

José Luis Cano. *Los cuadernos de Velintonia*, Barcelona, Seix Barral, 1986, 285 pp. Vicente Aleixandre, *Epistolario* (Selección, prólogo y notas de J. L. Cano), Madrid, Alianza, 1986, 257 pp.

Los dos libros suponen un homenaje por parte de José Luis Cano al poeta recientemente desaparecido, pero por encima de la ejemplar amistad que prueban, tienen un inapreciable valor en sí, como obras literarias, y por la información que aportan no sólo sobre la trayectoria de Aleixandre, sino también sobre la vida cultural española de postguerra. *Los cuadernos de Velintonia* recogen desde 1951, año tras año, diversos apuntes sobre esta etapa, sin hechos brillantes<sup>1</sup>, de la existencia de quien posiblemente ha sido el autor más influyente en nuestra poesía desde 1939. Al final del libro abundan más los fragmentos que transcurren en su casa, la Velintonia (núm. 3) del título. Antes, Cano comenta momentos diversos de la cultura que ha conocido, si bien la mayor parte de ellos tienen como centro a Aleixandre. La clave que utiliza en estos casos para abrir el apunte del día es «La tarde en Velintonia», «En Velintonia».

Las historias de la literatura, más en la lírica, sobre el tiempo de postguerra deberán tener en cuenta desde ahora lo que allí se dice. Los retratos de algunos personajes (D. Alonso o Cansinos Assens), el papel de las revistas literarias, muy especialmente *Insula*, esos estímulos controvertidos que son los premios y sobre todo las tertulias comentadas: postacadémica en el café Lyon, «in-

---

<sup>1</sup> Véase A. Colinas, *Conocer Vicente Aleixandre y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1977. En este período Colinas destaca la «creación en soledad» del poeta.

sular» y la de la casa de Aleixandre<sup>3</sup> parecen piezas importantes a la hora de explicar distintos aspectos de la difusión de la poesía en esos años. Hay que señalar que estos «cuadernos» se desarrollan a menudo en forma de diálogo, fórmulas como «hablamos de», «cuento a Vicente», «me cuenta» o «le pregunto por», «le digo que me hable» sirven para organizar el transcurso de las tardes en ese rincón madrileño. No es casual que Cano hable de «su capacidad para, en diálogo con otro escritor, de su talla o más joven, hablarle de sus obras, de sus temas y rasgos» (p. 74). Pero tanto interés como estos datos para la historia literaria<sup>3</sup> tienen las noticias que ahí se encuentran sobre el mismo Aleixandre, y así dirá «En Velintonia he vivido, he sufrido, he gozado y he estado siempre rodeado de amigos» (p. 188).

Habla de su decisión de permanecer en España cuando Neruda le ofreció, durante la guerra civil, la posibilidad de marchar a París, y la explica en más de una ocasión como un deseo de seguir la suerte de su gente, él está contento de haber escrito su obra «bajo el cielo de Castilla» (p. 128), pero también en esos momentos que Cano llama *de re política* manifiesta la indignación que le produce cada nueva «canallada» (p. 106) del régimen militar. En ese sentido, no se debe olvidar la actitud anticlerical del poeta que propició la Iglesia española al reclamar para sí un protagonismo cultural basado en la intolerancia, la torpeza y los abusos que su buena relación con el poder facilitaba (p. 92).

Sobre el amor y Aleixandre se hablará más acerca del epistolario, con todo, subrayaré de las alusiones de los «cuadernos» esta observación: «lo buscaba porque sólo se sentía vivir en el territorio del amor» (p. 14), y eso a pesar de la angustia que reconocía en ese sentimiento (p. 8)<sup>4</sup>. No muy lejos de ese tema, la creación poética es considerada el centro de su vida. Conocido es que Alei-

<sup>3</sup> L. A. de Villena, «V. Aleixandre y los poetas jovencísimos», *Insula*, 374-5 (1978), p. 15. Comenta esa vertiente de los «trabajos poéticos» de Aleixandre que era seguir y oír a los jóvenes que acudían a verle.

<sup>3</sup> Proporciona también valiosos comentarios sobre la literatura de los años veinte y treinta: modernismo (p. 181), poesía pura (p. 51) o surrealismo (p. 206), entre otros temas.

<sup>4</sup> Compárese el amor humano con ese «amor» cósmico que comenta Valverde: «De la disyunción a la negación en la poesía de V. Aleixandre (y de la sintaxis a la disyunción del mundo)», en J. L. Cano, ed., *Vicente Aleixandre*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 66-75, p. 69.

xandre creyó que poesía significa «comunicación»<sup>5</sup>, y así Leopoldo de Luis apunta que su obra ha ido de la *comuni3n* a la *comunicaci3n*<sup>6</sup>. No extrañará, por tanto, al lector que declare que «desde un principio soñé con que mi poesía fuera a todos, y no para unos pocos elegidos» (p. 175), o que pretenda, ante todo, emocionar con sus versos (p. 220). También insistiré sobre ese punto más abajo.

