

ve de las anteriores novelas.

Visiblemente, aquí, como en *Una meditación*, Benet se complace, ante todo, en el ejercicio de su propio estilo, un peculiar estilo, noble, solemne, discursivo, que recurre con frecuencia a vocabularios insólitos (el legal o el castrense) para construir un especial sistema de metáforas. El riesgo de este estilo es múltiple. Ante todo, puede parecer a ciertos lectores un «pastiche» anacrónico, y en cierta medida lo es, pero de modo bien consciente, lo que es tanto como decir que Benet —como el Thomas Mann de la madurez—, al optar por el estilo solemne no ignora las distancias que respecto a él debe guardar y la ironía tácita que debe esgrimir un escritor moderno. Este estilo —que es, en definitiva, el de Tácito o el de Saint-Simon— resulta especialmente apto para dar cuenta de las acciones humanas desde una perspectiva inmutable, siempre distante, intemporal, ajena en el fondo a cualquier emoción de primer grado que no sea de índole ética: es el estilo de los historiadores, de los juristas y de los moralistas. Por otra parte, Benet gusta especialmente de construir largos párrafos sobre oposiciones o concatenaciones de términos sumamente abstractos, e incluso oscuros o confusos en una primera lectura, que, ante todo, van encaminadas a obtener un efecto retórico, lo cual, ante un público de lectores que no han estudiado Retórica y sólo conocen el término en su acepción peyorativa y que en su mayoría no han leído a los prosistas clásicos, no deja de ser un nuevo «handicap» para el escritor. Por último, la sintaxis de Benet es abstrusa, zigzagueante, y, si nos situamos en el punto de vista de sus modelos, a veces incorrecta; considerar esto una insuficiencia sería tanto como ignorar que Benet —como Proust respecto al modelo de Saint-Simon— toma de la retórica clásica su cañamazo, pero no tiene ningún reparo en distorsionarlo, o, mejor dicho, no tiene especial interés en conservar de él otra cosa que su efecto estético inmediato; no aspira, en suma, a escribir como un clásico, sino únicamente a obtener en ocasiones un efecto análogo sobre el lector. Se produce así en Benet una curiosa síntesis de anacronismo voluntario y modernidad: es uno de los contadísimos novelistas españoles de posguerra que han hecho avanzar algo la prosa

castellana y, al propio tiempo, es quizá de todos ellos el que más debe a los modelos clásicos.

A diferencia de *Una meditación* —experimento novelesco basado en la dispersión, en las discontinuidades de la memoria—, *Una tumba* es una obra rigurosa y sabiamente estructurada en cuatro capítulos. El primero de ellos presenta el tema y los escenarios; el segundo narra los sucesos que han precedido inmediatamente a la situación central del relato y desarrolla de modo especial las ambiguas relaciones paraeróticas del niño que protagoniza el relato con la señora que, cuando éste empieza, ha debido abandonar la casa; el tercero, también retrospectivo, va más lejos aún en el tiempo para relatar, fundamentalmente, la muerte y conversión en mito o fantasma del ominoso antepasado cuya tumba ha sido profanada a raíz de la guerra civil; el cuarto capítulo, en fin —sin duda, el decisivo, y también el de más difícil lectura y captación— introduce el horror adivinado o latente a lo largo de todo el relato: la conciencia del niño es asumida o vampirizada por el fantasma, que le llama a su bando, al bando de los muertos.

El lector, a la vista de este conciso resumen, podrá pensar en el Henry James de *The turn of the screw*: la presencia de un fantasma, el escenario virtualmente único de una mansión, la penetración prematura de un niño en el mundo erótico adulto, su posesión por el fantasma. El arte de Benet, afín en ciertas zonas al de James —particularmente en su gusto por la ambigüedad y la elipsis que deja zonas voluntaria e inquietantemente oscuras— es con todo sustancialmente distinto en su funcionamiento estético. La atmósfera de *Una tumba* es principalmente romántica o prerromántica; recuerda, sobre todo, a la novela gótica, y también —de un modo muy consciente y deliberado— al cine de terror. (De hecho, el arte de Benet es casi siempre —de ahí su sutileza— de segundo grado: actúa con respecto a unas referencias sobreentendidas.) Por otro lado, el tema fundamental de *Una tumba* es en el fondo el mismo de *Volverás a Región* y de *Una meditación*: la guerra civil, y de modo más general, el destino histórico de la España contemporánea. ¿Cómo no ver, en la posesión vampírica del

