La costumbre de vivir

Otoño en Madrid hacia 1950

Opera lecta. Antología poética

Historia de la Novela Española, (1936-2000)

Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)

El aprendizaje de la libertad, 1973-1986

Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)

José Manuel Caballero Bonald
La costumbre de vivir

Madrid, Alfaguara, 2001.

Contar la propia vida en un libro, construirse como personaje ante la mirada crítica de un público que conoce al autor y a muchos a quienes se alude en el texto, rememorar una etapa gris, dura y corrupta de nuestra historia reciente, resulta aquí y ahora una tarea comprometida. En ella se embarcó -no sin reticencias- el escritor José Manuel Caballero Bonald al publicar en 1995 el primer volumen de su autobiografía, *Tiempo de guerras perdidas*, dedicado a evocar su infancia en Jerez hasta su llegada a Madrid. Seis años después la tarea se culmina en *La costumbre de vivir*, donde repasa un período fundamental de su vida que se inicia en 1954 y termina con la muerte de Franco en 1975. Ambos libros se enmarcan bajo el subtítulo "La novela de la memoria", con el que el autor quiso explicar los criterios que guiaron la escritura y a la vez orientar las expectativas del lector. No se siente a gusto Caballero Bonald en el molde autobiográfico, del que reniega en más de una ocasión: "lo que ahora escribo en absoluto pretende parecerse a una autobiografía –que es género desplazado de mis gustos- ...". Quizá habría que matizar y decir que sus incomodidades derivan no tanto del género cuanto de una determinada concepción del mismo: ese canon que establece la exigencia de veracidad, el deslinde entre lo cierto y lo inventado, y que relega a un plano secundario los valores formales, estilísticos o estructurales, considerados como sospechosos de distorsionar y enmascarar la realidad de los hechos vividos.

Caballero Bonald defiende con insistencia el carácter literario de sus libros memorialísticos, y ello se revela tanto en el elaborado registro formal utilizado para narrar, tan exigente como el que usa en sus novelas o en sus poemas, cuanto en la concepción de la memoria como una facultad más poética que histórica, más creadora que reproductora del pasado. La memoria biográfica aparece metafóricamente convertida en un texto lleno de erratas, tachaduras y líneas en blanco; un espacio de inestables confines, con hendiduras abiertas tras las que se vislumbra el vacío imponente del olvido. Los materiales informativos que el autor reúne y selecciona aparecen discontinuos, desordenados, en "defectuosas sobreimpresiones imaginativas", extraños supervivientes a "los drenajes de la memoria", y la rememoración avanza casi a tientas, envuelta en adjetivos como "dudoso", "presunto", "incierto". Esta indeterminación es precisamente la que posibilita la elaboración literaria porque abre un espa-

cio para la inserción de lo verosímil, para el uso de la conjetura en la articulación de la trama, para el análisis introspectivo de las zonas en sombra. El estímulo de esta escritura procede de la tensión que se genera entre el yo, la memoria y el olvido, del reto que significa encararse con imágenes pretéritas de sí mismo, con recuerdos falsos, con nombres y rostros y lugares ya casi irreconocibles. Por eso, a medida que el pasado se vuelve cercano y por ello fácilmente transitable, aquella tensión cede y la evocación pierde su mayor atractivo: "Es como si su excesiva nitidez, la imposibilidad de incurrir en el juego literario de los tanteos, supusiera un estorbo difícil de salvar desde un punto de vista narrativo. Todo se filtra ya por los cedazos inconfundibles de la realidad" (390).

Así pues, la reconstrucción fidedigna del pasado, apoyada en fechas y detalles cronológicos precisos, corroborada por datos espaciales y referencias históricas, contrastada con otros, es objetivo ajeno a la poética que sostiene el pulso de estas páginas. Al narrador no le preocupa equivocarse al datar tal o cual acontecimiento biográfico, ni yuxtaponer episodios sucedidos en franjas temporales distantes entre sí. Lo que importa es "si lo que cuento cumple con su función como tal escritura autosuficiente".

Para los lectores, sin embargo, resulta problemática la autosuficiencia de un texto que, como señalé al principio, remite a un mundo histórico compartido, y por ello es casi inevitable proyectar sobre el yo construido narrativamente el otro yo real, conferir al personaje la encarnadura de la persona. Su excelencia literaria no es incompatible con su dimensión referencial ni se opone a todos los extremos del pacto autobiográfico. De hecho, Caballero Bonald se sirve de los recursos de la invención para suplir olvidos, ajustándose por lo tanto a la verosimilitud de lo que pudo haber ocurrido, y no se desvincula del compromiso moral que este género implica. Prefiere, esto sí, un modelo de autobiografía de hechura formal literaria, el que mejor se adapta a su intención estética, a su talante reservado, escasamente proclive a la revelación de secretos e intimidades, y a las vacilaciones y extravíos de su identidad. Más que como depositario de información biográfica, el recuerdo se concibe y se usa como residuo de vida, como sedimento moral y emocional de experiencias alguna vez vividas y ya semiolvidadas o transformadas por los avatares de la edad.

Esta concepción de la memoria se corresponde con la sensación, expuesta en los fragmentos introspectivos del libro, de que el ejercicio del vivir resulta esquivo e impredecible, extrañamente irreal a veces, y gobernado por un azar que en cuestión de segundos puede trastocar todo el montaje de una historia que juzgábamos estable y apuntalado. No hay en este argumento resonancias existencialistas. Vivir es una costumbre, en la que lo insólito y lo cotidiano se solapan.

El narrador adopta una perspectiva distanciada con respecto a los acontecimientos que cuenta, y unos modales retóricos asentados en el humor y sobre todo en la ironía. La trayectoria biográfica se va dibujando entre comentarios metanarrativos, fragmentos de instrospección, descripciones minuciosas y eficaces de viajes, lugares y ambientes – la "respiración triste" del Madrid de mediados de los 50, los meses en Mallorca, la travesía por el río Magdalena, Cuba y su ritual de santería, México, etc.-, y anécdotas divertidas y situaciones de lo más vario en las que irrumpe a menudo un elemento que desbarata las expectativas realistas y que cumplen a la perfección su papel de seducir al lector.

El acento testimonial se percibe sobre todo en las páginas que explican su progresivo distanciamiento de la ideología franquista y su conexión – como compañero de viaje- con la oposición política a la dictadura articulada en torno al partido comunista. No hay, ya se ha dicho, un afán de reconstrucción histórica de aquel tiempo; se evoca la atmósfera de miseria moral, mediocridad y ramplonería de la sociedad española, las reuniones subversivas en centros camuflados de cineclubs, ateneos o seminarios, de modo que siempre fuera posible que los *abajofirmantes* se reconvirtieran, por ejemplo, "en atentos estudiosos del *nouveau roman*", las agitaciones universitarias, manifestaciones y detenciones, su paso por Carabanchel, el estado de excepción del 69, su adhesión a la Junta Democrática y luego a la Platajunta, y, en fin, la agonía y muerte del dictador. En este sentido, *La costumbre de vivir* puede relacionarse con las autobiografías literarias de escritores como Carlos Barral, Jorge Semprún o Antonio Martínez Sarrión, en la medida en que todas aportan informaciones muy valiosas para recuperar la historia interna de la dictadura franquista, la aspereza de aquellos años, su despiadada cursilería.