El *Epistolario* de Aleixandre resulta un texto en cierto modo complementario del anterior, en el lugar y en el tiempo, pues las cartas son escritas principalmente durante el verano, desde su casa de Miraflores, mientras que «los cuadernos», por definición, se centran en su vida en Madrid el resto del año. El diálogo lejano que supone la colección epistolar, con sus preguntas y respuestas diferidas, sugiere una posible comparaci3n con esas charlas que se citan en el libro precedente, pues el interlocutor principal en ambos casos es el mismo José Luis Cano (las cartas que publica tienen en ese crítico y poeta su único destinatario). Éste escribe en el prólogo que el volumen «quiere ser una aportaci3n al epistolario de los poetas del 27, que alg3n día, cuando se reúna completo, constituirá un verdadero tesoro humano y literario» (p. 15).

Se ha dicho que la parte principal de esta correspondencia se redacta en Miraflores, donde llegó por primera vez en 1925, siendo Aleixandre poeta inédito. Allí en ese período veraniego y «lustral» (p. 169) reposa, recibe las visitas de los amigos incondicionales (Cano, Bousoño y pocos más) y se dedica al ejercicio de la escritura. Más de una vez confiesa que buen número de sus poemas ha nacido en ese espacio. Comenta el poeta la lectura del epistolario entre Schiller y Goethe, donde aparece lo que llama «la cotidianidad» del artista (p. 136). Su propia vida cotidiana, con las lecturas, los paseos y su constante preocupaci3n por la salud, está en estas cartas cuya recopilaci3n estaba premeditada desde tiempo atrás. Aleixandre comenta de su amigo, ya en 1943, «que no me olvida y que separando mis cartas para una posible poética vuel-

<sup>5</sup> Véase, «Poesía, moral, público», O.C. (vol. II), Madrid, Aguilar, 1978, pp. 656-666, p. e. «La poesía no es cuesti3n de *fealdad* o *hermosura* sino de *mudez* o *comunicaci3n*», p. 663.

<sup>6</sup> *Vida y obra de Vicente Aleixandre*, Madrid, Espasa Calpe, 1978, páginas 161 y ss. Sobre el acto creador y su ambigüedad, v. J. A. Valente, «El poder de la serpiente», en J. L. Cano, antología citada, pp. 168-176, en especial p. 174.

ve a escribirme» (p. 61). Hay que señalar que la primera de la colección es de julio de 1939<sup>7</sup>.

Sobre esa poética hay que volver, porque la relación entre el hombre que escribe versos y su obra no es en absoluto simple. Afirma que «daría todos mis libros por una felicidad amorosa en esta vida...» (p. 87), y a la vez es capaz de hablar de la gloria del poeta. Estas palabras arrojan luz sobre su controvertido concepto de la «comunicación» a través del poema, pues Aleixandre aspira a «la gemela palpitación de lo que cada hombre puede sentir, de lo que deseo que sientan re-creándolo, cuando mi voz sea en cierto modo la suya en su pecho... para no estar muerto del todo» (p. 53). Al final resulta obvio que el autor lírico continuamente se está poniendo en cuestión, él y el mundo, la creación y «su» creación<sup>8</sup>, «El poeta siempre está empezando» (p. 197).

Ya en los «cuadernos» se subraya una característica del hombre V. Aleixandre de interés: su memoria. Ahora confiesa que siempre recuerda, porque su gozo de vivir provoca el amor que tiene al mundo, un amor definido de este modo «es reconocimiento, gratitud, memoria de hombre» (p. 31). Sin duda ligado a este rasgo de la persona hay que mencionar su afán de continuidad (p. 139), que se manifiesta mejor que en cualquier declaración suya en esos comienzos de cada año en sus cartas, repetidos, circulares, «Todo está igual que el verano anterior» (p. 148, p. e.), o en la cíclica llegada de su antigua amante, Eva, que pasó con él durante muchos años unos pocos días en ese refugio mirafloreño<sup>9</sup>. Él trata de explicar este hecho así: «Esta continuidad —todo a mi lado tiende a ser continuo, y yo no acabo nunca con nada— en cierto modo suspende el tiempo mágicamente. Yo tiendo a esto, quizá porque pocos tendrán más conciencia de su fluir» (p. 173).

Y, por fin, el amor. R. Gullón cree que Aleixandre, más que nada, es un poeta del amor<sup>10</sup>. Confiesa que de lo único que sabe

<sup>7</sup> Véase, R de Garciasol, «Vicente y las cartas», *Insula*, 374-5 (1978), p. 22.

