

hecho coincidir praxis y logos.

La entidad y características de la clase obrera española —los productores, como también a pesar suyo les llaman— ha sido concienzudamente estudiada por Ignacio Fernández de Castro; con un rigor científico y un tratamiento objetivo de la situación, en su obra *La fuerza de trabajo en España* (1), investigación que con la misma línea ideológica complementada por *Las clases sociales en España en el umbral de los setenta* (2), de que es coautor este mismo investigador. En este trabajo se analiza la clase obrera tanto desde su perspectiva histórica como estructural.

El hablar de trabajadores en el caso específico de España requiere un tratamiento a un doble nivel: nacional e internacional. Las causas de la emigración vienen dadas en las relaciones de producción del capitalismo español, y son fácilmente deducibles del trabajo de Fernández de Castro, agobiante en datos.

Si el auténtico por qué y para qué de la emigración no ha gozado de un análisis adecuado, por razones obvias, el cómo se lleva a cabo ésta, paradójicamente, tampoco ha gozado de un tratamiento en profundidad.

Esta laguna ha sido colmada recientemente con dos obras muy similares entre sí, *La condición emigrante* (3), de Guillermo Díaz-Plaja, y *Cuarto mundo* (4), de Andrés Sorel. Más metódica y coherente, la primera se limita al estudio detallado de las condiciones de emigración en los tres principales países de recepción: Francia, Suiza y Alemania. En tanto que

(1) Ignacio Fernández de Castro, *La fuerza de trabajo en España*. Cuadernos para el diálogo.

(2) Ignacio Fernández de Castro, *Las clases sociales en España en el umbral de los setenta*. Siglo XXI.

(3) Guillermo Díaz-Plaja, *La condición emigrante*. Cuadernos para el diálogo. (Ver TRIUNFO, número 631.)

(4) Andrés Sorel, *4. Mundo*, ZYX.

Cuarto mundo amplía su estudio a Holanda y, de modo muy fugaz, a Bélgica y Gran Bretaña.

Ambos trabajos tienen el acierto de tomar en consideración las relaciones de los trabajadores españoles con las clases trabajadoras de los países en que es vendida su fuerza de trabajo y cuestionarse la auténtica categoría que ocupan estos trabajadores dentro del contexto de esas sociedades —subproletariado, «lumpen», auténtico proletariado, pobres marginados, etc.— y de acuerdo con las relaciones de producción allí imperantes. ■ JUAN MAESTRE ALFONSO.

Baroja, la historia y el arte de la novela

Mezclar historia y ficción para obtener por reacción el precipitado de la obra artística es un problema tradicional en la novela histórica. Mucha historia y poca ficción se mezclan en los veintidós tomos del ciclo barojiano «Memorias de un hombre de acción», que arranca con la guerra de la Independencia y va a morir con la Revolución de 1854, teniendo como eje principal la vida agitada y aventurera de don Eugenio de Aviraneta. Esta serie, escrita entre 1912 y 1934, ha sido objeto de un metódico estudio por Carlos Longhurst, ahora editado en España (1).

Baroja hace desfilar a través de cuarenta y tantos relatos (2) buena parte de los protagonistas de la primera mitad del siglo XIX: Merino,

(1) Carlos Longhurst, *Las novelas históricas de Pío Baroja*. Ediciones Guadarrama. Colección Universitaria de Bolsillo/Punto Omega. Madrid, 1974. El libro (329 páginas) es sustancialmente la tesis doctoral del autor («revisada y podada»), leída en la Universidad de Exeter (Inglaterra) en 1969, presentada ahora en un estilo muy claro y conciso.

(2) Aunque la serie *Memorias de un hombre de acción* conste de veintidós novelas, «teniendo en cuenta la más o menos oscilante cronología de todas ellas y el que nueve se



el Empeinado, Espartero, Narváez, Cabrera... ligados más o menos por el cordón de don Eugenio, pariente del novelista, que confiesa no ir en busca de la novela histórica («Yo no me he propuesto, de pronto, escribir novela histórica. No. A mí lo que me ocurrió es que me encontré con un personaje, pariente mío, que me chocó, me intrigó y me produjo el deseo de escribir su vida de una manera novelesca»).