Queda por señalar el que quizá sea el asunto más comprometido de este libro: los retratos, comentarios y valoraciones sobre escritores coetáneos, sobre sus obras literarias, opciones estéticas y actitudes morales. Todos esos juicios, manifestados abiertamente, sin concesiones a la diplomacia, proporcionan un escrutinio excepcional del paisaje cultural y literario español desde los 50, argumentado según los criterios estéticos y morales del propio Caballero Bonald, que tampoco excluye la autocrítica, especialmente con respecto a sus primeros libros de poesía y a su novela *Dos días de setiembre*. La literatura, en cualquiera de sus formas y usos, impregna esta biografía, desde los libros leídos, escritos y por escribir, a través de amistades, tertulias y copas, hasta la conciencia de haber impostado muchas situaciones reales con la retórica literaria, como si fuesen borradores o primeras versiones de un libro futuro. Me atrevería a decir que es en la literatura donde le va la vida a este autobiógrafo pudoroso, de identidad

incierta y contradictoria, porque es ahí, en ese terreno, donde se mueve con energía y seguridad y donde se atreve a afrontar mayores riesgos. Pero la libertad con que enjuicia no está al servicio de un ajuste de cuentas. Aunque hay dureza en ocasiones (Cela, José Hierro), en general las opiniones obedecen a un sistema coherente y meditado de preferencias y rechazos estéticos, son ponderadas, aunque adobadas de una aguda ironía a veces irrefutable. Recuerdo, por ejemplo, el capítulo titulado "Examen de ingenios", en el que traza un retrato espléndido de aquel núcleo de brillantes escritores catalanes encabezado por Ferrater, Barral y Gil de Biedma, a quienes admira pero de quienes le separan sus maneras teatrales y efectistas o los excesos coloquialistas de la poesía del último; la imagen ecuánime y respetuosa de Valente, Celaya o Blas de Otero, la amistad con García Hortelano, el atractivo retrato de Bergamín, la decepción que le produce Pla, el homenaje al profesor Alarcos Llorach, y, en fin, las sabrosas anécdotas de los Congresos de escritores. También se define ante cuestiones muy debatidas en aquellos años tales como la relación entre el compromiso político y la práctica literaria, y el valor estético del realismo social.

En el libro de poemas *Diario de Argónida* (1997), cuya lectura corrobora y matiza el talante estético y moral de la autobiografía de Caballero Bonald, hay un poema titulado "Biobibliografía" cuyos dos últimos versos transcribo: "también yo soy aquel que nunca escribe nada/ si no es en legítima defensa". La intensidad de este libro, su precisión y riqueza verbales, el ritmo ajustado de reflexión y narración, y el dominio de la ironía, que se desplaza del afecto al sarcasmo, tienen, seguramente, algo que ver con eso.

Celia Fernández Prieto

Juan Benet
Otoño en Madrid hacia 1950

Madrid,Consejería de Educación-Comunidad de Madrid-Visor Libros, 2001.

Este libro de Juan Benet pone de manifiesto la cuestión compleja e inagotable de las relaciones del escritor-texto y del crítico. Pero más allá del fracaso: la idea de que debe buscarse, en literatura, algo que todavía no ha sido escrito; Juan Benet, simultáneamente, se muestra o lo intenta –a pesar de las dificultades– como escritor, esto es, su lugar en la república de las letras española de postguerra.

Es evidente que cuando se tiene una posición ideológica sobre el funciona-

miento de la república literaria aparece un universo insospechado: cada expresión *academicista*, cada confesión más o menos literaria de la existencia de *mercados verbales*, o de *guerras invisibles*, cada evocación de un *mercado de bienes intelectuales* o la existencia de *riquezas inmateriales*, etc. Elementos o factores que habitualmente son negados, rechazados u olvidados porque, se dice, la función de la crítica o del escritor-crítico es poner de manifiesto las interpretaciones metafóricas al uso, las propiamente *poéticas*, las políticamente correctas.

La crítica literaria, pues, como *política literaria*. Algo de todo esto que anotamos ocurre con los ensayos o críticas de Juan Benet. Esta nueva edición de *Otoño en Madrid hacia 1950* (publicado por primera vez en 1987) está precedida por una breve introducción de Martínez Sarrión, un *benetiano confeso*, que comenta, entre otros aspectos, las reticencias de Benet respecto de las memorias. Benet escribe en su prólogo: "un pequeño volumen de memorias en cierto modo contrapuesto a mi –por el momento vigente– propósito de no escribir nunca unas memorias ni un diario ni cosa parecida" (p. 13). Y es que, en realidad, las cuatro piezas-críticas recopiladas en este libro, con el pretexto de reflexionar sobre personas y hechos que el autor vivió, muestra no sólo una galería de personajes "invictos" de los que habla Martínez Sarrión, sino que da cuenta de situaciones concretas que su posición de testigo privilegiado le permitió conocer-disfrutar. Son "memorias en penumbra", no se trata de un libro de memorias al uso, típico de un escritor al final de su supuesta vida literaria con un afán exhaustivo. Estas memorias *en sombra* iluminan fugazmente un panorama en el que junto a los inicios intelectuales y literarios de las generaciones más jóvenes en la década de los cincuenta conviven la decadencia y el aislamiento cultural de la España de postguerra.

Y habría dos elementos decisivos en este libro de Benet que son tratados –o quizá leídos– con nostalgia: el desencanto y una sensación de quietud o inmovilismo. En este sentido "Barojiana", el primer artículo recopilado, es muy significativo: cuenta las famosas tertulias, por supuesto ya en la postguerra, en casa del maestro Baroja, el ambiente y los personajes que allí se daban cita, y afirma: "en aquella casa lo que mejor se explicaba era el desencanto" (p. 24), un desencanto, una actitud en definitiva que impresionó al joven Benet, por eso, refiriéndose al propio Baroja dirá: "del desencanto había hecho su primera línea de defensa" (p. 35). Y es que la guerra y sus consecuencias habían arrasado inevitablemente en todos los ámbitos de la sociedad; por eso, ante la imposibilidad de "vivir con cierto gusto", la única opción para Benet residía en esa tertulia con Baroja, que

simbolizaba las ruinas de la situación previa a la guerra y, quizá precisamente por eso, se pretendía inmutable, igual a sí misma. Esa sensación de quietud estaría representada además por Caneja. El artículo dedicado al pintor se abre así: "Pese a todo Caneja sigue igual, igual que siempre" (p. 45) y esa ausencia de cambios se aprecia tanto en su cotidianeidad como en su obra pictórica, ni siquiera la prisión modificó sus costumbres: la misma casa, el mismo aspecto y, sobre todo, la misma actitud; incluso cuando se dedicó a pintar, tras la salida de la cárcel, siempre pintaba lo mismo, según Benet, ningún cambio y lo decisivo es ese "pese a todo".

