Sección bibliográfica

DOS LIBROS DE PEREZ DE AYALA EN SU CENTENARIO

RAMON PEREZ DE AYALA: *Cincuenta años de cartas íntimas (1904-1956) a su amigo Miguel Rodríguez Acosta.* Edición de Andrés Amorós. Editorial Castalia-Caja de Ahorros de Asturias. Madrid, 1980, 404 pp.

RAMON PEREZ DE AYALA: *Tigre Juan* y *El curandero de su honra.* Edición, introducción y notas de Andrés Amorós. Editorial Castalia. Madrid, 1980, 503 pp.

Cuando comienzo a escribir esta reseña ha transcurrido ya un año desde la celebración del primer centenario del nacimiento de Ramón Pérez de Ayala el 9 de agosto de 1880. Durante 1980 hemos asistido, pues —como cabía esperar en nuestro mundo cultural, tan atento a esas efemérides como desproporcionadamente indiferente hacia sus protagonistas cuando no se producen—, a buena porción de actos y publicaciones en homenaje al novelista asturiano, homenaje al que se ha sumado esta misma revista (véase el número 367-8). Bienvenidas sean, por supuesto, tales conmemoraciones si vienen a redondear nuestro conocimiento de un autor sobre el que, afortunadamente, mucho habíamos podido aprender desde que en 1969 comenzó Andrés Amorós la tarea de reeditarlo, pero que sigue siendo un novelista escasamente leído —sobre ese carácter minoritario especula Amorós en uno de los libros que vamos a comentar— en comparación con otros (Galdós, Baroja, Valle) que no cuentan con tan elevado número de ediciones modernas rigurosas y anotadas.

En efecto, repásese la situación de privilegio en que nos hallamos los devotos de Ayala. Gracias a las ediciones críticas de nuestro

máximo especialista podemos hoy leer la casi totalidad de su obra narrativa: de la tetralogía autobiográfica de su juventud, después de *Tinieblas en las cumbres* (Castalia), *La pata de la raposa* (Labor) y *Troteras y danzaderas* (Castalia), sólo nos falta *A. M. D. G.*, circunstancia por cierto francamente sorprendente si se piensa en la apertura editorial del último lustro. (Recuerdo que la novela se podía comprar semiclandestinamente en Moyano, por lo menos hasta finales de los años sesenta, en la edición de Pueyo; nos parece que ahora podría ser el momento más oportuno para reeditarla, pasado el vendaval de atracción, ligeramente morbosa, que traen consigo las prohibiciones.) En cuanto a las tres novelas de la segunda época, consagradas al planteamiento de grandes temas, la publicación pionera de *Las novelas de Urbano y Simona* (Alianza Editorial, 1969) se ha completado con *Belarmino y Apolonio* (Cátedra) y ahora, por fin, con *Tigre Juan y El curandero de su honra*, la última gran producción narrativa de Pérez de Ayala. Esperemos que algún día nos ofrezca también Amorós una edición de esas tres pequeñas joyas que integran las *Novelas poemáticas de la vida española* y nuestro autor se habrá convertido, sin ninguna duda, en el novelista de nuestro siglo mejor editado.

La contribución de Andrés Amorós al centenario se ha centrado en la publicación de los dos volúmenes que vamos a comentar: *Cincuenta años de cartas íntimas (1904-1956) a su amigo Miguel Rodríguez Acosta* y la ya mencionada novela *Tigre Juan*. Ambos han sido editados por Castalia, el primero de ellos gracias a la colaboración de la Caja de Ahorros de Asturias, entidad por cierto benemérita, que ha asumido también la financiación de esa excelente revista que es *Los Cuadernos del Norte*.

> Es una acción reprobable e inmoral —escribió el poeta Heine— el publicar una sola línea de un autor que él mismo no haya destinado al gran público. Esto debe aplicarse especialmente a las cartas dirigidas a particulares. Quien las mande imprimir o las edite se hace culpable de una felonía que sólo desprecio merece (1).

Más de un siglo después estas palabras rotundas, claro está, nos provocan una sonrisa, y estamos perfectamente dispuestos a perdonar a Andrés Amorós la felonía de publicar el epistolario entre Ramón Pérez de Ayala y su íntimo amigo Miguel Rodríguez Acosta: nada menos que cincuenta y dos años de correspondencia casi ininterrumpida entre dos amigos constituyen un caso insólito y humanamente ejemplar. No hace muchos años se produjo todavía cierto

(1) *Memorias*, trad. de Manuel Pedroso, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, p. 10.

escándalo por la publicación de algunas cartas íntimas cruzadas entre Galdós y la Pardo Bazán, dos figuras definitivamente elevadas a la condición de clásicos. Pero, en general, se admite unánimemente en los medios intelectuales el interés de tales documentos, y hasta podríamos decir que se llega a caer en el fetichismo del autógrafo con la publicación de brevísimas esquelas de grandes escritores que en ocasiones nada aportan al conocimiento de su obra o su biografía. No es éste, por supuesto, el caso de esta colección de cartas. Como señala acertadamente Andrés Amorós en su introducción a este epistolario, frente a esos sectores de la crítica contemporánea que sostienen que hay que centrarse exclusivamente en la obra, prescindiendo del creador, sigue siendo apasionante e ilustrativo acercarse lo más posible al hombre que está siempre detrás de esa obra. Nada mejor para ello, en el caso de Ayala, que esta colección de cartas íntimas, auténtica novela de su vida y sus inquietudes —no sólo literarias, claro: también están presentes la angustia económica o los problemas de salud, por ejemplo— que viene a sumarse y a corroborar el conocimiento que de él teníamos y que se había ido desprendiendo de sus obras destinadas al público.

Andrés Amorós adopta cada vez más un tono decididamente antiacadémico en sus trabajos. Parece evidente que ello nos exime de realizar una reseña excesivamente académica de sus dos últimos libros. Pero no de informar al lector sumariamente de lo que en ellos puede encontrar y de las novedades que aportan.

Puesto que falta todavía una buena biografía de Ayala, tal vez sea este epistolario que ahora se publica su mejor sustituto. Se trata de una colección de 185 cartas dirigidas por el novelista a su amigo el financiero granadino Miguel Rodríguez Acosta. Hay que advertir que no se publica la totalidad de las cartas conservadas —257— y que ello se debe, entre otras cosas, al comprensible deseo de la familia Pérez de Ayala de que ciertos pormenores de la vida privada no rebasen el ámbito de la misma. No se puede ocultar —por más que consideremos comprensible ese deseo— que ello produce cierta decepción en el lector, no tanto por las cartas no incluidas como por la supresión de párrafos en las que sí se publican, supresión que viene advertida con puntos suspensivos entre corchetes.

En una sobria introducción ofrece Andrés Amorós la información imprescindible para la comprensión de las cartas y analiza las novedades más interesantes que el epistolario aporta, así como la evolución vital del autor que en él se refleja. Esa información se completa con la que suministran las notas que ha añadido a las cartas. En cuanto a éstas, con muy buen criterio las ha dividido en capítulos

—eso subraya, me parece, la condición de novela *sui generis* que cobra todo el conjunto— y a esos capítulos los ha titulado así: «Troteras y danzaderas» (cartas de juventud en que aparece reflejado el mismo ambiente bohemio y lupanario de esa novela), «Muerte del padre», «Noviazgo y boda», «La Biblioteca Corona» (aventura editorial en la que Ayala embarcó a su amigo como socio capitalista), «Los años veinte», «Los años treinta», «El exilio: Francia», «Argentina», «Los hijos» y, finalmente, «En Madrid, otra vez». La edición se completa con preciosas reproducciones facsimilares de textos y dibujos de Ayala, así como con abundantes fotografías.

La edición que Andrés Amorós ha preparado de *Tigre Juan y El curandero de su honra* —conviene recordar que se trata de una sola novela dividida en dos partes— puede considerarse como definitiva y sin lugar a dudas es la más completa de las existentes. Como es habitual en la colección «Clásicos Castalia», se abre con una introducción crítica que constituye un valioso estudio de la novela. Llamamos la atención de manera especial sobre el agudo análisis de sus peculiaridades técnicas y estilísticas, así como de la crítica de los dos mitos en torno a los cuales gira la obra, el donjuanismo y el honor. Al fondo de esta última novela de Ayala, como siempre, la preocupación educativa y el peculiar liberalismo del autor. Un atractivo de esta introducción crítica —el cual no impide que lo siga siendo— es, me parece, el tono personal que ha querido Amorós conferirle: ahí están las divagaciones sobre la plaza del Fontán ovetense, las citas de Modugno, Aznavour, Amancio Prada o Brassens. Si en Ayala se unen literatura y vida, su moderno editor acerca deliberadamente —me parece muy saludable que lo haga— la vida a la crítica literaria.

Andrés Amorós ha tenido acceso a los papeles de Pérez de Ayala, entre los que ha podido encontrar dos manuscritos —no completos— de la novela, que suponen dos elaboraciones distintas de la misma. Así, el texto de *Tigre Juan y El curandero...* —que toma como base el de la primera edición (1926)—, además de estar profusamente anotado por Amorós, se completa con varios apéndices del máximo interés para el especialista: en el primero de ellos se recogen las variantes y tachaduras del manuscrito definitivo de la novela, así como las de un fragmento que Ayala publicó en la *Revista de Occidente* en 1925. En el apéndice II se transcriben en su integridad los fragmentos conservados del manuscrito primitivo de la novela y, por último, se incluyen en un tercer apéndice los textos ensayísticos de Ayala sobre el donjuanismo, extraídos de su libro de crítica teatral *Las máscaras*.

Tras la lectura de estos dos libros aparentemente tan distintos, una impresión de conjunto que los aproxima de manera inequívoca es, en mi opinión, la constatación del personalísimo estilo de Ayala. Sobre todo esa pedantería consciente y autoirónica que tantas veces no ha sabido ser entendida: «El que no sepa comprender y apreciar —escribe Amorós en su introducción a *Tigre Juan*...— este peculiar sentido del humor se quedará, irremediablemente, al margen de su obra» (p. 48). Que *Tigre Juan y El curandero*... supongan la culminación y la madurez de su oficio de escritor —sin constituir, empero, en mi opinión, una novela redonda— no tiene nada de extraño. Sí resulta sorprendente, en cambio, la *calidad literaria* de las cartas a Miguel Rodríguez Acosta. Si más arriba argüíamos que la publicación de epistolarios, a la que ahora parece que se vuelve, tiene por sí misma un interés que va más allá del puro cotilleo sobre la biografía del autor, estimo que en el caso presente se añade un atractivo adicional: las cartas de Ramón Pérez de Ayala son auténticos ejercicios de estilo, de una riqueza léxica y una fluidez verdaderamente pasmosas. Tienen, en suma, eso que se llama calidad de página. Ejercicios, por supuesto —y eso es lo admirable— completamente espontáneos, puesto que de cartas se trata. Examinando los manuscritos de sus novelas, Andrés Amorós ha podido deducir lo siguiente: «En general, parece muy claro que Pérez de Ayala escribe rápido, aunque luego perfile un poco más lo escrito; es decir, que su estilo culto y arcaizante no es fruto de una laboriosa elaboración, sino, en él, perfectamente natural y espontáneo» (*ibídem*, p. 25). Me parece que estas cartas, escritas a vuela pluma, confirman plenamente esa observación. Pérez de Ayala hace siempre literatura, y la hace con portentosa facilidad. No me refiero sólo al hecho de que algunas cartas constituyan casi pequeños ensayos o artículos periodísticos (la número 107 es un buen ejemplo de ello), sino más bien a que la literatura, irremediablemente, empapa todo lo que sale de su pluma. El propio Ayala, una vez más, ironiza sobre ello: en una carta, después de un comienzo particularmente brillante, escribe entre paréntesis: «La literatura fácil que lo invade todo ha hecho de las suyas en el exordio de mi epístola. Continúo» (p. 58).

Para terminar: ¿hay algo más que acerque sustantivamente a estos dos libros por debajo de la superficie expresiva? Me parece que sí. Lo señala Amorós a propósito de la trayectoria vital de Ayala y creo que sería perfectamente aplicable a la de Tigre Juan, su criatura de ficción: se trata, sencillamente, de la aceptación de la vida. Al poema que cierra el relato y al «Parergon» final de la novela remito al lector. La lección de tolerancia y liberalismo del escritor Ramón Pérez de

Ayala tiene todavía mucho que decirnos hoy, cuando celebramos con estos dos libros el primer centenario de su nacimiento.—PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA (Reina Mercedes, 17. MADRID-20).

EL «GUZMAN DE ALFARACHE», REINTERPRETADO *

En síntesis, el punto de partida en el estudio del profesor Brancaforte, que aquí vamos a reseñar, es que el *Guzmán de Alfarache*, dada su forma proteica y su ambiguo contenido, exige una interpretación global, a fin de desentrañar su intención subyacente. Una vez sentada esta premisa —la existencia en la obra de una intención oculta, fruto de la condición de cristiano nuevo que gravitaba sobre Alemán— se hace necesario abandonar la tesis que interpreta el *Guzmán* como la plasmación literaria de las doctrinas contrarreformistas, tesis defendida principalmente por Enrique Moreno Báez y Alexander A. Parker (1). La sola interpretación teológico-religiosa (desatendiendo la situación psicológica y social del autor-converso instalado en una sociedad que lo reprime y discrimina) resulta manifiestamente parcial, insuficiente y errónea. En este sentido, el profesor Brancaforte delimita muy bien el significado no concordante entre los conceptos de *desengaño* (contrarreformista, barroco y con una significación final optimista) y de *pesimismo* (heterodoxo y negativo, aplicable éste a la obra de Alemán).

El *Guzmán* presenta una estructura circular que cabe relacionar con el mito de Sísifo (mito que aparece expresamente citado por Alemán en la obra). Efectivamente, «Sísifo es el símbolo metonímico de la condición humana, porque es consciente de la inutilidad de sus esfuerzos y de la imposibilidad, al mismo tiempo, de evitarlos. Sísifo sube con la piedra sin llegar nunca a la cumbre. [...] Vienen a mente entonces dos conceptos sobre la tragedia para describir esta situación: el que identifica la tragedia como gasto inútil de energías, y el que subraya la imposibilidad, por parte del protagonista —"por ser lo que es"—, de salir de su situación o de elegir otra. [...] El mito de Sísifo revela, en cambio, una visión radicalmente pesimista y pone de manifiesto otras dimensiones del concepto de desengaño. Partiendo

(*) Benito Brancaforte: *Guzmán de Alfarache: ¿conversión o proceso de degradación?*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies Ltd., 1980, 229 pp.

(1) Enrique Moreno Báez: *Lección y sentido del «Guzmán de Alfarache»*, Madrid, 1948, anejo XL de la RFE, y Alexander A. Parker: *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en Europa (1599-1753)*, Madrid, Ed. Gredos, 1971.

del factor psicológico, hemos de suponer que el mismo Sísifo pasaría por una primera etapa —la del desengaño— al tomar conciencia de la discrepancia entre sus esfuerzos y los resultados; y llegaría a una segunda, de amargura y cinismo, al darse cuenta que su castigo consiste precisamente en la repetición del mismo movimiento y del mismo camino» (pp. 4-5). El paralelismo entre el mito y los acontecimientos novelísticos del *Guzmán* queda patente: Guzmán viaja a Italia porque quiere conocer su sangre (los antepasados de su padre); así va aprendiendo que la condicióu humana, en términos generales, está inficionada por la maldad (primera parte de la novela), para terminar constatando que es imposible cambiar su propia condición personal y aceptando el convertirse en catalizador y agente del mal (segunda parte). Las sucesivas desilusiones y consiguientes resentimientos que producen los fracasos en el protagonista (primer momento del mito) lo convierten en un ser antisocial, capaz de cometer las mayores maldades y actos de venganza (segundo momento del mito). Todo ello revela la estructura circular de la novela, su forma abierta (que Brancaforte compara con los finales abiertos del *Lazarillo* y del *Buscón*) y el contenido heterodoxo y pesimista, oculto en la obra. Así, por ejemplo, la estructura circular no sólo se manifiesta en el movimiento psicológico-temático de la novela, sino también en su movimiento espacial: la obra plantea una salida del protagonista (parte I, libros 1 y 2), la estancia en Italia (parte I, libro 3; parte II, libros 1 y 2) y una vuelta a España, a Sevilla, de donde salió Guzmán (parte II, libro 3); en este círculo espacial, descrito por el personaje en su deambular picaresco, existe una perfecta adecuación: tres libros dedicados a su viaje por España y otros tres a su viaje por Italia.

La forma narrativa seudoautobiográfica, con que se presenta la obra, provoca un equívoco más que viene a aumentar la ambigüedad de la novela. Las partes discursivas (digresiones «moralizadoras» y excursos narrativos interpolados) y las partes propiamente narrativas (acciones novelísticas protagonizadas por el pícaro) deben ser analizadas desde una perspectiva integradora: aquellas digresiones no son más que la expansión complementaria de la acción novelesca, en un movimiento constante y progresivo de generalización-particularización. Existen diferentes tipos de digresiones discursivas en la novela, que clasifica Brancaforte proponiendo ejemplos, todos ellos caracterizados por la anbigüedad y la contradicción: lo que se dice en términos generales queda en entredicho con lo que hace el protagonista o los demás personajes de la novela y viceversa. Dicha ambigüedad tiene su base en la doble actitud que adopta el narrador-protagonista en la obra: a veces aparece como juez intransigente que, desde una posi-

ción superior, fustiga al lector y los vicios del mundo; en cambio, otras veces adopta la actitud del penitente que, desde un plano de inferioridad, implora la misericordia para sí mismo y la comprensión para las flaquezas humanas. Esta doble actitud narrativa está en conexión con el tiempo cronológico en que se sitúa el narrador: cuando el protagonista, recurriendo a su memoria, escruta su pasado (pasado que constituye la acción novelesca), adopta la posición del penitente; cuando vuelve al presente (momento en que, condenado en la galera, relata sus andanzas), la forma que adopta el relato es la de la digresión discursiva y la posición del narrador es la de juez. De esta forma pasado y presente se fusionan en la novela.

Brancaforte analiza también pormenorizadamente el ritmo de Sísifo (movimiento alternativo de acciones repetidas y equivalentes que no conducen a ningún fin) en las dos partes de la novela. Tal ritmo se hace patente en una constante oposición binaria entre movimiento y elasticidad, entre huir y volver, entre subir y bajar, que se va concretando, en la primera parte, mediante el sucesivo cambio de amos a los que sirve el pícaro, intercalados por otros tantos períodos de libertad. Este continuo movimiento de servidumbre y libertad refleja el deseo del protagonista por integrarse socialmente (éste es, en realidad, el verdadero sentido de la búsqueda de amparo y protección de un amo) y el consiguiente rechazo social que, como un estigma, lo va determinando y hace que, por el mal comportamiento a que lo incita su condición humana inficionada, Guzmán se vea rechazado por los amos que lo acogieron.

En este contexto, Brancaforte estima que existe un paralelismo entre la función del amo y la imagen que el protagonista tiene de su padre, paradójica imagen que se debate entre el deseo de protección y el rencor: «Conviene subrayar este aspecto de Guzmán de querer buscar un amo que lo proteja, aunque lo sirva con resentimiento, pues ello manifiesta, por un lado, el deseo del niño de encontrar un sustituto de su padre muerto, y por otro, el rencor hacia el padre, que se extiende hacia cualquier sustituto» (p. 28). El desvalimiento en que lo sume la muerte de su padre le hace andar ojo avizor y buscar la sombra de un buen árbol a cuya sombra cobijarse (el *arrimarse a los «buenos»*, que decía Lázaro de Tormes). Al hilo del argumento de esta primera parte, Brancaforte va señalando el continuo movimiento alternativo del protagonista en que a veces es víctima y a veces opresor, unas veces sufre las consecuencias justas o injustas de su comportamiento —lo que le llena de resentimiento— para urdir las venganzas consiguientes. La visión pesimista de la condición humana y de las injusticias del mundo va más allá de la simple signi-

ficación del desengaño, es de raíz nihilista y no deja portillo alguno abierto a la esperanza: el mal existe, ha existido y seguirá existiendo, aunque nos empeñemos en erradicarlo del mundo. Las novelas intercaladas no son adminículos artificialmente adosados a la historia principal, sino que poseen una muy fuerte conexión estructural y funcional con el resto de la obra. En este sentido, la novela de Dorido y Clorinia, con sus símbolos sexuales y el comportamiento de los protagonistas, puede emparentarse con situaciones similares que luego van a sucederle al pícaro.

Para Brancaforte, la segunda parte del *Guzmán* representa una ampliación e intensificación del ritmo de Sísifo y de los motivos que lo componen, reiterándose éstos en ambas partes de la novela (se trataría de un fenómeno de «compulsión repetitiva», según la terminología freudiana). Brancaforte estudia, como constatación de esta intensificación repetitiva, los acontecimientos novelísticos más destacados de esta segunda parte, para centrarse luego más detenidamente en la interpretación de los últimos capítulos de la obra, desde la vuelta de Guzmán a Sevilla hasta su situación de condenado en la galera.

Tras indicar cómo Alemán adopta una actitud de resentimiento por el fraude que supuso la aparición de la segunda parte apócrifa del *Guzmán*, la del valenciano Juan Martí, señala Brancaforte ciertos episodios que permiten caracterizar a Guzmán como marrano y bujarrón, lo que le convierte en un ser perseguido y vengativo. En resumidas cuentas, motivos predominantes que parecen brotar al hilo de la trama (conexión con la teoría calvinista de la predestinación, misoginia, nihilismo, el amor como pecado, etc.) van siendo interpretados por Brancaforte como modulación del eje fundamental de la novela: la herencia de la sangre determina el comportamiento del protagonista, que, por más que lo intente, no puede salir del círculo infernal en que se halla metido, teniendo que volver siempre a su centro. Por eso llega, finalmente, a Sevilla, de donde había salido; Sevilla se convierte, así, en símbolo del movimiento circular de la novela.