<sup>8</sup> *Vicente Alexandre ou una poésie du suspens. Recherches sur le réel et l'imaginaire*, Perpignan, Eds. du Castillet, 1980, p. 338.

<sup>9</sup> Quizá su deseo de continuidad ayuda a explicar lo orgánico de su mundo expresivo, v. D. Puccini, *La palabra poética de Vicente Aleixandre*, Barcelona, Ariel, 1979, pp. 328-329. Puede contrastarse esa pretensión del poeta con la renovación continua de su palabra poética, v. C. Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1968, p. 419.

<sup>10</sup> «Itinerario poético de V. Aleixandre», *Papeles de Son Armadans*, XI (1958), pp. 195-234, p. 229.

algo en la vida es de ese doloroso dioscecillo (p. 52), que es triste (p. 84), e inmutable: «el amor es siempre el mismo: sólo cambia, a veces, su delicado soporte» (p. 84)<sup>11</sup>. Resulta significativo cómo dibuja a la muerte en función del amor, como si ella fuese simplemente un paso más de la misma andadura, pues la llama definitivo amor (p. 48) o comunión con lo creado de la que lo amoroso no es sino apariencia (p. 20).

En último término, ese sentir crucial aceptado y denostado en tantas ocasiones le da conciencia de sí mismo, y cree Aleixandre que sin él no la hubiera logrado (p. 107). Por esa conciencia nos llega la educadora lección de este poeta<sup>12</sup> con su ética para que no importe al hombre la desesperanza<sup>13</sup>, «Porque yo, *no soy yo solo*» (p. 19).

Universidad de Zaragoza

JOSÉ ENRIQUE SERRANO ASENJO

Juan Perucho. *Teoría de Cataluña*, Barcelona, Ediciones Destino, Colección Ancora y Delfín 602, 1987, 187 pp.

Juan Perucho es un escritor que, al parecer, usa de la erudición con tanta afición como de la pluma misma (suponiendo, claro está, de que haga uso de la pluma). Perucho es, además, poco aficionado a las líneas rectas, a los planos definidos, le gusta en cambio el salto ágil, la pirueta intelectual, en la que la historia literaria, política o social, la geografía, la onomástica son los niveles en que ofrece al lector los momentos de su tarea literaria.

Así, por ejemplo, en una obra anterior, *Pamela*, violentaba las líneas históricas para hacerlas novela, a la par que trastocaba las líneas novelescas para revestirlas de una historicidad que no les era propia. En este juego el lector puede quedar desconcertado, o, sencillamente, movido por los avatares de una historia que no

<sup>11</sup> Compárese con estos versos de Cernuda: «No es el amor quien muere / Somos nosotros mismos», XII, *Donde habite el olvido*.

<sup>12</sup> En todo lo que hace al género epistolar creo imprescindible la deliciosa «Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar» de P. Salinas, en *El defensor, Ensayos completos*, II, Madrid, Taurus, 1981. Cita en p. 242.

<sup>13</sup> J. O. Jiménez, *Vicente Aleixandre. Una aventura hacia el conocimiento*, Madrid, Júcar, 1982, p. 138.

se conoce y que los historiadores no pueden escribir. *Pamela* puede aparecer como que adolece de un excesivo «historicismo»; que es historia al servicio de la ficción novelesca, y que esa servidumbre llega a veces incluso a hacer sombra a la línea de ficción. Otros habrá que pensarán que el interés histórico sufre por la importancia dada a la línea de ficción.

En este libro sobre Cataluña se percibe el mismo autor con el mismo juego de líneas indecisas a niveles diversos. Aquí, claro está, no se trata tanto del uso básico de la ficción novelesca, sino de la realidad catalana que Perucho enriquece con una gran erudición histórica y literaria. Pero también juega el autor con la fantasía del lector, pues no ofrece una presentación histórica, ni literaria, ni fictiva, aunque sí hay ficción en el libro.

Si en *Pamela* juega con la ficción como base y la historia como adorno; la base en *Teoría de Cataluña* es un canto a Cataluña, unas veces tierno y lírico, otras con una nota grandilocuente que induce a una catarsis no exenta de admiración. Pero ésta tampoco queda clara y definida ya que el juego es erudición histórica, social, incluso ficción. Cabe la pregunta de si al hablar de Cataluña piensa el autor en Barcelona y su comarca, pues a los múltiples capitulillos en los que se refiere directamente a Barcelona, sólo añade uno de alabanza a «Otras ciudades y villas».