En "El Madrid de Eloy" la bruma domina la lectura, una lectura necesariamente fragmentada, con el particular tono humorístico de Benet. Parte de una premisa clave: la realidad y la historia que se cuenta de esa realidad no coinciden, recorren distintos caminos, y, a partir de ahí, se ofrece una interesante mirada del Madrid de mediados de siglo XX y de sus personajes. Y, en esta línea, el *memento* o recuerdo dedicado a Luis Martín-Santos nos asoma de nuevo a circunstancias histórico-personales que podría acercarnos al mundo de *Tiempo de silencio*. Claro que aquí habría un conflicto, porque para Benet la vida del autor no determina su obra, como quería Castilla del Pino en su famosa conferencia "Evocación de Luis Martín Santos" y a la que Benet replica –como recuerda Martínez Sarrión y el propio escritor–, aunque haya elementos o, sobre todo, ambientes que coincidan o aparezcan re-inventados en la novela clave o mito a partir de los años sesenta de Martín-Santos a la que alude con frecuencia. Desde nuestro punto de vista, la crítica decisiva, de hecho, junto con "Barojiana", son las más extensas y muestran una preocupación formalista y estructural, aunque todo el libro nos sitúa muy lejos del proceso de banalización y moda cultural tan habituales hoy: entender la crítica como esfuerzo y conocimiento –como se pone de manifiesto explícitamente en el breve prólogo– desmiente, por un lado, la objetivación de un decir directo y, por otro lado, requiere modos de expresión sólo reductibles al propio Benet, aquellos que legitiman su propia singularidad o, en paradoja, pérdida-anclaje en un referente común.

Es de esta forma como aparecen los nombres decisivos de Mann, James, Conrad, Proust, Kafka, Faulkner, Joyce, Céline... y el *bajorrealismo* del sábado madrileño de finales de los años cuarenta, porque "...el espacio que dibuja la reviviscencia no es el que ocupa la memoria [...] memoria y recuerdo son dos cosas distintas [...] (espacio) del que casi todo lo que aflora es falso". (p. 104). Desde esta réplica a Castilla del Pino, desde este "género irrealizado" que pretende Benet con sus rectificaciones hermenéuticas incluidas, asistimos a un

proceso *nuevo*: el abismo de la falta de fundamento crítico –recordemos el famoso pasaje de la conferencia de Ortega y Gasset y la manzana que aparece en *Tiempo de silencio*– no se cuenta en un discurso directo por parte del escritor-crítico, se dice en un modo de recuerdo trastornado, dislocado de sentido, se intenta descifrar el pasado para contarlo de otra manera: "Narrar el abismo es volver a contar el pasado a partir del desfondamiento del modo anteriormente legitimado de narrarlo", como dice el profesor Manuel Barrios. Con más rotundidad y, paradójicamente, menos convicción todavía, afirma Benet para terminar que poner orden en el caos de la creación es estéril, que la rebeldía siempre es asimilada y por eso: "Por detrás –pero siempre por delante de ellos [los críticos]– veo ahora a Luis Martín-Santos, con su traje cruzado de color tabaco, volver la espalda a sus numerosos comentaristas para preguntar ¿a dónde me llevan?" (p. 108). Desde este relativismo, Benet asume lo irrevocable de la crisis de narratividad y su orden representativo o crítico, mas en medio queda esa conciencia de que la *vida está en otra parte*, pero que en el *viaje a ninguna parte* de la literatura, el humor o la ironía, la risa o la disolución de las certezas dogmáticas producen a un Martín-Santos o a un Benet que devienen en imprescindibles.

Sonia Fernández Hoyos

Pilar Paz Pasamar
Opera lecta. Antología poética,

Madrid, Visor, 2001.

Lo primero que sorprende al acercarse a la poesía de Pilar Paz Pasamar es el extraño silencio que durante años ha pesado sobre la obra de esta autora y con el que, afortunadamente, rompe esta antología, *Opera lecta,* que recoge la mayor parte de la producción de Pilar Paz desde 1951 con *Mara,* su primer libro, hasta *Philomena,* de 1995, incluyendo además algunos poemas inéditos. Estamos ante una producción dilatada y en constante y compleja evolución pero que lleva a cabo esa progresión alrededor de una serie de núcleos fundamentales a partir de los que se desarrollan las distintas líneas de fuerza que sostienen estos casi cincuenta años de poesía: pasear por las páginas de esta antología supone asomarse a medio siglo de escritura femenina de lo cotidiano y de lo trascendente, a una abierta preocupación metafísica y a una poética arraigada en lo elemental.

Su primer libro, *Mara,* le valió el reconocimiento nada menos que de Juan Ramón Jiménez (su magisterio en estos textos es profundo e indudable), fundamentalmente por sus poemas religiosos

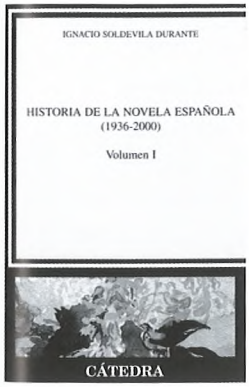
que ya dan cuenta del misticismo poético que caracteriza toda su producción, de su fe inquebrantable pero llena de preguntas: "¿Dónde voy yo, Dios mío, / con este peso Tuyo entre los brazos?" (p. 21). De hecho, estos primeros libros, escritos en la década de los cincuenta (*Mara, Los buenos días, Ablativo amor* y *Del abreviado mar*), son claves para comprender la estética sobre la que, en años sucesivos, se va a asentar su escritura: Dios, el amor (con minúscula o mayúscula), la soledad, el dolor, son los temas fundamentales de los poemas de estos años, a los que se añade en *Del abreviado mar* un problema que se había anunciado en textos anteriores pero que hasta este momento no había aparecido como una meditación, aunque fragmentaria, profunda: la reflexión sobre la palabra poética y sobre su propia escritura, sobre el instrumento que le permite acceder a la serie de instancias (visibles o invisibles) que son el fundamento de su poesía. En este sentido, destaca el poema "La Poesía", escrito con voluntad de auténtica *ars poetica*: "Acato el mutilado sonido que me tañes, / las imprevistas flores, tus fugas y visitas. / Déjame que te nombre como puedo nombrarte: / la Nunca Poseída" (p. 63).

Los poemas de los años 60, contenidos en *La soledad contigo* y *Violencia inmóvil,* suponen la consolidación de Pilar Paz como una voz definida y perfectamente reconocible en su canto a lo sencillo, a lo cotidiano, y en su abierta preocupación metafísica capaz al mismo tiempo de proporcionar un sentido. Estamos ante poemas que insertan de manera definitiva las múltiples sugestiones que ofrece la cultura de su tiempo aunque sin abandonar los problemas fundamentales (Dios, la presencia de lo trascendente en los seres y en las realidades más elementales,...) que hasta ese momento habían alimentado su producción: "Hay algo que nos pasa inadvertido / algo que nos transita y que no vemos. / Borges lo llama "Aleph", y los sencillos / lo llamamos misterio. / Hay algo prodigioso, cuando el sabio / entrega el universo convertido / en silla de montar. Los experimentales / en sus laboratorios blanquecinos, / el místico en su celda, el negro en paroxismo / y la mujer de parto, y el viejo de los cuentos / de los fantasmas provincianos, / y todo aquel que despertó una noche / creyendo en lo que había dudado mucho tiempo / sabe que existe un lado intransitable / de donde surge el estremecimiento. / El asombro fue siempre patrimonio del hombre" (p. 91).