El significado del arrepentimiento final del protagonista, que algunos críticos han considerado como la efectiva redención del pecador regenerado, no tiene para Brancaforte una interpretación tan diáfana. Hay que conectar este problema con todo lo que acontece en la novela antes y después de la conversión para ver los motivos y circunstancias del arrepentimiento de Guzmán. Brancaforte estima que, antes que auténtica conversión, lo que el personaje consigue es su liberación material —que no espiritual—, sin importarle los medios para lograrlo. Realmente Guzmán no para en barras a la hora de congra-

ciarse con los «buenos», bajo cuya tutela se encuentra en la galera: sus relaciones con el cómitre y con el caballero familiar del capitán parecen apuntar hacia la prostitución homosexual de Guzmán, quien consigue la libertad a costa de la vida de sus compañeros de condena, a los cuales delata, descubriendo el motín que éstos preparaban. El odio, la venganza, la traición para conseguir una libertad material (no una salvación espiritual, que no parece preocupar mucho a Guzmán), la degradación moral (prostitución de la mujer del pícaro, sirviendo éste de alcahuete, quien luego también se prostituye homosexualmente en la galera), son la contrapartida que tiene que pagar Guzmán para nadar contra la corriente y llegar a buen puerto. ¿Hay, pues, desde este punto de vista, una verdadera salvación espiritual del pícaro? Claro está que no, y en tal solución final vuelve a aparecer la tesis de los condicionantes de la sangre, de la herencia: Guzmán repite, amplia y pormenorizadamente, la misma trayectoria vital de su padre, descrita sucintamente por el pícaro en los primeros capítulos de la novela. También la novelita de Ozmín y Daraja tiene la misma significación dentro de este contexto: la historia de los enamorados moriscos ejemplifica la misma actitud de engaño y mentira que adopta Guzmán, a fin de sobrevivir y conseguir su liberación material. La conversión es, en el fondo, una forma hipócrita de adaptación al medio. La técnica de la anticipación, tan empleada en la novela para aludir a ciertos acontecimientos que habrán de ocurrir con posterioridad, muestra bien a las claras cómo la preocupación de Guzmán por la condena a galeras, el subsiguiente arrepentimiento y liberación, están observados desde una perspectiva desacralizada: sólo observamos preocupación por su situación material y las alusiones a la posible repercusión benefactora, desde el punto de vista espiritual, que pudiera tener el castigo, son más bien aditamentos carentes de sinceridad.

Para Brancaforte, el *Guzmán* es una novela que podría ser estudiada, en su totalidad, como un sistema de dobles. El doble, según este crítico, es un reflejo de la personalidad dividida de Mateo Alemán. Analizando el papel de los dobles en el *Guzmán*, podemos ver un poco más claro el sentido de la conversión final del protagonista. Para ello, Brancaforte se centra en el estudio de dos dobles de Guzmán, Sayavedra y Soto, así como en la función simbólica del Jonás bíblico, al que repetida y sintomáticamente alude el pícaro, equiparándolo con su propia situación vital. Para Brancaforte, el personaje de Sayavedra, tal como aparece trazado por el autor, supone al mismo tiempo un doble rechazo del *Guzmán* apócrifo y de Mateo Luján (o Juan Martí), dejando ver en Alemán un rencor y un resentimiento

profundamente anticristianos. Efectivamente, Alemán recompone en su obra la figura del falso Guzmán, lo subordina al auténtico, lo humilla, se burla de él y termina matándolo cínicamente, sin dejar el más mínimo resquicio a la caridad o el perdón cristianos. También el paralelismo entre Guzmán y Jonás encierra una intención paródica y desacralizadora, porque la actitud de Jonás (quien deseaba en el fondo que la venganza divina cayese sobre Nínive, y por eso desobedeció la orden que había recibido para que fuese a avisar de sus pecados a la ciudad y pudiera así arrepentirse y salvarse) se corresponde con el deseo de Guzmán (y en consecuencia, de Alemán) de que un castigo cayese sobre la sociedad de su época, que marginaba a los conversos sólo por su nacimiento. Sin embargo, las correspondencias entre el episodio bíblico de Jonás y la tormentosa travesía de vuelta a España de Guzmán están plagadas de profundas y significativas diferencias de sentido: Jonás acepta su culpabilidad por la desgracia de la tormenta y pide ser arrojado al mar; Guzmán adopta una actitud irónica y es Sayavedra, su yo espúreo, quien es arrojado al mar, empujado por Alemán; Guzmán, al contrario que Jonás, se burla de las oraciones que hacían las gentes de la galera en trance tan angustioso. Pero la burla de lo sagrado se pone de manifiesto especialmente si tenemos en cuenta que Jonás es el símbolo de la muerte y resurrección de Cristo (quien había estado sepultado bajo tierra durante tres días, como Jonás en el vientre de la ballena); para Sayavedra el mar es su tumba definitiva, al cual se arroja, en oposición a como lo hizo Jonás, sin arrepentimiento previo. La repetida referencia, en diversos momentos de la novela, al episodio de Jonás y la ballena, confirma la intención paródica que encierra bajo la relumbrante capa de su trascendencia alegórica. La relación entre el episodio del cerdo, en Roma, y el de la ballena, «podría reflejar, asimismo, el resentimiento más específico del converso, que ve en la ballena no el símbolo de la resurrección, del elevamiento espiritual, sino el de la degradación para el converso. La identificación de Guzmán con Jonás en el episodio de Sayavedra, donde Guzmán (con Alemán) se sitúa a sí mismo en un plano de superioridad, reflejaría el deseo subconsciente de vengarse metonímicamente de toda la sociedad que le forzaba a vivir en un estado de inferioridad» (p. 120). Por lo que toca al personaje de Soto, éste representa la parte de rebeldía incardinada en la personalidad del pícaro; por eso Soto es sacrificado por Guzmán —Soto muere, al ser delatado por Guzmán, en la galera—, una vez que el pícaro entiende que la única forma de conseguir su libertad es sometiéndose a la autoridad social constituida. «Por medio del doble, Soto, observamos el sacrificio simbólico

del Guzmán rebelde. Al morir Soto, muere simbólicamente el instinto de rebelión de Guzmán» (p. 126). Por esto observamos que, conforme se va acrecentando la degradación moral de Guzmán, también se va incrementando la degradación de la ética y el mensaje cristianos. La equiparación entre el suplicio de Guzmán en la galera y el sacrificio de Cristo en la cruz no puede ser más irónica. «Para juzgar la "sinceridad" del cristianismo de Alemán y del *Guzmán*, hay que poner mientes en un patrón estructural de la obra, que apunta a la asociación desacralizadora con la figura de Cristo» (p. 128). A continuación, Brancaforte señala algunos ejemplos en los que la parodia religiosa subyacente en la novela parece bastante evidente. Todo ello nos lleva a cuestionarnos muy seriamente si la novela de Alemán plantea en su final la conversión del protagonista o, por el contrario, certifica la caída del pícaro en la máxima degradación moral. Al mismo tiempo, y en consecuencia de lo anterior, la sinceridad del cristianismo de Alemán queda en entredicho, presentando aspectos propios de la mentalidad de un converso resentido.

La alternancia psicológica, entre juez y penitente, que adopta el protagonista-narrador de la novela, caracteriza la oscilación que se manifiesta en la estructura del *Guzmán* y pone de manifiesto también la mentalidad del autor converso, Mateo Alemán. Esta actitud ambivalente es muy parecida a la adoptada en la novela confesional moderna y es el rasgo diferencial más acusado que separa al *Guzmán* de las confesiones religiosas, como pudieran ser las *Confesiones* de San Agustín o la *Conversión de la Magdalena*, de Malon de Chaide. Por el contrario, en la novela picaresca la confesión se seculariza y toma otros rumbos: el lector es empleado por el narrador como medio para encubrirse y descubrirse a la vez; al fin expiatorio de la confesión se mezcla el fin ambiguo de hacer alarde público de su vida, con lo que se señalan y yuxtaponen los vicios propios y los vicios de la sociedad, lo que quiere decir que todos los lectores, en última instancia, no son mejores ni peores que el pícaro-protagonista. Ciertas técnicas narrativas, como el desdoblamiento y la ironía, así como el lenguaje equívoco y los retorcimientos sintácticos, son manifestaciones de la actitud ambivalente y de las contradicciones en que incurre el protagonista-narrador. La angustia y ambigüedad de la novela confesional moderna derivan de la auténtica imposibilidad del protagonista para comprenderse a sí mismo; en el *Guzmán*, además, se agrega la dificultad adicional de que al protagonista-narrador le resulta imposible revelarse como quisiera, aunque la novela sea, en efecto, la confesión de una vida degradada que culmina con un acto de degradación máxima. El análisis de los prólogos a la primera y

segunda parte del *Guzmán*, como también del primer capítulo de la novela, pone en evidencia la ambigüedad de la confesión de Guzmán, la doble lectura que el autor imprime a su lenguaje y la mentalidad resentida y pesimista del autor-converso, concordando todo ello con el contenido general de la novela. Por ello, si en los prólogos brota claramente el tono pesimista y resentido que predomina en toda la obra y, por otro lado, el protagonista no manifiesta ninguna actitud de perdón o arrepentimiento, ¿cómo puede interpretarse el *Guzmán* como un manual de ascética cristiana encaminado a demostrar que hasta el peor de los pecadores puede salvarse?

Por lo que respecta al capítulo primero de la primera parte, donde Guzmán relata sus antecedentes familiares, es también de destacar la alternancia excusar-acusar que recae sobre sus padres: al hacer la defensa de sus progenitores frente a las murmuraciones y acusaciones, Guzmán termina confirmando alevosa y sarcásticamente esas mismas acusaciones y murmuraciones. Con ello el protagonista no hace otra cosa que recalcar la importancia del linaje, el condicionamiento que esa herencia le supone y que es la causa de todas sus desgracias; de ahí que la obra manifieste el deseo del protagonista por esconder su vida más que por contarla; de ahí la constante obsesión y miedo por los murmuradores, a quienes insistentemente se denigra (las murmuraciones acarreaban nefastas consecuencias para los conversos); de ahí también que un pasaje de este capítulo inicial pueda ser interpretado como una acusación contra Dios, que ha permitido la arbitraria repartición de la sangre pura e impura, subrayando así el factor determinante de la herencia (frente a Cervantes, que creía que la virtud puede suplir los inconvenientes de la herencia). Hasta tal punto esto es así para Alemán, que los vicios y defectos del padre de Guzmán, que se relatan en este capítulo, son heredados por el hijo y desarrollados luego a lo largo de la novela. Los vicios del padre terminan por ser conectados con los vicios de la sociedad; la sociedad entera está corrompida, y el padre de Guzmán no hace sino participar de esa corrupción (y, por tanto, también el hijo, al recibir su herencia inficionada y monstruosa).

La herencia del mal y el determinismo del nacimiento son ideas cruciales que se repiten obsesivamente en la novela. El sentido que adquieren los dos primeros capítulos, referidos a las lacras de los padres heredadas por el hijo, si lo miramos bajo este prisma, está claro: se trata no sólo de la confirmación de la importancia del linaje converso (camuflado por la perspectiva teológica de que la herencia inficionada de los padres pasa indefectiblemente al hijo), sino que también es un símbolo del dogma de la caída de la humanidad por

el pecado original de nuestros primeros padres. Pero, sobre todo, el resentimiento y el odio del converso hacia una sociedad que lo margina y humilla brota por doquier en alusiones más o menos veladas de toda la obra. El rechazo que manifiesta el protagonista hacia su origen, su deseo de ser otro, se concreta especialmente en el disfraz de nombres y trajes con que Guzmán intenta ocultar su identidad, lo cual, en último término, le resulta imposible.

El paralelismo entre las situaciones vitales del padre y del hijo, que constituye la base de la estructura circular de la novela, se corresponde con las equivalencias entre la madre de Guzmán y su mujer, Gracia. Estas correspondencias van acompañadas de una auténtica desacralización del lenguaje religioso y de una parodia de los principios fundamentales del cristianismo.

La repetición e intensificación, en la segunda parte de la novela, de motivos y temas aparecidos en la primera parte, nos reafirman nuevamente en las obsesiones propias de la mentalidad del converso Alemán: la realidad histórica de la persecución de los cristianos nuevos y de los estatutos de sangre en la España del siglo XVII; la visión pesimista y nihilista del mundo, en contradicción con la solución optimista que aporta el cristianismo por medio de la redención de Cristo; la manía persecutoria, justificadísima en quien sospecha que puede ser acusado ante la inquisición por su mácula genética. «Bien puede decirse que puntos fundamentales del dogma católico, tales como el libre albedrío, o la posibilidad para cualquier hombre de seguir el bien y salvarse, son algo que implícita o explícitamente se ponen, al menos, en duda. Cierto que, sobre doctrinas básicas, resulta a veces difícil hacer distingos convincentes entre el dogma católico, por ejemplo, y el jansenista o el calvinista. Pero sólo con muchos retorcimientos podríamos llegar a la conclusión de que el *Guzmán* ofrece una teología católica consecuente» (p. 195). La ausencia de toda referencia al papel restaurador del bien en el mundo por medio del bautismo, de la redención de Cristo o de la divina providencia, confirman la tesis de que el *Guzmán* no es la plasmación literaria de la ortodoxia cristiana de la Contrarreforma. «La novela, en verdad, señala más bien una dirección inversa. A pesar del ropaje metafísico-moralista, el *Guzmán* parece estar más del lado el demonio que de Dios» (p. 198).

Dejando a salvo la originalidad y fundamentación de las tesis esenciales con que Brancaforte enjuicia el *Guzmán*, no podemos ocultar, sin embargo, la dificultad y peligrosidad del método psicologista que emplea para tal enjuiciamiento. No es éste lugar adecuado para aden-

trarse en la crítica pormenorizada de detalles. Baste indicar que el crítico da la impresión de componer sus argumentaciones, en algunos casos no muy sólidas, de una forma apriorística, para llevar el agua al molino de sus hipótesis previas de trabajo. En otro lugar (2) y en relación con la edición del *Guzmán*, preparada por Brancaforte, he señalado algunas de las que me parecen inconsistencias argumentales (juzgue el lector por sí mismo, según algunas de las ideas expuestas con anterioridad). La parte correspondiente a la visión nihilista de Alemán respecto al mundo y a la sociedad, como fruto de su condición de cristiano nuevo, resulta bastante convincente y esclarecedora. No puede decirse lo mismo, a mi juicio, de otras interpretaciones psicoanalíticas de la mentalidad de Alemán que hace Brancaforte. No obstante todo lo dicho, es innegable la novedad y riqueza que el libro de Brancaforte aporta a la valoración de una obra crucial de nuestra literatura del Siglo de Oro.—*ANTONIO CASTRO DIAZ (Miguel del Cid, 24. SEVILLA-2).*

MANUEL MEJIA VALLEJO. UN COLOMBIANO «AL PIE DE LA CIUDAD»

Jericó. Antioquia. Allá, cruzada el agua salina, en 1923 nació Manuel Mejía Vallejo. Colombia siempre tiene nombres que resuenan. A veces —Rojas Herazo dixit (¡y hasta *sabe latín!*)—, a tambor; hora, a trompetas. Se dice, desde hace algunos años, que en Colombia se escribe un castellano riquísimo. Pero eso, se me dirá, no es nuevo. Cada país hispanohablante es contenedor de riquezas. No. No es nuevo. Ocurre que de Colombia recordamos mucho Aracataca. La *culpa* sabemos todos hacia qué lado cae.

Y poco más desde la península. Reconozcámoslo. Si nos preocupa únicamente «Gabo» no haremos ningún favor a ese hermoso país y mucho menos al subcontinente.

Jericó, ya vemos, «nos suena». Pero las trompetas de ahora no son bíblicas. Ni tan siquiera las sopla fuertemente el viejo Satchmo, Bix Beiderbecke, Dizzy Gillespie. Y tampoco Miles Davis. Ese sonido nos viene desde la mala memoria o la impotencia.

---

(2) Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache*, edición de Benito Brancaforte, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979, dos tomos (colección «Letras Hispánicas», núms. 86 y 87). Reseña de esta edición que he preparado para la revista *Archivo Hispalense* y que se encuentra actualmente en prensa.

A días, ni tan siquiera Colombia nos recordará nada. Sí acaso, algo lejano a nuestro origen. Columbia sí. Y Columba. Debe ser por un tal Cristóbal, genovés, un nuevo Noé que nos soltó palomas después del diluvio, un poco antes del Renacimiento. (¿O comenzó entonces ese error, esa mala conciencia? Oído a Quiñones: Lo Cortés no quita lo Moctezuma. Oído al Derecho Internacional: Hubo un tal Francisco de Vitoria.) A veces, esa paloma herida hoy nos suena a una letra y un número.

Llegó a mi casa un día un pintor nacido por allá. Remiró las paredes. «Bueno, al menos veo que tienes una fotografía importante: la de *San Agustín*». Algún amigo se extrañó. ¿Un *santo* en tal lugar? La buena piedra hiere siempre la mala roca. (Y menos mal que no dijo nada de «Cuervo Márquez»: alguno se sentiría ofendido.)

Sé que si Mejía Vallejo lee estas líneas va a perdonar mi amargo cachondeo. Sé que, en mi vieja ignorancia, no he podido visitar sus tierras y siempre hablo de oídas o leídas.

Mi atrevimiento nace del desconocer pese al afán de conocer. Mi osadía no es heroica; sencillamente es —al menos eso creo— sincera, tal vez arriesgada, pero nace más del fastidio que de esas compensaciones ingratas venidas de la culpa.

«Esto es soledad, no tener con quien hablar sino con el hijo que se lleva en el vientre. Amalia es eso: ella, un hijo futuro, una soledad que avanza noche a noche, ciego el horizonte para su contento» (1).

«Van fijos los ojos en sí mismos. Las primeras luces nocturnas de la ciudad aparecen extrañas a través del vidrio mojado. Extraños se filtran los sonidos, como huyendo: el deslizarse de las llantas, el tic-tac acorazado del parabrisas, el paso de los peatones, el zumbar de los motores atenuados por la lluvia» (2).

«Dentro de poco saldrá también con la caravana en derrota hacia el antiguo cementerio, próxima casa de vecindad para estas vidas tan al borde de la perenne muerte. Tan muerte, tan nada, tan suburbio» (3).

No. El «realismo mágico» debe ser otra cosa. Lo denominado «real maravilloso» tampoco debe ser esto. No. Ni creo que Mejía Vallejo pretendiera otra cosa que hablar de un suburbio, es decir, de un lugar agazapado al pie de una ciudad, es decir, ése sitio donde algunos tuvimos que habitar —nunca me digáis que yo *viví* en el sur madrileño, en ese lugar que todavía me ocupa un oscuro lugar en la memoria

---

(1) Manuel Mejía Vallejo: *Al pie de la ciudad*, Edic. Destino, Ancora y Delfín, Barcelona, página 45.
(2) *Ibíd.*, p. 148.
(3) *Ibíd.*, p. 202.

o en el alma, no se sabe, nunca voy a saberlo— con la astucia y el rencor como únicas pertenencias. (No. Nadie *vive* en ciertos lugares. Vivir, eso me han dicho, es otra cosa.)

«Nuevos reportajes de periódicos hablarán de otro apéndice recién salido a la ciudad. Porque de los campos día a día llegan gentes que se apretujan y duermen en los grandes tubos de cemento, en chambas más lejanas. La miseria cambia de sitio, es contagiosa en los siniestros alrededores» (4).

Cabras y tubos. Techos de «uralita» o cañizo. Un suburbio se parece a otro como un mutilado a un mutilado. No. Lo *mejor*, desde luego, es largarse. Casi nunca es posible. No te dejan. Al pie de la ciudad acomodas tus gastos a la miseria y ello en cualquier parte del planeta. Existen los privilegiados, los del *centro*. Ombligos, les llamé yo en Orcasitas.

Esta novela no cambiará la situación de los suburbios. Ni, mucho menos, la de Colombia. Menos aún la del subcontinente. (A la península... para qué dirigirse.)

Dejemos el humor, bueno o malo. Hablemos de los pulpos que en principios nos lanzan a la última ventosa para, poco a poco, devorarnos. Un consejo de amigo: no os veáis obligados a *vivir* «al pie de la ciudad». Basta con leer este libro para saber que no resulta fácil.

JUAN QUINTANA (avda. del Manzanares, 86, 1.º D. MADRID-19).

EL SISTEMA VERBAL CASTELLANO A LA LUZ DEL RELATIVISMO LINGÜISTICO *

Es frecuente detectar en los trabajos lingüísticos un desfase entre las hipótesis teóricas y los modelos prácticos. En unos casos se extienden en especulaciones filosóficas más o menos coherentes, con olvido de que las propuestas sólo admiten como grado suficiente de aceptabilidad la verificación en el funcionamiento de las lenguas. En otros se ofrecen descripciones y clasificaciones, pero ocultando tanto la metodología utilizada como las concepciones lingüísticas que fundamentan el trabajo.

Por el contrario, en estos *Estudios gramaticales (I)*, dedicados en principio al *verbo castellano*, se reconoce el esfuerzo de Susana Marta

(4) *Ibíd.*, p. 234.

(*) Susana Marta García y María Luisa Regueiro: *Estudios gramaticales (I). El verbo castellano*, Ed. Docencia, Buenos Aires, 1980, 406 pp.

García y María Luisa Regueiro por conciliar la postura teórica (hecha explícita) con su posible valor explicativo ajustado al funcionamiento del sistema verbal castellano.

