completa» y forjar así la primera novela epistolar europea.

Por lo demás, recuerdan la presencia del neoplatonismo patente en la decisiva presencia de los ojos y la mirada en la obra (dato éste que quizá convendría revisar y aumentar, pues la pasión carnal del encendido enamorado parece hoy algo más que una sospecha) señalan la desaparición del elemento alegórico medieval típico del género, la prolija enumeración de razones, la presencia de una velada ironía y los rasgos que nos hacen pensar claramente en *La Celestina*.

El estudio de los tópicos amorosos y la organización retórica en el *Proceso de Cartas de Amores* es lo más interesante y nuevo del estudio preliminar. Los autores creen que resulta fructífero aplicar metodologías modernas a textos que no lo son, pues se pueden ex-

(1) Whinnom, Keith: Edición de *Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro. Madrid, Castalia, 1971.

(2) Durán, Armando: *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Madrid, Gredos, 1973.

traer conclusiones muy importantes. No se refieren sólo a metodologías «ortodoxas» como el estructuralismo, sino también a aquellos estudiosos que hayan reflexionado con inteligencia sobre la literatura. El caso de Roland Barthes es paradigmático. El análisis sincrónico del discurso lo enfocan a partir del ya clásico estudio del ensayista francés *Fragments d'un discours amoureux*. Así, muestran con ejemplos sacados del texto los tópicos amorosos que se repiten universalmente: *ravissement, angoisse, attente, fête...*, por no citar más que algunos. Merece también destacarse la aplicación de importantes hallazgos del formalista Todorov, con lo que acaba por mostrársenos una lectura nueva e interesante de la novela.

Por lo que al texto respecta, digamos que no es la primera vez que se publica el *Proceso de Cartas de Amores*. Place lo editó en 1950, siguiendo la *ed. princeps* (Toledo, 1548), y Joaquín de Val lo hizo en 1956, siguiendo la edición de Venecia. Place cometió bastantes errores de lectura (leer, por ejemplo, qxa. por «grande», en vez de «quexa»). La edición de El Archipiélago toma como base la de Toledo y acepta las variantes de Alcalá, Venecia y Estella. Mil ochocientas ochenta y una notas recogen y aclaran todo tipo de dudas y variantes. El texto es, con mucho, más fiel que el de Place, pero se observan algunas pequeñas irregularidades, que serán perfectamente subsanables en la segunda edición de la novela.

Estamos, pues, ante una colección que pretende rescatar del olvido algunas de las obras que por ignorancia o descuido permanecen inéditas o fueron editadas hace tiempo y resultan hoy de muy difícil acceso. El intento es tan importante, tan necesario para nuestra literatura que bien merecería el apoyo de una editorial consagrada.—*JOAQUIN RUBIO TOVAR (Avda. de Moratalaz, 137. MADRID-30).*

ALFONSO CANALES: *El puerto*. Susadir, Ediciones del Excmo. Ayuntamiento de Melilla. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Granada.

Todos mis colegas, en mayor o menor medida, han pasado en algún momento por la experiencia del lector de poesía que realiza su quehacer literario —para llamarlo de un modo menos cruel— de forma un tanto rutinaria, el cual lapicero en mano las emprende con la poesía para entregar ese subproducto de la crítica llamado reseña o nota. El que escribe estas líneas ha sido durante mucho tiempo, y quién

sabe por cuánto más, uno de estos hacedores de notas. Y no es que me duela el hacerlo, sino que deseo poner de manifiesto que la mayor de las veces esta actividad no me deja otra sensación como no sea la de una premeditada frustración.

He dicho antes «la mayor de las veces» para poner de manifiesto el hecho de que en algunas ocasiones, desgraciadamente las menos, pero también las más halagadoras, este leer por obligación, que no es desde luego la más agradable forma de leer, nos suele deparar felices encuentros, con los cuales nos sentimos grandemente recompensados. Estos libros que nos sobrecogen suelen despertar en nosotros una profunda ternura, nos vienen a decir que hay libros y libros, como poetas y poetas.

En medio de ese continuo y continuado leer sin alegría se ha producido en el encuentro con *El puerto*, del poeta malagueño Alfonso Canales. He de confesar que si bien tenía un conocimiento anterior de su poesía, éste no era sino un aparato referencial. Me había dado el conocimiento de una voz pero no la amplitud de su resonancia, la fuerza que emana de su actitud de contenido tono poético. En estos poemas que se incluyen en *El puerto* hay un dominio de la palabra que no obstaculiza la entrega emocional sino que, por el contrario, la tensa y la vertebra, dimensionándola en sucesivos hallazgos.

En estos poemas le Alfonso Canales podríamos decir que se halla esta fuerza, recia y contenida del cante, del cante grande andaluz, no el de la pirotecnia verbal sino el que tiene su origen anímico en la profundidad de la experiencia. Los poemas de *El puerto* son soportes emocionales para unas voces que se crecen en el dolor de la separación. Poemas memoriales donde el recuerdo se agarra a lo vivido y con ello emprende una aventura hacia un desconocido imprevisto entorno.

Retirarse de la calma
del paulatino aprendizaje (manso
saber) de cada nombre
propio a cada tocado objeto, ir en la busca
de nuevas cosas que tocar, de nuevas
maneras de nombrar, es vida (dicen).

La existencia de una realidad poética que se nutre de su propia naturaleza de hallazgo expresivo es una constante en estos poemas. Una naturaleza que no precisa para el logro de su transferencia de sensaciones de ningún resorte emocional que pudiera inscribirse dentro del hecho anecdótico acorde con una precaria servidumbre emocionada y no emocional. Aquí nada es descripción de hechos, sino rescate de sensaciones en una forma de encuentro primordial, hechos

nombrados por la fuerza que nace sorpresiva; una poesía de apariciones que se van engarzando en imágenes.

El puerto no es de ninguna manera un libro de poesía enmarcado dentro de las características comunes a las cuales nos hemos ido entregando, casi sin darnos cuenta. Las que definiría a la mayoría de los libros de poesía que a diario se publican, para tristeza de pocos y alegría de muchos. En estos poemas la inmediatez emocional, el diálogo inmediato y sin reservas, sería la negación del contenido que ellos encierran. En una precipitada lectura los poemas de *El puerto* se nos pueden parecer de una difícil entrega en su nivel más profundo. Aclararemos lo dicho como segundo nivel.

Con lo dicho estamos reconociendo la existencia de una realidad que se mueve superpuesta y que sería la que genera el planteamiento poético-arquitectual del poema, su transcurrir, su irse autoconstruyendo en un orden visual, su cadencia hacia el clímax como totalidad. Desde su inicio el poema nos marca lo que será su ritmo, su desprendimiento de un punto que se irá haciendo olvido referencial:

Existió, sí, la vimos,
cuando apenas soltadas las amarras
disolvíanse en la niebla los pañuelos:
allí estaba la piedra
firme, el largo espigón que no quería
desasir a la nave
y fue dándole fuego hasta que todo
se trocó en soledad (nunca partiéramos).

Bajo esta realidad poética hay otro nivel de emociones que se une exclusivamente con el resultado que nos depara la consciencia en las posibilidades internas del lenguaje. Estos poemas de Alfonso Canales nos deparan dos lecturas. No es que estemos haciendo una diferenciación de valores tendentes a realzar aspectos de la arquitectura de poemas, sino reconociendo que en su lectura nos ha surgido la conciencia de estos dos niveles que, conteniendo diferentes preocupaciones expresivas, son ambos reencontrados como totalidad. Estos dos niveles se puede decir que son inherentes a toda auténtica poesía, aunque algunas veces uno de ellos logre más significación que el otro, o bien se encuentran tan íntimamente unidos que no se diferencian en sus valores individuales.