Después de más de una década de silencio, la compleja y vigilante evolución que se produce en la obra de Pilar Paz da un paso de gigante en sus últimos libros publicados, *La torre de Babel y otros asuntos* (1982), *Textos lapidarios* (1990) y *Philomena* (1995): a su fe llena de preguntas pero siempre fuerte y esperanzada se añade ahora un aumento fundamental en la alegría y la fuerza vital y, a partir de *Textos lapidarios,* se introducen nuevos temas en los que la historia (incluida la literaria) va

a tener un papel principal y se apuesta por la fusión de registros y por nuevas formas de expresión (es el caso, por ejemplo, de los poemas narrativos que por primera vez nos aparecen en la obra de la autora). Afortunadamente para el lector, tras cincuenta años de producción poética Pilar Paz sigue sin resolver sus preguntas y continúa explorando formas expresivas. Todo un descubrimiento.

Encarna Alonso



Ignacio Soldevila Durante
Historia de la Novela Española, (1936-2000), Vol. I

Madrid, Cátedra, 2001

Sale a la luz la segunda edición de esta obra (1ª: 1980), pero modificada de tal manera, sobre todo en lo que afecta a la "Introducción", que puede decirse que en rigor estamos ante un libro de nueva planta. Consta el volumen de dos secciones, la citada "Introducción" y el análisis de la producción narrativa desde 1936 hasta los años cincuenta. Soldevila se ha seguido mostrando dispuesto a colmar las lagunas que, pese a los excelentes trabajos existentes, como el monumental de Nora, abundaban en la materia.

Por eso debemos decir que, pese a la inteligencia, honradez -hasta el escrúpulo- y solvencia con que se afronta y resuelve la "Introducción", ésta, que ocupa casi el cincuenta por ciento del texto, nos parece excesiva. No por las afirmaciones del autor, generalmente muy ponderadas, sino porque son demasiadas las cuestiones que se plantean en ella. Soldevila aborda el estatuto de la novela, su relación con la literatura, su dimensión social, la crisis de lo literario, el concepto de novela, su tipología, sus relaciones con la historia -sus diversas relaciones-, su conexión con la literatura fantástica; aborda su definición sociológico-funcional y examina, en consecuencia, la evolución del prestigio del género, el estatuto de la novela "femenina", la situación de los narradores del exilio, el profesionalismo del novelista, la relación de la novela con el mercado, las diferentes clases de lector, los diversos métodos desde los que abordar la historia de la novela.

No negamos la pertinencia de muchos de los análisis de Soldevila. Estamos de acuerdo, por ejemplo, en que la biografía es, como quería Barthes -es o puede ser-, la "novela que no se atreve a decir su nombre" y que la novela autobiográfica en primera persona (Barea) no es distinguible de la autobiografía o libro de memorias. Son muy atinadas las consideraciones sobre la diversa historicidad de la novela según remita al modelo del

mundo verdadero, del mundo ficcional verosímil, del mundo ficcional inverosísimil, remisiones cuya combinatoria permite señalar diversas clases de novela histórica o de otra índole.

Tendríamos algunas objeciones que hacer sobre la escritura femenina y cuestiones conexas -nos parecen innecesarias las consideraciones iniciales sobre el uso del plural genérico-, pero sería poco generoso por nuestra parte ante el derroche intelectual de que el autor hace gala. Creemos que hubiera sido más adecuado hacer una sucinta exposición de los problemas señalados para entrar a continuación en la historia de la novela propiamente dicha, porque ni los problemas, aunque inteligentemente abordados, quedan resueltos, ni todas las reflexiones suscitadas son instrumentalmente útiles para la lectura de la historia estricta de la novela.

En la aproximación histórica a la producción novelística, el autor hace tres cortes: el primero va desde la guerra civil hasta 1951, donde recoge la evolución de los últimos noventayochistas, de otros escritores coetáneos de estos, de los autores novecentistas y, finalmente, de los escritores del vanguardismo (Aub, Ayala, Sender, entre ellos), sin olvidar a otros de más difícil clasificación. La segunda sección se halla dedicada a la guerra civil, a su impacto social y literario y a los autores que se confirman en ella o se revelan después (Barea, Cela, Delibes, Agustí y Torrente, entre otros). La tercera sección considera la situación de la novela en los años cincuenta, aunque sin entrar todavía en la generación del medio siglo y ciñéndose a la llamada segunda promoción de posguerra (Sampedro, Perucho, entre otros).

El panorama es bastante exhaustivo; Soldevila se ufana de no soslayar a los autores menores (por ejemplo, Martín Vigil) y lleva a cabo una cala de enorme riqueza en nombres y obras. Sería injusto señalar pequeñas lagunas o algún lapsus en el texto en contraposición con todo lo que ofrece. Desde este punto de vista el libro es impagable, aunque al cohonestar el historicismo con la atención manualística a las obras, el resultado es más un panorama de la novela española entre 1936 y los años cincuenta que una genuina historia, *tout court,* por géneros más que por autores. Hemos de entender, pues, lo de "Historia", en el sentido convencional del término.

Dicho esto, cabe añadir que, por lo general, las valoraciones de Soldevila son suscribibles. Hace bien en sacar a Gómez de la Serna del clima "evasionista" en que Nora lo introdujo. Parece acertada y, sobre todo, es de justicia la reivindicación de Zunzunegui, así como el tratamiento que reciben Cela, Delibes y Torrente, y la atención de que son objeto Alejandro Núñez Alonso y la olvidada Paulina Crusat, aunque algo ideologizado se nos antoja el examen de la novela de Agustí, que fue bastante más que un narrador galdosiano. Agustí no se entiende sin Proust, ni el lenguaje imaginativo de las vanguardias. Si

fue conservador, ese era su derecho. Por contra, nos parecen desmesurados la atención y el juicio que merece un novelista no de primera fila como José Luis Sampedro, sobre todo cuando se los coteja con la agria consideración que padece un novelista menor pero excelso prosista como González-Ruano (página 359). Desmesura rara en autor tan equilibrado, hasta el exceso, como Soldevila, que ha compuesto, de todos modos, una obra de obligada referencia

Miguel García-Posada

Leopoldo de Luis
Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)

Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

Nada más claro que uno de los grandes atractivos de este libro es la oportunidad que ofrece al lector de volver sobre una noción a primera vista tan comprometida con un cierto tiempo histórico y tan controvertida como la de "poesía social". No sólo se palpó esa controversia, acompañada paradójicamente por el éxito editorial del texto, en el momento de su primera salida a la luz, cuando al antólogo se le acusó de realizar una "misión panteónica", según sus propias palabras, porque la poesía social ya había para entonces "caducado", como si de una "moda" más se tratase. Hay a la vez algo de incómodo en llamar "social" a la poesía, ayer, hoy y mañana. Hacia falta una reedición de la famosa antología que Leopoldo de Luis publica en 1965 (y que conoce dos ediciones más, en 1969 y en 1982) por la sencilla razón de que las antologías se han convertido en un instrumento indispensable para el historiador de la literatura del siglo XX. Más aún, las antologías (basta referirse a las de Diego o Castellet, paralelas en esto a la de L. de Luis) han "escrito" por sí mismas buena parte de la literatura contemporánea. No dejan por eso de tener razón los nuevos editores al considerar este texto como un "clásico" de nuestra historia literaria, porque desde luego su lectura y su estudio arrojan claridad sobre una gran zona de la poesía española de posguerra. Pero si además la poesía social, como se vio en la necesidad de replicar más de una vez L. de Luis, no es cuestión de "moda", ni de temática, sino de "conciencia" (otra noción resbaladiza), entonces hoy es ayer todavía y la vuelta a este libro conviene a los historiadores y estudiosos de la literatura así como a los poetas del momento, ya sea fuerte o débil la resistencia que desde un inicio, y dependiendo del lugar que se ocupa en la actual

geografía poética, se experimente hacia el concepto de "poesía social".

No es el menor acierto de esta edición, que cuenta con un largo capítulo introductorio antepuesto a los tres prólogos originarios, una bibliografía sobre el antólogo y sobre la poesía social, una cronología de los libros básicos de esta tendencia (1939-1968) y un apéndice en que se suman la poética y los poemas de L. de Luis a la antología en la que él nunca consideró oportuno figurar (hay en todo el texto un tono sostenido de homenaje a su labor), las líneas que se dedican a situar y definir el adjetivo "social" aplicado a la poesía. En sus "Notas para esta antología" (1965), L. de Luis ya se había encargado de realizar una serie de precisiones al término "poesía social": su necesaria aparición previa a la poesía política (aunque con la "generación de los años veinte" hubiera sucedido lo contrario: se pasó de lo político a lo social); sus diferencias con respecto a la "poesía civil", que exalta valores no siempre coincidentes con la situación real de un tiempo histórico, o con la "poesía política", que pone la narratividad, el realismo y la historicidad (aspectos que comparten la poesía social y la civil) al servicio de un objetivo explícito y claro que la llevan a rozar el panfleto. La poesía social, de acuerdo con esta lógica, no aporta soluciones sino que denuncia estados que han de corregirse y que tienen que ver con un aquí y un ahora, representa una poesía de "testimonio" y "comprometida con la verdad". No obstante, el antólogo resulta más concreto y carga el concepto del esperado valor ideológico: la poesía social es colectiva, le importa la "situación de una clase", es protestataria y revolucionaria "porque va motivada por un deseo de que se transformen determinadas estructuras sociales". Cómo han de transformarse es cosa de políticos o de sociólogos ya que el poeta social debe limitarse a ser "una voz que clama, una conciencia puesta en pie" (no se olvide que desde la poética de la comunicación Aleixandre había venido a decir lo mismo). Los sentimientos o las pasiones humanas, añade L. de Luis desde la proximidad a un marxismo obligado por las circunstancias a quedarse en los primeros términos, no son permanentes, dependen "en cierto modo" de las formas de vida y de las condiciones económicas; de la misma manera, los hechos tematizados por la poesía social son los propios de las "capas sociales sometidas", "las gentes que sufren" o "los seres humillados o aherrojados" porque la inquietud social equivale a la defensa de la "dignidad humana" y la "nivelación de las desigualdades económicas". El antólogo, que no deja de citar hacia el final de su prólogo al Sartre que teoriza el compromiso, allega un matiz de importancia: el poeta social puede escribir desde cualquier ideología o creencia que condene la "explotación del hombre por el hombre".Tras repasar los "antecedentes" de la poesía social, sobre todo desde el siglo XVIII (la segunda sátira a Arnesto de Jovellanos) o desde el romanticismo espronceda no y su aten-

ción a los marginados sociales hasta Unamuno, Machado, la nueva actitud rehumanizada de los poetas del 27 (la albertiana "Elegía cívica" es considerada el "kilómetro cero" del camino hacia la nueva tendencia) y Hernández, en quien "la poesía social es biografía", y tras referirse a sus representantes en la posguerra (Crémer, Celaya, Otero, Nora, en los que la poesía social es "desgarrada" y "romántica" frente a la contención y el realismo "un poco frío" de los poetas sociales de la generación del 50), Leopoldo de Luis termina con unos apuntes acerca de la coherencia entre la actitud poética y la actitud personal de los poetas sociales, acerca de su valor estético o su popularidad. No son sino las objeciones que habían venido recayendo desde muy pronto sobre la poesía social. Por lo que nada tiene de extraño que en las "Notas a la segunda edición" (1969) volviera a ocuparse de la "caducidad", la "calidad", la "eficacia y testimonio" y la "sinceridad" de los sociales, con argumentos irrefutables pero ilustrativos de los sorprendentemente estrechos límites en los que se enmarcó el debate en torno a la función social del arte en la España de aquellos años. En 1982 el antólogo, consciente de que los jóvenes poetas surgidos con posterioridad a 1960 ignoraron la posguerra para remontarse a una tradición anterior y nacieron a un contexto social distinto del que motivó su antología, aboga por considerarla a esas alturas un "documento de época", un "documento histórico".

Hoy el lector vuelve a tener la ocasión de comprobar las distintas versiones que de la poesía social dieron los autores incluidos en la antología, a los que con mucho tino se les solicitó una poética para colocarla al frente de los versos seleccionados. En la suya Crémer deja constancia de que se habla con tal "medrosidad" de poesía social que "más que de una fórmula poética parece tratarse de una forma de conjuración clandestina": se piensa maliciosamente que por el camino de lo social se llega a lo revolucionario, lo mismo en poesía que en economía o en política, de suerte que la sola enunciación de la palabra hace temblar a muchos ánimos de vuelo corto. El Celaya que maldice la poesía concebida como un lujo cultural por los neutrales y la convierte en un arma cargada de futuro no se anda con paños calientes a la hora de asegurar que lo "social" no es sino un término académico y neutro, "un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza que uno experimenta ante la realidad en que vive". Ya en su libro *Poesía y verdad* (1959) había defendido la necesidad de resistir a la "miserable tentación" de hacer perdurable nuestro ser ensimismado, con vistas a "ser para los otros", a "ser en los otros": "No seamos poetas que aúllan como perros solitarios en la noche del crimen". Otero expresa su voluntad rehumanizadora ("Definitivamente cantaré para el hombre") desde el lema antijuanramoniano de "a la inmensa mayoría" y en su "Cartilla (poética)" proclama que la poesía tiene sus