Cabe destacar que de algún modo el texto se constituye en una especie de alegato en contra de los estudios sincrónicos que descontextualizan las lenguas de su hacerse histórico. No quiere decir esto que se rechace toda pauta aportada por el estructuralismo. Así, por ejemplo, se admite para el castellano la existencia de oraciones unimembres materializadas por una sola palabra (nota 8, p. 17). Tampoco se muestra una ortodoxia mecanicista en la aplicación de CCII; si la palabra es un verbo, se concibe que la flexión es un elemento suficiente para reconocer la existencia de función sujeto (Df. de verbo, p. 18), por lo que esta unidad se trata como oración bimembre (S/P). Del mismo modo, la idea de construcción verbal se soporta en parte en procedimientos estructuralistas.

El propósito del libro se manifiesta como renovación de las gramáticas al uso. Sin embargo, va más allá; no sólo pretende constituirse en una herramienta útil que permita la toma de conciencia de los mecanismos utilizados intuitivamente por el hablante (tema tradicionalmente aludido como enseñanza-aprendizaje de la lengua materna en la escuela), sino que intenta hacerlos patente y aun explicarlos. En este sentido, en el punto de partida el trabajo encuentra su fundamento en la línea Humboldt-Whorf complementada luego con otras visiones, hecho que muestra el eclecticismo de las autoras. La hipótesis del relativismo lingüístico, nunca suficientemente analizada y, diría, jamás aplicada al castellano, aparece potenciada para reflejar, actualizándola, su operatividad. Se sabe que esta hipótesis en su versión extrema puede convertirse en pirroniana, en el sentido de negar la posibilidad del conocimiento objetivo (aún relativo); consecuentemente, la posibilidad de la ciencia (aún relativa) y más allá de la verdad objetiva (aún relativa). Por momentos pareciera que las autoras recaen en la postura absolutista (cuando el único absoluto que la hipótesis admite dialécticamente es el de su relativismo: las estructuras lingüísticas influyen relativamente en la interpretación de la realidad). La misma existencia de *categorías*, en este caso verbales, si no de carácter universal, por lo menos con un valor que supera el ámbito de una sola lengua, y que se detectan en varias de distintos orígenes, implicaría una relativización del relativismo lingüístico. Así, por ejemplo, cuando afirman: «Como consecuencia, según el mismo Whorf, la ciencia occidental no es más que una visión permitida por el sistema de modelos del latín y del griego, ya que cada ciencia posible, surgida a partir de diferentes sistemas grama-

ticales, se constituye en una visión particular de la realidad, a la que parcializa de acuerdo con ese sistema de modelos que la lengua posee» (p. 11). Creo que esta observación es sólo parcialmente adecuada (aunque coherente con las hipótesis de Whorf), porque de aceptar el determinismo (relativo) de la estructura lingüística sobre los mecanismos de pensamiento no se sigue necesariamente que se trate de un condicionamiento ni absoluto ni exclusivo. Mas, la manera de conocer el mundo que se refleja en las lenguas no es de ningún modo científica en su intencionalidad, aunque puede coincidir en sus resultados. Ahora bien, el mismo Whorf dio un salto lógico por encima de su propuesta inicial en una feliz relativización y consciente autocrítica; este salto es el que detectan y consolidan con rendimiento funcional las autoras. El conocimiento lingüístico es posible, también el conocimiento científico en general y fundamentalmente el del hombre, ya que del «... estudio profundo de las diferentes gramáticas de las lenguas de la tierra [...] surgirán nuevas maneras de considerar la realidad y se logrará un entendimiento mayor del mundo y de los grupos sociales... (p. 12). Este punto es decisivo porque intencionalmente aleja la propuesta de los estructuralismos descriptivistas que se concentran en el lenguaje como en un «en sí», olvidando que es un producto-proceso de un trabajo colectivo de humanización. Por eso las autoras afirman: «4. Este estudio profundo y sistemático de la lengua propugnado, y siguiendo siempre las ideas rectoras de Whorf, debe basarse en el análisis diacrónico y semántico. Del enfoque diacrónico surgirán los testimonios que den cuenta de la configuración morfológica actual (sincrónica) de nuestra lengua. Y del semántico, las distintas señalizaciones de reacciones, funciones, concordancias, valores. Asimismo, a través de la diacronía se podrán comprender procesos lingüísticos como las analogías, gramaticalizaciones, alternancias vocálicas y/o consonánticas, apócopes, epéntesis» (p. 12).

Ahora bien, las ideas de Whorf no sólo están presentes desde el punto de vista teórico; en la caracterización del verbo como clase de palabra se sigue de cerca el modelo de rasgos propuesto en su ensayo *Categorías gramaticales;* de este modo se la adscribe «a la categoría semánticamente distintiva de tipo selectivo-lexemático» (página 22), que se manifiesta abierta o fenotípicamente por: tema verbal, afijos verbales, señalizadores verbales (señalizador: término con el que se reemplaza no sólo la palabra, sino la idea tradicionalista de accidente). Dentro de esta clase se distinguen las categorías moduli (tienen señal de función), entre las que destaca por su tratamiento

innovador la de *voz* (y en la que me detendré especialmente), y, por fin, la categoría isosemántica, es decir, que no produce cambio de significado, y que es la selectiva de la conjugación.

En el problema de la *voz* se adhieren a la denominación de *diátesis* en la acepción de algún modo utilizada ya por Benveniste. Evitan el nominalismo que implica un mero cambio terminológico, porque detectan rasgos distintivos en «diátesis del sujeto existencial» (p. 58), «diátesis del objeto existencial» (p. 59), «diátesis del sujeto-objeto existencial» (p. 60). Si las tres diátesis tienen soportes materiales lexémicos en cuanto virtualidades, su actualización se verifica en el subsistema morfosintáctico o, más exactamente, en un nivel morfosintáctico supraoracional, ya que intervienen rasgos de contexto y situación. Del mismo modo, la lingüística diacrónica permite justificar, a través de mecanismos como la reactancia y la inserción del castellano en el tronco indoeuropeo (lingüística comparada), la conservación, por ejemplo, de una señal morfológica en la diátesis del sujeto-objeto existencial, o la regulación (admite/no admite) de señal (-Do), por lo tanto constructibilidad o no, para diátesis del objeto existencial.

La idea de diátesis con materializaciones lexémicas verbales (tres significados, en este caso, para una forma) podría derivar en una lingüística esencialista (problema que las autoras tendrían que solucionar en un futuro) si esos significados virtuales se consideraran como categorías *a priori* o, por el contrario, encontrarían su apoyo funcional en la manera de operar el inconsciente colectivo históricamente condicionado si en una multilateralidad de análisis se prueba su existencia (fisiológica, psicológica, social, histórica, lingüística).

Desde el punto de vista diacrónico llama la atención el mecanismo antes aludido y que, con Whorf, denominan *reactancia*. Explicaría conservaciones semánticas que se evidenciarían en contextos específicos (ejemplo: estudio de *haber* con valor de posesión en determinadas construcciones verbales) al mismo tiempo que peculiaridades lingüísticas, como es el caso de pérdida temporal de un significado y reaparición, como ocurre biológicamente con los caracteres recesivos, en otro momento histórico, cuando cabría suponer un olvido total por parte de los hablantes. Si estos hechos no deben asignarse a la casualidad o, meramente, a la necesidad instrumental, entonces el mecanismo de *reactancia* responde a un tipo de organización de la psiquis. De algún modo tendría en cuenta hipótesis como las del inconsciente colectivo portador de una memoria ancestral. Si la cantidad de efectos producidos por este mecanismo es tan amplia como permite vislumbrar el texto, creo que es de inmediata responsabi-

lidad de las autoras (dicho amigablemente) el profundizar en esta línea de pensamiento que se muestra tentadora, sugerente y productiva.

Una observación acerca de las «construcciones verbales» (cap. VII). En cuanto a la denominación, se justifica en que: «a) *construcciones* porque sus elementos se relacionan en un orden y disposición particulares para expresar una gran variedad de conceptos; b) *verbales* porque dentro de la variedad de construcciones lingüísticas posibles sus componentes son lexemas verbales y, a su vez, de la combinación total de ellos resulta también una significación esencialmente verbal» (p. 321). Creo que es coherente la idea de totalidad significativa con el rechazo al carácter de auxiliar (en tanto vacío de significado) para el primer constituyente de la construcción, aunque la pervivencia de un significado lexemático para *todos* los casos me resulta más intuitivamente vislumbrada que efectivamente demostrada. Por otra parte, la capacidad de analiticidad que se desprende del todo permite esperar el uso de métodos como los de conmutación y supresión no tanto para verificar relaciones sinonímicas (las autoras no admiten la sinonimia) como la cohesión interna entre los elementos, sus relaciones posibles de solidaridad o de dependencia; además aportaría datos sobre usos contextuales. El estudio de las construcciones se ve complementado con un capítulo dedicado a los verbos *auxiliares:* ser, estar, haber, de los que indican: «... no nos oponemos a llamarlos, como hasta ahora, *auxiliares* (porque en verdad lo son para posibilitar la expresión de variados aspectos de los procesos verbales), siempre que con ello no se siga creyendo que no tienen significado» (p. 383). Y, coherentes con las apuntaciones anteriores, reivindican tanto el significado lexémico (potencialidad) como el morfológico, es decir, actualizado y que se realiza en la palabra.

Por fin, como las autoras pretenden que las denominaciones resulten efectivamente ajustadas a las significaciones, apelando siempre a la lingüística indoeuropea comparada (diacronía funcional), y en el entendimiento de que una forma puede representar la materialización de distintas significaciones, entonces renuevan la terminología para los tiempos verbales, a la vez que postulan la destrucción de ciertas etiquetas no justificadas (en las lenguas no habría nada irregular), tales como las que indican oposición entre verbos regulares e irregulares o transitivos e intransitivos. En el aspecto histórico pasan revista, en una especie de catálogo crítico de terminologías técnicas, a los usos del léxico lingüístico y recurren a textos literarios de períodos anteriores (para la selección de ejemplos) tratando de detectar los que reflejan mejor el habla coloquial. Los ejemplos del habla actual los extraen de conversaciones espontáneas, grabadas en

la total ignorancia del informante para evitar perturbarlo o condicionarlo.

Como apéndice a esta reseña analítica aclaro que, si en ella se ofrece un comentario tanto de la letra como del espíritu del texto, se debe a que María Luisa Regueiro se sometió amable y pacientemente a un extenso interrogatorio que me permitió una más ajustada claridad interpretativa.—*MYRIAM NAJT (Galileo, 47. MADRID-15).*

MARIO VARGAS LLOSA: *La señorita de Tacna.* Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral. Barcelona-Caracas-México, 1981.

La costumbre, tantas veces enemiga de la plenitud de la realidad y otras tantas necesaria para su disfrute y defensa, identifica a Mario Vargas Llosa como narrador. Pero es necesaria a la costumbre la sorpresa y, muchas veces, la sorpresa no es otra cosa que un retorno, una navegación por rutas olvidadas, por zonas, paisajes y circunstancias que fueron (son) parte esencial de una trayectoria, de un destino. Median casi treinta años entre el estreno de una pieza teatral de un joven y naturalmente desconocido autor peruano y la publicación de *La señorita de Tacna.* El espacio temporal entre estos dos textos lo ocupa una biografía copiosa en pormenores que, ante todo, es la ilustración de una entrega a las palabras; la busca y encuentro de un lenguaje; el establecimiento de unos valores; la creación de un universo que resulta imposible ignorar, y el tenso y lúcido ejercicio de una inteligencia en constante comercio con todas las zonas de la realidad. La maestría de Vargas Llosa como autor de ficciones es capaz de resistir las astucias del mejor abogado del diablo. Y sus reflexiones sobre el oficio del escritor son un documento imprescindible para la comprensión de este quehacer que demanda una plena participación. Recuerdo con nostalgia un folleto de propaganda que, entrelazando imágenes perfectas y oraciones que ilustraban un concepto de la vida, establecía un inventario de precisiones que procuraban definirla. El tiempo y la experiencia me permitieron agregar versiones a esas páginas ya perdidas para siempre. Una geografía de espacios diversos y cambiantes profundizó esos conceptos, pero a su vez me demostró que más allá de latitudes y longitudes, y de circunstancias cuya gravitación determinó modelos de existencia, en cualquier tiempo y lugar existen constantes cuya fijeza participa de una mecánica que siempre ofrece nuevas posibilidades de aproximación. Leyendo en la noche madrileña —tan remota de los abrumadores excesos america-

nos— *La señorita de Tacna* volví a vivir a lo largo de ese texto historias afines que ya son parte central de mis recuerdos y que, también, integran el caudal de una memoria colectiva. Pero al mismo tiempo que el magnífico desarrollo de la pieza colmaba mi imaginación —tocando esos puntos neurálgicos que son patrimonio de tantos pudores históricos, sociales y familiares— participé de la experiencia mayor del nacimiento y desarrollo de una historia. En «Las mentiras verdaderas», texto que sirve de introducción a *La señorita de Tacna,* dice Vargas Llosa:

> Aunque, en un sentido, se puede decir que *La señorita de Tacna* se ocupa de temas como la vejez, la familia, el orgullo, el destino individual, hay un asunto anterior y constante que envuelve a todos los demás y que ha resultado, creo, la columna vertebral de esta obra: cómo y por qué nacen las historias. No digo cómo y por qué se escriben —aunque Belisario sea un escritor—, pues la literatura sólo es una provincia de ese vasto quehacer —inventar historias— presente en todas las culturas, incluidas aquellas que desconocen la escritura.

Pienso que esa aventura constituye el elemento fundamental del contar, y pienso que contar será siempre un hombre junto al fuego, rodeado de otros hombres, y que esos hombres que escuchan no están pendientes del obvio flujo del discurso, sino de cómo las palabras se van reuniendo para, más allá de lo que dicen, formular un espacio, un ámbito, un tiempo fuera del tiempo, que se integran en la inteligencia y sensibilidad del que recibe y recrea, gracias a la inteligencia y sensibilidad del que dice con una intuición en vilo. La historia que crea Vargas Llosa en *La señorita de Tacna,* donde el autor-personaje no puede desligarse de un destino y las preguntas sin respuesta de ese destino, ni puede tampoco desligarse de su función de *escribidor,* es en verdad la historia de cualquiera y todas las ficciones. Lo que resulta singular en esta obra es cómo Vargas Llosa integra sin sobresaltos el claustro del creador con el horizonte de sus personajes, salvando magistralmente el vacío comunicante que existe entre los mismos. Mantengo que todas las invenciones se afincan en la realidad —y la realidad es tantas veces los sueños— y que las obligaciones que tiene el creador para con ella trascienden las de la enumeración. Todo hecho o suma de hechos se cumple en dos momentos. El primero es cuando se verifica. El segundo es cuando lo enfrentamos y es contado. Y es éste el momento en que todos los elementos de la historia adquieren su verdadero sentido, y la historia deviene historia. Sin lugar a dudas, lo que se cuenta en *La señorita de Tacna* admite nuevas versiones. Sin duda, también, con una aguda

sensibilidad, Vargas Llosa ha dado en esta *versión* una imagen insostayable de una época, una familia, un medio social. Esta recreación donde el detalle adquiere proporciones entrañables, donde el drama individual y sus ramificaciones nos envuelven e interrogan, donde la eficacia en la utilización de los recursos dramáticos salva la problemática de los tiempos diversos y del entrecruzamiento de historias y situaciones, donde la función del creador es expuesta en toda su tensión, en su miseria y grandeza, en su jornada tras jornada, singulariza *La señorita de Tacna*, la convierte en pieza excepcional no sólo en el marco del teatro hispanoamericano contemporáneo, sino dentro de la dramaturgia que hace y fija nuestra época. Cuando conocí a Vargas Llosa, recién publicada su novela *La ciudad y los perros*, recuerdo que hablamos de cómo esas tierras que exhalan el verano necesitan de una perpetua invención de su realidad, magnífica y terrible. Ya son muchos los años que Vargas Llosa ha dedicado a esta invención que es nuestra especie de vida. Mamaé, abuela Carmen, abuelo Pedro, Agustín, César, Amelia, Belisario, Joaquín, la señora Carlota, guerras, desastres naturales, sueños, miserias, el ir y venir que determina la fatalidad, las pasiones, las raíces de un existir que sólo conoce los imperativos del tiempo, la educación, las tradiciones, los dictados de la necesidad, la esperanza, la resignación, la muerte y el silencio, ya forman parte de una realidad que trasciende sus límites naturales —siempre desmesurados—, para integrarse a una realidad mayor que no se define por fronteras ni estilos. Debo agregar que *La señorita de Tacna*, como toda gran obra teatral, no sólo se debe a la magia de la representación, sino también a la lectura, que siempre va más allá de las seducciones del escenario.—*ARMANDO ALVAREZ BRAVO (Lérida, 9, 7.º A. MADRID-20).*

ROMA MAHIEU: *La gallina ciega*. Editorial Vox. Colección «La Farsa». Madrid, 95 pp.

Mundo fiero el del teatro de Roma Mahieu. Fiero y fulero. Lo destapó en *Juegos a la hora de la siesta*, lo que le reportó sonados dolores de cabeza. Lo sacude como una maraca cargada de piedras o chatarra, sin pretender sonidos musicales, en *La gallina ciega*.

Esta vez los muñecos de su retablo no son niños, sino la deformidad y la contradicción del niño, que siguen siendo lastre cuando se pasa a hombre. O, digamos, mayor.

Su miseria —sus miserias— podrían verse como la continuidad o reencarnación de algunos pobladores de las obras de Gorki o de aquellos escuálidos iluminados que el cine francés extraía de los albañales del Sena.

Pero décadas y décadas separan a estos miserables de aquellos bajofondistas, y los de ahora tienen más ilustración, disponen de material tecnológico de la sociedad de consumo cuando recalan a sus anchas en un piso alto con ventanal, aunque atiborrado de trastos, donde marcados en su condición, insoslayablemente, siguen muertos de hambre.

Sin embargo, a medida que se avanza en el trato con estos personajes crecen algunas dudas. No se tarda en descartar que la autora se haya propuesto una pintura realista o naturalista, ni menos sentimental o romántica, de la extrema pobreza y sus consecuencias en la salud espiritual o la conducta, individual o social. Lo cual significa que no se advierte un planteamiento de la miseria como causa; pero al notarse que la miseria está expuesta, siquiera como una referencia ambiental o escenográfica, no se puede omitir la meditación sobre el vaivén de una miseria a otra, de la material a la moral. Esa es la primera duda. La que resulta mayor: ¿lo que se muestra es exactamente miseria moral? Resulta irresistible replicar que no. Y, en caso de aceptarlo, vale advertir: 1) Que en ello no hay regocijo. 2) No hay suficiencia ni desdén. 3) No se enarbolan justificativos ni redentorismos.

En el quinteto de personas dramáticas tal miseria no es lepra que carcome el alma; brota por sus fueros, sea a través de un sentimiento, de una nostalgia, sea por medio del pensamiento. Este, en todo caso, según el método del revés de la trama. Uno se topa con una crítica (de algo o de alguien o contra un sistema o estado de cosas): hay que darla vuelta y se reconocerán, mondas y lirondas, las hebras positivas o constructivas.

Bien, *La gallina ciega* no es un tratado patológico ni un apósito de moralina, ni despliega gratuitamente el espectáculo de la sordidez y lo que de ella recorta quizá no constituye la culpa o responsabilidad de los personajes en sí mismos, sino reflejo o penetración de las lacras o desaciertos generalizados. Ni tan vistosa como un *show*, ni tan banal como la televisión, ni tan seriota como una tesis; no es panfleto ni convocatoria.

¿Qué es entonces? Pura y desmañadamente, teatro, buen teatro dramático —con un puñado de personajes que dialogan y accionan admirablemente diseñados y movidos—. Teatro dramático a donde se puede acudir vacío y de donde se saldrá, por lo menos, con cierta carga de preocupaciones reflexivas.

Porque idiota y despreciable el espectador o el lector que pretenda de autores como Roma Mahieu que no les sacuda su fondo c yacimiento de condición humana. Y para eso esta autora es un seísmo de alto voltaje.

No le resultará fácil a quien acuda a abrevar en ella: no es una escritora o dramaturga fácil. Tendrá que abroquelarse y lanzar la sonda a lo hondo del pozo, donde las aguas, de superficie quieta, rizan corrientes submarinas (de la palabra y del pensamiento).

Por lo demás, tendrá que abrirse paso en una selva de incoherencias, verbales y acaso aparentes, o de inconsecuencias, como los cabos sueltos en los diálogos y en las situaciones. Pero que tienda con esmero las redes y pescará bichitos sutiles, como gusanos de luz, tal el canto indígena, primitivo y desgarrador que viene por trasplante en una grabadora y encarna en una madre que no tiene del hijo más que el deseo de tenerlo.

Hombres, adultos, gente mayor en el escenario o en sus invasiones —toleradas por el libreto— hasta el sector habitualmente reservado al público. Grandotes, sí. Grandotes juguetones (no bobalicones), que juegan ya no sólo a la hora de la siesta. Juegan los juegos inocentes, aunque también algunos de muerte. Porque, como en Freud, en Roma no es cuestión de quedarse en la epidermis.

Cuando se mete mano en ella, los dedos se enredan con líneas, hilos, objetos, a la espera de ser descifrados. Y a no pensar que puede, ese caudal, proceder de la biblioteca de las adivinanzas difíciles. Todo lo contrario. Adviértase cuántas veces y con qué variedad está dicha la preocupación por la violencia, por los aherrojamientos, por las multiplicaciones inexplicables de los prohibido, por las absurdidades como recurso de poder o excusa de los que llegan al poder, aunque sólo sea el mando de una oficina. Menudean los símbolos y las figuras: el círculo, el anillo, la ronda misma de la gallina ciega, o bien la letrilla ingenua, adaptada, de una canción, como la del puente de Avignon, cuando proclama el ansia natural del ejercicio de las facultades que nos da la personalidad:

Sobre el puente de Avignon,
cada uno es cada uno,
y cualquiera es cada cual,
sobre el puente de Avignon.
Hay que hacer
lo que hace todo el mundo...
Hay que hacerlo,
y hacerlo sin pensar.

