

En la Parte segunda —Vocabulario de indigenismos— Alvar ordena alfabéticamente los americanismos de la obra de Castellanos y, además de proporcionar el significado o el sinónimo, presenta los contextos en que se documentan. En la mayoría de los casos al contexto sigue un estudio contrastivo de documentaciones en otras obras de lexicografía americana que afina la definición, y abre caminos para el que quiera ocuparse de este tema. Los índices —tan lamentablemente raros entre hispanistas— son utilísimos y completos: hay índice de autores y onomástico, de palabras, temático, de nombres científicos, de láminas.

Quizá el único reparo que se le puede hacer al libro sea el título *Juan de Castellanos. Tradición española y realidad americana*, ya que de él no se deduce que en realidad es un estudio de los indigenismos de las *Elegías*. Lo que es esta obra lo dice claramente el autor: "El estudio de los americanismos en las *Elegías* nos ha venido a mostrar una faz inédita del proceso de adopción. Castellanos ha cumplido una penosa tarea y con no poco esfuerzo lo hemos podido acompañar. Pero el riesgo merecía emprenderse. Ese filón apenas explorado constituye por sí solo un capítulo de nuestra historia lingüística y había que escribirlo para señalar cómo el poeta no fue tan vulgar observador como podríamos pensar por muchos de sus versos, y cómo las *Elegías* son un variado y rico testimonio en la historia de los americanismos y un singular poema para conocer parcelas lingüísticas apenas frecuentadas" (p. 102). Tamaña parcela y tamaña tarea.

GIORGIO PERISSINOTTO

University of California, Santa Barbara.

DEREK HARRIS, ed., *Luis Cernuda*. Taurus, Madrid, 1977; 338 pp.

JENARO TALENS, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Anagrama, Barcelona, 1975; 390 pp.

JOSÉ MARÍA CAPOTE BENOT, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*. Universidad de Sevilla, 1976; 295 pp.

AGUSTÍN DELGADO, *La poética de Luis Cernuda*. Editora Nacional, Madrid, 1975; 278 pp.

Las fechas (escribe Borges) son para el olvido, pero fijan en el tiempo a los hombres y traen multiplicadas connotaciones. De 1950 datan los primeros trabajos que quisieron rehacer el maltrecho prestigio de Cernuda. Derek Harris recoge tres de ellos: un artículo de Ricardo Gullón, extraído de *Asomante*, otro de José Luis Cano, de *Ínsula*, y un capítulo del libro de José Francisco Cirre, *Forma y espíritu de una lírica española*. La nota que José Luis Cano incorpora al fin de esta nueva edición de su ensayo ("Estas palabras, escritas en 1950, ya no

tienen hoy sentido", p. 95) reconoce justamente que los años y los lenguajes críticos suelen desvanecerse al mismo paso. En 1958 se imprimió en México la tercera edición de *La realidad y el deseo*. Los historiadores de la literatura la consideran instrumento de la influencia de Cernuda en España y suelen citar tres nombres de poetas que, defraudados por la "poesía social", le buscaron y le siguieron: José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma y Francisco Brines. Los tres escribieron ensayos para el primer homenaje a Cernuda de una revista española: *La Caña Gris*, 1962. Derek Harris recoge los de los dos primeros y otro de Jacobo Muñoz que apareció con ellos.

En 1962, 1965, 1969, 1971 y 1973 vieron la luz los primeros libros de Elisabeth Müller, Philip Silver, Alexander Coleman, J. M. Capote Benot y Derek Harris sobre Cernuda. No cabe duda de que esos estudios prepararon el camino a la publicación decisiva, la *Poesía completa*, en 1974, y la *Prosa completa*, al año siguiente, empresa notable de Derek Harris y Luis Maristany para Barral Editores. Acaso esos esmerados volúmenes justifican la acelerada aparición de textos críticos que les siguió: la colección de 31 ensayos reunida por Derek Harris, las tesis doctorales de J. Talens, Agustín Delgado y J. M. Capote Benot, y los 11 artículos de homenaje en *Sin Nombre*¹ y *Cuadernos Hispanoamericanos*² (ninguno de los cuales se abrió camino hacia la compilación de Harris).