derechos (es el primero en sudar tinta delante del papel), pero también sus deberes: "Igual que un colegial. / Entre ella y yo hay un contrato / social". Es de los pocos poetas sociales que concuerdan con la definición del antólogo al asignarle explícitamente y desde el interior del poema un carácter de clase a la poesía: "Pero yo no he venido a ver el cielo, / te advierto. Lo esencial / es la existencia; la conciencia / de estar / en esta clase o en la otra. / Es un deber elemental". La poética de Hierro es de las más lúcidas: ha sido injusto hasta entonces exigir que toda poesía fuera social, es injusto que los jóvenes que ahora ven en ella una cosa del pasado exijan que toda poesía no lo sea. Le ha llegado a la poesía social la hora de sentarse en el banquillo, se la juzga por los errores de los falsos poetas y lamentablemente se olvidan su razón histórica y, lo que es peor, sus logros poéticos. No hay por qué hacer desaparecer la poesía social del "cuaderno de posibilidades líricas". Hierro, por lo demás, se hace eco de un "grave defecto" en esta poesía: su falta de popularidad, el haberse quedado entre los "intelectuales de profesión"; los poetas sociales hablaron del pueblo, pero no hablaron al pueblo, en tanto que se le subvaloró por desconocimiento, por creérsele incapaz de captar los matices: por querer ser como imaginaba que eran aquellos a quienes se dirigía el poeta dejó de ser él mismo. No deja de resultar significativo a este respecto, como recuerdan F. Rubio y J. Urrutia en su introducción, que Celaya, siguiendo a Ramón de Garciasol, solicitara el cultivo de una poesía popular "al servicio del pueblo y aún no para el pueblo" (aquél añadía que se tenía que luchar por la liberación económica del proletariado como primer paso para su advenimiento a la cultura). Nora mantiene por su parte que toda poesía es social ya que postula la existencia de alguien distinto y al mismo tiempo relacionado con el que habla. Rechaza, sin embargo, desde un plano menos lateral a la cuestión, toda poesía social que se defina como tema y apuesta por la que contribuye a ensanchar la conciencia y a "desencadenar los procesos de superación de ese ser fundamentalmente social y político que es el hombre". La contrarréplica la da Ángel González, para quien lo que define como social a la poesía no es el estilo sino el tema, porque sólo desde la mala fe se puede admitir que ese tema, más que poético, es de editorial periodístico, de ensayo o panfleto. En su opinión decir que en la poesía social española abunda la mala poesía tampoco resulta una prueba importante contra la poesía social, teniendo en cuenta que en España abunda por entonces la mala poesía, lírica o épica, amorosa y civil. El debate se sitúa en otro nivel cuando Ángel González apunta directamente a su núcleo y pregunta: "¿Qué niegan o defienden, en el fondo, los que con tanto énfasis dicen no a la poesía social?". Otro poeta del 50, José Agustín Goytisolo, nos ilumina en gran medida sobre los excesivos simplismos a la hora de escribir (y por lo mismo, leer y estudiar) la poesía

social: no se ha de caer en la "tentación de confundir los nobles sentimientos con la buena poesía". Algo que ocurrió, como es bien sabido, en la "inmensa mayoría" de los poetas sociales.

Nada tiene de extraño, pues, que ya en el interior de la antología se notasen las fisuras. José Angel Valente reúne en su poética una serie de notas críticas anteriores en las que carga contra los presupuestos más estereotipados de la poesía social. Sirviéndose de Lukács, advierte que no es difícil que toda una promoción de escritores caiga en ciertas "manifestaciones deficitarias del realismo" en las que "la idea histórica y socialmente justa no alcanza una expresión literaria convincente". No pierde la ocasión de acusar a la poesía social de "formalismo temático" y de ligarla a la definición de la poesía como comunicación (Aleixandre, Celaya, Bousoño) en un momento en que comienza a tomar cuerpo "una visión más radical y totalizadora de la poesía como conocimiento de la realidad" (se sitúa así en la línea de Barral, J. Gil de Biedma o Badosa); de la misma manera señala la suerte dudosa y los escasos resultados positivos del lema de escribir para la mayoría (la mayoría, a su juicio, necesita otras soluciones, urgentes y extrapoéticas). Vázquez Montalbán, que se suma al *corpus* de los sociales ya en la segunda edición de la antología, llama la atención sobre el error de haber hecho el juego a la poesía social al escribirla como si fuera a provocar vastos movimientos de masas, como si estuviera dirigida a la inmensa mayoría. Se ha cuantificado en desmesura grotesca el efecto de la poesía social y esto ha condicionado su "ruina estética", su "vejez cultural". Entre los poetas que inventaron la poesía social y los actuales, continúa diciendo, media un hecho decisivo: la comprensión de que la poesía ha perdido importancia en la conformación de la conciencia pública. La lucidez obliga a que el compromiso revolucionario del escritor no pueda disfrazarse de literatura.

Ni Fanny Rubio ni Jorge Urrutia estudian con detenimiento en su edición estas y otras poéticas, a las que sí aluden en momentos puntuales. Se acuerdan, en cambio, de la discutible opinión de Umbral, quien en su reseña de la antología anota que las poéticas de cada autor adolecen en su mayoría de una imprecisión lamentable al definir la poesía social y poco añaden a las esclarecedoras líneas del prologuista, si no es confusión. Los nuevos editores realizan en su enjundiosa introducción un amplio recorrido por el concepto y la historia de la poesía social, siguiendo y completando con rigor sobrado las apuntaciones originales de Leopoldo de Luis. Sitúan a la vez la poesía social en el marco histórico y cultural de la posguerra (del garcilasismo eglógico o la rehumanización tremendista y existencial al realismo, de la polémica comunicación/conocimiento al papel desempeñado por las antologías y los congresos de poesía de Segovia, Salamanca y Santiago de Compostela, de

las conexiones con la estética comprometida de la anteguerra a la autocrítica última del realismo al inicio de los sesenta). ¿Hay algún asomo de actualidad en la noción de poesía social o es definitivamente desde su "vejez cultural" un capítulo cerrado de nuestra Historia, incluso de nuestra Historia de la literatura? En el nombre de hoy sigue sonando familiarmente próximo aquel reproche de Jaime Gil de Biedma a los que fueron sus compañeros de viaje, "por mala conciencia escritores / de poesía social".

Miguel Ángel García

José-Carlos Mainer y Santos Juliá

El aprendizaje de la libertad, 1973-1986. La cultura de la transición

Madrid, Alianza, 2000.

La frase es de Fernando Savater, que casi siempre se adelanta a decirlo todo mejor que los demás: "Si para algo estoy hecho, será para la expresión y para la reflexión; nunca para la genuflexión". Me parece que a José-Carlos Mainer le pasa lo mismo, aunque la noción moderna y madura del historiador, de su oficio mismo, todavía padezca dificultades de aclimatación: el escritor de historia es un animal que se expresa y reflexiona pero nunca se humilla rodilla en tierra a la apariencia amontonada de los hechos y los datos. Déjenme enlazar así el recuerdo de que *La edad de plata, 1902-1939*, fue, hace veinte años, el ensayo finalista del Premio Nacional de Ensayo cuando lo obtuvo *La tarea del héroe*, precisamente de Savater.