ANTONIO DI BENEDETTO (Apartado Postal 9119. Sucursal 44. MADRID).

LAUREANO ALBAN: *Herencia del otoño* (premio «Adonais» 1979). Colección «Adonais», vol. 369. Ediciones RIALP. Madrid, 1980.

Los primeros valores que percibimos nada más abrir este libro del poeta costarriqueño Laureano Albán (libro que obtuvo el premio «Adonais» de 1979) es su cuidado ritmo y su lenguaje poético de calidad. Ambas cosas para estimar mucho, porque es hoy harto frecuente la errada creencia de que no son consustanciales a la poesía el buen ritmo y la palabra esencial. Todas las palabras pueden ser poéticas, pero a condición de que estén asumidas por el poeta en un lenguaje propio y vayan cargadas de una significación que se compadezca con el conjunto del poema, o dicho de otra forma: siempre que se hallen insertas en un estilo. En cuanto al ritmo, cada vez está más claro que es la única diferencia fundamental del poema en verso y del poema en prosa (Juan Ramón Jiménez nos ha dado en este punto su última lección al preparar *Leyenda)*. Laureano Albán hermana también poesía y verso diciendo: «El verso es el rescoldo del prodigio», lo que recuerda un poco aquello de Gerardo Diego: la poesía es el relámpago y el poema es el trueno que le sigue.

Los poemas de Albán están excelentemente escritos. Combinaciones silábicas de once, siete, cinco, que en ocasiones dan versos más largos, como los de doce sílabas, mediante yuxtaposición de cinco más siete. La palabra es cálida, encendida siempre por un destello de sublimación. Los adjetivos poseen valor definitorio. Las imágenes se consiguen (luego veremos la excepción) no con metáforas complicadas, sino con asociaciones originales y sugestivas. Así, el *mar* presenta su «agitada *arquitectura*» o los pájaros «posan ante mis ojos sus *mañanas*». Lo mismo *arquitectura* que *mañanas* son elementos que se corresponden con la visión poética de Albán. Una visión constructivista, que ve la tarde como una *sentina,* los sueños como *espejos,* la espuma como *dedos tenaces,* el aire como *habitación,* el tiempo como *sótano,* el silencio como *umbral;* una visión que ama las cosas reales (sillas, vasos, trajes, pisos, guijarros...), aunque busca donde termina «su oscura certidumbre» hacia trascendencias idealizadas. Y una visión auroral —pese a las cenizas que a veces le muestra el otoño— donde *mañana* es siempre el comienzo de un día nuevo, no un pretendido futuro. Así, los niños son «algarabía que se lanza a aclarar la mañana», con lo puro «el alba crece en el alba», el sueño es «como una mañana» y, cuando se acepta el destino, «se entiende la voluntad total de la mañana». Esta visión auroral no se opone a la comprensión de la muerte como último destello. Es lo puro, y lo hermoso, lo que arde en la trascendencia del día vivido, hacia el *mar,*

que podemos señalar como tercer elemento de esta visión poética. *Mar* como eternidad donde el tiempo, el que «derriba las estatuas» (esto es, el que destruye nuestras realidades), es simplemente «un azul». Y de aquí que resulte resumidor y clave el poema «Certezas de la tierra», donde lo *constructivo* (en este caso *destructivo)* se une al *mar* y a la *mañana:* la muerte impone al mar nuestra derrota en cada mañana y lo llena de nuestros «pequeños escombros», mientras todo (un todo en el que ya no está sino nuestro recuerdo de lágrimas) persevera en «la urna rota del otoño».

Porque el *leitmotiv* de la primera parte del libro —la que su título justifica— es la comprensión del otoño como una estación vital que dora los sueños y los deseos de trascendencia iluminados por una «claridad agonizante». Esta trascendencia no es metafísica; el poeta sabe, y dice, que «sólo somos tiempo, desprovistos de eternidad». Nuestra plenitud, pues, se colma en la propia naturaleza. Sin cantar directamente a la naturaleza, Albán es un poeta que la asume, y se la siente vivir en su poesía:

Así así, acércame la vida.
De un gozo beberé todas las flores.
Apuraré hasta el fondo claridades,
ríos, delicias del diluvio.
Las frutas vivas colmarán mis ramas.

El esplendor y la ceniza de las cosas y de la propia vida tiene su imagen en el otoño. Y esta identidad otoño-vida no es tanto biológica cuanto anímica. El poeta no siente —su juventud no lo justificaría— el otoño en su carne, sino en su alma:

Hay llamas en la luz,
tiemblan sus puertas.
No es nadie, nadie, nadie,
es sólo el alma del otoño
reflejada en mi alma.

Y ¿en qué consiste esa *alma del otoño* para el autor de este libro? Reside en el triunfo momentáneo de la belleza del existir. La luz entredorada, tanto como el amor y el goce de la vida, son más hermosos precisamente por estar a punto de la ceniza. La *herencia del otoño* es la consunción o, si se quiere, para emplear un símbolo del poeta, es *el mar.* Entre el otoño —punto de gloria— y el mar —que relanza la vida tras la muerte— discurre la existencia. Pero aclárese que no se trata de una poesía existencial. Albán no es un poeta existencial,

como ya se dijo que no es un poeta metafísico. No hay filosofía en esta poética, sino lírica pura.

Lírica pura que, en la segunda parte del libro, se inclina a un tema exterior y a un tema abstracto, aunque subjetivamente tratados. El poema de mayor extensión —y quizá de mayor ambición— del volumen es «Hispania», dividido en cuatro partes. En cierto modo es un poema de «el Descubrimiento». Por menos íntimo, se hace más barroco; no se fía el quid del poema a la imantación de la palabra pura, a su simbología recóndita, sino que se persigue cierta orquestación retoricista, tanto con el uso del alejandrino cuanto con la imagen más elaborada:

Como en las catedrales cuando no queda nadie
y areñas de silencio descienden por el coro.
Y los reyes y reinas bajo el mármol crispado
son una nave de oro que se pudre en la noche.

Es una descripción visionaria de la religiosidad renacentista y del espíritu desvelado. Después se contemplan los campos y pequeños pueblos de Castilla la Nueva, con huellas en la toponimia de la frontera árabe. En la parte tercera, la historia rezuma anónima por murallas viejas y polvo de caminos. Esta personal visión del espíritu castellano desemboca en la salida de «un navío en el sol», desde el puerto de Palos. Si en la primera parte del poema se contempla el fuego religioso, en la segunda, el olivo de las tierras fronterizas, y en la tercera, la tierra seca de los pueblos, en la cuarta —la mejor de las cuatro, para mí—, el navío es «de fuego, olivo y arcilla», síntesis de un espíritu de aventura. Dentro de ese navío ve el poeta los elementos del descubrimiento, desde la geografía virgen hasta la lengua «para nombrar amando».

El otro de los dos poemas mayores del libro —y entiéndase mayor por su extensión, ya que entre las piezas breves las hay de gran calidad— es «Tránsito del hombre». Su procedencia del silencio, «izado como un trono de pétalos y sangre»; su acercamiento al misterio: «escucha atento el mar, ciclo y presagio» (ya hemos visto antes cómo, para el poeta, el mar purifica y da nueva vida); su soplo espiritual: «teme ser ángel y por eso cae»; su esfuerzo: «inaugura caminos»; su dolor: «se detiene de trecho en trecho para darse al llanto»; sus ansias: «es todo sed»; sus ritos y mitologías: «ceremonias tatuadas de misterios»; su sensualidad: «trota por madrugadas como estepas sobre la grupa oscura del instinto»; su sentido de perpetuar la especie: «arranca cuerpos nuevos a las sombras»; su capacidad de poesía: «en la invención del canto inventa el mundo»; su amor: «abra-

za y desnuda con besos vencedores el fugaz sol del cuerpo entre las sábanas»; su ferocidad bélica: «destruye los ladrillos de la sangre». Esta última imagen se relaciona con aquellas a que antes nos hemos referido, donde aparece la visión constructiva y material. El motivo central del «Tránsito del hombre» es la muerte que, como en los poemas de la primera parte se ha visto, no deja de imponer su presencia en la poética de Laureano Albán.

El poema final, «Vestigios del otoño», sirve para cerrar el motivo principal del libro:

... ...
entra como un niño
a los lentos rescoldos del otoño.

Más allá de lo puro y de lo destruido, el poeta salva su verdad.
LEOPOLDO DE LUIS (Rodón, 12. MADRID-20).

TECNICAS DE COMPOSICION Y DE RELATO EN «EL DISPUTADO VOTO DEL SEÑOR CAYO»

La aparición en 1978 de *El disputado voto del señor Cayo* puso de manifiesto una vez más que Delibes es uno de nuestros más sólidos narradores. La novela, tal y como en otro lugar he intentado explicar (1), presenta un doble interés: por un lado es una exaltación de la cultura campesina que está en trance de desaparición, sacrificada en aras de un progreso mal enfocado, y por otro lado, trata de una de las señas de identidad de nuestro pueblo, el cainismo. Para relatar la historia, enmarcada en las elecciones de junio de 1977, acude a unas técnicas de composición en las que residen los hallazgos del siempre sorprendente Delibes.

1. La composición de un relato lleva inmediatamente aparejado el problema de la elección de un punto de vista —la figura del narrador (2)— para configurar la historia que, al contarla, va siendo creada. En definitiva, la historia no existe de forma autónoma, sino

(1) «Elegía a la muerte de la cultura rural: *El disputado voto del señor Cayo*», en *Arbor* (en prensa).
(2) Cfr. Germán Gullón: *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976, p. 21.

que el narrador, el punto de vista, la va configurando, al tiempo que la cuenta al lector (3).

Una parte de la producción de Delibes ha venido siendo muy rica en planteamientos ideológicos, lo cual ha obligado a seleccionar siempre una perspectiva narrativa que salvase su obra de la tendenciosidad, y esto rara vez es tarea fácil (4).

Ramón Buckley ha señalado cómo la segunda época de Delibes se caracteriza por haber suprimido todo tipo de pantallas que levantaba frecuentemente entre lector y autor (lenguaje intelectual común a niños y pueblerinos, interpretación de experiencias y pensamientos de los personajes, juicios de valor, etc.) en sus primeras obras (5). El escritor transformó su papel de creador o configurador de la historia en el de simple fabulador o narrador (6). Delibes se comporta con sus personajes no como su creador, sino como un espectador o un vecino de ellos; el narrador Miguel Delibes pasa a ser un personaje más que no conoce de la historia más de lo que es asequible a cualquiera de los seres de la ficción, de modo que el lector queda en un plano de superioridad ante el mundo novelesco que le capacita para extraer por sí solo los significados del texto. El lector cae de este modo en el engaño de la objetividad. Francisco Umbral destacó justamente este aspecto en la obra del vallisoletano (7) y Alfonso Rey ha dedicado su tesis doctoral a profundizar en él, hasta el punto de que identifica la más valiosa aportación del escritor castellano a la novela de posguerra en el hecho de haberse orientado hacia el relato en el que lo fundamental es la confección del personaje (8), recreando su carácter, su visión del mundo, su sistema de creencias desde dentro, directamente del personaje al lector (9). La

(3) Véase el primer capítulo del libro de Darío Villanueva: *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.

(4) Véanse las precisiones de Delibes sobre la elección del punto de vista en *Cinco horas con Mario*, vertidas en el libro de César Alonso de los Ríos: *Conversaciones con Miguel Delibes*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1971, pp. 132 a 134.

(5) Cfr. Ramón Buckley: *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1973, pp. 107 y ss.

(6) En la segunda época, «el autor da la impresión de haberse infundido del todo dentro de unas figuras que aparecen directamente, presentándose ellas mismas en su vivir» (G. Sobejano: *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975, 2.ª ed., p. 163).

(7) Francisco Umbral: *Miguel Delibes*, Madrid, Epesa, 1970.

(8) Alfonso Rey: *La originalidad novelística de Delibes*, Santiago de Compostela, 1975: «La originalidad de Delibes estriba, en primer lugar, en el hecho de constituir al personaje en centro de sus novelas» (p. 264). «Lo que, en palabras llanas, quiere decir que Delibes, a su modo, hace novelas de personaje. Esto es un hecho de la máxima importancia para valorar su aportación a la novela española y para aquilatar su posible originalidad» (p. 259).

(9) «Nos guste o no, todos los caminos conducen a la misma conclusión: lo característico de Delibes, lo que mejor revela su poética, es la novelización del punto de vista, la recreación, desde dentro, del sistema de valores y creencias de los personajes» (*Ibid.*, p. 259). Y, más abajo, añade el crítico: «Pero a pesar de esto, en un acto de compenetración artística, les permite que se conviertan en narradores de sus vidas y que expongan al lector su sistema de creencias, sin que el autor interponga su interpretación» (p. 276).

originalidad de toda la obra de Delibes es, pues, la elección del punto de vista y su magistral tratamiento.

Este planteamiento general creemos que se cumple en *El disputado voto...* El punto de mira de la historia es objetivo, pertenece a alguien que no entra ni sale en la anécdota (salvo ciertas debilidades que denuncia la presencia partidista y apasionada del escritor que, aunque son excepcionales y raras, no dejan de estar presentes), a alguien que conoce los hechos y, como simple espectador de los mismos, los cuenta al lector, sin caer, según nos parece, en la omnisciencia u omnipresencia. Hasta tal punto es así que el narrador parece un personaje más, sorprendido ante las acciones repentinas de otro personaje. Véase, a título de ejemplo, el siguiente fragmento:

> Se encaminó lentamente hacia el chamizo de los aperos. Laly, Víctor y Rafa le seguían, comentando. *Inopinadamente*, el señor Cayo se detuvo, la cabeza ladeada, las pupilas en los vértices de los ojos, inmóvil como un perro de muestra [...].
>
> Con *insospechada* rapidez, el señor Cayo levantó el palo por encima de su cabeza y lo descargó contundentemente contra el suelo, junto a un tomillo.
>
> (pp. 93-94)

El narrador cuenta los sucesos con la misma sorpresa de Víctor, de Rafa o de Laly.

2. Hay un segundo hecho que avala la objetividad del narrador y es que en ningún caso se refiere explícitamente, con su nombre propio, al partido a que pertenecen los jóvenes, porque eso implicaría interpretación y análisis de la realidad, y el escritor quiere limitarse a presentarla. El narrador reduce su papel al de simple notario u observador de los sucesos. Es el lector quien puede deducir el grupo político a partir de lo que el narrador le deja ver: una rosa roja en un vaso, por ejemplo, en la casa de Laly, o la sonrisa abierta del líder en los carteles propagandísticos. Lo demás no lo dice el contador de la historia, sino los propios personajes, y es a partir del diálogo de donde se infiere la adscripción política. El lugar que el grupo ocupa en eso que se ha dado en llamar el espectro político español se hace con absoluta precisión por medio de las referencias a los grupos restantes y que no son justamente el de Víctor, Rafa y Laly. Primeramente se nos dice que no son de Alianza Popular:

> El muchacho de cabello ensortijado enrollaba ahora unos carteles y contaba a su compañero que la noche anterior le habían pedido cola los de Alianza Popular:

—Y ¿se la diste?
—Joder, era demasié, ¿no?

(pp. 10-11)

Tampoco son de UCD (p. 14), ni demócrata-cristianos (p. 32). Más adelante nos enteramos de que tampoco pertenecen a Reforma Social Española (p. 71) y en el capítulo IV se nos indica que no pertenecen a ninguna corriente falangista (p. 62). El violento encuentro con el grupo de Mauricio indica que tampoco son ultraderechistas (página 151). Víctor y los suyos son de izquierdas, pero ¿de qué grupo? Queda descartado el PCE (p. 21) y la extrema izquierda (p. 12). Los militantes protagonistas han de pertenecer a algún grupo socialista a juzgar por ciertos indicios muy indirectos y dado que sólo de ese signo no ha aparecido ningún grupo al que los personajes se refieren despectivamente.

3. Los dos aspectos comentados —la elección de un punto de vista objetivo y la vaguedad referencial al grupo político— es un acierto de la obra de Delibes, y afortunadamente no el único ni el mayor de ellos. La destreza del autor se revela en otros procedimientos narrativos igualmente felices como son la construcción de los capítulos y la técnica del libre asociacionismo que seguidamente pasamos a reseñar.

Al contar, en cada capítulo, las diversas anécdotas que los constituyen, el escritor acude a una estructuración de los materiales que resulta reiterativa. Suele empezar el capítulo con unas descripciones breves y plásticas, magistrales desde un punto de vista estético (10), que o bien identifican el ámbito en que se enclava la acción —capítulos II, III, IV, V, VII, VIII y X—, o bien evocan con precisión el aspecto o movimientos de los personajes —capítulos I, VI y IX—. Tras la breve descripción, se deja hablar directamente a los personajes, de modo que los trozos narrativos o descriptivos propiamente dichos son reducidísimos, en beneficio de la forma dialogada que es la que predomina en el relato.

4. Al intensificar el aspecto objetivo que estos procedimientos ofrecen viene la estructuración de otros materiales, como es el caso de los contrastes conseguidos a través de una selección léxica muy oportuna. La novela es la contraposición de dos culturas: la urbana

(10) En las descripciones, el narrador Delibes emplea una lengua tan rica como la de cualquier personaje campesino por cuanto conoce el término exacto que designa a cada objeto del entorno rural o el nombre del menor accidente topográfico. Así, emplea vocablos como *greñura, teso, escrina, cancilla, hornillera, dujos, bordonear, carraspo, alholves, sirgas, restaño,* etc., en un auténtico prodigio expresivo.

y la rural, lo que obliga al narrador, en determinados momentos, a contrastar actitudes y valores de una y otra. Así, en el capítulo III, tras una serie de verbos que implican movimiento, de adjetivos y adverbios que informan de la prisa de los tres militantes venidos de la ciudad, el narrador describe las acciones de los habitantes de Berrueco, precisando el carácter pausado de las mismas:

> En la cantina en penumbra, con un ventano enrejado orientado a mediodía, dos hombres de edad, las boinas caladas hasta los ojos, fumaban *parsimoniosamente* ante dos vasos de tinto, junto al mostrador [...].
>
> Les sirvió *lentamente*, en silencio, la *atención concentrada* en los vasos que iba llevando [...].
>
> El hombre se la quedó mirando *largamente* [...].
>
> —¿Iba con otro? —preguntó *al fin*.
>
> —Sí —miró a Víctor—: Paco.
>
> El hombre hizo *otra pausa:*
>
> [...]
>
> Tornó a *quedar en suspenso* el tabernero:
>
> —Por aquí pasaron, sí señora. Hace ya rato —dijo, *al cabo*.
>
> [...]
>
> El tabernero se rascó *prolongadamente* la nuca.
>
> (pp. 56-57)

Otro tanto ocurre cuando los personajes llegan a Cureña y se encuentran al señor Cayo. De nuevo la trepidante y agitada carrera de los «políticos» se encuentra contrastada con la lenta acción del pueblerino y sus modales tan mesurados:

> Una voz *levemente* empañada, *comedidamente* cordial, les alcanzó desde el otro lado del riachuelo:
>
> [...]
>
> Un hombre viejo [...] les miraba taimadamente, desde la puerta, bajo el emparrado de la casa. Víctor, al verle, *franqueó* la lancha que salvaba el arroyo y se dirigió *resueltamente* hacia él:
>
> [...]
>
> Víctor observaba los bordes pardos, deslucidos por el viento y las lluvias, de la boina del hombre, su hablar *mesurado* y *parsimonioso*. *Vaciló*. Al fin se volvió *atropelladamente* hacia Laly y Rafa.
>
> (pp. 81-82)

La eficacia del procedimiento se explica y se valora por sí sola, no precisa comentarios.

5. Delibes mantiene un ritmo fluido a lo largo de la narración. No existen fisuras ni saltos bruscos en el tratamiento de los diversos aspectos temáticos. La fluidez se logra mediante el procedimiento del libre asociacionismo, que no es tal, sino que más bien presenta ese aspecto, y que no es otra cosa que un magnífico truco (11). Así como en la vida real la conversación humana salta de un tema a otro a causa de la analogía de los mismos, la conversación —y también los monólogos— que mantienen los personajes se desliza de un asunto a otro, movida por la proximidad entre ellos. El autor logra de este modo tratar los temas que le interesan pero con una aparente naturalidad, señuelo de objetividad, que seduce totalmente al engañado lector de tal modo que se da al relato apariencia de algo espontáneo, sin el menor sentido teleológico o de orientación hacia un determinado desenlace que verifique la exactitud de una tesis. Véase, por ejemplo, el magistral salto en la conversación del tratamiento de la superioridad de los conocimientos zoológicos del señor Cayo al del tema político en el siguiente fragmento:

> —Y ¿por qué es pájaro de mala ralea el cuclillo?
>
> Las pupilas del señor Cayo se avivaron:
>
> —¿Ese? Ese pone los huevos en nido ajeno, donde los pájaros más chicos que él, para que le saquen los pollos adelante.
>
> Víctor rió:
>
> —Como algunos hombres.
> —Eso.
> —Los amos y los jefes.
> —Eso.
>
> La mirada fluctuante del señor Cayo quedó prendida de repente de las barbas oscuras, severas, de Víctor. Dudó un momento. Apuntó, al fin, tímidamente:
>
> —Pero usted es jefe, ¿no?
> —¿Yo? De ninguna manera, señor Cayo.
> —Pero va para jefe, ¿no?
>
> Víctor se turbó:
>
> —No... no es exactamente eso.
>
> Laly le miraba divertida. Añadió Víctor:
>
> —En realidad yo voy para diputado.
>
> (p. 127)

(11) Ramón Buckley se ocupó del estudio de esta técnica en *La hoja roja*. Véase su *op. cit.*, pp. 123 y ss.