niño que protagoniza el relato, una imagen del destino de las generaciones o grupos sociales encadenados a su pasado? Pero sería empobrecer el alcance del relato reducirlo a esta única dimensión, del mismo modo que, por claro que fuera el simbolismo de los personajes y situaciones de *Volverás a Región*, no agotaban su sentido estético en la mera función simbólica. Ante todo, *Una tumba* es una muestra del virtuosismo que, en su estilo peculiarísimo y los registros singulares de su mundo, ha llegado a alcanzar Juan Benet; una muestra, en suma, de madurez, de refinamiento, incluso, si se quiere, de sofisticación: un arabesco. Se trata de una visión poética; se trata también, una vez más, de una obra de doble o triple fondo, donde Benet vuelve a revelarse tan apto para la tácita ironía como para lo que él mismo llama «la seriedad del estilo».

El de *Región* es ya un ciclo aparte, una constelación individual en el panorama de la novela contemporánea; no menos que el Jefferson de Faulkner o el Macondo de García Márquez, *Región* es un mundo autónomo, a la vez creación de la capacidad fabuladora de un novelista y alegoría de un contexto histórico colectivo. Último capítulo —hoy por hoy— de este ciclo, *Una tumba* está lejos de ser, pese a su brevedad, el menos rico y revelador. A menudo, el peculiar temple creador de un novelista y los resortes secretos de su creación se revelan con tanta elocuencia en un relato como en la más extensa de sus novelas. Todo depende, en suma, de la complejidad y sutileza de los recursos que entren en juego. ■ PERE GIMFERRER.

«Meléndez Valdés», por Demerson

La presente biografía de don Juan Meléndez Valdés es, según su propio autor nos cuenta, fruto de un proyecto de investigación no realizado. La imposibilidad de acceso a determinadas fuentes para el estudio de las relaciones entre la Francia imperial y los españoles —en el marco de la ocupación «por el problema de la incompreensión entre los pueblos»— le llevó a trabajar sobre una de las figuras más sugestivas de nuestra Ilustra-

El libro de bolsillo

Alianza Editorial

LITERATURA

Jorge Luis Borges

Historia de la eternidad (338)

Narrativa venezolana contemporánea (336)

Selección de Rafael di Prisco

Edgar Allan Poe

Narración de Arthur Gordon Pym (341)

Prólogo de Julio Cortázar

Marcel Proust

Jean Santeuil (330, **331)**

Prólogo de André Maurois

ENSAYO

Alberto Jiménez

Historia de la Universidad española (335)**

Carlos Castilla del Pino

Cuatro ensayos sobre la mujer (340)

Herbert Marcuse

La agresividad en la sociedad industrial avanzada (337)

CIENCIAS

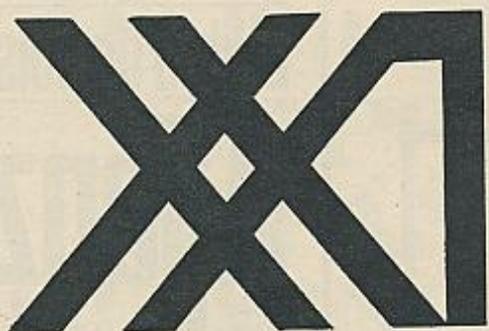
Jean Rostand

El correo de un biólogo (332)

Hans-Joachim Tank

Meteorología (333)

Volumen sencillo, 50 ptas.
*Volumen intermedio, 75 ptas.
**Volumen doble, 100 ptas.



Siglo XXI informa

QUE AL CUMPLIR SU V ANIVERSARIO
DEJA CERRADO
EL TRIANGULO EDITORIAL
DEL MUNDO DE HABLA HISPÁNICA:

siglo veintiuno editores, sa

✠ MÉXICO, 1966

siglo veintiuno de españa editores, sa

✠ ESPAÑA, 1968

siglo veintiuno argentina editores, sa

✠ ARGENTINA, septiembre-1971

LAS ÚLTIMAS PUBLICACIONES:

△ EN MÉXICO

LEVI-STRAUSS: EL ORIGEN DE LAS MANERAS DE MESA. MITOLÓGICAS III.

MILIBAND: EL ESTADO EN LA SOCIEDAD CAPITALISTA.

AGNOLI: LA TRANSFORMACION DE LA DEMOCRACIA.

ROBINSON: LIBERTAD Y NECESIDAD.

△ EN ESPAÑA

GILBERT: EL «ULISES» DE JOYCE. — Prólogo de J. Benet.

GOODMAN: LA ESTRUCTURA DE LA OBRA LITERARIA.