En los poemas *El puerto* estamos ante un poeta que pareciera querer llagar a la concepción del poema por un paralelismo de sensaciones transmitidas. En el segundo nivel de lectura nos encontramos con una lúcida consciencia del habla como vehículo donde la palabra se rige por una fuerza generadora en ella misma, no es traductora de

sensaciones emocionales sino que la emoción surge y se consume en ella misma. La palabra es centro irradiante del hallazgo poético.

Para ser más precisos se nos hace imprescindible recordar a Heidegger. Porque cuando Alfonso Canales estructura su *decir* expresivo, su lenguaje poético nos está remitiendo a la concepción de que este «no es un instrumento disponible, sino el acontecimiento de Ser hombre». Es decir, consciente de nuestra posibilidad de comunicación y búsqueda, en la medida que «sabemos primero asegurarnos de esa esencia del habla, para concebir verdaderamente el campo de acción de la poesía misma».

Lo que procura a nuestro entender el poeta en *El puerto* y en el nivel de búsqueda de su propio lenguaje, es ni más ni menos que una salida que amplíe la resonancia y la visión del hecho poético en sí. Y esto es un logro que se halla claramente inscrito en este conjunto de poemas, potenciadores de una continua y renovada comunicación que se enriquece en su equilibrada y ambiciosa transmisión de sensaciones. El arco que recorre el decir expresivo de Alfonso Canales en sus poemas nace y se desarrolla como potenciación del lenguaje, no es un acontecer aislado sino que constituye un proceso perfectamente susceptible de ser comprobado como una realidad invertebrada dentro de toda su obra. Podríamos hablar de una constante y apasionada constatación de la ilimitada comunicación existente en la hondura de una meditación lúcida que se encierra en la palabra. En este conjunto de poemas se halla una capacidad de entrega y a la vez de sublimación del acontecer cotidiano, una humanización de todo lo que rodea y se refiere al hombre. Pocas veces podemos constatar la presencia de un lenguaje tan vitalizador.—*GALVARINO PLAZA. (Fuente del Saz, 8. MADRID).*

MANUEL ANGEL CONEJERO: *Eros adolescente. La construcción estética en Shakespeare.* Barcelona, 1980. Ediciones Península. 152 pp.

Eros adolescente se presenta como un lúcido intento por aproximar la compleja problemática de la obra shakespeariana a la atención y comprensión del lector medio. Es una simplificación de un estudio anterior del mismo autor, *Shakespeare: Orden y caos,* donde la abundancia de alusión y comentario erudito hacía el argumento accesible sólo para aquellos que están dentro del juego bibliográfico. Por eso, ya en las primeras líneas de *Eros adolescente* se advierte: «he elimi-

nado todo este material de erudición que podría llegar a agobiar a quienes también quieran leer este libro y no sean estudiosos del teatro isabelino» (p. 9). No obstante, y a pesar de que el resultado final de la lectura es consecuente con la pretensión del intento, un peligro se cierne sobre este propósito por eliminar *todo* el material de erudición. Quizá la radical ausencia de una mínima serie de puntos de apoyo pueda, también llegar a agobiar, sino, a veces, a confundir una lectura «inexperta». Porque el *lector* se debate entre dos extremos; por un lado, la obra dramática que se analiza; por otro, la interpretación exclusiva que de la misma se da. Y entre ambos extremos el riesgo de tomar una opción defectuosa al no estar el *lector* culturalmente preparado para asumir, confirmar o rechazar las opiniones y alternativas que se le presentan; se limita, inevitablemente, su capacidad de juicio como *lector.* Otra cuestión bien distinta surge al considerar si al lector se le enriquece su capacidad de juicio como *espectador,* y es en esta nueva perspectiva donde se observa cómo *Eros adolescente,* de un modo original y obsesivo, nos proyecta virtual y fácticamente hacia el escenario.

En uno de los momentos cruciales de su análisis —que corresponde a una situación seminal en la obra y vida del poeta y dramaturgo inglés, la composición de los *Sonetos*— el profesor Conejero afirma: «No nos ha de obsesionar lo que el poeta dice —insistimos en que lo ha aprendido—, sino el uso que hace de esa historia, porque es eso lo que de verdad nos ha de proporcionar el material de reflexión» (p. 104). La evidencia de tal afirmación —que los elementos adquieren su significación por la función que realizan singularmente y con referencia a otros elementos y funciones; que estos elementos y sus funciones tienen un potencial informático y configuran un mensaje virtual cara a una audiencia, etc., surge al observar la distancia que separa los posibles argumentos que resultarían de reducir a narración los hechos dramáticos analizados en los capítulos «La Venus virilizada», «Eros adolescente», «El sexo, la burla, la náusea» y «El orden del caos» y los «argumentos» tal y como se presentan en el último capítulo titulado «Sinopsis de argumentos». El resultado de la comparación nos llevaría a admitir que todo parecido es pura coincidencia. La diferencia estriba en que *Eros adolescente* se divide en dos apartados desiguales, separados por una página en blanco, una «Conclusión» que se abre a la participación del lector-espectador. El primero de ellos nos guía en la representación escénica; el segundo nos narra unas historias. Es decir, que como opina Kott, «carecen de importancia los hombres históricos y la fidelidad a los acontecimientos históricos. La única verdad que cuenta es la de las situaciones».

Hemos de contemplar el teatro, la escena, el relato dramático como un principio y fin en sí mismos, «descubrir el juego del autor, recomponer las piezas de su mosaico, para comprobar quizá que el arte de la construcción teatral de Shakespeare está basado en la manipulación cruel de las mil caras del caos, repetidas como muecas obsesivas, que nos hacen guiños y se nos burlan desde la perspectiva privilegiada de quien sabe que la verdad del teatro comienza donde termina la verdad de la vida. Importa la consecución estética, la perfección de la obra, la efectividad de la trampa, la conjunción sutil de los elementos y la eficacia total de la farsa. Lo demás resulta secundario» (pp. 11-12). Y así en el excelente capítulo «El sexo, la burla, la náusea», coincidir en que «sorprende comprobar hasta qué punto el lenguaje sexual se convierte en comienzo de «efecto» y en ingrediente básico en una tragedia como *Romeo y Julieta* tan aparentemente alejada de esta forma de expresión, de este tipo de gimnasia verbal» (p. 52). Pero es que es precisamente este contraste entre apariencia y realidad; la convicción de que nada es lo que parece; el contraste entre espacio escénico y espacio social; la convicción de que existe una estrategia teatral; la construcción y finalidad de una «comedia de errores»; la actitud del autor, su forma de aproximarse al hecho estético; todo esto es lo que da su verdadera fuerza e interés al teatro entendido como espacio donde se ordenan signos.