El esfuerzo de investigación histórica realizado por el escritor vasco es notable. Esto se ha señalado más de una vez, a pesar de alguna opinión, un tanto ligera, en contrario. Longhurst lo hace ver de nuevo: «Necesité una búsqueda laboriosa en bibliotecas, archivos y librerías, etcétera»; «visitó no sólo los archivos de Madrid, sino también los de Barcelona, Toulouse y Aranda de Duero». Así también lo señaló Pabón: «Admiramos la paciencia infinita de Baroja en la busca de auténticos materiales históricos, base indispensable para

subdividen a su vez en distintas narraciones», se pueden obtener cuarenta y un relatos independientes, según Jaime Pérez Montaner en «Sobre la estructura de las "Memorias de un hombre de acción"». En «Cuadernos Hispanoamericanos», número 265-267, 611.

su creación imaginativa» (3).

Y sin embargo, Baroja, aunque haga Historia, y de muy primera mano casi siempre, no fue a ello en principio. Longhurst, que insiste en el carácter ético de los escritos barojianos y que ve sus novelas de ficción como un alegato moral, como una denuncia de la humanidad, estima que en la serie aviranetiana hace otra vez lo mismo. Más adelante subraya la amplitud y diversidad de la materia novelesca del escritor («Seguramente —dice— no existe un caso paralelo en la historia de la novela española moderna»). Esto produce al lector una impresión de «diversidad, confusión y dinamismo», pero que no debemos confundir, como frecuentemente se ha hecho, con la acción entendida a palo seco, vaciada de significado: «Se trata más bien de la manifestación de la vida en sus diversas formas y en su fluir inexorable». Idea, estimo, familiar con la señalada por José Antonio Maravall cuando hablaba del dinamismo creador de la vida a propósito de Baroja, que habría hecho suya la idea bergsoniana de que lo inter-

(3) Jesús Pabón, *El espaldón en la novela*. «Cuadernos Hispanoamericanos», número citado, 232.

no de la vida humana es la acción (4).

¿Cómo sitúa el autor las novelas de la serie dentro de la extensa obra barojiana? Quizá no sean las de más fuerza intelectual, pero sí están entre las más ardientes y cautivadoras.

No fue a hacer historia, a lo Galdós; pero la hizo. Lo que sobre todo hizo fue novela: «Al renunciar a las normas aceptadas de unidad de acción, de la secuencia cronológica en el tiempo, del tratamiento objetivo de la materia y del equilibrio entre lo histórico y lo inventado, Baroja evidencia no una nueva actitud hacia la historia de España, sino una nueva actitud hacia el arte de la novela». ■ VICTOR MARQUEZ REVIRIEGO.

(4) En *Historia y novela*, Baroja y su mundo. Edición de Fernando Baeza. Madrid, 1961.

Formalismo y estructuralismo

El panorama cultural italiano de las tres, e incluso cuatro primeras décadas del siglo está dominado por la figura extraordinaria de Benedetto Croce, quien, a través de su revista bimensual «Crítica» (1903-1944) contribuyó decisivamente a la orientación estética y filosófica no sólo dentro de Italia, sino también al otro lado de los Alpes. La poderosa corriente neointerpretada representada por el maestro de Nápoles iba a encontrar, sin embargo, un saludable y, a la larga, fructífero contrapeso en un crítico «puro», continuador de la línea antifilosófica de un Carducci y partidario de un tipo de crítica atenta esencialmente a los valores formales de la obra de arte.

Frente a la preocupación por los contenidos morales, psicológicos, ideológicos, etcétera, que caracterizaba a la escuela crociana, De Robertis aboga, en efecto,

Formalismo y estructuralismo (La actual crítica literaria italiana). Traducción de Carlos Mazo del Castillo. Ed. Catedra.

por el estudio del aspecto formal y técnico de la obra de arte. Para éste, el arte no es, como para Croce, sentimiento y pasión, sino placer estético y fruición. En su manifiesto «Saper Leggere» («Saber Leer») de 1915, De Robertis ataca las pretensiones filosóficas de Croce, el cual había manifestado en más de una ocasión su desprecio por los «meros literatos» que se dedicaban a la crítica artística —entiéndase, Mallarmé o Valéry—, tarea que, según él, competía a los filósofos. La crítica abiertamente formalista que propugnaba De Robertis iba a verse de pronto potenciada por la llamada «poesía hermética», que vino casi a coincidir con el advenimiento del fascismo de Mussolini. A diferencia de Croce y muchos de sus discípulos, que iban a mostrar una gran incompreensión hacia la poesía pos-simbolista, por ellos tachada de decadente, los críticos afines a la línea de De Robertis encontrarían un poderoso estímulo en la obra temprana de Ungaretti o Montale.