LISON: ANTROPOLOGIA CULTURAL DE GALICIA.

Historia universal Siglo XXI

10. La Alta Edad Media.

11. La Baja Edad Media.

12. Edad Media Tardía. Renacimiento, Reforma

△ EN ARGENTINA

RUDE: LA MULTITUD EN LA HISTORIA.

CANGUILHEM: LO NORMAL Y LO PATOLÓGICO.

MARINE: LOS BLACK PANTHERS.

TODOROV, T.: TEORIA DE LA LITERATURA DE LOS FORMALISTAS RUSOS (Signos).

EN LOS PRIMEROS CINCO AÑOS DE TRABAJO

303 títulos publicados

178 reediciones

418 ediciones con más de dos millones de ejemplares en todas las librerías de América y España



Informes y catálogos a



siglo veintiuno de españa editores, sa

✠ EMILIO RUBÍN, 7
MADRID - 33

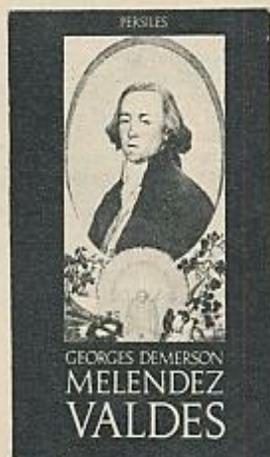
ción, don Juan Meléndez Valdés. Cabe, pues, felicitarse de un cambio que ha permitido que surgiera una de las aportaciones más valiosas para el conocimiento de la cultura ilustrada en los momentos de crisis del Antiguo Régimen.

Profesor universitario en Salamanca, magistrado más tarde, excelente poeta lírico, afrancesado tardío, presenta Meléndez Valdés un interés muy superior al que viene siéndole atribuido en las historias de la literatura. Varios problemas fundamentales de las postrimerías del Antiguo Régimen se cruzan en él: la cultura ilustrada, su represión, el afrancesamiento. De aquí el valor de la minuciosa reconstrucción llevada a cabo por Demerson desde su medio familiar y universitario hasta los olvidados años del exilio como partidario de José I. La labor de investigación en todo género de archivos es, sencillamente, impresionante.

Sin embargo, a partir de los datos que proporciona Demerson, no creemos que sea dado considerar a Meléndez Valdés como «pensador orgánico» en que se resumen las contradicciones del tránsito de la sociedad estamental a la era del liberalismo. Especialmente para el afrancesamiento, el rigor con que el proceso está analizado por el historiador francés sugiere que todo tratamiento que pretenda buscar respuestas válidas debe hacerse a nivel de grupo y no sólo individual. Otro tanto cabría decir de su fase de intelectual ilustrado.

Demerson reconstruye el cuadro de influencias en el pensamiento y en la poesía de Batlle. El hallazgo del inventario de su biblioteca le ha permitido configurar uno de los capítulos más atractivos de la obra, al precisar el universo de lecturas de uno de los más destacados miembros

de la minoría ilustrada. En 1782, a los veintiocho años de edad, el amigo de Cadalso y Jovellanos cuenta en su biblioteca privada con 352 títulos y 1.237 volúmenes, de los que más de la mitad pertenecen a temas filosóficos, económicos o literarios y, signo de un afrancesamiento cultural evidente, más de un 60 por 100 se encuentran en lengua francesa. Los autores son, a simismo, significativos:



Adam Smith, Montesquieu, Diderot, Rousseau, Shaftesbury, Puffendorf, Raynal, Mercier de la Rivière, Hume, D'Holbach, incluso, apenas aparecidas *Les Histoires dangereuses*, de Chordelos de Laclou. El capítulo que en el segundo tomo concreta las influencias respectivas de Voltaire, Montesquieu y Rousseau sobre Meléndez «filósofo» completa la imagen inmediata que surge de la relación anterior, debiendo sólo lamentarse que Demerson no haya procedido con más intensidad al tratamiento del propio autor que al de sus fuentes. Lo mismo sucede con el cuadro de sus

ARozAMENA, PREMIO TEMAS

El artículo titulado «Balada del niño Bandra», original de Joaquín Arozamena, periodista de «Gaceta Ilustrada», ha ganado el VII Premio Temas, dotado con doscientas cincuenta mil pesetas y convocado por la revista del mismo nombre, que patrocina la empresa Construcciones Colombina, Sociedad Anónima.

