

te en su acto más decisivo: dictar sentencia.

«Y es que como hombre —señala De la Vega Benayas—, no puede abstraerse al juez de la sociedad en que vive, de la cual es tributario como persona, e incluso —esto es decisivo para algunos— como perteneciente a una clase social, estratificada corrientemente desde un punto de vista económico. No puede negarse valor al reproche que desde este punto de vista se hace a la justicia en una sociedad no integrada, y donde, por ejemplo, la mayoría de los jueces pertenecen a una clase social predominante».

Vale la pena mencionar aquí de pasada, a propósito de este tema, el trabajo de José J. Tohária, «Notas sobre el origen social de la judicatura española», publicado en el último número de la revista de ciencias sociales «Sistema». Tohária analiza los datos de la encuesta que llevó a cabo durante el curso 1971-72 a una muestra estratificada y aleatoria de jueces y magistrados de los territorios de Madrid, Barcelona, Sevilla, La Coruña y Burgos. Según esta encuesta, el 51,5 por 100 de los juzgadores españoles proceden de ambientes jurídicos y burocráticos, mientras ni uno solo de los entrevistados resultó ser hijo de obrero. El 25,7 por 100 son hijos de juristas (jueces, abogados, notarios, registradores, secretarios); el 5,8 por ciento son hijos de militares (oficiales y suboficiales); el 20 por 100, hijos de funcionarios, empleados y enseñantes; un 11 por 100 son hijos de profesionales liberales y técnicos (médicos, farmacéuticos, ingenieros, otras carreras de ciencias); los padres del 34,5 por 100 tienen ocupaciones económicas (comerciantes, industriales, agricultores, directivos, ejecutivos, terratenientes, rentistas), y los padres del 3,1 por ciento tenían otras ocupaciones. ■ FELIX SANTOS.

El real sitio de Alfonso Canales

Alfonso Canales acaba de publicar una antología de su obra escrita hasta el momento, *Hoy por hoy* (1), y a través de las páginas de presentación como de los poemas seleccionados por el propio autor, nos damos cuenta de la firmeza de sus convicciones literarias y del rigor de su trabajo como escritor. Un rigor que lo lleva a mostrarse muy exigente con su propia obra y a plantear una serena y muy cuidada revisión de sus poemas. Hoy por hoy nos viene a descubrir un mundo poético ciertamente unitario, sustentado en tres puntos clave que, a mi entender, caracterizan la escritura de Alfonso Canales. De una parte, el constante identificar a la poesía con un ejercicio de lenguaje, con un virtuosismo —nunca banal ni gratuito— de la palabra y el verso; de otra, el difícil camino (seguido, sin embargo, con singular fortuna por el escritor) que lo conduce desde la posesión sensorial de la realidad hasta la interiorización del yo, y a la consecuente configuración de un ámbito local y temporal que es quizá, su aporte más personal; por último, un tema capital y no menos original: lo religioso visto desde una dimensión totalizadora, esencializadora diría, si el término no estuviera tan desprestigiado.

Desde que abrimos este libro, lo que más nos llama la atención es esa toma de posición frente a la poesía como escritura. Una escritura cuyo objetivo, como el mismo escritor confiesa, se revela oculto y, muchas veces, imposible de precisar («sirve para que, torturando el lenguaje, éste nos dé a conocer algo de lo que oculta bajo su máscara de mero instrumento utilitario. Pero falta saber si ese conocimiento nos hace ser más

justos, más dignos de la existencia humana»). Y llega a abdicar de la atractiva consagración taumatúrgica del escritor, para reconocerse inmerso en la dificultad e inconstancia de la palabra. «Un poeta consciente —escribe— es siempre, en mayor o menor grado, culturalista; y no podría cometer mayor falsedad que la de intentar disimularlo, pretendiendo que los lectores lo juzguen un creador que parte de la nada, un ser superior que de la manga extrae su propio mundo falto de genealogía. El mundo no necesita la creación, sino la recreación». No nos puede extrañar entonces que la poesía de Canales se nos ofrezca cargada de un sentido, de una graveza intelectual que, a veces, nos desborda, nos hace reconocer nuestra incapacidad de lectores; y no precisamente por un desajuste en alguno de sus elementos, sino por la coherencia y por ese raro equilibrio y la no menos difícil armonía entre el lenguaje preciso y escogido —perfectamente estudiado— y la apasionada posesión de las cosas, que convierte la labor del poeta en un derroche sensual y hasta erótico.