Entendemos que si la verdad del teatro comienza donde termina la verdad de la vida, «lo demás» que el autor califica de «secundario» debe ser esa propia vida para la cual se planifica, concreta y escenifica la verdad teatral. Es, pues, inexcusable que la comprensión de la «verdad escénica» se realiza como «la expresión de un conflicto en relación con una visión social», aunque la maleabilidad propia al espacio escénico confiera al mismo una capacidad de resolución y de reacción inapropiada e inexistente en el ámbito social de la audiencia. Pero es precisamente en esta desproporción donde se desarrolla «la efectividad de la trampa», «la eficacia total de la farsa», que el profesor Conejero mantiene como una constante a todo lo largo de su original y sugestivo estudio. Su obstinada e inteligente atención hacia la «representación», «la puesta en escena» es la cualidad más sobresaliente que hace de *Eros adolescente* una llamada de alerta para el distraído *lector* y le advierte que en el teatro y ante el escenario es preciso sentarse como *espectador*, con una total ausencia de prejuicios literarios y moralistas.—*RICARDO SOLA BUIL (Dpto. de Lengua y Literatura Inglesa. Colegio Universitario. SORIA).*

LA ESPIRAL REMEMORATIVA DE ESTHER TUSQUETS

Labrada con lentitud casi obsesiva, la novela de Esther Tusquets supone el preciso caleidoscopio de los momentos reveladores de una existencia. Aunque sólo indicativa, la primera característica a destacar del libro * es su tono apasionadamente personal, que orilla a veces lo patético, y, sobre todo, la mantenida intensidad del arabesco expresivo. El afán de remontar las fuentes de una intimidad en la que reconoce implacable la erosión sufrida por los imponderables de clase y situación, resulta de veras insólito por la minuciosidad escrupulosa del registro. Pues aquí el bagaje subjetivo no recurre a lo biográfico en boga, sino a la elaboración novelesca, hecha de alusiones elusivas de los materiales del yo narrativo. La figura de la ficción es el punto de fuga, constante, entre los hechos «exteriores» y su proyección resistida por la protagonista.

Remontar las huellas de lo vivido a través de circunstancias y ambientes que cobran una carga simbólica por el tratamiento preciosista y trenzado de sus conexiones, eleva la dimensión referencial del libro a otra, ya decantada y poética, que virtualmente se da en todas las páginas. Lo que ocurre es siempre alternativa o pretexto para la resolución del único discurso verdadero: la rememoración subjetiva que la protagonista establece para saberse refractaria a un medio burgués, reflejado con asco memorable. Pero no es tanto averiguarse lo que le importa al personaje como advertir su marginalidad y disgregar, expresar borroso y conforme en su mezquina operación de vacío ritual, a ese mundo en cuyas mallas está seguramente preso.

El personaje remonta las ondas de su infacia, evoca el mar y una casa de veraneo a él cercana. Como en un lienzo extendido, esta imagen emerge constante del libro y verifica la exactitud del título. El cuerpo vacante, y la persona con él, se encuentra en los momentos de excepción, ahí radica su memoria sucesiva y ellos le devuelven uno de los sentidos más venturosos que airea *El mismo mar de todos los veranos:* la exploración del placer físico o, mejor, su descubrimiento esporádico y por ello tanto más intenso. Ese placer, o su reivindicación, está diseminado a través de todos los capítulos, aunque se intensifique y cohesione desde la página 53.

La entrada en el libro desde el estar en un vestíbulo de una vieja casa en el centro de la ciudad, determina el primer «movimiento». Estático y circular, en la penumbra, el personaje emplaza los nombres indicativos de su tensión: la madre, el marido, Julio (habitante

* *El mismo mar de todos los veranos.* Lumen, 1978.

de un verano atemporal sin cambios), la hija Guiomar y Maite, la incitadora de historias. Estilísticamente, estas páginas son quizá lo mejor del libro, aunque no las que dejen más huella, tal vez por la misma rotundidad de las frases entreverando el nivel fáctico y el reflexivo, en series dilatadas, morosas y cercanas al límite de lo que el castellano parece o simula tolerar. Pero el reencuentro y la contemplación de la estatua griega en el vestíbulo, apunta de modo certero el ámbito pagano que desencadena la orientación sensual de las páginas, solidaria de la denuncia crítica desde un yo oprimido que se ha de liberar, siquiera en la escritura.

Maite espolea el afán de explicar historias. ¿De aplicar la propia historia al engranaje de esa patética vanidad llamada literatura? Probablemente, pues las tres cuartas partes siguientes del libro parecen refracción, por su impulso más vivo, de la tensión aplacada que en las primeras páginas se advierte. Lo literario recupera sus cartas de identidad: lugar de emplazamiento por otro, u otros, que quizá ignoran su función de activadores del quieto, el que mira y va registrando lo incontenible ya. O sea, lo que tiene que decir, porque su voz es ya la inevitabilidad de la escritura. La pasión y el reconocimiento han de recorrer pues las huellas del proceso: encuentro con Clara (es en esta relación donde se dan momentos espléndidos y alguna de las secuencias en las que con mayor nitidez advertimos lo que sólo una mujer descubre) y deserción ante Clara (como el padre de la protagonista había desertado ante Sofía) para seguir con el ceremonial en definitiva perpetrado por todos. A lo largo de la travesía, algún fragmento aligera —por explicitación crítica— la presión de lo sólo importante —la figura subjetiva explorándose— y surgen así aceradas versiones de la anéctoda tribal e inevitable: el Liceo, el entierro de la abuela...

Con Clara, el personaje pretendía llegar a las tierras del Nunca Jamás. Pero con el libro, y a pesar de alguna incursión que bordea límites melodramáticos (la aceleración excesiva del final con el suicidio de Jorge) progresamos hacia un mejor conocimiento. Y eso puede ser un país también. O una novela que, por la cuidada indagación en los recovecos personales, resulta de lectura inaplazable en el panorama inmediato de nuestras letras.—*LUIS IZQUIERDO (Mejía Lequerica, 40, sexto primera, BARCELONA-28).*

ALBERTO L. MERANI: *Carta abierta a los consumidores de psicología.* Grijalbo. Barcelona, 1980, 223 pp.

Conocer bien la psicología, detectar los síntomas y desenredar los complejos mecanismos por los que la sociedad de consumo la instrumentaliza a su servicio, así como adoptar el estilo preciso de la denuncia contra el fraude son los tres objetivos que pretende conjugar el autor y, en buena medida, lo consigue. Si los consumidores de psicología somos todos, el autor lucha constantemente con su propia condición de psicólogo para ahorrarnos tecnicismos excesivos, y esto es de agradecer. Si los mecanismos de apropiación de la psicología por parte del Poder o de la sociedad son en sí mismos sutiles, no menor sutileza será necesaria para desenmascararlos; pero el autor no pretende cargar las tintas sobre el análisis —que bien se ve no desconoce—, sino sobre el cuadro clínico de los efectos. Y ahí comienza la labor propia del libro, la denuncia, sólidamente anclada en el conocimiento, y por ello inmunizada contra el panfleto.

Pensar que la psicología, en su gestación como ciencia pura, está desvinculada de condiciones o intereses, resulta cínico o ingenuo.

Pensar que su praxis no lo está, resulta más bien suicida.

En menos de treinta años la psicología desbordó los límites del conocimiento puro y de la aplicación práctica para convertirse primero en instrumento de la sociedad de consumo y luego en simple producto de consumición. Si comenzó siendo un medio para ayudar a crear necesidades, ha acabado por ser una necesidad. Evidentemente no se trata de la psicología como ciencia, sino de su uso como instrumento de alienación.

Sin necesidad de 'reclamarse' de Marx, comienza realizando un somero análisis de la alienación que se produce en el círculo infernal de la producción y el consumo a través de la creación artificial de la necesidad; en ese círculo se inserta, como una celestina, la psicología. Esta ayuda a transformar a las personas en simples consumidores para mantener en su omnipotencia al dios de la producción; colabora en la operación por la que el carácter de consumidores se identifica imaginariamente con la condición humana.

En el proceso de producción industrial la psicología es un mecanismo más al servicio del máximo rendimiento y la plusvalía. A pesar de que ya no están en uso los groseros métodos de selección profesional que Taylor ideara, ésta es, bajos todos los aspectos, inclusive, los individuales, un negocio. «En la práctica la tarea del psicólogo industrial es la del alcahuete, la de procurar al individuo cuya maleabi-

lidad permita ajustarlo como un perno más a la cadena de la producción.» El refinamiento de los métodos de selección llega incluso a someter al espíritu mismo al cartabón de costos y rendimientos, hipotecando la vida íntima de las personas. Esta puede representar frente a aquéllos lo que en lenguaje de una coherencia brutal se denomina «inversiones en el extranjero». En el análisis de los procesos de selección —carta del candidato, *curriculum*, entrevista— revela en toda su crudez la perversión de una ciencia y una técnica que surgió con un impulso cognoscitivo y liberador.

