

1962; 149 pp.—Consta el libro de una parte introductoria, en la que el autor pretende sentar las bases teóricas de su estudio, y de una segunda parte, "La iniciación modernista", donde se examinan los antecedentes del modernismo y algunos ejemplos sueltos de la obra de Martí, Julián del Casal y José Asunción Silva, a la vez que se rastrean las influencias que estos poetas han recibido de autores europeos.

Se queja el autor, en el prólogo, de "la confusión que reina hoy día en cuanto a los fines, los métodos, el alcance, las posibilidades" de la literatura comparada, y añade: "Se cree más interesante por lo general hablar sobre las influencias y los parecidos entre escritores..., sin reflexión alguna sobre la validez de las conclusiones o, muchas veces, ni siquiera sobre la certeza de las premisas o el rigor con que se deben emplear los conceptos fundamentales de la materia". Deplora "la superficialidad congénita del estudio literario" y "su exacerbación en lo que atañe a las influencias, los parecidos, las afinidades, las relaciones literarias", para afirmar que lo que se hace en el campo de la literatura comparada "queda hecho, a menudo, sin los apuntes teóricos que ayudarían a los investigadores siguientes". Resuelto a suplir esta falta, él se ha esforzado por juntar "a las reflexiones teóricas una aplicación práctica en el estudio de un momento de la historia literaria hispánica" (pp. 7-8).

Todo esto me parece irrefutable, y las intenciones son de lo más encomiable, pero, por desgracia, el autor se queda corto en el cumplimiento de sus propósitos. En ninguna parte del libro se encuentran esas bases teóricas que ayudarían a los futuros investigadores. Cuando Gicovate asienta principios generales, él mismo los contradice en la práctica, o sea en el estudio de los tres poetas antes mencionados. "Ha de hablarse de influencias —ha dicho en la p. 19— ...sólo cuando se trate de un fenómeno que abarque la obra o la personalidad del autor y tenga importancia en su comprensión, nunca para indicar una deuda aislada, reminiscencia, epígrafe o referencia". Pero encuentro que es eso precisamente lo que él hace cuando cree descubrir "un recuerdo inconsciente del *Moro de Venecia*" en *La perla de la mora*, de Martí (p. 98), basándose en lo que no pasa de ser una mera coincidencia temática incidental. Y hay más. Dice Gicovate: "A veces la fuente de un poema se hallará en un verso ajeno, o una pintura vista, pero de ello no podrá deducirse una influencia, sino sólo un accidente que en ningún caso podrá ser de importancia en la comprensión del poeta estudiado" (pp. 19-20). Pero, olvidando esta afirmación tan tajante (y tan discutible), el propio Gicovate, a unos capítulos de distancia, quiere explicar al protagonista de *De sobremesa*, de Silva, por "la actitud del adolescente [Silva] enamorado de los cuadros prerrafaelitas de Londres" (p. 126).

Prescindiendo de estos reparos, el libro ofrece muy buenos ejemplos de explicación de textos y excelentes rastreos de algunas fuentes importantes. Es probable que lo ambicioso del título y de los propósitos que se declaran al principio haga esperar otra cosa y estorbe un poco para ver lo que hay de serio y bien hecho en el estudio de los tres poetas, sobre todo en el consagrado a Martí.—FLORA BOTTON BURLÁ (El Colegio de México).

DANIEL A. FINEMAN (ed.), *Studies in western literature*. The Hebrew University, Jerusalem, 1962. (*Scripta Hierosolymitana*, 10).—Hay en este volumen once ensayos escritos por profesores de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Jerusalén. Tres de ellos se ocupan de letras hispánicas, y son los únicos que voy a comentar.