Hace ya tiempo que, a nivel de discusión crítica, e incluso en los mentideros y tertulias, se ha orillado un tema muy común por los años sesenta. Me refiero a la estricta catalogación de los poetas nacionales según la región a la que pertenecían, y de acuerdo con las peculiaridades que esa pertenencia regionalista —se decía— les otorgaba. Y hemos de contentarnos porque tan mezquino ordenamiento se haya superado, aunque sólo sea en apariencia. Al escritor andaluz, que es el que ahora nos interesa, se le identificaba con el escritor sensual, abandonado al goce apasionado (aquí había que leer inconsciente) de la realidad exterior y a la musicalidad de la palabra (y bajo esta advocación se colocaron algunos); con el escritor colorista y desgarrado, más o menos despreocupado y opti-

mista, más o menos trágico y sangrante. Canales, que no puede prescindir (ni tiene por qué) de su condición de escritor que nace y vive en Andalucía, adopta, sin embargo, una postura crítica muy notable: «El desgarrar no me va. Siempre he optado por la auténtica Andalucía reportada, la que nunca se desmelenaba, la que huye de los fáciles exhibicionismos, porque piensa, con razón sobrada que lo mejor de la vida siempre transcurre en secreto, en soledad de uno o, todo lo más, en soledad de dos». El mundo sensorial que impregna toda la poesía de Canales no es una máscara exterior, no se trata de un afeite galante, sino que es una manera de acceder a la realidad, que va tomando consistencia y razón de ser a medida que el escritor aplica esa capacidad intelectualizadora que se exige a cada paso. Esta poesía, que parte de un conocimiento exterior-visual, se llega a hacer andadura interior-intelectual, alcanzándose así ese espacio (geográfico e interior) temporalizado al que antes me refería y que define los «reales sitios» por los que marcha el escritor buscando tenaz e incansablemente el tiempo y las cosas que ha ido dejando. Y hasta ahí ha llegado partiendo de una relación personal entre

el yo y el medio físico en el que este yo se desenvuelve, pero también —y esto me parece muy importante— a través de la experiencia sobre la escritura poética.

«He sido calificado con frecuencia de poeta religioso y, si me apuran, me jacto de serlo. La religión —no necesariamente el formalismo convencional— es la más alta de las incitaciones humanas. Sólo que mi catolicismo meridional ha sido siempre para mí una fuente de actitudes conflictivas: un mediterráneo no llega a liberarse nunca de ciertos apetitos sensuales que no dejan de repugnar a la conciencia religiosa cristiana». Así nos confirma el escritor la visión religiosa que confiere a su obra, que vendrá avalada más tarde por la constante investigación que despliega sobre el misterio de la existencia y la no menos misteriosa conexión con los orígenes. En Canales, lo religioso no es lo doctrinal, ni lo temible, ni lo oscurantista, tampoco lo obsesivamente dogmático; ni siquiera una relación metafísica ambigua, sino que es la verdadera pasión (ésta sí que desbordada) para transitar el ámbito en que el hombre y su origen se encuentran, ámbito que el escritor ha conseguido acotar a través de su experiencia intelectual con la realidad que

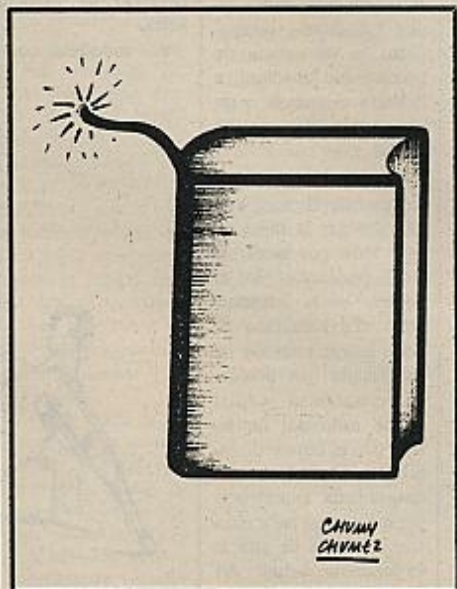
habita y con el mundo interior que lo condiciona.

Cuando publicó Alfonso Canales «Epica menor», concluía su párrafo de gracias con estas palabras dirigidas al lector: «Y que no me demande más claridad, porque la claridad es atributo de los dioses». Tendríamos que concluir con ellas también estas notas a su antología. En verdad, estos poemas, que en algunos momentos transitan las galerías situadas más allá de nuestro habitual razonamiento lógico, no se abandonan nunca al hermetismo o a la ambigüedad, sino que, superando las referencias inmediatas valoran de forma muy inteligente la capacidad de misterio que la palabra comporta y que la poesía está siempre obligada a hacer suya. ■ JORGE RODRIGUEZ PADRON.

Los emigrantes

En los últimos tres lustros, España ha sido sujeto de cambios cualitativos que han modificado sustancialmente su estructura. De ser un país eminentemente, y casi exclusivamente, dedicado a la agricultura y a las industrias extractivas ha pasado a otro en el que su producto industrial ocupa un lugar prominente. Está entre los ocho primeros países en producción de barcos y automóviles, y ya exporta a diestro y siniestro, integrando la nómina de esos países industriales capaces de hacer negocios célebres, como el de vender barcos de gran calado a un país mediterráneo (Paraguay) o conseguir la concesión del montaje de la TV en otro que no tiene ni agua potable (Bolivia).

Sujeto activo y pasivo de esos cambios han sido los trabajadores. No obstante, este papel decisivo ha sido poco estudiado hasta el presente. El vacío sentido en esta materia ha sido calzado últimamente por diversos estudios, eminentemente empíricos, en los que se ha



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»; «visité 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 neointerpretativa 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-