El carácter celestinesco de la psicología en el mundo regido por la producción y el consumo se aprecia con no menor nitidez en la propaganda. «El hombre, por naturaleza, siente un apetito limitado por las cosas, pero posee una capacidad ilimitada para desearlas si una propaganda hábil despierta las apetencias pantagruélicas que atesora sin saberlo.» La alianza de la publicidad con la información, junto con las técnicas de modificación de actitudes y de conducta determinan el poder de la propaganda. Las ideas simples transforman el mundo, decía Henry Ford, y, más que simples, irrisorias parecen las ideas que constituyen el *vademécum* del *salesman*, pero su eficacia es incuestionable. De la psicología —trivializada, desde luego— proceden también las asociaciones sabiamente calculadas que acompañan a la propaganda de los productos. «Una información inmoderada sobre el psicoanálisis ha terminado por convertirnos en interpretadores y adoradores de símbolos, y nos ha enseñado a vivir en medio de una simbología difusa en la cual confundimos todo: la realidad, el sexo y lo mítico.» El consumo de signos precede o acompaña al consumo de objetos. De una manera general, el hombre «deviene objeto que recibe su ser por la palabra, por la voluntad de la sociedad de consumo y su expresión creadora: la mercancía. La doctrina de la creación por la palabra niega cualquier participación del hombre en su propia estructuración. Reemplaza nuestra identidad humana sustancial por la identidad del valor-signo, de la mercancía». En esta operación de suplantación por el objeto, los agentes de la propaganda han sabido incorporar dos o tres lecciones bien aprendidas de la psicología del comportamiento: la primacía de los fenómenos afectivos, el dominio de los mecanismos de defensa, la importancia de la «buena voluntad» y del *clima* para convertinos en *participantes*.

La psicología escolar, inspirada remotamente en el pragmatismo de John Dewey, y, más cercanamente en el conductismo de Skinner, es un eficaz aliado de la sociedad industrial que encuentra en la escuela el campo ideal para su autorreproducción, bien bajo de la forma

de rebaño de consumidores, bien garantizándose una mano de obra cualificada y sumisa.

Y si el *Big Business* se vio forzado, a partir de la gran depresión, a cambiar sus métodos, la psicología le tendió la mano para crear y luego refinar ese insidioso monstruo del terrorismo comercial que se llama 'relaciones públicas'.

Aunque la psicología no tenga mucho que ver directamente con ello, el autor se lanza a desenmascarar los propósitos ocultos que la sociedad de consumo pasa de contrabando so capa de las mejores intenciones en fenómenos tales como el control de la natalidad, la rebelión juvenil, la liberación femenina o la liberación sexual en general.

Es de suponer que el autor no desconoce los agudos análisis que de los distintos aspectos que él trata han sido realizados por otros; por ejemplo, Iván Illich, respecto de la escuela; Wilhem Reich, sobre las vinculaciones entre psicoanálisis y sociedad; Baudrillard, sobre la sociedad de consumo de signos; Marcuse, sobre sexo y sociedad en general; Lacan, sobre inconsciente y lenguaje, por no citar sino los más conocidos. Más aún, a los análisis han sucedido propuestas radicales, utópicas o revolucionarias.

El autor ha prescindido de la erudición, de la prolijidad de los análisis y de la oferta de soluciones para quedarse en una encomiable actitud socrática de aguijoneamiento de una sociedad que consume una psicología ofrecida como antídoto por el mismo régimen que genera sus males. Cierto sentimiento de pobreza —si no de insuficiencia— que provoca esta obra se explica si se tiene en cuenta que va dirigido preferentemente al público sudamericano; dadas las circunstancias socio-económicas de muchos de estos países, el consumo de psicología se convierte en una farsa doblemente cruel.—*MANUEL BENAVIDES (Angel Barajas, 4. Pozuelo. MADRID-23).*

JESUS HILARIO TUNDIDOR: *Libro de amor para Salónica.* Diputación Provincial de Zamora, 1980.

Con este libro cumple su veinte aniversario la poesía de Jesús Hilario Tundidor. En 1960 se daba a conocer con *Río oscuro.* En 1962 se le concedía el Premio Adonais por *Junto a mi silencio.* Cuatro años más tarde, en 1966, nos sorprendió con *Las hoces y los días,*

libro denso y apretado, de profundas alertas en los surcos removidos del tiempo. *En voz baja,* de 1969, insinúa en algunos poemas la necesidad de un giro o cambio, como en «Una mañana de domingo en el Duero». Le siguen *Pasiono,* de 1972, y, tras largo silencio de cinco años, sin duda críticos y renovadores, nos ofrece una obra que remueve en la sensibilidad imágenes cubistas, por lo menos en cuanto al título: *Tetraedro* (1978). Los fugaces atisbos de 1972 para quebrar líneas del discurso encuentran aquí más ferviente testimonio, tal vez porque la mirilla se va nublando en la tarea cotidiana de las vivencias: «veo / la inhóspita / legalidad del ser perdido».

Exceptuando algunos poemas de *Las hoces y los días,* en pocos más resulta la poesía de Jesús Hilario Tundidor totalmente redonda. Lo normal es un ruido intermitente que desconcierta. Frente al uso de adornar el significante con tijeras de plata, o de pulir el significado con cinceles renacentistas, provoca desencajes, chirridos.

La pretensión de *Tetraedro* obedece a un impulso de cambios en su entorno. El tema de España se asocia al de Europa; el de la guerra civil, con el arte de los últimos setenta; el estilo sálmico de «Poema generacional», con el erotismo lúdico; el soneto, con la arritmia. Estas tensiones se propagan desde su primer libro con el encabalgamiento abrupto. La forma es, por tanto, desapacible en sí misma y choca a intervalos con los resortes convencionales del tradicionalismo. Por eso no siempre resulta redonda. Sólo cuando emprende, sin miramientos, los caminos clásicos y, aun así, entre otras composiciones desavenidas.

Tal proceder trasluce una preocupación notoria por las estructuras del espacio expresivo. A ella obedece también el significado de los poemas amorosos a *Salónica.* En su análisis procederé respetando el orden lineal del discurso.

Se aprecia, de entrada, un afán dilatorio de la capacidad expresiva. Por momentos se convierte en telegrafía de las varias ocurrencias o aflujos de la realidad, dispares entre sí, pero unidas en el núcleo común del sentido poético. El tiempo se anula tras su vivencia y ya es muerte sólo vencida en la reactualización de la memoria. En esto consiste el poema: un presente instalado en las demás dimensiones como espacio del simple acontecer intransferible. Se trata aquí de la momentaneidad revivida del amor: «como si nada / fuese importante ya sino tú misma».

El ritmo también se muestra irregular dentro de su regularidad. Tiende al hemistiquio heptasilábico que alterna con otros menores, como el pentasílabo, o busca la fluencia del endecasílabo. Normal-

mente predominan ritmos impares. Y es curioso observar que la lectura silábica de algunos versos admite la disposición 7+11 y 11+7. Veremos que tal alternativa, seguramente azarosa en principio, se convierte después en decidida búsqueda de cuerpo significante.