Advierte Northrop Frye, en la "Introducción polémica" a su *Anatomía de la crítica* (cito por la traducción de la ed. de Caracas, 1977, p. 19): "El poeta que habla en calidad de crítico no produce crítica, sino documentos que han de ser examinados por los críticos. Ciertamente, puede tratarse de documentos valiosos: sólo cuando se aceptan como directrices para la crítica hacen correr el riesgo de que induzcan a extravíos". Cernuda habló con cierta largueza en "calidad de crítico", pero han sido sobre todo tres de sus ensayos los que han ejercido una tenaz dictadura sobre la mayoría de los críticos: "Palabras antes de una lectura" (1935), "Historial de un libro" (1958) y, con menos frecuencia, "El Crítico, el Amigo y el Poeta" (1943); esos tres ensayos constituyen la Parte III de *Poesía y literatura I* (Barcelona, 1960) y tienen en común un mismo objeto: su propia poesía. Cernuda revela en ellos los "conceptos" o "ideas" que le fue dejando su experiencia poética (sobre todo, que "la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad..."), y los nombres de poetas y poemas que iluminaron esa experiencia (Bécquer, Garcilaso, Mallarmé, Hölderlin, los metafísicos ingleses, Browning, Eliot, Yeats... etc.). El "extravío" de bastantes críticos ha adoptado, en este caso, dos formas paralelas: la paráfrasis (decir lo que dicen los versos de Cernuda, a la luz de aquellos *conceptos*) o la verificación (comprobar qué versos de Cernuda "recuerdan a" o "son

¹ *Sin Nombre*, San Juan, Puerto Rico, 1976, núm. 4, "Homenaje a Luis Cernuda" (en adelante *SNo*).

² *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1976, núm. 316, "Homenaje a Luis Cernuda" (en adelante *CuH*).

un eco de" los versos de aquellos otros poetas, y viceversa). Predomina, en ambos casos, la enumeración de unos temas que Cernuda ha compartido con amplias generaciones de poetas que sólo remotamente determinan su singularidad: el amor, el destierro, la soledad, la decepción amorosa, el mar, los árboles, la noche, el cuerpo... El paciente lector de estos textos críticos puede llegar aún a una última decepción: no sólo se citan en general los mismos ensayos de Cernuda, se repiten y se analizan también los mismos versos. Alejados de sus poemas e hilvanados por la prosa de los críticos, estos versos parecen compartir una inequívoca monosemia que la teoría literaria de nuestros días considera decididamente ajena a la poesía.

Los seis primeros trabajos recopilados por D. Harris tratan de componer una imagen de la persona que fue Luis Cernuda, pero el lector recibe apenas unos ornamentados recuerdos y varias palabras insistentes: desdén, indolencia, soledad. Demasiado emotivos o demasiado circunstanciales, en ningún caso ofrecen estos ensayos un intenso "portrait in miniature" a la manera de Lytton Strachey o de ciertos prólogos de Borges. Sus autores ocultan además una vicisitud fundamental de la vida de Cernuda: "Se corre el riesgo de no comprender el significado de su obra si se omite o atenúa su homosexualidad", escribe Octavio Paz (p. 150)³, y añade: "*La realidad y el deseo* puede verse como una biografía espiritual" (p. 140). Gil de Biedma confirma que "para Cernuda, el sentido de su poesía y la historia de su concreta experiencia personal son una misma cosa" (p. 126). El artículo de Maristany en este mismo volumen ("*La poesía de Luis Cernuda*") y el capítulo I del libro de Talens ("*La trayectoria poético-vital*") parecen justificados por esa conclusión, pero no llegan a subsanar las deficiencias de los estudios biográficos. Agustín Delgado comienza su libro con una "Biografía de urgencia" que agrupa datos desperdigados en algunas páginas de *Ocnos*, *Variaciones sobre tema mexicano* e "Historial de un libro", en las cartas de Cernuda que han publicado Derek Harris, Capote Benot y López Estrada, y en un ensayo de Carlos Otero, "Cernuda en California", que no se incluye en la compilación de D. Harris. Capote Benot recoge al final de su nuevo libro otras 33 cartas de Cernuda que iluminan vagamente su época surrealista. Ruiz Silva, en el homenaje de *Cuadernos Hispanoamericanos*, investiga minuciosamente un dato menos importante: los conciertos de Mozart que Cernuda escuchó en Londres durante la primavera y el otoño de 1946 (pp. 61-65).