Todo viene más al hilo de lo que parece. El ensayo de madurez y opinión, sedimentado en la documentación y el criterio lento, es en España todavía raro, pero es simplemente excepcional en lo que hace a la historiografía y la crítica literaria, es decir, cuando los autores buscan cifrar una escritura exacta para una nueva idea imaginada. Es el oficio del escritor. De ideas y de cualquier otra cosa. Entre los críticos e hispanistas lo han hecho, lo hacen, unos pocos, y algunos de ellos se llaman Claudio Guillén, Francisco Rico, Darío Villanueva. Entre los historiadores con ese buen hábito está también Santos Juliá: en las primeras setenta y tantas páginas de este libro propone una síntesis me parece que equilibrada entre el optimismo jactancioso de la democracia de hoy y la cuenta de deberes pendientes (o de procesos demasiado lentos) que ha ido padeciendo la huida de la anacronía.

Los mejores libros de Mainer –*La Edad de plata, La escritura desatada* o la tempranísima síntesis que abría, allá por 1971,

Falange y literatura- manejan hilos que se multiplican sin perder el norte de una idea compleja. Su mismo desmenuzamiento procrea nuevas intuiciones, chispazos que son originales: no porque sean únicos sino porque tienen origen en un modo de pensar la urdimbre de letras, arte y sociedad que aboca sin remedio al riesgo de inventar, de imaginar, de inducir una relación que la mirada positivista, más rasa y notarial, suele no ver. A Mainer, como a casi todos los autores (ensayistas o creadores) con personalidad propia, también conviene aprender a leerlo para no rebajar el rendimiento intelectual de su trabajo ni dejar de ver las ideas que lo nutren. La dificultad añadida, en su caso, es hija seguramente del pudor intelectual. Y es que en sus libros las ideas, las hipótesis fuertes, casi nunca encuentran un lugar solemne de exposición porque prefiere la diseminación un poco caprichosa, al hilo también de la *escritura desatada*, de las ideas y sus pretextos culturales, como si el mejor modo de narrar los procesos histórico-intelectuales, los cambios hondos de mentalidad, fuese rehaciendo sobre el papel el simulacro de la experiencia viva. En un remoto ejemplar de *La Edad de plata*, Mainer estampó una dedicatoria al novelista en agraz que en 1975 era mi padre, describiendo su propio libro como *novela erudita*. El impulso de narrar está en sus mejores libros, como lo está en *El aprendizaje de la libertad*, porque Mainer no ha renunciado a articular en un juego de planos temporales los hechos y sus significados, por mucho que supiese tempranamente –seguro que antes que los manes de la postmodernidad difundiesen la buena nueva- que el relato global no existe ni ha existido nunca, porque todo relato es fragmentario e interesado, cautivo de su propio tiempo.

Cuanto más no habrá de serlo cuando su campo de operaciones es el pasado inmediato, es decir, el pasado histórico vivido como biografía, con plena conciencia de adulto y como adulto activo y copartícipe de las ilusiones y frustraciones que ha de narrar para un sujeto colectivo... que es fragmentario. Y ahí empieza la primera virtud del libro, que manda sobre casi todo él: la aptitud para romper el retrato robot de un español democrático y abrir el espectro descriptivo hacia las múltiples circunstancias biográficas que concurren en poco más de una década, de 1973 a 1986. Cómo iban a sentir lo mismo ante la gigantesca losa de granito de 1975 –la que sepulta a Franco-quienes ganaban unas vacaciones escolares y una excitación como de vecindario (yo mismo), quienes se habían hecho adultos a trancas y barrancas en la mugre de la universidad de los cuarenta o, todavía, quienes tenían la edad del mismo Mainer y sabían de un modo u otro que madurarían con otro régimen y con otra historia, aunque tampoco supiesen cuándo ni cómo ni con qué acelerones históricos.

Hilar los hilos cuando el hilo hay que fabricarlo con la imaginación es el oficio de los mejores historiadores, y José-Carlos Mainer ha hecho esa novela que, afortundamente, no se lee como una novela, por-

que hay muy pocas novelas que manejen la imaginación ideológica con la libertad y la escritura de Mainer. Saldrán libros mejores sobre esta democracia tan tardía que ha sido la nuestra, y sin duda mejores monografías sobre el significado de esto o aquello, pero el modo de leer el tiempo de Mainer suele tener iluminaciones reservadas para quienes ven de cerca y de lejos, quienes leen con la atención puesta en ángulos largos y cortos simultáneamente. Por ejemplo, cuando trae un texto de Savater en torno al fascismo, lo ata con una obra maestra como *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice, lo liga con otra colmena más antigua y concluye meditabundo en torno a lo que esa película tiene de arte cinematográfico puro, sin tiempo, pese a que habla también contra un tiempo histórico concreto.

El cine emite destellos del tiempo pero Mainer los obtiene también de lo que llama con vaga ironía la cultura del dial, o del peso de la guerra como pasado vivo o de la tortuosa presencia del exilio intelectual. Los hilos se tienden hacia el futuro para interrogar sobre la imagen que emite la novela de la democracia en torno a los cambios de mentalidad, o la pluralidad de voces líricas que demasidas veces se estrellan en pugilatos que apenas tienen que ver con la poesía escrita y leída. Y junto con esa variedad de cosas el autor puede acercarse con lentitud a un texto para leerlo con un significado nuevo, como el *Discurso de Onofre*, de Carlos Castilla del Pino, que gana sentidos más complejos, velados de culpa, después de leer su impagable autobiografía, *Pretérito imperfecto*. O qué bien explica la relevancia disfrazada que tiene, ante la inminencia de cambios históricos, la publicación de *Las semanas del jardín*, de Sánchez Ferlosio, entendidas por Mainer como lo que son: emulsiones de libertad intelectual donde la primera libertad es la del pensamiento de forja, errático y culto, deudor de la experiencia del Juan de Mairena de Machado pero desapacible y hasta hostil con los modos orteguianos.

Los compromisos que el libro asume a veces son de otro orden, porque ha de redefinir los contenidos que abarca un término de naturaleza inflacionista, como cultura, –y aprovecha explícitamente la intuición de Marc Fumaroli en torno al *Estado cultural* que concibió Jack Lang para la Francia contemporánea. Por ahí pueden llegar datos que van desde la difusión de la música ratonera hasta la actividad institucional duradera, la museográfica, la conmemorativa aunque también la recreativa y municipal.

Con discreción muy suya, Mainer ha dejado para casi la última línea del libro –la generosa justificación de la bibliografía- el género de libro que ha escrito. Esta vez es el "ensayo de observación" el formato escogido, aunque no creo que haya que hacerle mucho caso... O el lector, mejor dicho, sabrá ver los lugares donde la observación es el mejor aliado del trabajo de interpretación e invención de las redes que explican los tiempos complejos, es decir, los tiempos históricos. Si no han abando-

nado este artículo por el camino, estarán de acuerdo en que hay otro género tan insuperablemente difícil que casi resulta impronunciable, se llama panegírico crítico. Domingo Ródenas me regala la fórmula exacta y críptica para conciliar los términos: *panecrítico gírico.* La prosa del ensayo está pensada para escribir lo que sin escribir no sabría decirse. Y mientras la función principal de estos folios era reseñar un libro sobre la cultura de la transición, el intento de fondo –ya lo han visto- anduvo en otro sitio, y viene de más lejos: razonar la fecundidad historiográfica de los trabajos y los días de Mainer.