En la serie «Canción de amor» emplea el verso corto, a medio camino entre la agudeza y las cancioncillas tradicionales. Busca lo que será la constitución del espacio lírico como lugar de reencuentro. En él luchan el olvido y la urgencia amorosa, pero el olvido que revierte sobre las palabras inolvidables. La grafía cobra entonces su importancia. En corchetes dobles situados al final de los poemas encierra versos que necesariamente se superponen en el lector a los anteriores. De esta forma, crea relieve expresivo. Se trata de acotaciones, apartes líricos, monólogos que manifiestan una voluntad diferente de animar el texto. Hay que añadirle los espaciamientos literales o silábicos, así como la asonancia o consonancia persistente de algunas composiciones. Tales recursos fijan el texto en su peculiaridad de criaturas nuevas.

La elipsis de puntos ortográficos y las transiciones versales, sintagmáticas y semánticas, implican tiempo abultado, a la postre inútil como el amor y cuanto se sostiene en la fugacidad de lo caduco. Los poemas oscilan, por tanto, entre la sensación y su recuerdo, los dos frentes de la actividad cognoscitiva. Como en todo mirar abultado de sensaciones, las imágenes arden más a prisa y el alba cenicienta de los juicios poéticos despunta con sus vuelos nihilistas, marchitos y residuales («Elegía para un vuelo cansado»).

Semejante desasosiego arrastra también razones biológicas. Se fundamentan en la pérdida de la juventud. Su lirismo seco y ardiente reencuentra los cauces de la canción clásica, aunque el espacio lírico del poema se abre según impulsos y no siempre conforme al esquema, con lo que las canciones resultan innovadoras («Imágenes para un pasar»).

La disposición gráfica renueva sus pesquisas: espaciamientos en quebrada, montajes sintagmáticos en columna, a derecha e izquierda de la página, con lo que la disposición adquiere por sí misma forma significante («Epifonema para una oda sin astros»).

A todo esto se une la indagación en el cuerpo de la amada como lugar de refugio y ternura ante la desolación del mundo («Te amo»). Así se comprende la búsqueda poética tras la palabra-carne, palabra-vida, palabra-hogar-poema: «El poema verdad en que tú existas», porque «Piel es el mundo y el conocimiento» («Canto al cuerpo de

la amada»). La insistencia en el sentido cutáneo de la vida, el vivir como un respirar en el refugio fisiológico de la emoción, lo encontramos también en otros autores del sesenta. Recordemos un título de Angel García López, *A flor de piel*, las imágenes muchas veces carnosas de Ríos Ruiz y el paladar recreativo de Alfonso Carreño sobre los poros del mundo, con sus palabras viscerales de *Huésped en la materia*.

De esta relación entre el cuerpo y la palabra brota el ajuste amoroso-expresivo del verso: «Cuánta espesa cautela de linaza / irguiéndose el pezón la lengua nombra». En consecuencia, calmadas las yacijas del vacío desolado, en la cópula se ayuntan el mundo y la creación, los supuestos que fundamentan nuestra circunstancia: «Cuando te beso, decididamente / beso a Dios, a la tierra y al espacio». El amor se manifiesta entonces como la más clara certidumbre de que todavía somos y existimos. Nos proporciona confianza y fe en el transcurso —«amar es continuar siendo» un *siempre*, diría Machado—, frente a la angustia desfondada del olvido («Ningún otoño es amarillo siempre»). En cambio, la mirada retrospectiva se abre al frío zaguán de lo caduco entre sus paredes sombrías: infancia, juventud, cuanto fuimos y no somos. En esta sección (Estructuras sobre soneto) ofrece nuevas variantes formales. Distribuye los versos en grupos independientes, también versales, con lo que logra un orden métrico en el que un nivel sirve de reclamo para el otro. De esta manera, incide otra vez en el relieve del espacio poético. Donde la forma clásica diría «Pongo en razón de amor los animales / en celo, las tórtolas serenas, / el himen zureando por las venas, / la yerma lentitud de los metales», la nueva disposición queda así:

PONGO en razón de amor
los animales
en celo, las tórtolas
serenas, el himen zureando
por las venas, la yerma lentitud
de los metales.

El cruce de ritmo y rima se apoya sobre todo en la preferencia por el encabalgamiento, que lo aproxima en ocasiones a Blas de Otero.

La pregunta se impone. ¿Algún significado tras esta tramoya? Me parece que sí: rayar con estridencias o rupturas el ritmo del endecasílabo, que, por otra parte, se mantiene. Instaura una dualidad expresiva pareja a la temporal subyacente en la que luchan, como

dijimos, pasado y actualidad en la caja de la memoria-poema. Otro tanto ocurre con las estrofas: quiebran un espacio de líneas clásicas en pro de uno nuevo, más controvertido, cuyos formantes son, a pesar de todo, los mismos de aquél. La superposición de las vivencias engendra también planos temporales superpuestos, la vida.

El ritmo no se mantiene uniforme. Los decasílabos sustituyen en ocasiones a los endecasílabos, como en el segundo verso de los transcritos. Seguramente se trata de un descuido del poeta.

En otras tendencias expresivas repite Tundidor rasgos métricos propios de la promoción a que pertenece. Alarga el verso hasta veinte y más sílabas, juntando sus unidades sin puntos ortográficos, corta el discurso o lo repite en eco («La lumbre y la ceniza»). Y de repente, antes de pasar a nuevas sorpresas, la estructura dispositiva del libro nos sitúa ante unas canciones clásicas, brillantes, esquemáticas y de sobriedad solemne. Esta alternancia de formas está también en correspondencia con el doble plano de la obra: tiempo en fuga-tiempo retenido o posibilidad de ser en el presente de la emoción amorosa.

En «Dos variaciones sobre un mismo poema» comprobamos esa indagación temporal que quiere retener el pasado como la vida lo retiene, pero sin agotarse. De las dos variaciones, una consiste en revitalizar el tiempo del poema concluido. ¿Cómo? Iniciándolo al revés cuando alcanza el último verso, de tal manera que éste se convierte en primera unidad de la repetición, y el final del poema coincidirá con el principio. Así se reflejan los chopos de la orilla en la quietud rizada de los ríos. La otra variación, más simple, espacia la primera parte del poema en grupos de uno, dos, tres o cuatro versos.

El viaje termina como en los periplos románticos. Ausente amor, vuelven al alma el vacío y el desfondamiento, que cambian, como en un paisaje nórdico, la luz en desidia, la niebla en tiniebla. La inutilidad de lo vital se extiende, entonces, por la faz oscura de los edificios y lugares civiles que, antes, brillaban de modo diverso. Con su huida se pierden también los símbolos o índices testimoniales. No obstante, la estructura versal conserva su ritmo quebrado y disposición impulsiva. Por un momento, en el último poema, la palabra asume en su forma la ruptura en eco de todo el libro, en consonancia con la interrupción anímica: «cora cora ↘ za debe / ser este canto».—*ANTONIO DOMINGUEZ REY (Résidence «Lelord», ap. 44. 42/52 Rue des Sablières. 33800 Bordeaux. FRANCIA).*

ENTRELINEAS

Literatura y sociedad en América Latina, dirigido por Valentín Tascón y Fernando Soria, Editorial San Esteban, Salamanca, 1981, 250 pp.

Contiene este volumen una serie de conferencias organizadas por el Instituto de Filosofía de Valladolid y la Fundación Ebert en torno a las sugerencias del título. El total de lo publicado excluye algunas intervenciones, que no fueron incluidas por inconvenientes técnicos de las grabaciones o decisión personal de los autores.

Carlos M. Rama *(Sociedad e ideología en América Latina)* abre la serie con unos datos someros sobre la evolución social y política del continente, aportando elementos que pueden guiar al lector perfectamente desavisado en el tema.