Como los estudios biográficos y los retratos, los ensayos sobre la poesía de Cernuda barajan insistentemente una reducida serie de motivos. El más sostenido, en la recopilación de D. Harris, alude a su romanticismo. En 1936 Pedro Salinas aplicó a la poesía de Cernuda la disyuntiva de "clásico o romántico" que privaba en la época, y la declaró decididamente romántica (p. 33). Serrano Plaja, Lezama Lima, Maristany, Olivio Jiménez y tantos otros reproducen, de una u otra manera, ese dictamen. Hacia 1950, Ricardo Gullón y J. F. Cirre postu-

³ Juicio que reproducen Adrián G. Montoro (*SNo*) y James Valember (*CuH*).

laron una tercera alternativa: Cernuda escribía "con sentimientos románticos y formas clásicas" (p. 81); "Romanticismo, ciertamente, con ropaje de versos clásicos" (p. 98). Se trataba, en cualquier caso, de juicios poco comprometidos que evitaban las definiciones o las daban por supuestas, hasta que Carlos P. Otero, unos años después, revisó minuciosamente el tópico y concluyó que llamar romántico a Cernuda es una redundancia, porque todos los poetas de su tiempo lo son de algún modo; tras una serie de justas definiciones, concluye Carlos Otero que "romántico en la expresión, romántico en la forma, también es romántico Cernuda en la materia a informar y en el modo de informarla" (p. 133).

El lenguaje común de esta crítica parece haberse agotado con la voz "romanticismo". La segunda condición generalmente aceptada de la poesía de Cernuda se expresa en palabras diferentes que, sin embargo, no implican desacuerdo. Salinas la llama "carácter inmaterial, aéreo..., de una delicadísima espiritualidad" (p. 35). Lezama Lima, en la menos oscura de sus expresiones, "misticismo corporal" (p. 50). Para Tomás Segovia se trata de una "manera alada de tratar el tema" (p. 55). Ricardo Molina, al estudiar "la conciencia trágica del tiempo" en la poesía de Cernuda, lo denomina "fugitividad y fragilidad" (p. 102). Otros autores utilizan términos como "incorpóreo" (p. 61) y "espiritual" (p. 96).

La mayoría de los críticos coinciden también al dividir esa poesía en dos grandes mitades: antes de *Las nubes* y a partir de *Las nubes*. En la etapa que las separa, Cernuda lleva a cabo, por una parte, el "descubrimiento de la patria" (Gullón, p. 79)⁴. Por otra parte, Cernuda entra entonces en contacto con la "poesía de la meditación" de los ingleses, que activa en él (como lo había hecho en Unamuno), un "sentido de la composición", es decir, le descubre la "capacidad de servidumbre del medio verbal" (Valente, p. 310). Otros autores (incluso el mismo Cernuda) han llamado a este fenómeno "sobriedad de expresión" (p. 76) o "lenguaje coloquial" (p. 121). Juan Goytisolo ensalza los efectos de esa transición: "Con los años, su primitiva actitud epicúrea se metamorfosea en un hondo tormento existencial próximo al de Unamuno" (p. 166).

La primera etapa de la poesía de Cernuda despierta moderado entusiasmo y muy escasas controversias (apenas la de la influencia de Guillén sobre *Perfil del aire*); la segunda, por el contrario, suele estimular dos actitudes divergentes: están, de un lado, los que la consideran declinante y prefieren resueltamente la poesía que precede a *Las nubes* (por ejemplo, Octavio Paz y, más tajantemente, Tomás Segovia); de otro, ciertos poetas españoles a los que el Cernuda posterior a *Las nubes* liberó de la pesada herencia de la generación del 27 mediante una "actitud o tesitura poética del autor [...] radicalmente distinta de la de sus compañeros de promoción" (Gil de Biedma, p. 125).