A pesar de su enfoque formalista, De Robertis no consideraba la obra de arte como algo estático, y esto es importante para calibrar la influencia de este crítico sobre otros más jóvenes, sino que tenía de la misma una concepción claramente dinámica, según queda de manifiesto en el método conocido como «crítica de las variantes», y que Croce repudió en su día. Este método consiste en el análisis de los distintos borradores de un poeta, y tiene un indudable valor didáctico por cuanto permite seguir de cerca el proceso creador del artista, así como dictaminar sobre la oportunidad de sus correcciones.

Continuando el camino emprendido por De Robertis, iba a ser otro crítico de excepción, Contini, el encargado de llevar adelante ese método mediante la superación del «fragmentarismo» que en cierto modo viciaba los análisis de aquél para —dando así un paso impor-

tante hacia un enfoque estructuralista de la obra— estudiar las correcciones (variantes) en el seno de un sistema orgánico —el poema— en el que cada elemento cumple una determinada función, y en la que todos están absolutamente interrelacionados. No hace falta hacer hincapié en la influencia que sobre estas teorías críticas tuvieron las famosas tesis de Praga de 1929, así como la declaración conjunta de Tiñanov y Jakobson, que está considerada como la primera declaración estructuralista en materia de poética. Dentro de la misma línea, Contini iba a conceder una gran importancia a la noción de contexto —un mismo elemento puede adquirir dos valores funcionales distintos según en el contexto en que se inscriba—, enlazando así directamente con las teorías defendidas después por Umberto Eco en sus libros «Obra Abierta» o «La Estructura Ausente», en los que se hace patente, por otro lado, la orientación semiológica que caracteriza a una buena parte de la crítica de estos últimos años, y que tanto debe a la labor teórica del francés Roland Barthes.

Otra parte de esa crítica joven ha sufrido la influencia directa de la Teoría de la Información de Shannon y Wiener y aboga por un enfoque lingüístico-comunicativo del mensaje literario. Para los representantes de esta tendencia —Rosiello, por ejemplo—, el estilo no sería otra cosa que un concepto estadístico y por lo tanto mensurable. El valor de una obra de arte estaría, de algún modo, en función de su mayor o menor alejamiento de la media estadística (norma). A mayor ambigüedad del mensaje artístico, mayor cantidad de información, y de ahí —por un peligroso proceso deductivo— mayor valor.

¿Qué interés puede tener para nosotros un recorrido a través de la crítica italiana contemporánea como el que hace D'Arco Silvio Ava-

lle en una obra cuya traducción acaba de publicarse en España, y que le valió a su autor el premio Ugo Vassalini, en 1969? En mi opinión, un interés fundamental, pues los debates promovidos por la crítica de ese país tipifican en cierta manera las diversas corrientes estéticas y epistemológicas que de modo más general han coexistido o se han venido sucediendo en Europa en lo que va de siglo, y sobre las que diariamente crece la bibliografía en castellano.

■ JOAQUIN RABAGO.



El azar del calendario de exposiciones ha hecho coincidir en los mismos días del otoño madrileño a Jean Dubuffet y a Lucio Muñoz. Nada hay entre ellos de común; ninguna circunstancia puede identificarlos estilísticamente. Hay algo, sin embargo, que despierta en el comentarista la idea de una secreta y no formulada coincidencia: la noción, patente en ambos pintores, de una búsqueda de circunstancias primordiales y elementales; el toque tangencial con un mundo del primer día de la creación. Eso, y nada más que eso, me ha llevado a asociarlos aquí. ¿Asociarlos? No a amalgamarlos ni a confundirlos conceptualmente: a ensayar un paralelo interpretativo de su visión de las cosas, a diferenciarlos en el contraluz de sus coincidencias, tal vez a investigar la diversidad de sus resultados, frente a la identidad de sus propósitos.

Me referiré primero al parisino, a Dubuffet, no sólo porque es la figura que nos llega desde fuera, sino porque es mucho mayor que Lucio: los mayores, primero.

**Jean Dubuffet.
Galería
Ynguanzo.
Madrid**

Tras los tiempos bélicos de Europa, al final de la quinta década del siglo —si no me traiciona el archivo elemental de la memoria—, Dubuffet fue uno de los artistas que más contribuyeron a sentar las bases del arte, que se presagiaba eminentemente aformal. Y como su acción tuvo lugar en Francia, en París, fue altamente significativa. Aquel movimiento de reivindicación bárbara de la materia no tenía un destino «materista», como la evolución posterior de su pintura nos ha demostrado. Tenía un destino que yo llamaría **antitrasclásico**. Quizá fue Dubuffet el artista que con más lucidez se percató de que toda la revolución contemporánea del arte, desde Picasso hasta aquella fecha, no había conseguido superar el invisible condicionamiento subterráneo de la clasicidad, condicionante involuntaria de todos los idiomas estéticos occidentales. Cuando Dubuffet proponía lo que él llamaba «art brut» —y no sé bien si me atengo a la elemental ortografía francesa de esas palabras—, en realidad, aunque no lo dijera taxativamente, proponía un arte que no tuviese incrustada en su trama linfática la genealogía determinante del clasicismo. Por eso era un enemigo de la forma y un promotor de la antiforma: porque entre nosotros, los occidentales, la forma fue siempre la manifestación visible del clasicismo.