6. Hemos comprobado, pues, los modos objetivos de que se sirve el escritor. Sin embargo, más arriba hablamos de ciertas debilidades que, ocasionalmente, hacen irrumpir en el texto la voz de un narrador partidista y apasionado. Esto es raro, es escaso, pero existe, a mi modo de ver, cuando el fabulador describe la mirada de Víctor, en plena borrachera, en el momento en que sobrevalora la cultura de Cayo por encima de la urbana, con estas palabras: «Sus ojos no tenían el brillo del alcohol sino la patética perplejidad del vidente» (p. 177). El juicio de valor implícito me parece obvio. Otro tanto sucede no ya con el narrador, sino con el constructor de la historia, cuando acumula varios sucesos en los capítulos V a VIII para poner de manifiesto los superiores conocimientos del señor Cayo. Tal vez habría sido suficiente una selección de aptitudes más mesurada. No obstante, estas «debilidades» no amortiguan en absoluto las cualidades de objetividad que en este artículo hemos intentado subrayar y analizar pormenorizadamente.—*JUAN MARIA MARIN MARTINEZ (Moreras, 8, 2.º dcha., MADRID-18).*

G. CARNERO: *Ensayo de una teoría de la visión (poesía 1966-1977)*, con estudio preliminar de C. Bousoño, Madrid: Hiperión, 1979, páginas 210.

El último libro del valenciano Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión*, reúne los publicados anteriormente por el autor (*Dibujo de la muerte*, 1967; *Poemas del ciclo de Dibujo de la muerte*, 1966-67; *El sueño de Escipión*, 1971; *Variaciones sobre un tema de la Bruyère*, 1974; *El azar objetivo*, 1975), pero no como un mero resumen antológico de su producción —que en el caso de un poeta tan joven resultaría algo pedante—, sino para mejor ilustrar la unidad de discurso que esos poemas encierran. Así nos lo asegura el mismo poeta, augurándose siempre esa continuidad, y lo confirman las palabras de Carlos Bousoño en su estudio preliminar. Además, una de las citas que abren el libro es una clara sugerencia: «Sólo pido una gracia: que ninguna parte de este discurso sea juzgada en sí misma e independientemente del resto» (Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry*...).

Lo que llama en seguida nuestra atención es el notable estudio de Bousoño (suerte y lástima que venga puesto en primer lugar), verdadero ensayo sobre la poesía española, sin pasar por alto el sentido de la cultura en general, del cual traza un perfil incisivo y suma-

mente esclarecedor. Basta pensar en los «focos» que enumera por cada época o en las disgresiones pictóricas que ensanchan el panorama estrictamente literario. Pero decisivo queda, en mi opinión, su esbozo de la poesía actual, impregnada de todo, si queremos, pero a la vez aislada de ese todo, al moverse con tan urgente afán crítico o, véase el caso de Carnero, con una lúcida ironía desesperanzadora. Rápida pero cuidadosamente viene estudiada la crisis en la que se encuentra todo objeto social: crisis de la cual, se reconoce, es imposible cualquier huida. Mejor dicho, de una manera está prohibido todo escape, y por eso lo único que puede tener valor es lo que, exactamente y en la huella de la mejor crítica internacional (pensemos en Friedrich o en Richards, por ejemplo), Bousoño llama la «ficción de la ficción».

De este modo entramos en el meollo de la poesía de Carnero, que, por lo menos a lo largo de todo el primer libro *(Dibujo de la muerte)*, se atreve aún a formularse preguntas acerca de las finalidades, de los valores del mundo, de la vida. Se trata de un libro joven, a pesar de todo; por lo tanto, aunque el poeta demuestre haber ya superado, con el razonamiento, cada contestación («pero que nadie intente otra vez pulsar las raíces de la vida» —*Les charmes de la vie*, v. 45—), escapa a su control y, emotiva y juvenilmente, vuelve a preguntarse poco después: «Pero los aprendidos pasos de baile, ¿son acaso / razón para una vida?» (*Watteau en Nogent-Sur-Marne*, vv. 15-16). Hay en este libro, todavía, algunas dudas, aunque haga falta extrapolarlas del magma estético donde se encierra su visión del mundo; no, no del mundo que, como afirma Carnero, es inescrutable, sino de sus productos, de sus ficciones. La historia de sus personajes se hace, dentro de una serie brillante de flashes postizos, máscara o juego absurdo e ininterrumpido (¡cuántas veces sobresalen la «noria», el «circo», el «vals» para definir el «movimiento continuo» de la nada!); hasta las palabras no existen o no pesan —y aquí reside la problemática más amplia del poeta, en su enfrentamiento con ellas—. Carnero nos lo advierte desde el primer poema: «es triste / no tener ni siquiera un puñado de palabras» *(Avila*, v. 63) y no porque las palabras puedan descubrirnos un significado, sino tan sólo para «inventarnos, que al fin hemos vivido» *(Avila*, v. 66). Sin embargo, esta primera colección se mueve, bien sea por el hecho literario del que parte, bien sea, y a consecuencia de ese primer factor, por el esteticismo al que recurre, dentro de una cadencia indiscutible de la cual son pruebas el ritmo, las metáforas («lisos espejos de la noche»; «la sangre de la noche»; «los mimbres destejidos de la noche», etc.), el eco de otros poetas, aunque nunca bien pronunciado, claramente insinuado, quisiera

decir. La generación del 27, sobre todo el cernudismo, e incluso Eliot, se quedan entrampados con la sorpresa del hecho cotidiano a lo Gil de Biedma.

Sucesivamente, Carnero se libera, poco a poco, de todo recurso poético y entra en una gnosis filosófica sin posible solución. Quedan firmes los apuntes anteriores pero, allí, donde la realidad era por lo menos un hecho libresco o metahistórico, se convierte en una «vaga realidad que me complace ahora / inventar» *(Jardín inglés,* vv. 21-22) y se declara rotundamente que: «El poder de una ciencia / no es conocer el mundo: dar orden al espíritu» *(Elogio de Linneo,* vv. 1-2) y se revela, con un tono de «iluminado», cual es el único posible valor de la palabra: «La palabra es un don / para quien nada siente, le asegura / la existencia de un orden» (*Chagrin d'amour, principe d'ouvre d'art,* vv. 39-41).

Así se vienen perdiendo las imágenes, el juego rutilante de los versos y se gana un ritmo prosístico, de proposición disciplinada para lograr un sistema, mejor dicho, una «teoría», aunque sea para un garabato de la fantasía. Poco a poco se pierde hasta la materia; el cuerpo es tan sólo «una carne desnuda / en que creemos estar vivos» *(Variación I-Domus Aurea,* vv. 10-11); el mar es un «color». Hasta el tiempo se aleja en el «fastuoso fraude», pero «si es que el tiempo existió» *(Dad limosna a Belisario,* v. 37). La razón logra, más que aquella pretendida «teoría», de tinte tan berkeliano, una desconfianza total y el poeta se lanza con una frialdad doliente, pero sólida, contra todo sentir, toda memoria (sólo «sutileza cromática»), todo crear. Y es desconfianza que, a mi gusto, algo molesta, quiere aún sugerir, enseñar, alejar: un esfuerzo antiprometeico para encontrar, en la nada, un valor donde apoyarse, descansar, fatigándose para llegar al final del viaje con la conciencia de ello mismo. Y así, en su menester, afirma Carnero, hay que intentar nuevos métodos: «invertir el proceso creador; no de la emoción al poema / sino al contrario» (¡qué Locke no se revuelva en su tumba!), pero teniendo siempre, siempre lúcidamente presente que: «producir un discurso / ya no es signo de vida, es la prueba mejor / de su terminación» *(Ostende).—LUISA CAPECCHI (Via delle Quercie, 4. Trieste, ITALIA).*

LA REALIDAD Y EL MITO DE JULIO ROMERO DE TORRES *

Esa periódica oscilación del gusto nos está llevando, desde hace unos cuantos años, a la reconsideración crítica del arte fin de siglo, cuyo éxito social se produjo en medio de las primeras luchas de la vanguardia histórica para caer inmediatamente después en un total descrédito. No vamos a tratar aquí la compleja serie de razones que han provocado este vaivén valorativo, pero es evidente que ya se mira, y se distingue, de otra manera ese conjunto variado de tendencias artísticas que hasta hace muy poco quedaban simplificadas en la etiqueta única de academicismo degenerado. En este sentido, las grandes exposiciones europeas sobre simbolismo y, en general, sobre la pintura figurativa, más o menos realista, más o menos académica, de los siglos XIX y XX indican la aparición de un clima nuevo, precisamente el mismo que puede contribuir en nuestro país al esclarecimiento de una figura tan polémica como Romero de Torres. Hasta ahora ciertamente se toleraba cierta exaltación de, por ejemplo, una pintura de paisaje posimpresionista, una manera discreta de permanecer al margen de la vanguardia, pero el salto verdaderamente cualitativo no se ha producido hasta cuando, junto a los Beruete, Regoyos, Sorolla, Pinazo, etc., no han comenzado a despertar interés los José María Rodríguez Acosta o Anselmo Miguel Nieto, por poner un par de ejemplos que han sido objeto de exposición recientemente.

El verdadero *tour de force* en esta reconsideración de nuestra pintura contemporánea estaba, sin embargo, reservada a una figura como la de Julio Romero de Torres, el pintor español que, en el extremo opuesto de Picasso, ha suscitado más pasiones contradictorias. Como se sabe, al pintor cordobés le jalearon en su momento personalidades tan significativas como Ramón del Valle Inclán, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, Emilia Pardo Bazán, Ramón Pérez de Ayala, etc., y no sólo, como podría explicarse, los hermanos Quintero; pero, junto a tan impresionante nómina de entusiastas, ningún otro pintor ha caído en una caricatura artística y sociológica tan ferozmente intransigente como él, que ha padecido los denuestos que ridiculizaban al casticismo de pandereta y hasta su apropiación por parte de cierto gusto académico del franquismo de posguerra, que lo llevó al papel moneda.

(*) Ana Basualdo: *Julio Romero de Torres* (prólogo de A. M. Campoy). Ed. Labor. Barcelona, 1980.

En cualquier caso, en los últimos tiempos una persona sensible debía sentirse verdaderamente incómoda ante todas estas simplificaciones y estaba en el ambiente la necesidad de una revisión completa de la cuestión, tal y como afortunadamente ha cuajado por fin en la reciente monografía que Ana Basualdo ha publicado sobre Julio Romero de Torres, cuyo principal mérito es, desde mi punto de vista, la desmitificación del pintor. Quiero decir que se sale del círculo vicioso de la valoración positiva o negativa de su pintura, para, simplemente, tratar de pensarla.

Pues bien, aunque esto haya sido posible por la reciente oscilación del gusto, que comentábamos al principio, era imprescindible trascenderla, si se quería entender cabalmente la historia. Para lograrlo, en el fondo no hay ninguna fórmula mágica, pero sí hace falta un considerable esfuerzo de reconstrucción histórica y de análisis. Ana Basualdo ha afrontado, en este sentido, la misión más pellaguda: tratar de entender justo lo que habitualmente se utilizaba para impugnar globalmente el mundo de Romero de Torres, ese mundo estereotipado del casticismo andaluz. En última instancia, su libro no es sino una reflexión profunda, de carácter antropológico, de la supervivencia histórica del folklore. En realidad ahí estaba la cuestión: puesto que su pintura había acabado aplastada por el mundo que reflejaba, sólo volviendo sobre éste cabría un nuevo sentido de aquélla.

El método era muy claro, pero no fácil, ya que la tremenda acumulación de tópicos predisponían necesariamente al malentendido. Había, pues, que hacer ver lo de siempre, pero con una mirada distinta. Así, tal y como hace Ana Basualdo, había que volver sobre la significación del folklore andaluz, pero esta vez aprovechando lo que han escrito ensayistas como Félix Grande: volver sobre el tema de la pasión o el sexo, pero desde Bataille; volver, en fin, sobre mitos y símbolos, pero desde Valle Inclán o Cansinos Assens. Como, por lo demás, quedaba también la propia contextualización histórica de la pintura, cuyos antecedentes clásicos —españoles e italianos— había que tener en cuenta, pero sin olvidarse por ello de su homologación internacional respecto a las corrientes simbolistas europeas.—*FRANCISCO CALVO SERRALLER (Apolonio Morales, 4. MADRID-16).*

ENTRELINEAS

NORTHROP FRYE: *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance.* Traducción de Edison Simons, Mònte Avila, Barcelona, 1980. 234 pp.

Anuncia Frye en el prefacio que esta investigación integra otra mayor, destinada a estudiar toda la narrativa profana a partir del modelo bíblico, al menos en cuanto a la literatura europea. «La Biblia es la epopeya del creador, cuyo héroe es Dios» (p. 25), parece ser el centro del modelo.

Para cumplirla parte de la distinción entre *romance* y *novel* (romance y novela, aproximadamente), entendiendo ésta como la parodia realista de aquél, según el modelo del *Quijote* (pp. 49 y 50).

Además de esta observación, ya hecha hace tiempo por el ruso Mijail Baktin, Frye toma partido por el plexo de valores que connotan lo romántico: libertad de imaginación, recuperación de lo desplazado por la razón, búsqueda de lo prodigioso, sentido de la aventura, desprendimiento de los referentes sociales e históricos, etc. Sus censuras al realismo, su actitud decididamente antirrealista, lo acercan a las posiciones del formalismo ruso, tan emparentado con la crítica anglosajona de la línea neocrítica.

Otra distinción con consecuencias es la que hace Frye entre la cultura pagana como trágica y la cultura cristiana como cómica. Si bien uno de sus apotegmas es que «toda ficción es pura convención» (p. 57), y que lo relevante en ella es la tensión interna que obliga al lector a seguir hasta el desenlace, una serie de observaciones sobre convenciones obsesivas nos llevan al mundo moral, y de éste, al de la ideología en sentido clásico, o sea los sistemas filosóficos. Esto, de algún modo, religa la literatura con sus referentes verdaderos: las creencias sociales.

Es saludable recuperar, como lo hace Frye, la relación entre novela y mito (y entre mito y rito, si se quiere), pues de tal forma se observan constantes estructurales que permiten una mejor intelección del hecho narrativo en general, con abstracción de los géneros, siempre engañosos. El tema de la narración, como un descenso al mundo inferior para ascender al superior, por ejemplo, es de aplicación muy fecunda en la lectura de todo relato como historia ejemplar.

A la espera de la obra mayor, estos estudios se muestran como una incitante proposición.—*B. M.*

CARLOS GARCIA GUAL: *Mitos, viajes, héroes.* Taurus. Madrid, 1981. 201 pp.

Releer a los clásicos sin reverencia y en busca de novedades, desbrozar el campo de las seudoinnovaciones mensuales, huir de la bufonería intelectual hacia el ámbito confidencial en que se escribe la buena literatura, parecen ser principios inamovibles en la obra de García Gual.

Esta recopilación de estudios trabaja en el comparatismo que va de los clásicos griegos y latinos al romance cortesano-caballeresco de la Edad Media, tras una introducción donde se fijan rápidamente los alcances de la palabra *mito,* según la filología clásica: «relato tradicional que cuenta la actuación memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano» (p. 9).

Los temas de estudio se agrupan en torno a un eje: todo relato mítico es la narración de un viaje cuyo objetivo es llegar a un reino lejano y retornar a la patria con un talismán obtenido como prueba del viaje. Este es siempre de sesgo escatológico: es el viaje al Más Allá, al Reino de las Sombras, al País de los Muertos, prueba por excelencia del héroe, que demuestra de tal guisa pertenecer al renglón de los elegidos, o sea de los que soportan la prueba de muerte.

Ulises, Orfeo, Jasón, son los viajeros elegidos por Gual para llegar hasta Tiresias, suerte de hombre fáustico de la antigüedad, cuyo descenso al mundo inferior le permite adquirir la sabiduría profética, tras haber atravesado metamórficamnte las dos condiciones sexuales del hombre. Gual examina los distintos registros en que estos textos abordan un tema común, así como rastrea las fuentes e influencias mutuas.

Las claves que se obtienen de estas relecturas de nuestros contemporáneos los clásicos (que nunca fueron modernos y por eso, ahora, tampoco son antiguos) son instrumentos de descifre utilísimos para introducirse en toda la narrativa posterior, que trabaja sobre los mitos a partir de la epopeya de la misma forma que los mitos convirtieron los rituales en narración. Gual no es un erudito que rastrea las ruinas de una cultura muerta, sino un hombre de estos días que busca su coetaneidad entre los hombres de otros días.—*B. M.*

JUAN GOYTISOLO: *Disidencias.* Seix Barral. Barcelona. 346 pp.

Recoge este volumen una serie de artículos publicados entre 1970 y 1976, más una larga entrevista del autor con Julio Ortega y una

cronología del propio Goytisolo, hecha por él mismo y en tercera persona. Los temas son variados y toman como pretexto unas reseñas bibliográficas, pero apuntan a las preocupaciones favoritas del autor: el elogio del converso y el marginal, la exaltación del exiliado, la reconciliación del cuerpo con el lenguaje, la defensa de cierta vanguardia experimentalista que, por oposición a lo anterior, propone una escritura puramente verbal (y, por lo tanto, descorporizada), la censura a ciertas malas costumbres literarias del cotarro español, unos nombres recurrentes: Fernando de Rojas, Quevedo, Cervantes, el Arcipreste, María de Zayas, Blanco White, algunos escritores latinoamericanos como Octavio Paz, Sarduy, Carlos Fuentes y Lezama Lima.

La filosofía de la historia que sustenta la actitud de Goytisolo es anárquica e individualista, pesimista ante las posibilidades del poder, cualquiera sea, y reivindicadora de la marginalidad dorada como espacio del escritor. Rechaza toda formación jerárquica y toda organización, pues lleva a la corrupteia burocrática. Las únicas excepciones, o sea las únicas organizaciones fiables son, para él, ciertas editoriales, las universidades norteamericanas y los países islámicos.

Goytisolo ataca las vetustas tradiciones de cierto historicismo hispanista, el realismo académico y su creencia en categorías inexistentes, como la originalidad y la naturalidad del arte, las posturas estéticas oficiales del Partido Comunista, la moral judeocristiana (que tanto tiene que ver con el anterior), y cuidadosamente, a sus críticos, descalificándolos por las mentalidades que representan más que por lo que dicen concretamente. Barbey d'Aurevilly opinaba, contrariamente, que «nuestros mejores nombres nos los dan nuestros enemigos». Entre ellos, el enemigo íntimo que nos acompaña fatalmente, nuestro contradictor dialéctico, que, con el tejido de sus tensiones, da la materia prima a la mejor iiteratura de Goytisolo y de los demás escritores.—*B. M.*

KENNETH BROWN: *Anastasio Pantaleón de la Ribera (1600-1629), ingenioso miembro de la República Literaria Española.* José Porrúa Turanzas. Madrd, 1980. 426 pp.

La figura de Pantaleón, casi desaparecida en la turba gongorina, es rescatada con minucia y cariño por el profesor Brown, llenando un hueco bibliográfico que dura varios siglos. La crítica trató al poeta de manera lateral y no con detenimiento, por lo que este estudio completa el panorama erudito del barroco literario español.

Como los datos biográficos son pocos —Pantaleón fue fraile y licenciado en Derecho, conoció lenguas y vivió como poeta en Madrid, gozando del mecenazgo y padeciendo sífilis—, Brown aborda otros temas: el eco de la obra pantaleónica en los contemporáneos, su tratamiento por la crítica comparada a través de los tiempos; finalmente, lo que más importa: su inscripción dentro del culteranismo, el conceptismo y el gongorismo, categorías que pueden distinguirse por matices y que juegan en la obra del poeta examinado.

Típico lírico cortesano de la era de Felipe III, dominan en sus versos —generalmente ocasionales, destinados a justas poéticas y a tenidas de Academias de Ingenios— los temas del amor, la muerte y el desengaño (tópico barroco si los hay), aunque tratados, por vía conceptista, como observa Brown, con irreverentes medios que se ocupan del desamor, de los goces de la vida y de los embustes y engaños de la existencia. Poeta a menudo desbocado y divertido, no escatimó el tratamiento de las escatologías corporales ni ahorró ironías demoledoras sobre personajes y costumbres de su tiempo, que le fueron contestadas por otros personajes y con el descomedido humor de ese mismo tiempo.

Aparte de sembrar el discurso con oportunos ejemplos, tomados de la edición príncipe a cargo de Joseph Pellicer, Brown exhuma un manuscrito de Pantaleón atesorado en la Biblioteca Nacional de Madrid, *Quaderno de Versos...*, transcribiendo los textos y dando las noticias del caso.

Pantaleón se consideró un *ganso* junto al *cisne* de la escuela barroca, Góngora. En ese talante su voz merece oírse, y el *Caballero Griego*, figurar junto al *Príncipe de las Tinieblas*.—*B. M.*

MARIA ELISA CIAVARELLI: *El tema de la fuerza de la sangre*. José Porrúa Turanzas. Madrid, 1980. 278 pp.

La anagnórisis o agnición es uno de los elementos fundamentales de la literatura. En efecto, las fábulas de todo nivel nos vienen contando, desde la edad de las tinieblas, cómo un héroe pierde su identidad por el desconocimiento de los demás y cómo la recupera por el reconocimiento, proceso que, en el léxico aristotélico, es la parábola que va de la peripecia a la anagnórisis.