El libro queda en cierto modo introducido en la contrasolapa donde en cita atribuida a Antonio de Montpalau, naturalista barcelonés, se nos dice que «Mi teoría de Cataluña es que no hay una teoría de Cataluña; es un hecho». También este libro comienza con el mismo presupuesto del hecho de Cataluña sobre el que nos presenta una contemplación que, teniendo mucho de lírica, distorsiona la historia a las veces, con más frecuencia, la enriquece. Es un libro que no se lee para aprender, ni para distraerse, sino para sentir con Cataluña. En el que el lector, catalán o no, puede sentir nuevo afecto por la sociedad catalana, su tierra, su historia. Tampoco parece que Perucho nos ofrezca una teoría de Cataluña. Pero, no olvidemos, que teoría no es una estructuración de ideas, ni un análisis de hechos, sino fundamentalmente una «contemplación». Cabe preguntarse si es esto lo que Juan Perucho quiere ofrecernos. En todo caso es muy digna de ser leída.

Amando de Miguel. *El rompecabezas nacional*, Barcelona, Plaza & Janes, 1986, 207 pp.

Los últimos años han sido excepcionales para libros de índole sociohistórica que intentan aproximarse a un análisis de la reciente historia española. Ardua y enmarañada tarea es ésta, pero no por ello han dejado las editoriales y los estudiosos españoles de publicar un verdadero aluvión de libros monográficos y generales sobre la transición democrática y el perpetuo laberinto español. Por ejemplo, la editorial Planeta, en su colección «Espejo de España», ha pretendido enfocar la situación sociopolítica española desde varios puntos de vista. Compárense, si no, el análisis de Sergio Vilar (*La década sorprendente, 1976-1986* [Barcelona: Planeta, 1986]), con los juicios de una serie de ensayistas derechistas en el libro *España diez años después de Franco*, editado en el mismo año. Otro enfoque es el «ensayo sociológico» de Amando de Miguel, *El rompecabezas nacional*. Este libro encierra especial interés porque permite conocer a fondo los resultados de estudios y encuestas sobre la realidad española, hechos que conducen al lector a una percepción más equitativa de la España de hoy.

*El rompecabezas nacional* es una obra heterogénea. En el primer capítulo de Miguel se define como un «sociólogo-detective» y anuncia su tesis así: «sobre la sociedad española se tienen noticias parciales y se mantienen conclusiones erróneas que conviene desmontar» (p. 13). Para llevar a cabo este propósito, de Miguel divide su estudio en diez capítulos en los cuales indaga el enigma español desde múltiples perspectivas. Resultan ser apreciaciones que van de juicios y observaciones personales a estudios y análisis científicos respaldados, éstos últimos, con todo lujo de datos y estadísticas. Veamos algunos de estas aproximaciones a España para delimitar los aciertos y fallos de *El rompecabezas nacional*.

En el segundo y tercer capítulos, de Miguel, empieza a profundizar en la España de los ochenta. En aquél, estudia dos fenómenos clave: la «transición demográfica» y la «transición democrática». Asimismo analiza el descenso de la mortalidad y natalidad para comprobar cómo todo esto desemboca en la crisis del desempleo en España. En el tercer capítulo, de Miguel revela que España se ha convertido en una «sociedad abierta» que se ha acostumbrado al pluralismo y a un sistema de libertades democráticas.

Por otra parte, España se ha transformado en una «sociedad estacionaria», dominada por la urbanización, industrialización, y secularización. Otra consecuencia de esta transformación es el interrumpido paso de la desagrarización a la servicialización del pueblo español. Puntualiza: «la mayoría de los españoles... trabaja o busca trabajo en una actividad servicial» (p. 33). Los datos compilados por de Miguel vienen a aclarar algunos de los fenómenos sociológicos que se observan en la España reciente: la economía sumergida, la apatía inversora, el desencanto político, etc. Otro aspecto positivo del libro es que el lector va percatándose de los muchos cambios en la sociedad española desde ángulos insospechados e insólitos.

Acaso el mejor capítulo del libro sea el cuarto, el titulado «Algunos mitos de los hispanistas y de los españoles», en que de Miguel examina «la correspondencia entre lo que *se dice* de los españoles y lo que los españoles son» (p. 65). Divide a los estudiosos de España en dos categorías: hispanistas y españoles. Es decir, los extranjeros (Mitchener, Brenan, Jackson, etc.) y los nacionales (Maeztu, Ganivet, Cela, etc.). El sociólogo repasa algunos de los comentarios de los hispanistas más célebres, citándolos para apoyar sus ideas y suscitar, con su sentido del humor mordaz, las sonrisas del lector.

Como todos los comentaristas de la historia española actual, de Miguel tampoco puede prescindir de hacer un análisis del «régimen anterior». La verdad es que esta indagación aporta poco al tema. Por ejemplo, de Miguel repasa con cierto detalle la falta de una ideología política dentro del régimen franquista, un tópico muy trillado. Ahora bien, sus comentarios sobre la personalidad de Franco resultan muy reveladores y plantean la necesidad de volver a apreciar la era franquista. Aunque sus dotes de historiador dejen bastante que desear, hay que aplaudir la imparcialidad del investigador.