De las intervenciones destacan la de David Viñas *(Panorama de la literatura argentina: de Sarmiento a Cortázar)*, pionero de la sociología literaria latinoamericana, que esboza algunas claves para desovillar el proceso intelectual argentino entre 1837 y 1976: la defensa de la cultura ante la vida (metáfora de la violación), la antinomia civilización/barbarie, las ambigüedades del elitismo y el populismo, los límites del intelectual comprometido que renuncia a la acción, la torre de marfil como postura ética, el horror del escritor pequeño-burgués a proletarizarse, etc.; la de Horacio Salas sobre Vargas Llosa *(Denuncia social y expresión literaria)*, donde se ocupa de uno de los problemas más acuciantes del escritor actual: el ser un francotirador que se rebela contra la sociedad y contra Dios, porque hace de Dios en su microcosmos imaginario, y que Salas sintetiza en la fórmula del escritor como cristalización de una relación viciada con el mundo, y la de Amalia Iniesta, que hace un sintético barrido de las principales propuestas temáticas de la obra borgiana y sus implicancias filosóficas.

El nutrido elenco de participantes incluye a Valentín Tascón, Cristina Peri Rossi, Emilio Salcedo, Oscar Collazos, Fernando Soria, Marta Portal, Rafael Humberto Moreno Durán, Juan José Amate Blanco, Vintila Horia y Antonio Lorente. Sus intervenciones cubren casi todos los espacios temáticos posibles del coloquio: obras señeras como las de Onetti, Felisberto, Sabato y García Márquez; la narrativa urbana y la indigenista; las novelas revolucionarias mexicanas; las novelas de los dictadores; el pensamiento realista y el utópico; el barroco tropical; el afrohispanoamericanismo; la antropología existencial de César Vallejo. No falta, por fin, un vivaz diálogo con el narrador chileno José Donoso, donde éste intenta explicar la historia

secreta de algunos de sus libros, su formación literaria, su técnica y su convicción estético-social, unida a su experiencia de extrañamiento y destierro voluntario.—*B. M.*

RODOLFO UCHA DONATE: *Cincuenta años de arquitectura española*, Adir Editores, Madrid, 1980, 248 pp.

Con esta entrega; Adir abre su colección *Archivos y documentos*, reproduciendo un estudio de Ucha Donate dado a luz en 1954 en el Catálogo General de la Construcción. El período historiado es la primera mitad del siglo.

El método escogido por el autor es agrupar los principales autores y obras en tendencias, destacando alguna realización peculiar por su entidad (sobre manera, la Ciudad Universitaria de Madrid) y aportando biografías profesionales de las principales firmas, así como reseñas de sus obras más significativas.

A esta línea central, Ucha agrega las variantes regionales, pues la arquitectura española se ha desenvuelto, en este sentido, en dos direcciones diferentes: la arquitectura metropolitana, sobre todo la habitación de la burguesía madrileña y la edificación estatal, ha ido de la capital a las provincias; y las creaciones regionales (la escuela modernista catalana y sus incursiones por los países valenciano, balear y gallego, el revival habitacional de vascos y andaluces) han surgido en la periferia y encontrado cierto eco en las regiones vecinas y la metrópoli.

A estas tendencias conviene agregar la de la gran revolución técnico-industrial de la arquitectura en el mundo, por el uso generalizado del hormigón, el acero y el cristal, que halla su reconocimiento doctrinario en las tendencias racionalistas, constructivistas y funcionalistas. El encuentro de estos dos haces de fuerzas teje una trama sobre la cual crece la historia arquitectónica de España en el medio siglo examinado. Trama que sufrirá un desgarro inevitable con la guerra civil, tanto por lo que implica de desaparición e interrupción del hecho constructivo, como por lo que supone de cambio en las directrices de la arquitectura oficial.

El trabajo de Ucha es informativo y didáctico, pudiendo ser leído por el especialista y por el lego, así como consultado en plan archivo para la precisión de ciertos datos. Sus preferencias por ciertos nom-

bres (Antonio Gaudí entre los catalanes y Antonio Palacios entre los madrileños, aunque fuera gallego de nacimiento) no molestarán a nadie, pues se trata de maestros con obras ciertamente imponentes. Otras precisiones de léxico pueden, en cambio, resultar opinables: considerar al estilo *floreal* como arquitectura naturalista y mimética; definir a los historicistas franceses de la escuela de Viollet-le-Duc como «racionalistas», y, finalmente, considerar *art nouveau* al neoclásico francés de los grandes hoteles construidos sobre 1910. Pero sabemos que las jergas son intercambiables y que basta con aceptar una convención para poder manejarla.—*B. M.*

BERNARDO GINER DE LOS RIOS: *Cincuenta años de arquitectura española*, Adir Editores, Madrid, 1980, 230 pp.

Este volumen es el segundo de la colección que abre la obra reseñada en el apartado anterior. Se trata de un estudio que se superpone, temáticamente, al de Ucha Donate, y que fue publicado anteriormente en Méjico, en 1952. Giner de los Ríos, como es sabido, fue funcionario de arquitectura durante la Segunda República y se exilió en aquel país americano.

La lectura paralela de ambos textos es interesante, porque muestra enfoques divergentes que, sin embargo, no llevan a la polémica abierta. Los intereses investigativos no son los mismos; tampoco, la formación mental de cada autor.

Giner rompe lanzas por el racionalismo y abre sus textos censurando la arquitectura de fachada que reinaba en España hacia 1900, en que las viviendas eran hechas por aparejadores y el arquitecto sólo aportaba un elemento decorativo y ocultador, tras el cual la realidad habitacional de los edificios se regía por criterios arcaicos e insalubres. Por ello, su acento está puesto en todos los aspectos socializantes de la arquitectura, en tanto ésta pueda contribuir a superar el atraso en el desarrollo comunitario español. Destacan sus incursiones por la historia de la arquitectura escolar, en que fue un especialista, y en el examen de algunas obras hasta ahora penumbrosas, como las de Antonio Flórez y Gustavo Fernández Balbuena. También subraya la importancia de los conjuntos arquitectónicos, en primer lugar las obras urbanísticas de los ensanches y sus desarrollos, pero también las colonias urbanas, las dos grandes exposiciones interna-

cionales de 1929, los metropolitanos, la Ciudad Universitaria madrileña y los intentos de sanear y adaptar las viejas ciudades a las exigencias del confort y la circulación de nuestros días.

Aunque políticamente enrolado en una posición bien clara, Giner no es sectario al analizar las realizaciones arquitectónicas y urbanísticas del franquismo, si bien disiente, como es natural en un racionalista, del historicismo triunfalista e imperial de ciertas obras significativas del régimen. Su texto aparece más crítico que el de Ucha y su punto de partida no es la autonomía de la arquitectura como un espacio en sí mismo, sino la trama social como sustento de aquélla.

Como en la otra entrega, oportunos, claros y despejados croquis llevan al lector del texto a la ilustración gráfica, indispensable en este tipo de obras.—*B. M.*

A. L. ROWSE: *Homosexuales en la historia. Estudio de la ambivalencia en la sociedad, la literatura y las artes,* traducción de Elena Liaras Muls, Planeta, Barcelona, 1981, 421 pp.

El tema homosexual ha pasado de las catacumbas al *ghetto* e intenta, por fin, integrarse en la condición sexual humana como una de las incontables peculiaridades que la hacen más rica y divertida que todo cuanto han dicho de ella los códigos de la sexología y la moral.

El libro de Rowse tiene objetivos más modestos que poner al día el asunto. De entrada, se limita a biografiar a los homosexuales varones célebres de la modernidad. Quedan fuera de consideración las épocas anteriores al Renacimiento y las mujeres de todos los tiempos, así como la gente de cualquier sexo que no haya sido iluminada por la fama. El resultado es un paciente diccionario biográfico, donde se deja constancia de los datos usuales en este tipo de textos, no todos pertinentes al propio tema homosexual.