Al concurso concurrieron trescientos noventa y siete artículos. Componían el Jurado que otorgó el Premio, Alejandro Fernández Sordo, como presidente; Aquilino Morcillo, Jesús de la Serna, Lauro Ojmo, Andrés Romero, Miguel Rosales, Ramón María de Zabala y nuestro compañero Enrique Miret Magdalena, como vocales; actuando como secretario Francisco Javier Echarren.

amistades ilustradas, aborda desde una perspectiva casi exclusivamente biográfica.

En 1789, Meléndez Valdés abandona su carrera universitaria para entrar en la magistratura. Es primero alcalde del crimen en Zaragoza; a continuación, oidor en la chancillería del crimen de Valladolid, y finalmente, fiscal en el Tribunal de Madrid. Fruto de esta actividad son los *Discursos forenses*, que, editados póstumamente en 1821, han sufrido a continuación siglo y medio del olvido totalmente injusto. Sigue por diez años la desgracia, el largo destierro de diez años que anuncia el de Jovellanos, salvado sólo con la subida al trono de Fernando VII. Con los sucesos de mayo, se abre un nuevo período en la vida de Meléndez, que desempeña primero una misión ante los patriotas sublevados de Asturias en que está a punto de perder la vida, y más tarde jura fidelidad a José I, alcanzando un puesto en el Consejo de Estado. Finalmente, el destierro, y en 1817, la muerte.

En el capítulo titulado «Meléndez Valdés o el verdadero afrancesado» expone Demerson las razones de la opción de Batlle por el régimen de José Bonaparte. Creemos que la preocupación por librar al biografiado del sambenito de traidor que la historiografía tradicional colgara sobre todo afrancesado, nubla algo el rigor de su análisis. Diremos sólo que es a la luz de las relaciones de clase del período como hay que encuadrar (nunca «juzgar») las posiciones de 1808. Y pensamos también que al ceñirse al caso individual de Meléndez, que por su propia problemática sugiere un nivel más amplio de análisis, Demerson ha desaprovechado una de las más sugestivas posibilidades nacidas de su propia investigación.

«Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo» es, en todo caso, un espléndido eslabón de esa línea historiográfica francesa a la que tanto debemos en España para el conocimiento de nuestra historia. Solamente hemos de expresar nuestra esperanza de ver pronto vertidos al castellano los trabajos de Derozier sobre Quintana, el de Lucienne Domergue sobre Jovellanos, el libro de Pérez sobre las Comunidades... Pero esto es cuestión del editor y no del crítico. ■ ANTONIO ELORZA.

(1) «Meléndez Valdés». Dos volúmenes, Georges Demerson. Taurus Ediciones.

Sobre Chomsky y el estructuralismo

En tiempo relativamente reciente se han traducido al castellano tres libros de Chomsky que tocan aspectos fundamentales de su teoría lingüística: «Lingüística cartesiana», «Aspectos de la teoría de la sintaxis» y «El lenguaje y el entendimiento» (1). Da la sensación de que tras la moda estructuralista se aviene una moda de chomskismo y, consecuentemente, muchos se dispondrán a no leer a Chomsky, precisamente porque está de moda.

Sin embargo, creo que por debajo de todas estas modas hay un valor de uso y que si una teoría se pone de moda no es sólo porque los vendedores de mercancías han sabido lanzarla, sino también porque, en el fondo, esas teorías-mercancías poseen alguna utilidad y son necesarias para la vida cultural del país. El caso del estructuralismo es ejemplar: ciertamente, se trata de una moda y, como tal, de un conjunto de categorías y tesis que, vaciadas de sus verdaderos contenidos, se aplicaban retóricamente, verbalmente, a textos, situaciones, obras literarias, etcétera, con la consiguiente hipertrofia de retórica estructuralista, ya que no de teoría estructuralista. Pero si semejante moda fue posible (y todavía es posible) se debe a la penuria teórica de nuestra crítica, al paupérrimo subjetivismo de nuestro ensayo, etcétera. El estructuralismo ponía el dedo en la llaga cuando sacaba a luz nuestra penuria. En este sentido, su

presencia era positiva, pues tomar conciencia de la falta puede conducirnos a subsanarla. Y aquí surgen los aspectos negativos de la moda: precisamente porque se convertía en retórica no se subsanaba nada, aunque se daba la apariencia de que todo estaba arreglado, pero estaba arreglado en el papel.