En el capítulo sexto, de Miguel trata de responder a otra pregunta sempiterna: ¿España se europeiza o sigue diferente? Para contestarla, el sociólogo se fija en lo que significa ser católico en España hoy día. Según de Miguel, el país se ha vuelto una nación de descreídos. Las consecuencias pueden ser alarmantes: «los jóvenes no solamente están a favor del divorcio sino que 'pasan' igualmente del matrimonio» (p. 126). Hay, pues, toda una serie de declaraciones asombrosas que señalan el gradual debilitamiento de la

hegemonía católica en España. Esta pérdida de fe se combate de forma tradicional. Afirma de Miguel: «[la Iglesia] resistirá hasta la última peseta en el movedizo terreno de las subvenciones a la enseñanza privada» (p. 131).

El capítulo octavo trata de desmontar otro mito perverso: la violencia que supuestamente pesa de manera tan nefasta en la naturaleza y personalidad españolas. Los datos del sociólogo comprueban todo lo contrario: «la tasa de muertes violentas es extremadamente baja en España, una de las más bajas de Europa» (p. 145). Será por eso que dedica gran parte de su estudio a las víctimas de accidentes de automóvil mientras hace caso omiso de la violencia política y el terrorismo. Remata el capítulo discutiendo otros dos temas que de veras indican el proceso de modernización de la sociedad española: la necesidad de disminuir el «estrés» mediante la «medicina preventiva».

En el penúltimo capítulo, De Miguel se aproxima al tema más candente de la actualidad española: los nacionalismos. De nuevo intenta resumir y dar en el quid de este auténtico rompecabezas, sin atinar. Para él: «El nacionalismo es también y sobre todo agresividad soterrada, permanente, irreductible» (p. 166). El problema fundamental es uno de etnocentrismo, de racismo. Desafortunadamente, este estudio incide en todos los tópicos: el separatismo es el resultado de la industrialización de Cataluña y Euzkadi, los vascos y catalanes son más trabajadores, la inmigración refuerza estos sentimientos, etc. Lo que De Miguel no hace es aclarar la diferencia clave entre el nacionalismo vasco y el catalán: la violencia. Esto es tanto más incomprensible porque ha dedicado el capítulo anterior al estudio de la violencia en España.

En el capítulo décimo, el sociólogo deja al lado sus estudios y encuestas para comentar desde la experiencia personal las «pasiones humanas» que influyen en la España posfranquista. Habla de la *analgia*, neologismo que pasa a definir como: «[la] insensibilidad respecto al dolor de los otros seres vivos» (p. 181). Otra deficiencia es la acidia [«Esta vez no me invento el terminacho» (página 187)], la flojera mental del español. En este caso, de Miguel no hace más que cambiar de etiqueta la tan traída y llevada pereza española y aplicarla al momento actual. El resto del capítulo comenta otras facetas sociológicas de España: el desmesurado afán de consumismo, el abuso de las tarjetas de crédito, el beber demasiado, etc. En estos apartados hay que dar la razón al ensayista,

pero sus aseveraciones no pasan de ser las de cualquier observador medianamente perspicaz.

*El rompecabezas nacional* resulta ser un gran saco sociológico dentro del cual cabe casi todo: desde la investigación científica seria hasta las ideas y opiniones dispares y desiguales del autor. Sus observaciones y preocupaciones para con su patria informan y desconciertan al lector, pero algunas rayan en el sensacionalismo. A de Miguel le faltan despego y frialdad, y por tanto, objetividad, salvo la plétora de tablas y estadísticas, es un libro ameno e informativo. Su mérito sobresaliente es el conato de explicar la «España plurimórfica» de los años ochenta desde muchos ángulos. Desgraciadamente, es un libro que no puede llegar a conclusiones precisas, salvo que España seguirá siendo enigmática y apasionante.

Oregon State University

GUY H. WOOD

*La imagen de la mujer en el arte español*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1984, 148 pp. *Literatura y vida cotidiana*, edición a cargo de María Angeles Durán y José Antonio Rey, Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid/Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1987, 488 pp.

Publicadas dentro del ciclo de la colección dirigida por María Angeles Durán que las prologa, estas publicaciones aparecen como la sexta y la undécima, del Seminario de Estudios de la Mujer.

Bajo el título *La imagen de la mujer en el arte español* se presentan nueve ponencias, de longitud varia, que tienen en común el tema general a que se refieren, la imagen de la mujer y concretamente en el arte español. Llevan una ordenación cronológica, desde la prehistoria hasta el siglo xx, con un acercamiento, en unos casos comparativo, en otros más bien de crítica histórica.