C. RAMOS GIL, "La lucha de Unamuno con la inmortalidad y con Dios", pp. 176-220.—Unamuno, que perdió la fe religiosa, nunca se resignó a aceptar la muerte y la aniquilación completa. Tal fue el conflicto central de su vida, y el tema más constante de su obra, expresado a través de la evasión poética, de una búsqueda metafísica o de una actitud ética desesperada. Manifestación de ese conflicto es la pugna entre fe y razón, que se abre paso en tres formas: una amplísima (la concepción global del cristianismo), otra racional o filosófica (en sus ensayos) y otra literaria o poética (alegorías y símbolos, figuras paradigmáticas como Don Quijote o Segismundo). El ensayo de Ramos Gil es, fundamentalmente, una ejemplificación de estas tres formas mediante gran número de citas, muy bien escogidas. [No alcanzo a explicarme algunas de sus frases: "El simbolismo múltiple y maravilloso de *La cima del secreto* delata haber sido redactada en un momento de inspirada exaltación, aun concediendo que Unamuno trabajaba sobre un material previamente casi ordenado en su subconsciente" (p. 187). (¿Hay acaso mucho orden en el "subconsciente"?).—¿Dónde están las "imágenes sexuales y comparaciones innecesariamente procaces" (p. 196) que Ramos Gil ve, por ejemplo, en el cap. 10 de *La agonía del cristianismo*? Yo, al menos, no he podido encontrarlas.—Unamuno "no fue un artista de la poesía (al menos para los españoles)" (p. 184); uno de sus poemas evoca "a los oídos españoles... resonancias múltiples que le prestan una dimensión poética tradicional, tal vez no directamente asequible a un extranjero" (p. 193) —¡como si el criterio poético español fuera distinto del de los demás seres humanos, y como si un "extranjero" estuviera incapacitado para conocer y amar la poesía tradicional española!].

MOSSHÉ LAZAR, "Eros et Chronos dans la poésie de Rubén Darío: la projection poétique d'une dualité", pp. 221-269.—Todos los ambientes vitales de la poesía de Darío están inmersos en un clima amoroso. Pero el alma del poeta oscila entre cuerpo y espíritu, entre erotismo carnal y lasitud espiritual. Sus poesías amorosas suelen estar dirigidas a figuras angélicas que son pretextos poéticos, sujetos del erotismo o del amor cósmico y absoluto. En muchas de ellas aflora un sentimiento de tristeza y melancolía, cuyas formas poéticas típicas son las imágenes del cisne. Hitos importantes son las composiciones *Mía* (1896), *Carne, celeste carne...* (1905) y *Balada en honor de las musas de carne y hueso* (1907). "La progresión del drama interior de Darío, tal y como nos la presenta Salinas, es, puesto que prescinde de estas fechas, absolutamente arbitraria". Salinas, en otras palabras, introduce etapas "arbitrarias", siendo así que la lucha entre la carne y el alma, entre la nostalgia del amor espiritual y la posesión carnal es constante en toda la obra de Darío (*El reino interior*, *Divina Psiquis*, *En las constelaciones*, etc.). Por otra parte, la conciencia del tiempo tiene un significado enorme para la concepción rubeniana del erotismo. Darío se evade del tiempo presente, pero no hacia el pasado (o hacia un pasado concreto), sino hacia un tiempo de la conciencia, un tiempo interior en el cual el poeta vive entre fiestas galantes que acaban dejando su alma vacía y triste. Éste es el centro de la vida apasionada de Darío, el secreto de ese desasosiego continuo en su obra, de esa "conciencia trágica" de una "dualidad delirante": la oscilación entre alma y carne. [El ensayo de Lazar me parece valioso. Un defecto le encuentro: cierta desmesura en el afán de encontrar fuentes. No creo que haya influencia dantesca (p. 232) en el verso de *Dafne*, "y moveré el imperio de Amor, que todo mueve", sino simple coincidencia con el de Dante, "l'Amor, che muove il sole e l'altre stelle"; ni veo tampoco influencia concreta de la poesía oriental (p. 234) en las poesías en que Darío dice "boca de fresa", "encenderte los

labios", o "miel", "ambrosía", "libar", etc., ya que imágenes análogas se encuentran a cada paso en la poesía del Siglo de Oro].