⁴ Concha Zardoya lo describe en su artículo de *SNo* (pp. 31-41): con la guerra civil y el exilio, España pasa de ser madre a ser madrastra; *Las nubes* introducen a la historia en la poesía de Cernuda; en *Ocnos* y *Como quien espera el alba* cunde, en cambio, la nostalgia de Andalucía.

Toda una serie de ensayos se dedican a verificar las influencias que Cernuda aceptó o rechazó en cada una de las dos etapas: José Luis Cano, la de Bécquer; Ricardo Molina y Luis Maristany, la de Guillén; Correa, la de Mallarmé y Góngora; José Ángel Valente, la de ciertos poetas ingleses; Terence McMullan (el menos servil), la de Pierre Reverdy. Casi todos parecen estar de acuerdo con Cernuda en que se trata de una "afinidad temperamental" (p. 262) más que de una influencia. Así, Cernuda "no «imita» por ejemplo a Keats, sino que siente cosas que sólo él y Keats, o nadie o casi nadie más, han sentido" (Tomás Segovia, p. 55).

De todos los ensayos reunidos por D. Harris (la mayoría escritos hace 15 o 20 años), el más citado y el que, sin duda, ha tenido más influencia ha sido el de Octavio Paz, "La palabra edificante", que había tenido ya múltiples reimpresiones. De alguna manera, casi todos los que han escrito sobre Cernuda, incluido Octavio Paz, se han sentido obligados a transcribir inapelablemente y sin discusión aquella frase donde el poeta declara que el conflicto entre la realidad y el deseo constituye la esencia del problema poético. (A veces, casi todo un artículo, como el de Jacobo Muñoz, por ejemplo, consiste en una glosa de la frase.) El ensayo de Octavio Paz (en el que sobran repeticiones que no lo parecen) ofrece su aportación acaso más interesante al señalar que "en el instante del poema pactan realidad y deseo" (p. 149), y que "el destino de la palabra deseo, desde Baudelaire hasta Breton, se confunde con el de poesía" (p. 152).

Con todo, ni siquiera Paz aspira a ocuparse del *ser* (y no sólo del *decir*) de esa poesía. El ejercicio de Juan Ferraté resulta, por esta razón, mucho más eficaz. Ferraté se propone mostrar que en algunos poemas de Cernuda se realiza un significativo conflicto entre la voluntad del hablante y la independencia del lenguaje y que el poeta lleva a cabo "una anulación, por el sentido de la sustancia del contenido, del sentido de la forma con que se presenta el contenido en cuestión" (p. 277). El resultado previsible es que "lo dicho a la postre es mucho más o, en todo caso, algo absolutamente distinto, de lo que las palabras, en su uso normal, parecían destinadas a expresar" (pp. 278-279). Con estos juicios, Ferraté desvirtúa la labor de tantos estudiosos de la poesía de Cernuda que confían en el significado inmediato y apenas complejo de las palabras, y que raramente atienden al significado de las construcciones, las repeticiones, los paralelismos y las coincidencias en el texto del poema.

Otros ensayos de estas colecciones aspiran a puntualizar o describir la presencia de ciertos temas, símbolos y mitos, como la noche (J. M. Aguirre); la luz y la sombra, en evidente relación con el deseo y la realidad (Shelley A. de Laurentis, *SNo*); el uso de *tú*, iluminado por los hallazgos de Michel Butor (Adrián Montoro, *SNo*); el reflejo, que es un elemento del descuidado mito de Narciso (Maya Schärer). Se ha pretendido, incluso, que la poesía de Cernuda expresa una desesperada búsqueda de Dios (Couso Cadahna, *CuH*). Dos ensayos se ocupan de variantes y de inéditos: uno de Derek Harris sobre tres versiones dife-

rentes de la elegía a la muerte de García Lorca; otro de Capote Benot (*CuH*) sobre un poema surrealista.

Cotejadas con esas series de artículos, las tres tesis doctorales son, a la vez, reposados resúmenes o ampliaciones de uno o varios temas, pero difícilmente aportan procedimientos nuevos, puntos de vista o conclusiones diferentes. Jenaro Talens es el autor de la más ambiciosa y le distinguen sus múltiples y torturadas clasificaciones. Capote Benot ofrece un *dossier* o anteproyecto, apenas elaborado, de las relaciones de Cernuda con el surrealismo. Agustín Delgado se ocupa con cierto detalle de las "influencias", en la tesis mejor redactada de las tres.