Para situar su investigación, Ciavarelli distingue dos clases de anagnórisis (siempre siguiendo a Aristóteles): la que proviene de signos exteriores (la cicatriz de Ulises que advierte Euriclea) y la

que proviene del reconocimiento intuitivo, *la fuerza de la sangre* o *el grito de la naturaleza*. Este último es el que le importa, y lo vincula con la evolución de los criterios penales sobre responsabilidad, pues ésta es, en principio, una deuda o culpa de la sangre, y el delito de los padres cae sobre los hijos, para ser considerada, en una segunda etapa, un quiebro de la ley divina (pecado equivalente a delito) y, por fin, un caso de responsabilidad individual.

En su cabalgata de ejemplos, la autora arranca de los griegos y atraviesa la comedia latina y la Edad Media, para detenerse en el Siglo de Oro español, específicamente en el prelopista Juan de la Cueva, en Lope, en Cervantes y en Ruiz de Alarcón. Advierte Ciavarelli dos líneas en este último campo: la línea tradicional e inmovilista, que entiende el honor como un atributo de la estirpe y, por lo tanto, fatalmente ligado al nacimiento y a la pureza de la sangre; y otra línea, que podríamos llamar humanista o solidarista, que entiende el honor como un atributo personal, proveniente de la conducta ética del individuo. En esta última, Cervantes y Ruiz de Alarcón aparecen como las voces aisladas y progresistas en medio de un ambiente dominado por prejuicios aristocráticos y casticistas.

Como advierte la investigadora al final, su muestreo no es más que ejemplificatorio, pues el tema da para mucho más. En ese sentido, la utilidad del texto, aparte de la probidad con que están tratados los casos, reside en proponer un modelo de análisis fácilmente generalizable y que admite su extensión a todos los campos de la literatura comparada.—*B. M.*

PEDRO CALDERON DE LA BARCA: *La humildad coronada*. Auto sacramental, edición facsímil, introducción y transcripción de Manuel Sánchez Mariana. Espasa Calpe, Madrid, 1981. 124 pp.

Con motivo del centenario calderoniano, Espasa Calpe ha decidido exhumar el manuscrito de este auto sacramental, también conocido como *de las plantas*, por ser un coloquio en que distintos vegetales alegorizan sus propiedades, compitiendo para obtener una corona, que corresponderá, finalmente, a los símbolos eucarísticos de la espiga y la vid, traídos por el cedro, madera de la Cruz. Curiosamente —lo apunta el prologuista— quien anuncia la fundación del Santo Oficio es el almendro, que representa la locura.

Junto a sus prosaísmos y su doctrinal en verso, Calderón se permite a veces la felicidad de la metáfora: unas voces en el aire son

«afable escándalo del viento, ruidosa cláusula del día, métrica envidia de las aves, capilla sonora que a la aurora despierta sin la aurora»; «el cierzo de rigor y furia armado / la espada de sus ráfagas esgrime»; «los fragosos, espesos laberintos de la vida»; una nube es «garza de nieve y cristal»; el trigo y la vid son «dorado golfo de espigas, verde vulgo de racimos»; la sangre de Cristo, «golfos de púrpura y de jazmín».

También es curioso comprobar cómo las plantas alegóricas son despertadas de su sueño ignorante por Cristo, por medio de la figura del sol, que en primavera despierta a los vegetales de su letargo invernal, deslizando, acaso inopinadamente, un ancestro de culto solar en el contexto del auto católico. No obstante, el censor Luis Velasco de Villarín admite que el texto es «obra digna de su autor y digna de estimar y aun de envidiar de todos», evitando a don Pedro unos escarceos inquisitoriales que conocieron otras obras suyas.

La reproducción facsimilar, inobjetable, permite seguir la pequeña historia del texto y hacer un estudio de sus correcciones. Las noticias de Sánchez Mariana ubican al lector ante la obra y remiten a la bibliografía exigida por el estudioso o el simple averiguador.—*B. M.*

RAQUEL HALTY FERGUSON: *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna.* Tamesis Books Limited, London, 1980. 128 pp.

La presencia de Jules Laforgue en Leopoldo Lugones (junto con las de Albert Samain y cierto Víctor Hugo) ha sido ya señalada, entre otros, por Borges. No se trata, pues, de insistir en fuentes y difusionismo, a veces difíciles de contrastar documentalmente. Por ello la autora prefiere dar por entendida la influencia laforguiana en el poeta del *Lunario sentimental* y abordar con intensidad algunos aspectos peculiares de esta relación.

En primer término aparecen los paralelos filosóficos, sobre todo en cuanto a la filosofía del arte, terreno en que las intuiciones de Laforgue cobran inusitada actualidad por sus anticipos en cuanto a una poética del inconsciente (prefreudiana, movida por el libro de Eduard von Hartmann, *La filosofía del inconsciente)* a una crítica del naturalismo de Taine y a una reivindicación del artificio y el libre juego de los signos en el arte. Laforgue proponía, como Hartmann, un conocimiento del «inmortal inconsciente, auténtico genio estético», para elevarlo, luego, a las regiones luminosas de la conciencia.

Lugones, aunque matizando en otro sentido, también sostiene la necesidad de la mediación consciente del escritor ante el fenómeno intuitivo y el rapto que originan la obra de arte. Allí se instala su actividad pedagógica, tanto en la actitud ejemplar que indica las conductas socialmente preferibles, como en cuanto a la formación del idioma nacional, tarea esencial para dar coherencia, por medio de la poesía, a una sociedad de raíces heterogéneas como la argentina de principios de siglo. Lugones viene más de Hugo que de Laforgue, en tanto ve al poeta como un intermediario entre los misterios de la legalidad astral y el hombre común. Es el vate, por quien hablan los dioses y las fuerzas arcanas, el conductor mental de su comunidad.

Otros capítulos inciden más sobre el comparatismo corriente, ocupándose de las relaciones entre las retóricas laforguiana y lugoniana. Se estudia así la formación de un léxico poético en el seno del modernismo, que apunta, simétricamente, a una poetización de las novedades técnicas y a una recuperación de los símbolos arcaicos.

Entre los últimos figura la luna, que encabeza el estudio y lo remata, apelando no sólo al gastado prestigio de la figura lunar, tan traído y llevado por el nocturnismo romántico, sino también a los valores míticos de un astro connotado de castidad, de erotismo enfermizo, de maternidad y de muerte.

La sólida apoyatura documental del trabajo y la focalización de algunos incisos no demasiado atendidos por la crítica al uso, hacen de esta investigación un instrumento útil para abordar el estudio comparado de los dos poetas, a la vez que de la teoría poética moderna, entre cuyos maestros, junto a Stéphane Mallarmé, debe instalarse Laforgue.—*B. M.*

ADOLFO PERINAT-MARIA ISABEL MARRADES: *Mujer, prensa y sociedad en España (1800-1939).* Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1980. 408 pp.

El periodismo hecho por y/o para la mujer tiene raíces impensadamente antiguas en la historia de la modernidad española. Baste pensar que se lo considera fundado por la guipuzcoana Francisca de Aculodi en 1687 con sus *Noticias principales y verdaderas.* Estudiar su desarrollo en el conjunto de la historia social de España es el objetivo de este libro.

El tema tiene varios perfiles: la historia interna de las empresas periodísticas (artesanales hasta mediados del siglo XIX, en que apa-

rece el gran montaje industrial), la inserción del periodismo en los movimientos políticos (la prensa institucional de derecha, el anarquismo, los actuales feminismos), la ideología respecto a la mujer dentro de la sociedad (imagen que varía según las épocas y las ópticas sociales, desde la mujer objeto y animal doméstico, sumisa a la moral católica y obediente a la institución marital, hasta la mujer protagonista de la vida laboral y política), los medios técnicos para escribir estos distintos órganos (aspectos de literatura periodística, estructura del mensaje).

Esta gama de temas, convenientemente ordenados, es desarrollada por los autores sobre una prolija apoyatura documental que convierte el texto de mero ensayo y comprobación de hipótesis en una variada y a menudo divertida antología del gusto periodístico (incluido cierto mal gusto que puede provocar hoy el regocijo de los aficionados al camp).

El estudio vale, además, como un abordaje de la cuestión mayor: la historia social de la mujer en España, ya que, al examinar cómo la ideología dominante concibe a la mujer y cómo los grupos contestarios proponen un modelo de recambio, se está viendo la evolución del estamento femenino dentro del conjunto social. Primero contestan las verdades heredadas sólo un puñado de señoras eruditas que hablan desde la posibilidad de sus privilegios. Luego, con la revolución industrial, toman voz las mujeres que hablan desde sus necesidades y cuyo discurso no es un lujo crítico, sino un imperativo de la dinámica social. Teresa Claramunt escribía al respecto en *Humanidad libre* (Valencia, 1902, citada a página 38):

> Ya lo ves, mujer proletaria, nuestros hijos no inspiran a nadie ningún sentimiento noble, y nosotras las mujeres no pertenecemos al sexo débil, ya que se considera muy natural que recaiga sobre nosotras el trabajo pesado; no pertenecemos tampoco al sexo bello, porque nuestros cuerpos destrozados no les despierta el sentimiento de justicia. Ya lo sabéis, obreras, en la sociedad actual existen dos castas, dos razas: la de nosotros y nuestros compañeros, y la de esos zánganos con toda su corte.

El libro se cierra con un exhaustivo índice de publicaciones periódicas, que completa otras referencias bibliográficas: las fuentes literarias y los libros sobre historia de la mujer española.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 B. MADRID-24).*

NOTAS BREVES

ANTONIO RABINAD: *La monja libertaria*. Planeta. Barcelona, 1981. 203 pp. Colección «Fábula/70».

La guerra civil es —sigue siendo— un tema fundamental en la moderna novela española. Antonio Rabinad, nacido en 1927, nos habla en *La monja libertaria* de la vida de una mujer trastornada completamente por el estallido de la guerra en 1936. El choque que produce su violenta y accidentada huida del convento de clausura y el descubrimiento brutal de los seres que muestran sentimientos opuestos a su concepción religiosa de la realidad, sensibles, sinceros y resentidos por injusticias y abusos, producen una síntesis que da origen al título del libro. Porque Juana seguirá siendo monja entre los milicianos y milicianas anarquistas, entre los que se confunde, para inclinarse de forma evidente hacia las tesis libertarias, de las que son termómetro espiritual y símbolo párrafos y páginas del *Libro eterno*, de Mijail Bakunin.

Antonio Rabinad ha expuesto la historia rozando la ficción novelesca. Pero no parece novela. La ambigüedad en que se mantiene el relato obliga a preguntarnos hasta qué punto se trata de recuerdos agrupados literariamente, o de una apretada fantasía, por la cual busca Rabinad la expresión dramática de un conflicto fratricida que él conoció en su infancia.

Las impresiones ingenuas de Juana, monja, militante de una columna libertaria femenina que reúne a antiguas prostitutas y a idealistas de probada veteranía en la lucha social, coinciden con las de un chico sorprendido por los valores y las formas que surgen en el fuego, en las conversaciones embriagadas por el entusiasmo guerrero o que se ven de pronto enlutadas por los cadáveres, las ausencias y la proximidad de la muerte. Una muerte terrible y dolorosa que a todos implica.

El talento de Rabinad ha conjugado estas verdades en una novela en la que los bandos representan el aspecto más turbio y repulsivo de la lucha que inflama los ánimos de las gentes, llevándolas al asesinato, a la traición o, también, a una piadosa santidad. No existe recargamiento de tintas ni inclinación hacia ideología alguna; tampoco se asiste a ninguna justificación que empañe la prosa limpia y serena —forzosamente serena— de este escritor barcelonés, que nos conduce con tranquilidad a través de los despojos que siempre deja la guerra en el recuerdo y en la carne de los hombres, las mujeres o los niños...

El interés que despierta Rabinad desde el primer capítulo de su obra —nervioso, revuelto por el miedo, la incomprensión y la furia destructora de las llamas y de la venganza— se sustenta firme a lo largo de todas sus páginas, sin mayor pasión que la que produce el sufrimiento, el cinismo o la costumbre del asesinato, la vejación y la sorpresa. En estos puntos se apoya el autor para dar una visión sincera de los hechos, para los que el olvido no es remedio adecuado, sino ligereza e ignorancia.—*F. J. S.*

ANA ROSSETTI: *Los devaneos de Erato*. Editorial Prometeo. Gules de Poesía. Valencia, 1980. 78 pp.

Ana Rossetti ha conseguido el II Premio Gules de Poesía de Prometeo con *Los devaneos de Erato*, un libro de versos sensuales, intimistas y a la vez mitológicos, vibrantes en una musicalidad tomada de formas, sensaciones, sentimientos y literatura que renacen en la vida, como sueño, como lenguaje cerrado y puro. Figuras, escenas, situaciones, dioses, pasiones y súbditos del mundo aparecen y desaparecen en estos poemas con tal suerte de movilidad, que es difícil situarlos entre los hechos, ante lo indiscutible y real. Acaso sea ésa la naturaleza de los devaneos que se suceden en las páginas del libro: un lirismo que parece huir de todo sentimiento social para promover una subversión intelectual acorde con las tesis de Wilhen Reich; es decir, una subversión sexual.

Por ello un elemento choca con el sentido poético de los temas que Ana Rossetti evoca en sus versos: la objetividad o frialdad con que la mujer realiza esta sinuosa labor, y que atraviesa crudamente el conjunto de esta obra, en que la vivencia parece transferida, «enfriada», a través de la inspiración que otros personajes han provocado en la escritora, en la mujer que siente la poesía. Parece un ser distinto la mujer que siente respecto de la mujer que escribe. Esto se advierte en todo el libro, en su atmósfera lírica y trascendental, en sus referencias de exaltación, en sus consejos inmorales, emocionados, abundantes...; en su constante desafío a los valores que sumen civilizaciones, recuerdos y deseos en mudo terror. Ana Rossetti ha acertado al trastocar los papeles, al realizar esa transvaloración nietzcheana en su poesía, sin aspavientos ni guiños de complicidad con un determinado público. Pero no se ha dejado arrastrar por su propia corriente. Eso le ha impedido reunir en su obra, de forma implícita, toda una manera de sentir la realidad en sus lamentos o en su inconformidad, revelando las claves esenciales de su formación, en particu-

lar en lo que tiene de extraño frente a la poesía, aunque reafirmando progresivamente uno de sus rasgos realistas: su componente feminista.

El cinismo resta hierro a tantas presencias y sonoridades que bullen en el fondo de los poemas de la voz insurgente de Ana Rossetti frente a sí misma, flotando en las palabras con las que parece distanciarse de sus preocupaciones, como epicúrea militante en un drama de Brecht.—*F. J. S.*

CARLOS FUENTES: *Agua quemada.* Fondo de Cultura Económica. México, 1981. Colección «Tierra Firme». 140 pp.

Desde la aparición de *La muerte de Artemio Cruz,* en 1962, la crítica se ha manifestado duramente contra Carlos Fuentes, reprochándole la falta de equilibrio de su producción novelística y señalándole como poco menos que genio de un solo título. Considerar así el trabajo de Carlos Fuentes es injusto, aunque su trayectoria literaria merezca sin duda críticas y observaciones que estarían muy lejos de ser —ni aun en teoría— amables o cordiales.

En *Agua quemada* se aprecia una tendencia de revisión intelectual que profundiza en la intimidad de un personaje narrador, que convive con los protagonistas de la acción, prestándoles su voz o incluso su papel, para que logren expresarse con total libertad en los cuatro relatos que sirven a Fuentes como instrumento de análisis del pasado inmediato de los mexicanos. El tono en el que se desarrollan los relatos no araña un milímetro el ámbito legendario y épico de los campesinos que toman las armas y se ponen a las órdenes de fieros luchadores y evangélicos líderes... No, las intenciones de Fuentes parecen ser otras, y se atiene a ellas en todo momento, aunque sin darles publicidad. No se trata de reelaborar *mágicamente* el rostro de un pueblo que rememora su fracaso revolucionario para olvidar un presente sin esperanza, sino del rastro físico de la epopeya realizada en un país que sigue encontrándose material y moralmente agotado, lejano en lo sentimental, de sus raíces y de sus manifestaciones más genuinas.

Fuentes ha realizado este retrato espiritual basándose en la agilidad de su lenguaje, un lenguaje cargado de expresividad y de violencia —es un hecho palpable que el escritor ha sustituido aquí la realidad por la memoria—, pero que sabe ser también confidencial, discreto clamor justiciero y remoto.

Es probable que la simbología que flota en toda labor literaria —y más cuanto tiene un punto de referencia concreto, físico, real— favorezca la confrontación entre dos ideas diferentes de un mismo México que empieza a cambiar. México, entre el recuerdo y la revolución; entre la contemplación de las esencias aún vivientes en el desengaño de los guerrilleros de Zapata, Villa y la invasión que realiza el gigante del Norte...

Los relatos, en los que se produce la simultaneidad en la narración de otras historias pequeñas, a veces simple comentario, llamada de atención pasajera sobre acontecimientos poco representativos, ofrecen en sí un resumen de los elementos de mayor significación en la obra de Fuentes, con una limpieza de corte que profundiza en la sorpresa para ampliar su efecto, su impresionismo moderado, en busca del entendimiento y de las ilusiones comunes que pueden revivir un México que parece perdido para siempre en el polvo.—*F. J. S.*

MANUEL ANDUJAR: *Grandes escritores en la narrativa aragonesa del siglo XX*. Ediciones de «Heraldo de Aragón». Zaragoza, 1981. 248 pp.

La amplitud de este título de *Grandes escritores...* pudiera resultar engañosa, ya que en las páginas del libro solamente se consideran la vida y las obras de tres relevantes escritores de Aragón: Benjamín Jarnés, Ramón J. Sender y José Ramón Arana (que se llamaba en realidad José Luis Boráu). Sin embargo, no lo es, puesto que Manuel Andújar, andaluz nacido en La Carolina, reúne, a propósito de ellos, una gran cantidad de autores de gran importancia para la literatura aragonesa, injustamente olvidada muchas veces al examinar en su conjunto los nombres de mayor valía de nuestras letras.

En este libro, Manuel Andújar realiza un estudio en el que funde el testimonio humano y el análisis propiamente literario y crítico al hablar de Jarnés, Sender y Arana. El rasgo más sugestivo del mismo radica precisamente en este doble carácter y en las perspectivas que ofrece a partir de un hecho fundamental que acerca a sus protagonistas a idénticas circunstancias: Aragón, la cultura, la novela y la España del exilio. Ha sido en concreto el exilio el que ha ayudado de forma más eficaz a olvidar a Jarnés; el que ha prestado mayor valor a las obras que escribiera José Ramón Arana —que hoy constituyen una recuperación intelectual de gran altura para los aragoneses— y el que ha permitido a Sender —como muestra Andújar— el redescubrimiento de un nuevo mundo. Como un comentario más o

menos ocurrente sobre el contenido de esta obra, no basta afirmar que el exilio ha agigantado la labor de seres mediocres. Es esta una opinión generalizada y que ha frenado la atención de los españoles sobre la necesaria recuperación de ese bagaje perdido por la guerra y por sus repercusiones, afectando a escritores vivos incluso.

La importancia de estos tres autores convoca de inmediato la de Azorín, Gabriel Miró, Valle-Inclán, Baroja, Unamuno, Azaña, Corpus Barga, Barea, Ortega, Aub o García Morente. Pero no por un mecanismo de generación o de amistad, sino por su auténtica valía. El papel cultural y político desempeñado por estos tres autores, en concreto, para nuestro país y para otros países en los que tuvieron que refugiarse, es muy interesante y ha de ser recogido de las corrientes de la Historia, que amenazan llevarlos fuera de nuestro alcance. Es éste el espacio que cubre «Heraldo de Aragón», al recordarnos la vocación universalista de la literatura, atendiendo muy de cerca sus raíces más próximas. Ello se produce a la vez que se edita con su sello una novela de José Ramón Arana, *Viva Cristo Rey*, y con un movimiento crítico que trata de proteger intelectualmente un período de nuestra cultura que ha permanecido durante muchos años inaccesible y que hoy nos ofrece, antes que un producto estético, una actitud ética con plena vigencia. Andújar ha empleado su visión para romper nuevamente con el cultismo o con la falsa sentencia de la cultura como aburrimiento, tal vez herencia de una época que destilaba insolidaridad, conformidad y temor, para conciliarnos con un aprendizaje ético, amistoso, que nos concilia con la realidad.—*F. J. S.*

TERESA MARIA ROJAS: *Capilla ardiente*. Ediciones Isimir. Miami, Florida, 1980. 115 pp.

Cinco partes estructuran la *Capilla ardiente*, de Teresa María Rojas, obra de sorprendente coherencia sentimental, en lo profundo de unos versos duros, sencillos y que responden al estremecimiento bronco de una sensibilidad simplificadora y abierta a la verdad y, por tanto —tal como resalta Pedro J. de la Peña en el epílogo del libro—, heterodoxa. La producción poética de Teresa María Rojas es muy amplia y se halla inmersa en la situación que tiene a Cuba por núcleo de su conflicto. Hay, sin embargo, un apunte que se repite con insistencia a lo largo de los poemas recogidos bajo este título: su expresión esquemática, de ruptura y, en ocasiones, de contraste, salpicando las confesiones y recreaciones —personales en todo momento— que se suceden como última etapa de un riguroso proceso de

depuración, que halla su punto más alto en la palabra, en la voz interior que se libra de sus propias barreras y se alza como un cuadro entre nosotros.

Es, en consecuencia, una fractura deliberada, pero sorpresiva, en la medida que corta fríamente el calor que rezumen los versos y los temas, respecto de quien se encuentra al otro lado de la composición, ajeno al despliegue de ironías y desafíos de la autora.