En efecto, las costumbres sexuales de un sujeto célebre pueden tener que ver, de forma decisiva, con su conducta pública. Tal vez, si Miguel Angel no hubiese gustado de los muchachos, no habría esculpido el *David,* es decir, que no contaríamos con el *David.* Pero ¿es relevante el uranismo del mariscal Liautey en la colonización de Marruecos o el de Lawrence de Arabia en la guerra mundial?

En estos extremos, la celebridad del personaje poco tiene que ver con su peculiaridad sexual y ésta importa en la medida en que la

sociedad de su tiempo tomó determinadas actitudes ante ella. El caso de Oscar Wilde tiene relevancia no porque Wilde fuera un escritor famoso, sino porque la Inglaterra victoriana era capaz de cobrar ciertas deudas aun a los escritores más famosos, que creían en su notoriedad estética como en algo superior al poder social de la aristocracia.

El libro de Rowse es anecdótico, sin pretender exceder este sesgo ni apuntar a otra consideración del fenómeno sexual como capacidad humana, o de la moral sexual como horizonte de aquél. Como todo lo anedótico, es divertido en su medida y cuenta a favor con la tradicional prohibición que el homosexualismo ha padecido en las sociedades de talante judeocristiano y que el *welfare state* tiende a diluir. No abusa de lo picante ni cae en chismes de alcoba, lo cual es elogiable. A veces incurre en ligerezas, como considerar *Muerte en Venecia,* de Thomas Mann, un relato de tema homosexual (en verdad, el drama de Mann y del personaje von Aschenbach es, justamente, el contrario: la falta de concreta homosexualidad en sus biografías).

Textos como el examinado no agrandan excesivamente la conciencia sobre un tema tan incisivo en la historia ética de Occidente, pero contribuyen a despejar un enfermizo prejuicio y a mirar más de cerca uno de nuestros infinitos rostros en el espejo de las caras más conocidas del mundo.—*B. M.*

JOSE A. FERRER BENIMELI: *Masonería española contemporánea,* Siglo XXI, Madrid, 1980, dos volúmenes, 219 y 280 pp.

La masonería española ha sido objeto de encontradas leyendas y libros que, no por nutridos en letra, lo fueron en buena información. Los enemigos de las logias les endilgaron la autoría de hechos históricos improbados; los masones, halagados por tales hazañas, recogieron el reto y dieron vueita la leyenda, atacando a una entidad que, con tales caracteres, resultaba tan funambulesca como la masonería para sus detractores: el jesuitismo.

Ferrer viene ocupándose de la doble desmitificación desde hace años, con libros iluminadores que se cimentan en una documentación sólida, contemplada con objetividad, y en un implacable sondeo de archivos, en buena parte clausurados hasta hace poco o disminuidos por expurgaciones y chamusquinas.

Este libro es un panorama rápido sobre la evolución de la masonería en España, desde sus verdaderos orígenes hasta nuestros días. Para ello, el autor debe retomar su tesis de que la masonería tuvo dispersa y leve existencia en la España dieciochesca, y que en nada intervino en la expulsión de los jesuitas o en el gobierno del conde de Aranda. En verdad, comienza sus labores con la invasión josefina y los afrancesados, en 1808. La investigación de Ferrer permite evaluar su auténtico peso histórico, o sea, el frustrado intento, de modelo napoleónico, de montar una burocracia basada en el aparato militar y en la burguesía urbana, con tintes ideológicos liberales y bonapartistas. La invasión divide al liberalismo español entre josefinos y patriotas, pero las persecuciones posteriores de Fernando VII los reunirá y la masonería sufrirá un destino similar.

En estos primeros años destacan las observaciones de Ferrer sobre la abundancia de eclesiásticos en las logias, debido al carácter de humanitarismo fraternal de los postulados masónicos, similares a los del cristianismo primitivo. Aún la Iglesia no había tomado una actitud reprobataria abierta como la que se practicaría en la segunda mitad del siglo XIX. En verdad, las campañas antimasónicas tienen un origen absolutista e integrista, y son más estrictamente antiliberales y anticonstitucionalistas, tratando de implicar a la masonería en los trastornos de la sociedad española de la península y ultramar en aquellos tiempos de independencia americana, guerra interna y, pronto, pleito carlista.

La independencia de las colonias es otro punto a desmitificar, por la presencia de logias militares en las que aparecen próceres americanos sosteniendo ideas de corte humanitario, no específicamente masónicas, y copiando la organización y funcionamiento de las asociaciones de la masonería, aunque no estando integradas en su obediencia, lo cual ha sido aprovechado por la propaganda de la Orden para incorporar a su historial unos nombres ilustres, a veces con notorio apresuramiento.

Sólo tras la revolución de 1868 cesa la persecución formal contra la masonería, y el hábito de liberalismo, republicanismo y democratismo que sopla caóticamente sobre España en el sexenio impulsa su desarrollo. También el posterior atraso del curso político y social español respecto a los modelos europeos sostiene la importancia de esta Orden en los avatares del poder, pues su ideología es un simple código de reivindicaciones liberales que costará mucho esfuerzo hacer regir en la ley positiva española.

Especial importancia tiene el estudio del peso político de la masonería en la Segunda República, cuando los aparatos de la Restauración

han sido desmantelados por el primorriverismo, y los de la dictadura, por su propia caída. De ahí que la burguesía radicalizada que toma el poder deba echar mano de uno de los pocos armazones de cuadros disponibles, o sea, las logias.

En la reseña de los hechos posteriores se mezclan las persecuciones arrasantes que inflige a la organización el franquismo y la forja de una nueva leyenda, cual es la del contubernio judeo-masónico-marxista. Ferrer se ocupa de desmontar la inverosimilitud objetiva de esta ideología, demostrando cómo los masones son perseguidos al igual en España y en la Unión Soviética, en tanto la Tercera Internacional considera incompatible su condición con la de comunista.

Pero, más allá de lo legendario y del caso personal y obsesivo del Generalísimo, un masón frustrado, es utilísimo este momento del libro para el estudio de una mentalidad paranoica a nivel colectivo: el poner las partes malas fuera y constituirlas en un ente persecutorio es propio de la paranoia, y ésta, en dosis variantes, forma parte de toda mentalidad nacionalista, que considera sagrada y en peligro a la nación propia, siempre en la mira destructiva de algún poder que, por fin, se sale con la suya. Si se tiñe esta ideología con colores religiosos se tiene la resurrección del Demonio.

Siervos de la ideología, los fanáticos terminan siendo víctimas de su falsa conciencia. Esta parece ser una de las moralejas del libro de Ferrer, que trasciende, de este modo, la mera puntualización documental en torno a un tema desquiciado por las pasiones mentales y sociales. Como el resto de la producción del autor, marca una frontera en los estudios del tema y colabora para que la historiografía española dé un salto cualitativo en el terreno de un capítulo significativo de la historia española en general. Si bien la postura del autor responde a una objetividad liberal, sus simpatías personales no se permiten ironías ni invectivas superfluas.—*B. M.*

ANTONIO DOMINGUEZ REY: *La voz y su vacío,* Colección Melibea, Talavera de la Reina, 1980, 77 pp.

En su tercera entrega poética *(Garlopa marina* es de 1973, y *Gremor,* de 1974), el autor (Riancho, 1945) afina y se apropia plenamente de su voz, y no resulta azaroso que el nombre del libro aluda a la facultad vocal y a su hueco entrañable, pues el poemario, breve y estructurado según el máximo rigor, se propone como una meditación

de la palabra poética sobre su naturaleza. No estamos ante la poesía didáctica que disfraza un insalvable prosaísmo, ni ante la poesía conceptual, sumisa a la demostración de un postulado. Esta poesía quiere cantar y, para demostrarlo, acude a metros consabidos y a rimas, al género estrófico y al no menos noble género fragmentario, como instalándose en una espacio reconocible, reforzado por las citas de los maestros.