Jordi Gracia

Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.) *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999).*

Madrid, Visor, 2000.

Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999) es un volumen colectivo en el que se compilan las ponencias y comunicaciones presentadas durante la celebración del IX Seminario Internacional, convocado por el Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, del Departamento de Literatura Española (ISLTYNT) Y Teoría de la Literatura de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, y celebrado en su sede central de Madrid durante los días 21, 22 y 23 de junio de 1999.

Hay que recordar que la escritura autobiográfica y la escritura histórica constituyen dos de las líneas fundamentales del ISLTYNT desde su creación en 1991, bajo la dirección de José Romera Castillo. Entre otros, al tema de la autobiografía se han dedicado otras dos publicaciones fruto de semejantes encuentros: *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993) y *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor libros, 1998). La colección ya abarca once volúmenes.

Sin embargo, la novedad de este volumen es precisamente el encuentro, el diálogo entre lo histórico y lo autobiográfico en el género poético. De hecho, el libro se articula en dos bloques: 1. Poesía histórica, 2. Poesía autobiográfica. Llama la atención que apenas cinco artículos versen sobre la poesía histórica y cuarenta y ocho estén dedicados a la poesía autobiográfica. Ello es debido al carácter lírico, íntimo, que predomina en la poesía de los últimos veinticinco años.

En el primer bloque de artículos destaca la distinción que Rafael Núñez Ramos hace en su investigación sobre "La poesía histórica y la poesía como historia" (págs. 17-27). Remitiéndose a

fuentes clásicas, se afirma que la poesía no es historia, pero sí es histórica ya que se asienta en la historia para significar y comunicar, registrando el curso emocional de la historia, puesto que el sentimiento es siempre contextual. Túa Blesa en "Circulaciones" (págs. 41-53) proporciona el marco teórico de los discursos referenciales y los ficcionales apostando por la intercomunicación de la banda de Möbius, en la que los discursos, los textos, ya no permanecen estáticos, sino que se mueven en un continuo deslizamiento entre ficcionalidad y referencialidad. Otros artículos sobre poesía histórica son: "Un apunte de crónica moral del franquismo" (págs. 53-64), de Carlos Mata Induráin y "De poe-lítica: el canon literario de los noventa" (págs. 65-80) de Virgilio Tortosa.

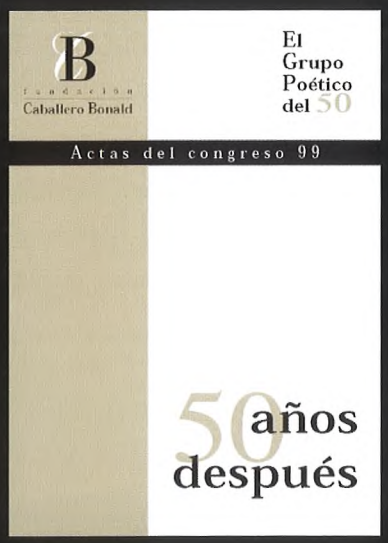
El segundo bloque de artículos está dedicado al estudio de lo autobiográfico desde un punto de vista práctico y teórico. Hay un notable grupo de colaboraciones dedicadas al análisis de lo autobiográfico en la obra de autores como Seamus Heaney, Ernestina de Champourcin, Sandro Penna, Luis Alberto de Cuenca, Eugénio de Andrade, Severo Sarduy, Felipe Benítez Reyes, Maria-Mercé Marçal, Jaime Gil de Biedma, Luis García Montero, Félix Grande, Ángel González, Gabriel Celaya, César Simón, Sri Aurobindo, José Albi, Juana Castro, Miguel Torga, entre otros. Hay que destacar el texto escrito por Francisco Gutiérrez Carbajo dedicado al estudio de "Autobiografía e historia en la poesía de Caballero Bonald (1975-1999)" (págs. 313-330), donde se articulan los distintos debates sobre autobiografía e historia, para afirmar que no resultan contradictorios los términos poesía e historia, ilustrándolo con ejemplos de los libros *Descrédito del héroe*, *Selección natural*, *Laberinto de Fortuna* y *Diario de Argónida* de Caballero Bonald. Desde el punto de vista teórico hay que destacar las comunicaciones de Antonio Jesús Gil sobre "Autobiografía y metapoesía" (págs. 289-302) y "Subjetivismo poético y referencialidad estética" (págs. 421-430) de Alicia Romero.

En el marco de lo testimonial destaca la presencia de textos de tres grandes poetas actuales. Julio Martínez Mesanza dedica sus palabras a "La historia, las máscaras, los decorados" (págs. 29-40) y concluye que "después del cambio generacional de los ochenta, se detecta una disminución de los temas propiamente históricos, tan abundantes, como hemos visto, entre los novísimos y sus coetáneos" (pág. 40). Antonio Colinas se encuentra entre aquellos poetas que establecen una provechosa relación entre vida y obra como lo demuestra en su ponencia, titulada "Biografía y autobiografía: un testimonio" (págs. 81-86). Y por último Luis García Montero en "El oficio como ética" (págs. 87-104) nos explica por qué decidió elegir un camino determinado para su creación: el camino de la defensa del oficio poético

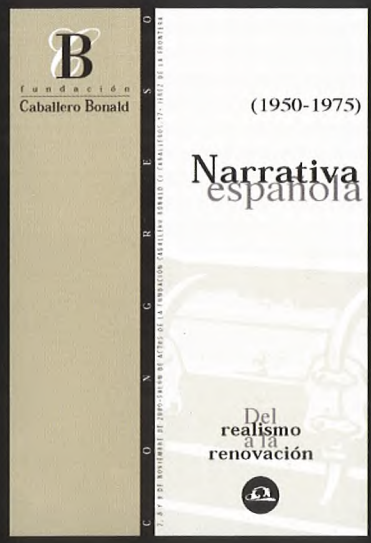
como ética que le resulta inseparable de su propia experiencia.

No quisiera terminar sin destacar la recopilación que José Romera Castillo publica en "Se hace camino al vivir. Diarios de algunos poetas españoles actuales (1975-1993)" (págs. 105-118) donde se selecciona una nómina de textos de algunos de nuestros más significativos poetas que han ido trazando la escritura de diarios, y que incluye a Carlos Barral, Felipe Benítez Reyes, Ángel Crespo, Juan Gil-Albert, Pere Gimferrer, y muchos más. Esta bibliografía resulta muy provechosa para cualquier estudio sobre el tema.

Dolores Romero López



Actas del congreso
El Grupo poético del 50, 50 años después
PVP 7,2 EUROS



Actas del congreso
Narrativa Española 1950-1975. Del realismo a la renovación
PVP 9 EUROS

De próxima aparición
Actas del Congreso
Literatura y memoria

Distribuye CELESTE EDICIONES
De venta en librerías