Teresa María Rojas se ciñe a los signos más representativos de una civilización para hurgar en sus fundamentos y mostrarlos tal cual ella los siente, puede sentirlos o los repudia. Parte de *Capilla ardiente* parece pertenecer a una consideración cotidiana de la poesía, planteando casi indirectamente un utilitarismo de tornadizo y falso rostro. Un segundo tipo de poemas recala directamente en el mar de la injusticia y la denuncia: la discriminación o la represión de carácter sexual, la política de la ignorancia y de la incomunicación..., prolongándose históricamente como poco menos que religión. Ambos tipos tienen una firme alianza, a veces combinados en el mosaico de una rebeldía que se opone a su coraza anecdótica para conocer una verdad ansiada, un deseo, o para transmitirlos.

Tantos y tan complejos temas no han sido expuestos con tono trascendente, sino como una cuenta pendiente que media entre Dios y la mujer que ofrece a los demás sus versos, como un suspiro cansado de la esperanza.—*F. J. S.*

SALVADOR GARCIA JIMENEZ: *Epica del náufrago.* Ediciones Rialp. Accésit Premio Adonais 1980, Madrid. 72 pp.

Numerosos títulos y trabajos, y no pocos de ellos premiados, preceden en la cronología *Epica del náufrago* en la obra de García Jiménez. Pero es en este poemario donde se sintetiza el espíritu creativo de un autor volcado hacia su tierra con una decisión que deja traslucir una interpretación personal de su propio trabajo. No todo lo da el paisaje ni un legado que ya existe antes de que se produzca la revelación literaria o humana. Este argumento es preciso dejarlo claro también.

La poesía de García Jiménez —nacido en 1944 en Cehegín (Murcia), catedrático de Lengua y Literatura y director de *Tránsito,* tal como reza su historial— expresa una atracción vocacional muy fuerte hacia las formas. Son éstas las que se imponen sobre las sugerencias que producen sus versos, a veces encantados, a veces herméticos, colo-

sales y cultistas. ¿Significa esto un retorno de nuestra poesía o de una parte importante de ella hacia el magisterio de Góngora? Los poemas de *Epica del náufrago* así parecen indicarlo, aprovechando la multiplicidad que se inspira en las líneas tendidas sobre el cielo por la llamada «generación del 27», y cuyo arranque fue el mismo: una revitalización culturalista, barroca, española, que anhelaba la originalidad como fuente de toda belleza.

En este punto, García Jiménez se manifiesta con aspereza, siguiendo el camino que él mismo sabe —y puede— marcarse. Una ruta que se fija en todos los detalles, en los más pequeños, aparatosos o mezquinos, y que refleja armónicamente en su soledad, en la desesperada conciencia del náufrago. Esta épica, por tanto, constituye una descripción meticulosa de la situación humana del individuo como ente volcado hacia una sociedad que ansía la creación, aunque como secreto y de la misma forma, como condena.

Sin embargo, la mayor porción de los poemas de esta significativa composición conforman una definición humana ante un mundo de cultura y disquisición elitista. Memoria, rupturas, transparencias, alamedas y leyendas con dragón incluido, lo resaltan en un concierto que busca la libertad frente a todos los silencios, encarnado en poesía. Pura y enorme es su voz.—*F. J. S.*

JOSE MARIA PARREÑO: *Instrucciones para blindar un corazón.* Ediciones Rialp. Accésit Premio Adonais 1980, Madrid. 64 pp.

Una cita de Borges da principio a este libro: «Es, ya lo sé, el amor». En esta fase se puede condensar el interés primero de estos poemas de José María Parreño, aunque dentro de una orientación del todo diferente a la de la aceptación reveladora que parece deducirse de la declaración de Borges. Porque las instrucciones que se suceden en el libro parecen encaminarse hacia el constante descubrimiento del amor, por encima de los símbolos realistas y de la conveniencia de endurecer la sensibilidad, como respuesta a un tiempo de brutalidad y odio mil veces contemplado, hecho ya costumbre, pasión y prisión. Aunque de hecho desemboquen en la tristeza.

Los versos de José María Parreño revelan dos elementos fundamentales en su testimonio: una exploración sensible de la naturaleza y un diálogo profundo iluminado por la causa de la propia poesía. Las metas, probables o supuestas, sólo saben hablarnos del amor que aún queda por descubrir en el territorio humano, físico o abstracto,

íntimo o público, a la ofensiva o a la defensiva, fiero o resignado, en fin, a su propia certeza de la muerte.

Combatir la muerte en todos los frentes...

Los tres episodios en que se divide el poemario refieren una especie de evolución en la tarea de un retrato: «Supuestos de hecho», «Estrategias» y «Textos recomendados». Sin embargo, el ámbito poético de «Instrucciones...», en conjunto (y puede suponerse que también de José María Parreño, aunque sea pronto para decirlo, ya que nos encontramos ante su primera obra), es el de la interioridad rescatada del sueño del recuerdo. Un rescate expresado con versos limpios y contenidos.

Las imágenes, encadenadas al «yo» y a «los demás», escapan de un universo opresivo, del remordimiento, de los estereotipos y de las tentaciones nacidas de la ambición. Su angustia es una angustia viajera, dura, que le hiere las muñecas, en las sienes y, sencilla, en el amor.

... no puede ser de otra forma en el espejo.

F. J. S.

JOSE GARCIA NIETO: *El Arrabal.* Burgos, 1980. 72 pp. Premio Internacional de Poesía Religiosa «San Lesmes Abad, 1979».

Al hablar de la poesía del Barroco, Luis Rosales decía que debemos mucho a ese período histórico de nuestra creación, no sólo por lo que significó de «búsqueda apremiante de la originalidad artística» y «expresión del hombre individual», sino por el descubrimiento de la vida como «tiembio» y «pesadumbre». Estas afirmaciones no tendrían lugar aquí si no hubieran servido, allá por 1970, de introducción a una antología de poesía religiosa del Siglo de Oro español, pero llenan de contenido el fondo que José García Nieto defiende respecto a la religión, a la oferta indecorosa de la muerte y a la verdad.

En *El Arrabal*, encabezado por una cita manriqueña que resalta la posición del autor ante su edad, encontramos lo opuesto a esa senectud que los versos de Jorge Manrique supusieran sinónimo de «graveza». No es así, aunque José García Nieto lleve más de cuarenta años dedicado al quehacer poético y sea uno de nuestros primeros autores en esta vocación que exige entregas silenciosas y totales y una casi permanente humillación.

José García Nieto ha dejado de sentir la poesía, y en particular la poesía religiosa —y lo prueba este título—, como reverencia del sometido, como inclinación temerosa, grave y obligada del creyente o del súbdito. No hay temor en ninguno de los poemas de este arrabal, desde el que se entabla una conversación que tiene en las alturas y en la humanidad su clave más preciosa. Las preguntas se suceden en la asimilación progresiva y variable de un espíritu del paisaje que hace a Dios múltiple y único, en una espera que a veces parece persecución.

Los quince poemas de *El Arrabal* y los dos salmos navideños anexos que lo cierran, se configuran como un extraño estímulo a la meditación y a la alegría, a pesar de todas las dudas, las sinrazones y las inquietudes de la persona. Sus versos son dialogantes, curiosos, en casos descriptivos, brillantes, naturalistas; no desbordan ninguna frontera y se acercan más y más a lo humano hasta conquistarlo. Es en esa mezcolanza de poesía, arquitectura y paisaje donde reposa el poeta, sin contar para nada su edad o su experiencia, como si debiera reiniciar su andadura y olvidar la proximidad tentadora de toda recapitulación. En esa afirmación poética a la vida puede encontrarse Dios.—*F. J. S.*

CELIA CASTILLO: *Carabanlandia*. Ediciones Nuevo Sendero. Cuadernos Píndaro/Poesía núm. 4. Madrid. 1980. 16 pp.

Celia Castillo cultiva una poesía vehemente en la que se advierte de inmediato una lucha interior por romper dificultades que permitan a su obra la fluidez y al mundo —su inspiración— la claridad. Los poemas de Celia Castillo refieren un afán de globalidad que está vibrando en *Carabanlandia* a través de tipos, imágenes y sensaciones de las que da cuenta su refinado talento poético, su inquietud por lo vivo y por lo que está próximo a morir.

Es otro universo el que busca inevitablemente la humanidad cuando el antiguo le ha quedado estrecho o se cierra a la libertad. Así se muestra el libro, que es a la vez cuaderno, acompañante, advertencia, reflexión y reconocimiento: entusiasmado, humilde, en otra esfera que sabe ver, a pesar de los obstáculos y las nubes, y que comprende con desolación.

Versos breves, modelados por una especie de latido tranquilo y quedo, que a veces se convierte en sonoridad, es el medio fundamental sobre el que se afirma este poemario. Esa riqueza se remonta

a costa de su aspecto desvalido y, aun así, colorista, abundoso, en el que crecen matices y sombras. Celia Castillo repudia también el *imperium* de las frases hechas, los tópicos mentirosos y lo ya inventado que nos lleva a la nada.

Pulso a pulso
con la vida
pasitos
sobre la muerte
lluvia...

FRANCISCO JAVIER SATUE (Pañería, 38. MADRID-17).

INDICE DE AUTORES DEL AÑO 1981

A

Abad, Francisco: Calderón y la nobleza de la pintura, núm. 372, p. 560.
Abad, Francisco: Estética y crítica de Juan Ramón, núms. 376/8, p. 512.
Abad, Francisco-Arance, R. G.: «Aire nuestro» en cuarta serie, núm. 373, página 195.
Albornoz, Aurora de: El poeta de «Arias tristes» revivido por el último Juan Ramón, núms. 376/8, p. 655.
Almarza, Sara: Los vocablos «arbitrio» y «arbitrista» en el Nuevo Mundo, número 374, p. 421.
Alonso, Santos: A Juan Ramón Jiménez, núms. 376/8, p. 104.
Alonso, Santos: Manuel Ríos Ruiz: «Una inefable presencia», núm. 373, página 198.
Alvar, Manuel: Tradicionalidad y popularismo en la teoría literaria de Juan Ramón Jiménez, núms. 376/8, página 518.
Alvar, Manuel: Truchas y bragas enjutas, núm. 374, p. 287.
Alvarez Bravo, Armando: Reseña de «Odas de Ricardo Reis», de Fernando Pessoa, núm. 375, p. 654.
Alvarez Bravo, Armando: A. S. R. Jiménez, núms. 376/8, p. 113.
Alvarez de Miranda, Pedro: La poesía de los ilustrados, núm. 375, p. 640.
Alvarez de Miranda, Pedro: Vicente Llorens: El romanticismo español, número 367, p. 364.
Alvarez de Miranda, Pedro: Emilio Lorenzo: «El español y otras lenguas», número 373, p. 200.
Amate Blanco, Juan José: La novela del dictador en Hispanoamérica, número 370, p. 85.
Amorós, Andrés: Un cuaderno de trabajo de Ramón Pérez de Ayala, número 367, p. 7.
Amusco, Alejandro: Olor a jazmín: números 376/8, p. 98.
Andino, Alberto: Los juegos políticos, clasistas y étnicos en las novelas de Mariano Azuela sobre la revolución mexicana, núm. 370, p. 144.
Andújar, Manuel: Cielo de perennidad, números 376/8, p. 123.
Arango, Manuel A: Aspectos sociales en tres cuentos de Juan Rulfo, número 375, p. 627.
Areán, Carlos: Joan Miró, entre la amistad y la búsqueda de su ser interior, núm. 369, p. 481.
Areán, Carlos: «La torre del homenaje», de Ricardo Adúriz, núm. 374, página 461.
Arellano, Jorge Eduardo: La Iglesia en Nicaragua durante la época colonial, núm. 367, p. 142.
Arenal, Celestino del: Stuart B. Schwart: «Sovereign and society in colonial Brazil», núm. 372, p. 688.
Arjona Molina, Rafael: Ella, números 376/8, p. 165.
Armand, Octavio: Poemas conmigo, número 371, p. 301.
Armas, Isabel de: El narcisismo «óptimo», de Juan Ramón Jiménez, números 376/8, p. 439.
Armistead, Samuel: Tres baladas húngaras y sus vínculos en el romancero hispánico, núm. 371, p. 313.
Ayala, Francisco: Pérez de Ayala ante Galdós, núm. 367, p. 37.
Azam, Gilbert: Concepto y praxis de la política en Juan Ramón Jiménez, números 376/8, p. 356.

B

Baeza Flores, Alberto: Juan Ramón en las Antillas mayores, núms. 376/8, página 64.

Baquero, Gastón: Juan Ramón vivo en el recuerdo, núms. 376/8, p. 81.

Barco, Pablo del: Adolescente repetido, núms. 376/8, p. 157.

Barradas, Efráin: Manuel Puig: «El beso de la mujer araña», núm. 371, página 453.

Benavides, Manuel: Octavio Uña Juárez: Sociedad y ejercicios de razón, núm. 367, p. 379.

Benavides, Manuel: Reseña de «El teatro de García Lorca», de Luis T. González del Valle, núm. 375, página 692.

Benavides, Manuel: Robert Nisbet: «La sociología como forma de arte», número 372, p. 684.

Benavides, Manuel: Alberto L. Merani: «Carta abierta a los consumidores de psicología», núm. 373, p. 228.

Berenguer, Angel: Sociogénesis y evolución del discurso poético en Antonio Machado, núm. 374, p. 347.

Bermejo, José María: «Enredado conmigo en lucha hermosa», números 376/8, p. 610.

Bermejo, José María: Cuaderno griego, núm. 372, p. 612.

Bermúdez Cañete, Federico: Notas sobre la prosa poética en Juan Ramón Jiménez, núms. 376/8, p. 768.

Bly, Pedro Antonio: «Nazarín»: ¿Enigma eterno o triunfo del arte galdosiano?, núm. 371, p. 286.

Boero, Mario: Valoración religiosa de la prosa de Juan Ramón Jiménez, números 376/8, p. 406.

Bozal, Valeriano: Miró, la mirada y la imagen, núm. 369, p. 487.

Bozal, Valeriano: Goya y la imagen popular, núm. 374, p. 249.

Bravo Villasante, Carmen: La literatura emblemática: «Las Empresas morales», de Juan de Borja, número 375, p. 559.

Bravo Villasante, Carmen: Homenaje a Juan Ramón Jiménez, núms. 376/8, página 125.

Bravo Villasante, Carmen: Los cuentos maravillosos franceses, número 370, p. 204.

Brines, Francisco: Días de invierno en la casa de verano, núms. 376/8, página 94.

Bustos Tovar, José Jesús: El magisterio de Rafael Lapesa, núm. 370, página 5.

Buxán, Alfredo: Cuaderno del origen, número 370, p. 76.

C

Cajiao Salas, Teresa: Algunas consideraciones sobre la narrativa chilena en el exilio, núm. 375, p. 600.

Calvo Serraller, Francisco: Miró y la vanguardia, núm. 369, p. 466.

Calvo Serraller, Francisco: La crisis de la doctrina artística del Renacimiento y su influencia en el Barroco, núm. 372, p. 575.

Campanella, Hortensia: Un hueco revestido de furor, núm. 370, p. 184.

Canales, Alfonso: La monja de Moguer, núms. 376/8, p. 128.

Cañas, Dionisio: De la flora sobre la región cálida, núms. 376/8, p. 158.

Capecchi, Luisa: El color como acto creativo en la poesía de Juan Ramón Jiménez, núms. 376/8, p. 226.

Carwell, Richard A.: Juan Ramón Jiménez ¿noventaiochista?, números 376/8, p. 336.

Carrasco Urgoiti, María Soledad: Four comedies by Pedro Calderón de la Barca, núm. 372, p. 564.

Carreño, Antonio: Juan Ramón Jiménez y el romancero: Romances de Coral Gables, núms. 376/8, p. 785.

Casalduero, Joaquín: Sentido y forma de las tragedias calderonianas de belleza y honor, núm. 372, p. 489.

Castro Díaz, Antonio: Barroco y tópico del mundo al revés, núm. 370, página 133.

Castro Díaz, Antonio: El humanismo en la literatura española: recapitulación sobre un congreso, número 369, p. 592.

Castro Díaz, Antonio: El teatro de Sebastián de Horozco, núm. 371, página 446.

Castro Díaz, Antonio: «El viaje a Turquía» a la luz de una nueva edición crítica, núm. 372, p. 671.

Castro Díaz, Antonio: Reedición de un clásico olvidado, núm. 373, p. 208.

Cevallos, Francisco: Notas sobre la estructura de «Platero y yo», números 376/8, p. 704.

Cifo González, Manuel: Tradición e innovación en los romances de «Pastorales», núms. 376/8, p. 669.
Clay Méndez, Luis Felipe: Una autopsia psicológica de Julián del Casal, número 374, p. 270.
Cobo, Eugenio: Blas Vega: Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz, núm. 369, p. 654.
Cobo Eugenio: Aníbal Núñez: Taller del hechicero, núm. 367, p. 359.
Cobo, Eugenio: Espejo transparente, número 371, p. 281.
Coke-Enguidanos, Mervyn: Juan Ramón en su contexto estetlcista, romántico y modernista, núms. 376/8, página 532.
Concejo, Pilar: Thomas Mermall: «La retórica del humanismo», núm. 371, p. 444.
Concejo, Pilar: El origen del ensayo hispánico y el género epistolar, número 373, p. 158.
Conde, Carmen: Desde Juan Ramón Jiménez, núms. 376/8, p. 557.
Correa, Gustavo: El mar y la poesía de conciencia en Juan Ramón, números 376/8, p. 241.
Couffon, Claude: Moguer, núms. 376/8, página 152.
Cózar, Rafael de: La preocupación antológica: Sobre una nueva «Antología consultada», núm. 373, p. 203.
Cremer, Victoriano: Con Juan Ramón en el recuerdo, núms. 376/8, p. 159.
Cuadros, Juan José: De orilla a orilla, números 376/8, p. 155.
Cuenca, Luis Alberto de: Nocturno, números 376/8, p. 127.

CH

Chavarri, Raúl: Tres notas sobre arte, número 373, p. 164.
Chavarri, Raúl: Las fantasías de Bonifacio Alonso, núm. 371, p. 404.
Chavarri, Raúl: Carta a Jesús Requena para acercarle a un cuadro de Miró, núm. 369, p. 478.
Chavarri, Raúl: Alegorías, reconstrucciones, arquitecturas, vistas, caprichos, cárceles, técnicas y obsesiones en la obra de Piranesi, número 367, p. 245.
Chavarri, Raúl: Juan Ramón Jiménez: Evidencias de una poesía total, números 376/8, p. 613.
Chavarri, Raúl: Notas sobre arte, número 375, p. 634.
Chavarri, Raúl: Saura, Tàpies, Chillida y Manuel Angeles Ortiz, núm. 370, página 120.
Chavarri, Raúl: Tres notas sobre arte, número 374, p. 391.
Chicano, Eugenio: Cubierta, números 376/8.

D

Damiani, Bruno Mario: Juan Ruiz: The book of true love, núm. 374, p. 444.
Domínguez Rey, Antonio: En torno a «Los complementarios» de Antonio Machado, núm. 375, p. 669.
Domínguez Rey, Antonio: Hacia una poética juanramoniana, núms. 376/8, página 547.
Domínguez Rey, Antonio: Jesús Hilario Tundidor: «Libro de amor para Salónica», núm. 373, p. 230.

E

Ederle, Arnaldo: Variaciones al tema, números 376/8, p. 106.
Espejo, Miguel: El espejo del universo, núm. 375, p. 529.
Espinosa Hilma-Hidalgo, Linde: Simposio internacional «Centenario de Ramón Pérez de Ayala», núm. 367, página 105.

F

Feal, Carlos: Don Juan y el honor en la obra de Pérez de Ayala, núm. 367, página 81.
Fernández, Joaquín: En su centenario, números 376/8, p. 161.
Fernández, Pelayo H.: Norteamérica vista por Ramón Pérez de Ayala, número 367, p. 71.
Fernández Domínguez, Casto M.: Reseña de «Cancionero de la catedral de Segovia» de Joaquín González Cuenca, núm. 375, p. 668.
Fernández Roca, José Angel: Crónica y novela en «Las ninfas» de Francisco Umbral, núm. 373, p. 109.
Ferraro, Ariel: De cómo Juan Ramón se llevó Buenos Aires, números 376/8, p. 156.

Fiddian, Robin: Sobre los múltiples significados de «Gran Sol», novela española del mar, núm. 367, p. 287.
Fleming, Leonord: Bernard Sesé: Antonio Machado, núm. 372, p. 675.
Flores, Félix Gabriel: El primer poeta del Río de la Plata, núm. 374, página 412.
Fornaro, Milton: Los imprecisos límites del infierno, núm. 373, p. 102.
Fuentes, Juan Francisco: Nota sobre el homenaje a Noel Salomon, número 375, p. 649.
Fuentes, Juan Francisco: Comentarios a la labor historiográfica de Alberto Gil Novales, núm. 367, p. 264.