Domínguez Rey se apropia de su discurso a fuerza de pulimento, rigor, cierta pudorosa claridad y aun cierta complacencia en el sonido, que, dados los tiempos que corren, se agradecen. Nunca hubo en él, y menos ahora, afán de enrolarse, a contar desde fuera, en un estamento escolar de la poesía, ni a sorprender al lector con las viejas sorpresas de la vanguardia. La voz es, para él, hueca, y el poema debe ocuparse del mundo para llenarse.

A veces, el verso intenta decirse lenguaje natural *(supe / cómo a las plantas nuestra lengua imita).* Otras, ensaya servir al sentimiento, no sin ironía *(vienen las palabras / entre el ramaje seco / con el aceite de la voz molida en la almazara / del grasiento sentir).* Otras, la burla apunta, juntamente, a la palabra sin sangre del demagogo (en el poema *Cosas que dicen...).* Otras, insinúa el estupor atento, en estado naciente, de un cierto panteísmo del lenguaje *(la voz secreta que en las cosas nos convoca).* Otras, son el intercambio de alientos que suele ser, en los momentos más felices, el hecho sexual, como en esta suerte de haikai: *En mis palabras / tus palabras el eco / del mundo repetían.* Por fin: la palabra poética, a partir de su *nido,* el recuerdo, se ocupa de llenar el vacío que dejan las cosas al irse en la voz, por medio del canto de esas ausencias, queja mallarmeana por todo lo que no hay en el lenguaje, y elegía rilkeana por el mundo, ya que la vida es despedida.

En otros niveles, Domínguez Rey sostiene, con sus versos, el eje del poemario, la sed como metonimia del deseo y que compromete al órgano vocal: la boca que bebe es la boca que canta, a la vez e indistintamente *(el canto que en las noches / de amor profundo somos sin saberlo).* El deseo es deseo del mundo, flujo que se parece al agua y que la boca del poeta quiere beber en un acto de comunión donde, cerrando el ciclo, la palabra vuelve a ser naturaleza.

Cantar no es acto reñido con vigilar, que es estar despierto y cuidar la forma que el poema va trazando en el papel, donde crece como un vegetal alimentado por las aguas del mundo. *La voz y su vacío* es buena prueba de todo ello.—*B. M.*

WILLIAM A. NISKANEN: *Cara y cruz de la burocracia,* traducción de Rafael Muñoz de Bustillo, Espasa-Calpe, Madrid, 1980, 166 pp.

Los liberales la denuestan hasta convertirla en una palabrota; los estatalistas la encomian hasta transformarla en un sacerdocio. Aparentemente, ha sido una necesidad en toda organización política, y no conocemos, fuera de las utopías, sociedades sin Estado (y, por ello, sin burocracia).

Niskanen, que ha sido hombre de empresa, burócrata (sea esto dicho con total neutralidad) e investigador en economía administrativa, puede decir algo sensato sobre la materia. Su preocupación es optimizar el servicio de los burós, partiendo de esta base: las prestaciones que ofrecen a la sociedad (educación, defensa, salud pública, infraestructura, correos, etc.) son indispensables y no se puede pensar en dejarlas fuera del control de los órganos electivos del Estado.

La ecuación deseable sería un mínimo de gasto con un máximo de rendimiento, filosofía que proviene de la empresa y del mundo del lucro. Pero los burós están habitados por funcionarios que disponen de medios coercitivos (impuestos) para alimentar una máquina productiva que, aunque no produzca nada, igualmente sostiene sus propios insumos en salarios y en instalaciones.

Observando que los gastos en burocracia crecen a razón de tres veces en medio siglo y en los países desarrollados, absorbiendo crecientes proporciones del producto nacional neto, Niskanen propone las medidas máximas que tiendan a disminuir la incidencia de la burocracia en la movilidad económica general y a aumentar su rol como factor de crecimiento económico.

Para ello sugiere aplicar a los funcionarios los medios de incentivación del trabajo que son corrientes en la empresa privada, a la vez que transferir a ésta la mayor parte de las actividades que no sean indispensables en manos de la administración, desde la seguridad en materia de incendios hasta ciertos tramos de la educación militar, desde el servicio de correos hasta ciertas actividades policiales.

Niskanen no teoriza demasiado y va de las estadísticas a las medidas concretas, codificando todo un sistema de mejoradores de eficiencia. Pero lo más interesante de sus planteamientos, desde el punto de vista político, es que intenta señalar el rol de alterador cualitativo que la burocracia tiene en las sociedades democráticas industriales (es innecesario encarecer que en las sociedades colectivistas se ha convertido en la clase dominante). Cuando un aparato rígido, de un gran peso económico, con funcionarios inamovibles y técnicos muy avezados, se superpone a los demás resortes estatales, puede ser

que la democracia cambie de signo, y cabe preguntarse si «la soberanía está en la gente o en las instituciones», como lo hace Niskanen utilizando, seguramente la palabra *people*, que puede significar, también, «pueblo» (p. 102).

Como se ve, el tema dispara hacia variados espacios, desde la crisis económica, con su diabólico par inflación-paro, hasta la naturaleza del moderno Estado democrático industrial. Para ampliar las sugerencias de Niskanen, una serie de textos rodean al principal: un prólogo de José Antonio Aguirre y diversos comentarios de Douglas Houghton, Maurice Kogan Ridley e Ian Senior.—*B. M.*

PAUL HERNADI: *Teoría de los géneros literarios*, Antoni Bosch, Editor, Barcelona, 1978, 175 pp.

Frente al problema de los géneros literarios, caben actitudes que, reducidas a lo radical, podrían ordenarse en tres clases:

— Negar la existencia real de los géneros y considerar que cada obra es un género propio o que la literatura es un género global, abierto y libre (Benedetto Croce).

— Sostener que todo arte debe encuadrarse en géneros acreditados por unas pautas de regulación exterior de la obra (posición clásica).

— Considerar el género no como algo preexistente a la obra, sino como algo que la obra alcanza en su desarrollo espontáneo y libre (posición romántica).

A lo largo de la historia literaria (preceptiva y producción) estas posiciones han obtenido incontables variantes y se han combinado innúmeras veces, con o sin deliberación. El resultado de esta historia de guerra y paz está catalogado con imbatible erudición y calma calidad expositiva en el texto de Hernadi. Para quien quiera impregnarse del problema y evitarse una peligrosa cabalgata por la selva de la información, su consulta es de gran utilidad.

Además de ser un catálogo razonado de doctrinas, el libro en examen toma, con carácter de relevo provisorio, algunas conclusiones que hacen a la propia teoría literaria. Por ejemplo, plantearse una síntesis entre las posiciones de los teóricos estructuralistas que atienden

a la estructura interna y autosuficiente del texto, y los miméticos, que se ocupan de las relaciones del texto con elementos externos («reales») al mismo.

Otra pregunta que se hace Hernadi y que tiene especial importancia para el examen de una posible «historia formal de la literatura» es: ¿tienen valor «expresivo» los géneros literarios considerados en sí mismos? O sea: ¿compromete el carácter de un texto la elección de un género determinado para vaciar en él un determinado «contenido»? Las sempiternas cuestiones de forma y fondo, de estructura y significación, de diacronía y sincronía son atravesadas con sólida competencia por Hernadi, haciendo de su investigación un corpus de opiniones provechosamente teorizadas.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 «B», MADRID-24).*