La publicación, que se nos ofrece con un título de generalización y extensión ambiciosas, no justifica enteramente el juicio categórico y tajante de María Angeles Durán, directora del Seminario, quien nos advierte en el prólogo, que los trabajos que constituyen el libro «han permitido dividir el estado de la investigación sobre este tema en un «antes» y un «después» de las Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer» (p. 14).

Por de pronto, la organización del contenido adolece un tanto, al parecer, de cierta falta de coordinación rigurosa de los temas y, el desarrollo de éstos, de un exceso de superficialidad introductoria, impuesta en parte por la extensión de los mismos y, en parte también, por la necesaria brevedad de su tratamiento.

Se podría objetar la inclusión de la primera ponencia «La mujer en el arte prehistórico. Simbología y representación», en una obra que pretende estudiar la imagen de la mujer en el arte español, ya que no sólo nos lleva a consideraciones sobre el arte del período paleolítico, sino que además se refiere en conjunto tanto a las culturas mediterráneas como a las indias del sur de Asia. También se podría objetar la inclusión de un estudio sobre «La imagen de la mujer en la pintura española en comparación con la pintura italiana» que, por salirse del género aceptado para las demás ponencias y referirse exclusivamente al siglo XVII y por su brevedad (9 pp.) sólo puede dar una visión parcial y elemental del tema. No por falta de interés o calidad, sino porque no responden al tema se podría objetar, además, la inclusión de dos ponencias más, «La mujer y el arte medieval» de José María Azcárate, y a la de Alfonso Pérez Sánchez sobre «Las mujeres pintoras», que no están orientadas hacia la presentación de la imagen que de las mujeres se proyecta. A pesar de ello y de su brevedad (pp. 73-86) este último trabajo ofrece un interesante bosquejo en el que incluye noticias y observaciones no de todos conocidas. También el trabajo de Joaquín Yarza, «De casadas, estad sujetas a vuestro marido...» tiene más que ver con un aspecto de la situación, o evaluación, jurídica de la mujer en la Edad Media, que con su imagen en el arte.

La imagen de la mujer en el arte medieval está presentada en tres ponencias (pp. 29-71), atención que, a pesar de su interés, podría ser considerada como excesiva en comparación con la prestada a otros temas o a otros períodos, por ejemplo, el contemporáneo que no está incluido, pues el último estudio se fija en torno al modernismo de fin de siglo.

Omisión grave en la colección es la falta de atención prestada a la escultura, que sólo recibe una importancia muy secundaria e incompleta, reflejada en escasas referencias.

Algunos tratamientos podrían ser considerados como incompletos. Por ejemplo la imagen de la mujer en las Cantigas, donde se da gran énfasis a la imagen de la Virgen que ofrece la leche de

su pecho al devoto, que es un tema general en la literatura devocional europea y poco a la representación de mujeres, o niñas en sus estereotipos de papeles sociales (niños jugando a la pelota, niña bailando). En «La imagen de la mujer en la pintura española en comparación con la pintura italiana» Manuela Mena nota acertadamente que «en Italia... el desnudo femenino... incide siempre en los caracteres más eróticos del tema» (p. 111). La referencia a *La Venus del espejo* de Velázquez, como dice, «presenta una visión de la mujer, a pesar del desnudo enormemente sensible y recatada» (ibid.). Se hubiera esperado una comparación con *La Venus del espejo de Tiziano*. A pesar, ésta, de estar vestida, tan erótica y sensual, pero menos real que la de Velázquez. Mientras que Tiziano insiste en una feminidad sensual y erótica que eleva a un nivel mitológico, el español Velázquez reduce la imagen mitológica a la realidad de una mujer desnuda, recatada sí, pero de carne «enormemente sensible» y femenina. Todo lo cual demuestra lo acertado de las observaciones de Manuela Mena. Menos afortunada por las direcciones que parece apuntar es la alusión al «Hermafrodita» helenístico. Pues el hecho es que la mujer en la pintura no aparece desnuda y cuando lo hace es más recatada, no que su desnudo sea representado de manera bisexual. Tampoco es afortunada la inclusión en este contexto de la obra atribuida a Murillo *Dos mujeres tras una reja*, como «símil» de la situación de la mujer en la pintura española. El problema, está claro, es mucho más complejo. Aunque sea cierto que la mujer y su imagen hayan sufrido una larga marginación en la vida social española, la alusión a ello, así, sin más, sólo ayuda a continuar estereotipos sociales más o menos exactos.