Jenaro Talens asegura confusamente en la introducción de su libro que va a proceder según el método de Barthes y Mukarowsky: no interpretar la poesía de Cernuda, sino averiguar cuál es su principio ordenador y trazar con él la estructura de toda la obra. Pero esos nombres y postulados apenas vuelven a aparecer en el resto de las páginas y son generalmente sustituidos por los procedimientos y el vocabulario crítico de Carlos Bousoño. Las clasificaciones y ordenaciones comienzan inmediatamente. Distingue entre sistema (transhistórico, abierto, equívoco) y estructura (histórica, cerrada, unívoca), entre nivel de crítica y nivel de lectura, vagamente relacionados con la pareja anterior; finalmente (sin mencionar a Jakobson), entre nivel de selección y nivel de combinación. Pero estas distinciones tampoco trascienden al resto del estudio. La auténtica definición de su propósito se insinúa inesperadamente al final de la introducción y coincide con divulgadas propuestas de Octavio Paz, Maristany, Gil de Biedma y otros: "El análisis de la trayectoria literario-vital de un autor puede ayudarnos no sólo a encontrar el *principio ordenador* sino también a situar la obra dentro de la evolución literaria y delimitar su función social" (p. 32).

La primera parte de este trabajo proporciona una relación cronológica, libro por libro, de los temas y actitudes dominantes en la poesía de Cernuda, a la que clasifica en cuatro etapas (las sugeridas por Octavio Paz, pero con distinto nombre): juventud (vitalismo), madurez (contemplación serena), tránsito a la vejez (angustia) y vejez (desolación). No logra evitar la "interpretación" que primero había desdennado, ni ciertos juicios tajantes, abstrusos y probablemente insostenibles (por ejemplo: "la invariabilidad significacional de todos y cada uno de los poemas cernudianos", p. 54). Al final de la primera parte, otro punto de vista común a los críticos de Cernuda le permite volver a clasificar su obra en dos grandes mitades: antes de *Las nubes* y a partir de *Las nubes*.

La segunda parte, sobre "El pensamiento poético", contiene una doble paráfrasis: primero, de las teorías de Bousoño sobre el *irracionalismo* e *individualismo* de la poesía contemporánea, desde Rousseau hasta la segunda guerra mundial; segundo: de determinados ensayos de Cernuda, sobre todo "Palabras antes de la lectura".

La tercera y última parte comienza con una censura a la distinción entre fondo y forma, aplicada por Gil de Biedma y por el mismo Cer-

nuda, y propone a cambio la distinción "forma interior" y "forma exterior". Anota luego que la "visión del mundo" de Cernuda ha dotado a *La realidad y el deseo* de dos raíces diferentes: una "metafísica", antes de *Las nubes*, y otra "ética", a partir de *Las nubes*. Describe cuatro temas fundamentales: la soledad, el amor, el tiempo y la muerte, "puestos en marcha por el *thirst for eternity*" (p. 247), de acuerdo con una tesis de Philip Silver que indignó a Cernuda (lo cuenta Carlos Otero en la introducción a *Invitación a la poesía*, 1975, pp. 20-21). Talens recorre entonces cuatro veces cada una de las cuatro etapas en que había dividido la vida de Cernuda, con el fin de recoger todo rastro de los cuatro temas. El mismo Talens advierte que esta operación "debe traer alguna innecesaria, pero insalvable, repetición, máxime teniendo en cuenta que se aborda este apartado desde cuatro ángulos de un mismo cuerpo, lo que significa repetición de la repetición" (p. 247).