La función de Chomsky puede conducir al mismo punto si ahora que estamos a tiempo no impedimos que devenga en moda. Los problemas que plantea son problemas científicos, reales, como en cierta medida le sucedía al estructuralismo, y si insisto en contraponer a Chomsky con el estructuralismo es porque creo que el lector peninsular entenderá mejor los tres libros citados en contraposición a los planteamientos de Barthes o Martinet, aunque no se traten de una simple contraposición.

Lo primero que llamará la atención del lector es la preocupación de Chomsky por recuperar los problemas, ya que no las soluciones, de los estudios clásicos, de la llamada lingüística cartesiana, pero también de Huarte de San Juan y de Sánchez de las Brozas. Esta lingüística clásica planteaba problemas de los que la lingüística estructural se ha desentendido al convertir (en sus manifestaciones más extremas) la configuración de la lengua en una combinatoria. «Debemos reconocer honradamente —escribe— que estamos hoy día tan lejos como lo estaba Descartes hace tres siglos de comprender exactamente qué es lo que permite a un ser humano hablar de un modo que es a la

vez innovador, sin estar sujeto al control por parte de los estímulos, y también adecuado y coherente».

Este será el punto de partida del trabajo de Chomsky, punto de partida que le conducirá a un rechazo de la sincronía (la consideración estática de la lengua que desde Saussure se había impuesto como condición de esta ciencia), pero no a una simple vuelta a la lingüística evolutiva e historicista del XIX.

Distingue entre dos niveles bien diferenciados: la estructura superficial de la oración —«que es la organización de la misma en categorías y frases que está directamente asociada con la señal física»— y la estructura profunda subyacente —también de categorías y frases, pero más abstracta—, lo cual le permite afirmar que una persona posee una lengua cuando posee una gramática que genera el conjunto infinito de las posibles estructuras profundas, trasponiéndolas en las superficiales asociadas con ellas, siendo la estructura profunda la clave del sentido (y, por consiguiente, de interpretación semántica) y la superficial la que determina la interpretación fonética, aunque, naturalmente, ésta puede participar en aquélla.

El sistema seguido por Chomsky para construir esta gramática generativa es excesivamente técnico y complejo para que nos ocupemos de él en esta breve recensión, pero sí deseo llamar la atención sobre algunas consecuencias.

En la perspectiva de la gramática generativa, el estructuralismo lingüístico se preocupa exclusivamente de uno de los niveles señalados; el nivel de la estructura superficial de la lengua, que clasifica y segmenta; se preocupa exclusivamente de la estructura del enunciado, pero no (estructura profunda) de las relaciones del enunciado con lo que le posibilita. Parece que atendiendo a este segundo plano (lo que producirá una transformación en el análisis del primero) y huyendo de las limitaciones impuestas por Saussure, cabe saltar por encima del formalismo en que la mayor parte de las veces iba a parar el estructuralismo, sobre todo en sus aplicaciones a la crítica cultural. Y este salto no va contra la cientificidad exigida a la crítica, sino que, por el contrario, la refuerza, pues analiza los «canales» por los que los modos de expresión conectan (en su producción) con lo expresado. ■ V. BOZAL.

(1) Ed. Gredos. Madrid, 1969. Editorial Aguilar. Madrid, 1970. Ediciones Seix-Barral. Barcelona, 1971.

JAZZ

Los avatares de la crítica de «jazz»

Los hechos son estos: 1.º El «jazz» ha dejado de ser una música popular. 2.º Los que con mejor voluntad que talento han intentado desentrañar su significado y trascendencia, suelen cojear del lado del diletantismo sentimental. Resultado: la música más creativa del siglo continúa siendo víctima de una completa indolencia cultural.

La expresión «aficionado al «jazz»» revela cierto tufo deportivo asociado a la típica manía del coleccionista de sellos. Pero el «jazz» es algo más que una afición, un credo o un



Miles Davis.

conejo de Indias para que practiquen los sociólogos. El «jazz» es un lenguaje, y el crítico tendrá por misión investigar su desarrollo estilístico y sus formas expresivas. El indudable atractivo sensorial del «jazz» ha hecho surgir una legión de comentaristas, historiadores de vía estrecha, observadores con voz y voto, archiveros y bibliotecarios, cuyo afán de proselitismo es, con mucho, superior a sus facultades críticas.

Recientemente, por ejemplo, he oído en una emisión radio-



HABLA PABLO NERUDA

La próxima semana TRIUNFO publicará una entrevista de Ramón Luis Chao con Pablo Neruda, concedida especialmente para nuestra revista. Este trabajo formará parte de un número extraordinario de más de cien páginas, donde pasaremos revista a una serie de acontecimientos culturales ocurridos en los últimos cuatro meses.