G

Galanes, Miguel J.: Una posible realidad entre sensualidad y lenguaje: número 372, p. 678.
Gamoneda, Antonio: Lápida a Juan Ramón, núms. 376/8, p. 162.
García Berrio, Antonio: Joan Miró: Texto plástico y metáfora del lenguaje, núm. 369, p. 435.
García Osuna, Carlos: Desde donde la noche muda apenas en tristeza a Juan Ramón Jiménez, núms. 376/8, página 169.
García Rey, J. M.: Reunión con la poesía de Luis Rosales, 375, 656.
García Rey, J. M.: Juan Ramón Jiménez y una elección inevitable: la libertad, núms. 376/8, p. 620.
García Sánchez, Javier: John Keats: El romanticismo bien entendido, número 367, p. 309.
García Velasco, Antonio: Título-poema como conjunto, o texto lírico en la poesía de Juan Ramón Jiménez, números 376/8, p. 457.
Garciasol, Ramón de: A. Juan Ramón Jiménez, muerto fuera de España, números 376/8, p. 457.
Gazzolo, Ana María: Hacia el mar, números 376/8, p. 167.
Gazzolo, Ana María: Viajes, núm. 370, página 62.
Gazzolo, Ana María: Reseña de «Apologías y rechazos», de Ernesto Sábato, núm. 375, p. 665.
Gerchunoff, Ana María: Dos poemas, número 375, p. 578.
Gil, Alfonso: Ceremonial para un día de invierno, núm. 375, p. 514.
Gil, Ildefonso Manuel: Homenaje a Juan Ramón Jiménez, núms. 376/8, página 96.
Gómez de las Heras, Elisa: Maestros del arte moderno italiano, núm. 367, página 334.
Gómez de las Heras, María Elisa: Joan Miró, núm. 369, p. 495.
Gómez de las Heras, Elisa: Acerca de la exposición antológica de Tàpies, número 372, p. 642.
Gómez Pérez, Angel: Nicolás Ramiro Rico: «El animal ladino y otros estudios políticos», núm. 370, p. 200.
Gómez Pérez, Angel: Cándido Pérez Gállego: «Sintaxis social», núm. 374, página 430.
González Noriega, Santiago: La obra autobiográfica de Rousseau, número 375, p. 504.
Gras Balaguer, Menene: Apuntes para una lectura de Juan Ramón, números 376/8, p. 569.
Gras Balaguer, Menene: Leyenda, número 367, p. 387.
Guereña, Jacinto Luis: Juan Ramón Jiménez en poética y divinizaciones, números 376/8, p. 591.
Guerrero Hortigón, Josefina: El mito de Narciso en Juan Ramón Jiménez, números 376/8, p. 413.
Guillén, Jorge: En este homenaje, números 376/8, p. 93.
Guillén, Jorge: Versos de «Final», número 369, p. 529.
Gutiérrez Carbajo, Francisco: Juan Ramón y Villalón, núms. 376/8, p. 861.
Gutiérrez Carbajo, Francisco: Caracterización del personaje en la novela policíaca, núm. 371, p. 320.
Gutiérrez Vega, Hugo: Por el camino de Juan Ramón, núms. 376/8, p. 116.

H

Hernández, Antonio: Conocer el surrealismo, núm. 370, p. 178.
Hernández, Juan José: Leopoldo Lugones. La luna doncella en su poesía erótica, núm. 371, p. 266.
Hiriart, Rosario: Paisaje y poesía en Ildefonso Manuel Gil, núm. 370, página 193.

Huerta Calvo, Joaquín: Una reflexión sobre el hecho literario, núm. 367, página 370.

I

Ibáñez Moltó, María Amparo: La fase religiosa de la revolución mejicana en la prensa de Valencia, núm. 370, página 67.
Infantes de Miguel, Víctor: Joven poesía española, núm. 369, p. 659.
Iniesta, Amalia: Gilbert Azam: L'oeuvre de Juan Ramón Jiménez, números 376/8, p. 932.
Izquierdo, Luis: La espiral rememorativa de Esther Tusquets, núm. 373, página 226.

J

Jareño, Ernesto: Milagro de la primavera, núm. 374, p. 364.
Jiménez, José Olivio: El negrismo poético en la tradición hispánica, número 367, p. 381.
Jurado López, Manuel: Sala de estudio, núms. 376/8, p. 46.

L

Labay Aguirre, Carlos: Reseña de «Psicosemiótica», de Cándido Pérez Gálliego, núm. 375, p. 663.
Lechner, Juan: Testimonio personal de un lector, núms. 376/8, p. 501.
León, Olver Gilberto de: Reseña de «La tête dedans», de Jacqueline Baldran y Rubén Barreiro Saguier, número 375, p. 680.
Leyra Soriano, Ana María: Medea: la estética de un mito, núm. 375, página 518.
Linares, Abelardo: A la luz de la lámpara, núms. 376/8, p. 154.
López Grigera, Luisa: Sobre la obra literaria de Rafael Lapesa, núm. 370, página 28.
Luis, Leopoldo de: Un poema de Juan Ramón Jiménez, núms. 376/8, p. 840.
Luis, Leopoldo de: Sobre cuatro poemas inéditos de Aleixandre, número 373, p. 5.

M

Macklin, J. J.: Pérez de Ayala y la novela modernista europea, núm. 367, página 21.
Mahieu, José Agustín: Theo Angelopoulos: mito, realidad y poder, número 372, p. 646.
Mahieu, José Agustín: La literatura en el cine brasileño, núm. 369, página 579.
Mahieu, José Agustín: Revisión crítica del cine argentino (1960-1980), número 373, p. 173.
Mahieu, José Agustín: Literatura y cine en Latinoamérica, núm. 367, página 299.
Mahieu, José Agustín: Godard ahora, número 374, p. 373.
Manrique de Lara, José Gerardo: Olvidos de Moguer, núms. 367/8, p. 810.
Maravall, José Antonio: Pobres y pobreza del medievo a la primera modernidad, núm. 367, p. 189.
Márquez, Antonio: Entre literatura e Inquisición: El proceso de María de Cazalla, núm. 371, p. 413.
Martín, Sabas: Dos espectáculos futuristas de «Els Joglars», núm. 373, página 187.
Martín, Sabas: Una velada con Azaña, número 367, p. 327.
Martín, Sabas: «La señora tártara»: El teatro mágico de Francisco Nieva, núm. 370, p. 115.
Martín, Sabas: El otro espacio, números 376/8, p. 171.
Martín, Sabas: Estrenos de Jesús Campos y Romero Esteo. Una muestra de teatro en video, núm. 371, página 419.
Martín Ramírez, Manuel: Rescate de un homenaje desapercibido, números 376/8, p. 630.
Martínez, Beatriz: Los temas preferidos de San Martín a través del examen de su biblioteca, núm. 369, página 533.
Martínez, Beatriz: I Seminario Internacional Sanmartiniano, núm. 367, página 349.
Martínez Torrón, Diego: Variantes poemáticas de «Piedra y cielo»: de la

«Segunda antología» a «Leyenda», números 376/8, p. 800.
Martínez Torrón, Diego: Una revisión del romanticismo español, núm. 371, página 435.
Masoliver, Juan Antonio: Quién ¿y por qué lloran?, núm. 373, p. 60.
Masoliver Ródenas: En las calles de los poetas, núms. 376/8, p. 110.
Matamoro, Blas: Juan Ramón Jiménez expuesto por Sánchez Barbudo, números 376/8, p. 929.
Matamoro, Blas: Octavio Paz del arquetipo a la historia, núm. 367, página 273.
Matamoro, Blas: Entrelíneas, núm. 375, página 696.
Matamoro, Blas: Entrelíneas, núm. 370, página 212.
Matamoro, Blas: Thomas Mann en sus diarios, núm. 371, p. 227.
Matamoro, Blas: Calderón y Goethe, número 372, p. 503.
Matamoro, Blas: Entrelíneas, núm. 371, página 474.
Matamoro, Blas: Entrelíneas, núm. 367, página 400.
Matamoro, Blas: Entrelíneas, núm. 372, página 696.
Matamoro, Blas: Entrelíneas, núm. 373, página 234.
Matamoro, Blas: Juan Ramón expuesto por Sánchez Barbudo, núms. 367/8, página 929.
Matamoro, Blas: Entrelíneas, núm. 369, página 663.
Matamoro, Blas: Guillaume Apollinaire (1880-1980): recapitulación de las vanguardias, núm. 367, p. 111.
Matamoro, Blas: Adorno revisitado, número 374, p. 435.
Medeiros, Paulina: Prefacio a «Felisberto Hernández y yo», núm. 374, página 322.
Mellizo, Carlos: «La tarde», últimos versos de Juan Rejano, núm. 374, página 384.
Mellizo, Felipe: Del tiempo, números 376/8, p. 148.
Mellizo, Felipe: Mi bemol, núm. 370, página 56.
Menarini, Piero: Ermanno Caldera: La comedia romántica in Spagna, 370; commedia romantica in Spagna, número 370, p. 182.
Merlino, Mario: América y España: Historia crítica, núm. 367, p. 341.
Merlino, Mario: Debate y texto de Calderón a Brecht, núm. 372, p. 551.
Merlino, Mario: Suicidio y diferencia, número 371, p. 431.
Merlino, Mario: Variables del espacio y alegoría en el «Sueño», de Santillana, núm. 369, p. 613.
Merlino, Mario: Roberto Arlt: los escritos del buen ladrón, núm. 373, página 130.
Mesanza, Julio M.: Visita, núm. 367, página 394.
Mestre, Antonio: García Cárcel: Herejía y sociedad en el siglo XVI, número 369, p. 626.
Min, Yong-Tae: Tres etapas del orientalismo en Juan Ramón Jiménez, números 376/8, p. 284.
Molina Campos, Enrique: Sentido y forma de un tema poético: el ferrocarril en la poesía de Juan Ramón Jiménez, núms. 376/8, p. 259.
Morillas, Enriqueta: La permanencia de Andalucía, núm. 369, p. 631.
Morillas, Enriqueta: ¿Qué sabe la literatura?, núm. 371, p. 458.
Muñoz Rojas, José Antonio: Juan Ramón en Padilla, 34, núms. 376/8, página 859.
Murciano, Carlos: En torno a un poema de Juan Ramón, núms. 376/8, página 818.

N

Najt, Myriam-Reyzábal, María Victoria: Colaboradores y oponentes del «yo» poético en «Platero y yo», números 376/8, p. 748.
Naranjo, Consuelo S.: Dos poemas a Juan Ramón, núms. 376/8, p. 150.
Núñez, Antonio: El pianista de la calle Halsted, núm. 367, p. 176.

O

Oram, Karen A.: «Platero y yo»: la doble misión de Juan Ramón Jiménez, números 367/8, p. 686.
Ortega, José A.: Aspectos narrativos en «Los verdes de mayo hasta el mar», de Luis Goytisolo, núm. 370, página 105.

Ortega, José: Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca: dos poetas andaluces en Estados Unidos, números 376/8, p. 875.
Ortega, Julio: Un exhaustivo panorama de la literatura en Bolivia, núm. 369, página 607.

P

Padrón, Justo Jorge: Cita desde el alba, núms. 376/8, p. 119.
Paláu, Xavier: 29 de mayo de 1958, números 376/8, p. 153.
Paláu de Nemes, Graciela: De Zenobia y Juan Ramón: los últimos años: Cartas (1951-1956), núms. 376/8, página 44.
Pallarés, María del Carmen: Los pájaros en «Platero», núms. 376/8, p. 172.
Paola, Luis di: Dos interpretaciones de literatura americana, núm. 367, página 374.
Paoletti, Mario: Platero en Sierra Chica, núms. 376/8, p. 744.
Paoletti, Mario Argentino: Receta de invierno, núm. 369, p. 571.
Paoletti, Mario Argentino: Cinco relatos breves, núm. 372, p. 598.
Paredes Núñez, Juan: Los «cuentos» de Juan Ramón Jiménez, números 376/8, p. 777.
Paternáin, Alejandro: Una tarde de otoño para Juan Ramón, núms. 376/8, página 579.
Paternáin, Alejandro: Poemas de Rodolfo Alonso, núm. 371, p. 472.
Pedemonte, Hugo Emilio: Juan Ramón Jiménez y los árboles, núms. 376/8, página 232.
Peláez, Manuel J.: La comunidad internacional y sus agregados sociopolíticos en los escritos jurídicos y literarios catalanes de la segunda mitad del siglo XIV, núm. 371, p. 338.
Peña, Pedro J. de la: Juan Ramón Jiménez ve amanecer, núms. 376/8, página 164.
Pérez, Joseph: El humanismo español frente a América, núm. 375, p. 477.
Pérez Gállego, Cándido: Juan Ramón Jiménez y T. S. Eliot, núms. 376/8, página 911.
Pérez Gállego, Cándido: El primer encuentro de Romeo y Julieta, número 373, p. 150.
Pino Calzacorta, Francisco del: «Final» y la teoría lingüística de Jorge Guillén, núm. 369, p. 521.
Pintor Ramos, Antonio: «Inteligencia sentiente» e historia de la filosofía, número 372, p. 667.
Plaza, Galvarino: Alfonso Canales: «El puerto», núm. 373, p. 220.
Plaza, Galvarino: Aparencial reflejo, números 376/8, p. 120.
Plaza, Galvarino: Notas marginales de lectura, núm. 375, p. 706.
Plaza, Galvarino: Notas marginales de lectura, núm. 372, p. 705.
Plaza, Galvarino: Notas marginales de lectura, núm. 369, p. 675.
Plaza, Galvarino: Notas marginales de lectura, núm. 367, p. 411.
Plaza, Galvarino: Notas marginales de lectura, núm. 374, p. 465.
Polo de Bernabé, José Manuel: La vanguardia de los años cuarenta y cincuenta: el postismo, núm. 374, página 397.
Pozanco, Víctor: Acción de gracias a un maestro, núms. 376/8, p. 170.
Prado, Angeles: Las novelas poemáticas de Ramón Pérez de Ayala, número 367, p. 41.

Q

Quintana, Juan: Un espacio de pájaros, números 376/8, p. 583.
Quintana, Juan: La (región) poesía más transparente, núm. 371, p. 464.
Quiñones, Fernando: El homenaje, números 376/8, p. 626.
Quiroga Clérigo, Manuel: «Platero y yo»: historia de una soledad, números 376/8, p. 679.
Quiroga Clérigo, Manuel: Reflexiones acerca de una generación hábilmente silenciada, núm. 367, p. 390.
Quiroga Clérigo, Manuel: Octavio Uña: Castilla y otras angustias, núm. 371, página 396.
Quiroga Clérigo, Manuel: Lugar siniestro este mundo, caballeros, núm. 372, página 690.

R

Rambaldo, Ana: La paradójica aldara y la maqamat hispano-hebrea, número 374, p. 450.

Reyzábal, María Victoria: Mito y rebeldía en la literatura hispanoamericana, núm. 372, p. 682.

Rincón, María Eugenia: Tránsito a los tiempos modernos, núm. 375, p. 615.

Ríos Ruiz, Manuel: La sevillanía del poeta Rafael Montesinos, núm. 375, página 681.

Rodríguez Jiménez, Antonio: En una tarde de pájaros y árboles bajo la tibia sombra de Moguer, números 376/8, p. 131.

Rodríguez Jiménez, Antonio: Juan Ramón y el dandysmo, núms. 376/8, página 446.

Rodríguez Jiménez, Antonio: Dos saludos a Juan Ramón, núms. 376/8, página 131.

Rodríguez Padrón, Jorge: Juan Ramón Jiménez-Luis Cernuda: diálogo crítico, núms. 376/8, p. 886.

Rodríguez Padrón, Jorge: Baltasar Porcel: Más allá del espejo, núm. 372, página 659.

Roldán, Mariano: Poemas de Cátulo, número 367, p. 183.

Roldán, Mariano: Esquela a Juan Ramón, núms. 376/8, p. 163.

Romano, Eduardo: Arlt y la vanguardia argentina, núm. 373, p. 143.

Rosa, Julio M. de la: Encuentro con «Reglón», núm. 369, p. 587.

Roy, Joaquín: Juan Marichal: Cuatro frases de la historia intelectual latinoamericana, núm. 367, p. 378.

Roy, Joaquín: The fiction of Julio Cortázar núm. 369, p. 657.

Ruano, Manuel: Retrospectiva de un anecdotario lírico, núms. 376/8, página 588.

Rubio, Fanny: Las palabras de «Espacio», núms. 376/8, p. 166.

Rubio Tovar, Joaquín: Nueva edición de «Guzmán de Alfarache», número 369, p. 636.

Rubio Tovar, Joaquín: Juan de Segura, reeditado, núm. 373, p. 217.

Rubio Vela, Agustín: Ausias March: Obra poética completa, núm. 371, página 469.

Ruiz Fornells, Enrique: Bibliografía de revistas y publicaciones hispánicas en los Estados Unidos en 1979, números 376/8, p. 953.

Ruiz Silva, Carlos: Dos estudios sobre la «Soledad sonora», núms. 376/8, página 828.

S

Saal, Frida-Braunstein, Néstor: La descarada pintura de Antonio López Sáenz, núm. 372, p. 656.

Sad, Gabriel: «El pájaro mosca»: palabra de la madre, escritura del padre, núm. 375, p. 490.

Salas, Horacio: En pocas líneas, número 367, p. 420.

Salas, Horacio: En pocas líneas, número 369, p. 684.

Salas, Horacio: En pocas líneas. Lectura de revistas, núm. 372, p. 713.

Salgado, María A.: Juan Ramón visto por Juan Ramón, núms. 376/8, p. 7.

Salinas Paguada, Manuel: Breve reseña del cuento moderno hondureño, número 371, p. 385.

Salvador, Carmen: Escalas, núm. 375, página 586.

Sánchez Barbudo, Antonio: Cartas inéditas de Juan Ramón, núms. 376/8, página 24.

Sánchez Blanco, Francisco: El «Lazarillo» y el punto de vista de la alta nobleza, núm. 369, p. 511.

Sánchez Lobato, Jesús: Santos Sanz Villanueva: «Historia de la novela social española», núm. 371, p. 440.

Sánchez Lobato, Jesús: Stanley Finkenthal: El teatro de Galdós, número 374, p. 447.

Sánchez Romeralo, Antonio: Juan Ramón Jiménez: El argumento de «la obra», núms. 376/8, p. 473.

Santos, Nelly E.: «El contemplado», de Pedro Salinas, núm. 373, p. 27.

Sanz Villanueva, Santos: Ediciones desconocidas de «La regenta», número 370, p. 173.

Satue, Francisco Javier: Juan Ramón y nosotros, núms. 376/8, p. 936.

Satue, Francisco Javier: Juan Ramón Jiménez: La tentación de la soledad, números 376/8, p. 205.

Satue, Francisco Javier: A. J. Ayer: Los problemas centrales de la filosofía, núm. 369, p. 641.

Satue, Francisco Javier: Antes del punto final, núms. 376/8, p. 940.

Sebold, Russell P.: Juan de la Huerta Vizcaíno en la vida y en la rima V de Bécquer, núm. 370, p. 40.

Serrano y Sanz, Emilio: Hierofanía solar en la obra poética de Juan Ramón Jiménez, núms. 376/8, p. 463.

Sheehan, Robert Louis: El género «Platero» de Juan Ramón Jiménez, números 376/8, p. 731.

Sola Bull, Ricardo: Rafael Monroy Casas: «Perspectivas sociales y relaciones humanas en el teatro de Arnold Wesker», núm. 370, p. 202.

Sola Buil, Ricardo: Manuel Angel Conejero: «Eros adolescente», número 373, p. 223.

Sopeña, Federico: Aspectos de la moral sexual en Galdós, núm. 374, página 294.

Soria Olmedo, Andrés: Poética de un período literario, núm. 374, p. 453.

Strasburger, Janusz: La obra de Juan Ramón Jiménez en Polonia, números 376/8, p. 946.

Suárez, Bernardo: La creación artística en «La barraca», de Blasco Ibáñez, número 371, p. 371.

Surtz, Ronald: Sobre hidalguía y limpieza de sangre de la Virgen María en el siglo XVII, núm. 372, p. 605.

T

Thiercelin Mejías, Raquel: El reflejo de «Nadla» en los espejos velados, número 372, p. 620.

Tijeras, Eduardo: Apunte de la tristeza y los viajes en Juan Ramón Jiménez, números 376/8, p. 214.

Tizón, Alvaro: Francisco Jiménez y otros: «The identification and analysis of chicano literature», núm. 370, página 189.

Tizón, Héctor: Hemingway, veinte años después, núm. 372, p. 635.

Tourón de Ruiz, Mercedes: El alcalde de Zalamea en Lope y Calderón, número 372, p. 534.

Triana, José: Coloquio de sombras, número 374, p. 317.

Tugues, Albert: Elejía y balada, números 376/8, p. 101.

Tundidor, Jesús Hilario: Juan Ramón Jiménez contempla el océano Atlántico, p. 111.

U

Urbano, Manuel: Notas para una aproximación a la copla flamenca en la obra de Juan Ramón, núms. 376/8, página 302.

Urbano, Manuel: Antonio Machado y el cante jondo, núm. 373, p. 69.

Urbanyi, Pablo: Concurso, núm. 367, página 120.

Urrutia, Jorge: Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de «Platero y yo», números 376/8, p. 716.

V

Valero Garcés, María del Carmen: Manuel Angel Conejero: «En torno a Shakespeare», núm. 371, p. 467.

Vallverdú, Francesc: El catálogo de libros en catalán, núm. 367, p. 398.

Vázquez Zuleta, Sixto: El cuento indígena, núm. 370, p. 139.

Verd, Gabriel María: La religiosidad de Juan Ramón en sus libros inéditos de poesía (1908-1912), núms. 376/8, página 379.

Vidal, José B.: Proust: El hábito y la aventura, núm. 375, p. 593.

Villena, Luis Antonio de: Juan Ramón Jiménez (1881-1981), núms. 376/8, página 109.

Villena, Luis Antonio de: Sobre «Antiguo muchacho», de Pablo García Baena, núm. 367, p. 319.

Wilcox, John: Juan Ramón Jiménez: Transformación y evolución poética de cuatro temas fundamentales en su obra, núms. 376/8, p. 179.

Y

Ynduráin, Domingo: Vargas Llosa y el escribidor, núm. 370, p. 150.

Z

Zamora, Tomás: La controversia política del destino de América, número 373, p. 15.

Zamora Vicente, Alonso: Regreso dominguero, núm. 369, p. 551.

Zardoya, Concha: Antropología poética en Juan Ramón Jiménez, números 376/8, p. 485.

Zardoya, Concha: Leopoldo de Luis y sus palabras grises, núm. 367, p. 353.

Zardoya, Concha: Ramón de Garciasol en su segunda antología personal, número 371, p. 450.

Zarraluki, Pedro: José María Carandell: La poética del fuego, núm. 374, página 459.