En el penúltimo capítulo, el vocabulario crítico de Carlos Bousoño y Dámaso Alonso le sirve para describir determinados procedimientos retóricos ("forma exterior") de Cernuda: la imagen visionaria, la visión, el símbolo... (p. 318), la correlación diseminativa-recolectiva (p. 321), etc. Su frenesí taxonómico construye entonces el centro del laberinto: el versículo cernudiano pasa por *tres* etapas (ajenas a las *cuatro* primeras y a las *dos* siguientes) y los poemas son de *cuatro* tipos, *dos* breves y *dos* largos. La arbitrariedad con que Jenaro Talens dispone de los diversos vocabularios críticos, lo mismo que la inconsecuencia con que propone teorías, plantea incómodos problemas al lector. La palabra "mito", por ejemplo, visita sus párrafos con tanta frecuencia como imprecisión hasta que en la página 298, el autor, agobiado o impotente, confiesa: "Hemos venido hablando hasta aquí de mito en la obra cernudiana, sin especificar el sentido en que tal expresión se usa, sobre todo si se piensa que su significación abarca zonas muy distantes entre sí y, a menudo, opuestas".

Cernuda declaró en varias páginas de su obra que la lectura de los surrealistas había afectado notablemente la composición de los poemas de *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*, y había dejado alguna huella en los de *Donde habite el olvido*. Conocidos estudios sobre el surrealismo español (los de Manuel Durán, Paul Ilie, Vittorio Bodini y C. B. Morris) han prestado limitada atención a esos libros de Cernuda. José María Capote Benot ha decidido, a su vez, examinar cada uno de los poemas que los componen, con el fin de mostrar, contra la opinión de "casi todos los críticos" (p. 44) que el surrealismo español no es una versión diluida del francés, que tiene su propia personalidad, y que "presenta en su automatismo un mayor grado de razón y de lógica" (p. 29). En las últimas 44 páginas del primer capítulo resume con cierta precipitación las noticias más divulgadas sobre la vanguardia, algunas opiniones sobre el surrealismo, ciertas influencias (la de Pablo Neruda, por ejemplo, que llena la página 33 y parte de la 34), las fuentes, las circunstancias políticas y la cronología. Vittorio Bodini es, creo,

su mentor más aludido. El capítulo segundo reconstruye, algo más detalladamente, lo escrito por Cernuda sobre el surrealismo en "Historial de un libro". El sorprendido lector advertirá que en esos dos capítulos se le ofrece, sin elaboración, no ya el proyecto de tesis anterior a toda redacción, sino la mera labor informativa anterior a todo proyecto.

Los tres capítulos se detienen en los tres libros de poemas y el autor los titula "Estudios críticos". Capote Benot aspira a develar, en cada poema, los tres únicos secretos: 1) el "significado", 2) la "métrica" y 3) las "notas estilísticas". El significado le ocupa un párrafo, a veces una frase como: "La vida con sus desdichas y dudas atormenta al poeta que sabe, no sin temor, que la muerte es la única liberación" (p. 128). La descripción de la métrica es a veces minuciosa y a veces no; las "notas estilísticas", que no se ajustan a los procedimientos divulgados por Amado Alonso, Dámaso Alonso, etc., suelen incluir una paráfrasis del poema, unas indicaciones sobre sus elementos surrealistas y un recuento de sus anáforas, encabalgamientos y, más raramente, anástrofes. Capote Benot parece identificar surrealismo e incoherencia (pp. 180 y 193, por ejemplo) y entiende que escritura automática de imágenes oníricas delata el producto surrealista. En el caso de Cernuda, "la escritura automática tiene dos fases: la primera es la de la pura afloración de las imágenes oníricas y la segunda la ordenación de ese material" (pp. 116-117).

Capote Benot no suele tener en cuenta las investigaciones de otros estudiosos sobre algunos de esos poemas, concretamente las de Juan Ferraté mencionadas más atrás, las de Carlos Otero sobre la métrica de Cernuda y las noticias de Philip Silver sobre el último poema de *Donde habite el olvido*. Algunas observaciones de sus "estudios críticos" ponen en aguda evidencia la vaguedad y confusión con que han sido concebidos: por ejemplo cuando escribe que la expresión "traje de noche" es un "sintagma común no poético por su condición de pertenecer a un mundo burgués" (p. 87), o que "las alusiones al mundo de las sombras, a lo oscuro y más que nada las transformaciones que va tomando el autor por el solo poder del sentimiento amoroso hacen pensar que aún existe cierto influjo del surrealismo" (p. 209).