Con palabras de Durán «La imagen de la mujer en el arte español» no es un texto fundamentalmente abierto: si las preguntas están al alcance de cualquiera que tenga interés en formularlas, la respuesta requiere, además de la voluntad de recoger el interrogante, la sabiduría suficiente para resolverlo» (p. 14). Esta publicación, aunque no resuelve el interrogante, ofrece la voluntad de hacerlo, y, más que falta de calidad o de rigor, ofrece la penosa sensación de ser un trabajo pionero, y apresurado y, también, de tratar un tema que en España ha sido hasta hoy, *horribile dictu*, poco tratado. Por ello la presentación de «La imagen» no solamente es instructiva y de lectura agradable, sino de gran utilidad ya

que lleva al lector, desde los muchos interrogantes que abre, al deseo de su consideración con mayor extensión o la inclusión de otros muchos que pudieran ser estudiados. Así el mayor mérito de estas Actas es la de apuntar un camino en el estudio de la sociedad y la cultura, que no es tan novedoso ya en otras lenguas, pero sí todavía, al parecer, en la nuestra. Lo cual no es pequeña contribución.

Aunque el título del otro tomo que nos ocupa no lo exprese —*Literatura y vida cotidiana*—, la colección de estudios, originariamente ponencias, que ofrecen llevan la misma preocupación por el estudio de la mujer de las actas anteriores. Aunque, en esta ocasión, más que de una investigación interdisciplinaria estrictamente dicha, se trate de un acercamiento al tratamiento de la mujer predominantemente en la literatura. Como dice María Ángeles Durán en el prólogo: «La mayor parte de los trabajos que publicamos tratan de responder a una o varias de estas preguntas: ¿Quiénes escriben?, ¿Qué escriben?, ¿Para quién escriben?, ¿Por qué?, ¿Cómo?» (p. 14). «Finalmente —aunque cabría decir inicialmente, porque con ellos se inicia el libro—, dos artículos de carácter metodológico introducen la discusión entre mujer, literatura y sociedad» (p. 15).

Perdido en alguna parte queda el subtítulo que en el prólogo se anuncia para esta obra «Mujeres, misóginos y feministas en la literatura española» (p. 15) y que reaparece tan sólo como título al epílogo bibliográfico (p. 413).

Tras cuatro estudios, incluido el prólogo, que se podrían considerar de tipo metodológico, el cuerpo de la obra ofrece una serie de 23 estudios, de extensión varia, que repartidos y ordenados cronológicamente nos llevan desde Séneca hasta la narrativa, la radiodifusión, el cine y la prensa de los años 70. Ante tal extensión es de todo punto imposible hacer referencia a todos ellos y cubrir así, como si dijéramos, entera la historia y su método, haciendo además justicia a los autores y sus obras. Por ello tendremos que restringir nuestras observaciones a unas generalidades y detalles, que sin restar a la obra el mérito que se merece sirva a la vez de un *caveat lector*.

Uno de los estudios, «La ginocrítica. Una perspectiva literaria 'otra'» de Mar de Fontcuberta, nos ofrece una definición del término que lleva por título: «La crítica que tiene como objetivo

básico la inclusión de puntos de vista de los grupos oprimidos, que indaga la mitología establecida sobre las mujeres y otros grupos minoritarios perpetuada en los estereotipos y actitudes que son espejos de las fantasías dominantes y de las normas que rigen la conciencia social» (p. 53). La paternidad, en realidad maternidad, de la cita queda un tanto oscurecida al ser atribuida a Annette Barnes (*Female criticism*, introducción a *The Authority of Experience. Essays in Feminist Criticism*, Ed. E. Dimond y L. Edwards, U. of Massachusetts, Amherst, 1977) cuando, en realidad, sólo está glosando una actitud formulada por María Landy («The Silent Woman: Towards a Feminist Critique», p. 16 de la misma obra), propugnadora de una crítica feminista de tendencia reformadora, que es más social que literaria. La inclusión en la ginocrítica de las minorías en cuanto minorías nos puede llevar muy lejos de estudios de la mujer y sobre la mujer, porque minorías hay de muchas clases y por muchas razones; además la opresión no es necesariamente compañera de las minorías, que mayorías hay y muy oprimidas, también de muchas clases y por muchas razones. Sería mejor olvidarse por lo pronto, de la actitud de rebeldía social que la definición implica, y aplicar esa perspectiva «otra», la de la ginocrítica a la mujer, en cuanto mujer con toda la extensión e intensidad de la palabra, como la misma autora lo parece proponer en las páginas de un estudio que no carece de interés.

Posiblemente advertencia mayor sea otra vez, como con las actas de las Terceras Jornadas, la dicotomía entre la intención, señalada por el título, y la realidad del contenido, pues no hay un acercamiento a la vida cotidiana en una discusión de la narrativa breve medieval, en la que en unas pocas páginas (siete y media) se analiza el problema de la «misoginia» a través de cinco siglos. En este estudio de María Jesús Lacarra intriga la definición aristotélica de la «hembra como macho estropeado», traducción sin duda de *mas occasionatus*. Tampoco refleja el interés en la vida cotidiana el tratamiento de la lírica de los trovadores catalano-occitanos, ni el tema de la malmaridada de Lope, donde habría que advertir, además, que con su *porque es naturaleza la costumbre* Lope pone en verso un axioma «psicológico» que es escolástico y con anterioridad aristotélico.