De todas maneras, el veterano Dubuffet no ha permanecido insensible a la acción del tiempo: evolucionó. La primera manifestación que le vi de su nuevo lenguaje fue en Venecia, en una exposición particular, hace cinco o seis años... cuando yo salía por ahí fuera. Esta exposición de Ynguanzo confirma plenamente lo que allí ya se indicaba.

Dubuffet se mantiene en su posición de «art brut»... pero ha supera-

do su sujeción a la materia «brut». La ha sustituido por una dicción linealista de los cuerpos que trata de expresar. Es como si figurase linealmente la corporeidad de la antigua «informa»... pero continúa fiel a la informa antinormativa, que para él, sin duda, es determinante. Su antitrasclásico de fondo se traduce, en su obra, en antigeometrismo: Dubuffet es enemigo de Euclides. Acaso en eso, más que en el deseo de realizar esculturas, haya que buscar el origen de esas figuras corpóreas identificables escultóricamente. Yo creo que, en el fondo, es un rechazo de la ortogonalidad del cuadrado clásico, tanto como de la bidimensionalidad, no del cuadrado, sino del «cuadro».

**Lucio Muñoz,
en la galería
Juana Mordó.
Madrid**

Esas no son, creo yo, las motivaciones que han hecho posible la pintura de Lucio Muñoz. Es que Lucio es español: no tiene, como Dubuffet, el clasicismo medido en los huesos... ni mucho menos a la razón pura de la geometría de la forma. No tiene, pues, que luchar contra la forma ni contra el clasicismo, como lo hace Dubuffet, con el furor de todos los conversos. Sin embargo, Lucio, también, encuentra en la materia corpórea —a veces en su versión más «brut»— una expresión idiomática que a él le interesa desencadenar. Hasta ahí llegan las similitudes... pero nada más que hasta ahí. Porque, por ejemplo, Dubuffet es enemigo de la victoria de Samotracia, y como tal mantiene una guerra permanente contra ella. Lucio ni siquiera es un enemigo: la desconoce.

Por eso, la expresión de Lucio es más placida: es que es menos militante. La expresión de Dubuffet es una determinación voluntaria y enérgica. La de Lucio no: la de Lucio no es más que una cultura.

Dubuffet «ama la pasión que corrige la norma». Lucio no hace más que seguir su propia norma de la antinormatividad.

Pero no: no es sólo eso lo de Lucio; no se trata solamente de seguir su propio impulso. Lucio ha necesitado descubrir en sí mismo cuál era su impulso... lo cual lleva años.

Yo recuerdo bien la genealogía de la pintura actual de Lucio Muñoz, allá por los albores del aformalismo. Entonces no cultivaba eso que en él ha sido tan característico: el tratamiento de las materias madereras y leñosas de las que se deduce un hecho pictórico. Recuerdo que todo en él era un complejo de «informas» levemente modeladas, e iluminadas por un color encendido... Pronto, por el culto a las materias, marchó directamente a su cultivo deliberado. Y así nacieron en él esas especies de relieves que ya le conocemos. Pero él no fue a la «barbarie» de la materia por una inmersión en la barbarie, sino por una búsqueda de la materia. Por

supuesto, no cludió la sustancia primordial que que la materia le proporcionaba. Y ya dentro de ella, se entregó plenamente al mundo elemental que sus propias pinturas expresaban. Por ese vehículo de búsqueda pictórica, Lucio entró de lleno en un mundo primordial que no buscaba, pero en el que se encontró bien. Fue como un descenso órfico a los infiernos de la elementabilidad...

Pero ese descenso de Lucio a los abismos es verdaderamente órfico. Porque siempre tiene a la mano el regreso al mundo de la razón, esto es, al mundo de la pintura.

Lo que pasa con la pintura de Lucio es que, por muy largo que sea su periplo al mundo de las furias elementales, siempre está a su mano el regreso a su verdadero mundo: a la pintura. Y ése es su argumento último, su última razón: elementalidad o no, «art brut» o no, en definitiva, en él, todo es pintura. Y pintura de la mejor ley. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

Jean Dubuffet.