CLAUDE VIGÉE, "Jorge Guillén et l'esthétique du symbolisme français", pp. 270-292.—Muchos críticos han hablado de la influencia de Mallarmé y Valéry en Guillén, pero de hecho el poeta español no sólo es independiente de los franceses, sino que su poesía constituye una reacción frente a la de ellos. La poesía de Valéry, severa y distante, difícil y laberíntica, está separada del mundo sensible y familiar: la de Guillén es todo lo contrario. El léxico de Mallarmé muestra una huida hacia la idealidad abstracta: el de Guillén se acerca al de las obras técnicas, por lo exacto y depurado de sus imágenes. Los franceses están disgustados de la vida, mientras que Guillén canta al mundo y a la existencia, y especialmente al amor, concebido como independencia y unión de dos seres. Los simbolistas rendían culto al sueño, iniciación de la muerte; Guillén quiere prescindir de él para vivir la vida concreta. En resumen, la poesía de *Cántico* es una crítica de la metafísica idealista, de la moral nihilista y del quintaesenciado arte poético del siglo XIX.—MARÍA JOSEFINA TEJERA (Instituto de Filología "Andrés Bello", Caracas).

JOSÉ ALBERICH, *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja*. Alfaguara, Madrid, 1966; 181 pp.—Se reúnen en este volumen varios artículos que en distintas revistas ha publicado José Alberich sobre el más grande novelista español de lo que va del siglo. En ellos se acerca el autor a Baroja con modestia y precaución, según declara en la Advertencia preliminar, pero también con solidez de información y seriedad de juicio. No todos los artículos, sin embargo, tienen el mismo valor. Aquí me limito a comentar los más importantes.

"Baroja: agnosticismo y vitalismo" es un ensayo que, frente al tema tan discutido (y las más de las veces superficialmente) de la filosofía del novelista, sabe colocar las cosas en su lugar. Alejado de la anécdota vacua, y fundado en una lectura detenida y seria, Alberich pone al descubierto no sólo el pensamiento filosófico de Baroja, sino también su recia personalidad. "Su racionalismo —dice en la p. 35— fue impetuoso al destruir y cauteloso al construir. Lo primero despertó un revuelo hostil, mientras que lo segundo, o sea su renuncia a hacer metafísica, lo puso al nivel de todas las inteligencias. Y, por último, su cordialidad humana, su capacidad de efusión con la vida en sus aspectos más naturales y espontáneos, lo ha convertido en un novelista imperecedero".

Son conocidos los encontrados pareceres, los distintos o dispares enfoques que se han expresado acerca del estilo del novelista vasco. Buen conocedor de las dificultades que ofrece su análisis, Alberich se apresura a aclarar, en "El estilo de Pío Baroja", que no ofrece sino "algunas observaciones generales, tratando de delimitar unas pocas cuestiones previas al estudio estilístico propiamente dicho". Así y todo, sus observaciones son uno de los intentos más serios de explicar con objetividad y medida un estilo narrativo que se destaca por su individualidad y potencia en la literatura española contemporánea. Nos dice Alberich que este estilo "que se hace y se deshace sin cesar, que se destruye a sí mismo continuamente, es el único lenguaje posible a un incrédulo tan consecuente como Baroja" (p. 82); que —caso raro entre los hispanohablantes, que leemos con los ojos y con los oídos— "Baroja, aunque él no lo supiese, tendía a un estilo puramente legible, no audible" (p. 90); que muchos de los criticados errores gramaticales de que se acusa al novelista dejan de ser tales si se los ve a la luz de la expresión hablada; que más que sobre la gramática académica, "sería preciso tener ideas muy claras sobre la gramática del español oral moderno, y un vasto conocimiento de sus múl-