El capítulo 4 del libro de Agustín Delgado, "Cernuda dentro del surrealismo español", defiende, como Capote, el carácter autóctono de ese surrealismo, pero se deja conducir más por el estudio de C. B. Morris ("inigualable", p. 122; "magistral", p. 124) que por el de Bodini, y se muestra severo con el de P. Ilie. El libro de Delgado supone, en general, una empresa más limitada, pero bastante más eficaz. Sin embargo, su actitud hacia la biografía de Cernuda y sobre Cernuda esteriliza considerablemente su labor, de manera que las conclusiones ajenas le impiden a menudo llegar a las propias. Así, por ejemplo, sigue a D. Harris para la influencia de Guillén (cap. 2), a José Ángel Valente para la de los ingleses (cap. 7) y al propio Cernuda en todos los casos. Tiende a buscar semejanzas literales y abunda en expresiones como "estos versos recuerdan a..." o "están cerca de..." De las "influencias" le interesan

sobre todo las "concomitancias" y "similitudes" de tema o imagen (como en la relación de Cernuda y Garcilaso que expone en el capítulo 3).

Al estudiar la presencia de Hölderlin en *Invocaciones* (cap. 6), Delgado realiza el trabajo más feliz e independiente de su libro: Hölderlin es confiado e íntimo en su acercamiento a la naturaleza, Cernuda es conceptual y meditativo; para Hölderlin el poeta es un trágico intermediario entre Dios y los hombres, para Cernuda es "un aislado contemplador de la belleza que previamente ha reconstruido, ayudado por la mitología" (p. 176). Con todo, Cernuda encontró en Hölderlin "recopilación de materiales o ángulos de expresión poética nuevos" (p. 183). En un apéndice, Delgado revisa la "Literatura crítica sobre Cernuda". Ciertos verbos en futuro delatan que el lugar de ese "apéndice" estaba al comienzo en la versión original de la tesis. Se trata de una labor organizada y útil en la que no oculta su preferencia por el libro de Elisabeth Muller (*Die Dichtung Luis Cernudas*) y por el artículo de Octavio Paz.

Es posible que estos libros y colecciones de artículos (salvo excepciones notadas y notables) pertenezcan ya a un pasado prescindible, pero, desde luego, no parece que haya sustitutos para ellos. Es evidente, por una parte, que se apoyan unos en otros, menos para crecer que para reproducirse; es importante, por otra, que en casi todos se eche de menos el uso o el mero conocimiento de métodos críticos, sobre todo de los que han dominado en la crítica literaria europea y americana del siglo xx: formalismo ruso, *new criticism*, estructuralismo, estilística, lingüística... etc. Se trata, pues, de una crítica que, en general, parece haber llegado a un *impasse*, pero a la que esa situación le permite, con todo seguir dando vueltas sobre sí misma.

LUIS FERNÁNDEZ-CIFUENTES

Princeton University.

CARLOS GARCÍA, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*. Ed. crítica, introd. y notas de Giulio Massano. José Porrúa Turanzas, Madrid, 1977; 215 pp. (*Studia humanitatis*, 3).—El doctor Carlos García es una figura enigmática de la literatura española. Poco se sabe de él. Fuera de dos documentos contemporáneos que lo mencionan, este autor no parece haber dejado otras huellas biográficas en la documentación del siglo xvii. Marcos Fernández, un emigrado español en París, lo describe en su *Olla podrida a la española* (Amberes, 1655) como "elocuente en las lenguas, goloso i bevedor". Ha sobrevivido también otro testimonio, una deposición al proceso de Leonora Galigai, la esposa de Concini, el favorito de Luis XIII. Aunque no se sabe el motivo que obligó a García a presentarse ante los jueces, de su declaración se deduce que tenía aproximadamente treinta y seis años en 1617 (la fecha del documento), que estuvo por algún tiempo injustamente encarcelado, que practicaba la medicina, que se consideraba matemático y filósofo, y que era buen amigo del médico portugués Montalto, un *juif de créance* de la comunidad hispano-portuguesa en la capital gala durante los primeros lustros del siglo xvii. Las demás conjeturas sobre su vida se recogen de su propia obra, *La desordenada codicia de*