En este sentido la publicación mantiene como mérito principal el interés básico por temas relacionados con la mujer, la promulgación de una actitud en favor de la incorporación de los estudios

hispanicos y españoles a la preocupación por la presencia femenina, la búsqueda de esa perspectiva «otra» de la ginocrítica. La introducción de la mujer y de lo femenino en el *mainstream* de nuestras investigaciones sean literarias, sociológicas o de cualquier otro tipo. Es menos de recomendar por la precipitada urgencia que esa preocupación parece imponer, al menos por el momento. Si el nombre obliga, y la obra publicada puede abrir un camino, su título puede al mismo tiempo cerrarlo. En la presente obra el tema «literatura y vida cotidiana», sobre todo en lo que se refiere a la presencia femenina, resulta incompleto y debiera quedar abierto para estudios futuros.

The Ohio State University

VICENTE CANTARINO

Laureano Bonet. *Gabriel Ferrater. Entre el arte y la literatura Historia de una aventura juvenil*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat, 1983, 135 pp.

La revista barcelonesa *Laye* es una de las publicaciones más significativas para la consolidación del grupo de intelectuales críticos y, en algún caso, políticamente disidentes, que integrarían la llamada «escuela de Barcelona». En sus veinticuatro números—aparecidos desde marzo de 1950 hasta que, dado el creciente carácter polémico de la revista, fuera clausurada en 1954—colaboraron el filósofo Manuel Sacristán, José M.<sup>a</sup> Castellet, que escribió algunos trabajos como crítico literario, convertidos, a partir de su recopilación en el libro *La hora del lector* (1957), en sustento teórico de la corriente del realismo crítico y social; los poetas Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral y Alfonso Costafreda, así como Juan Goytisolo, Juan Ferraté, Jesús Núñez o Gabriel Ferrater.

Estos jóvenes universitarios constituyen la vertiente barcelonesa de la «Generación del medio siglo», manifestando, ya entonces, una clara conciencia de sus vinculaciones ideológicas y estéticas, afianzadas por lazos de amistad, y al hilo de una educación marcadamente autodidacta. Paralelamente, empezarían a darse a conocer los miembros del grupo madrileño en otra publicación de no menor trascendencia, *Revista española*, en cuya breve andadura (mayo de 1953-primavera de 1954) participaron, con estudios o textos literarios, Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Alfon-

so Sastre, Carmen Martín Gaité, Juan Benet y Jesús Fernández Santos. El incuestionable valor documental de estas dos publicaciones para conocer los elementos formativos de ambos grupos no se ha visto correspondido hasta hoy con un equiparable interés por parte de la crítica.

En este contexto, el libro de Laureano Bonet, profesor de la Universidad de Barcelona, cobra especial relevancia, al proponerse despejar algunas incógnitas de esa *prehistoria literaria* latente en las páginas de *Laye*, a la cual había dedicado un trabajo anterior («La revista *Laye* y la novela española de los años 50», *Insula*, núms. 396-397, 1979, p. 8). Vuelve ahora sobre el tema con un estudio que contiene una doble pretensión, expresada ya en el título de la obra. Como propósito fundamental, encontramos la «lectura e interpretación» de los artículos que Gabriel Ferrater, como crítico de arte, escribió para *Laye*, desde el número 12 hasta la clausura de la revista, buscando delimitar los perfiles ideológicos de un pensamiento estético vertido en una prosa ensayística caracterizada por el *fragmentarismo* y el tono aforístico. Rescata así el autor una faceta juvenil muy poco conocida del poeta y ensayista catalán, personaje lúdico y crítico, ajeno a cualquier servidumbre de escuela, como lo demostraría años más tarde, al dar a luz su primer libro de versos en lengua catalana, *Da nuces pueris* (1960).

Por otro lado, inserta Bonet esta actividad ensayística en el relato de la «historia de una aventura juvenil», que Ferrater compartió con los otros compañeros de *Laye*, para dejar constancia de esta andadura conjunta y de su manifestación en algunos rasgos del ideario del poeta catalán, que tienen, por tanto, un origen y un sustento «generacionales».

En los dos primeros capítulos del libro adopta el autor, efectivamente, un enfoque «comunitario» —no abandonado por completo en el resto de la obra—, en la convicción de que «en los años de aprendizaje, la individualidad juvenil de cada miembro aún no brota con vigor, cobijándose en las entrañas del propio grupo». Y de acuerdo con esta perspectiva, Bonet pone el acento en la primacía de lo *generacional*, como elemento aglutinante de los jóvenes intelectuales entre los que se mueve Ferrater, sobre el más académico concepto de escuela. En su opinión, si la generación del medio siglo cristaliza como «un entrecruce de experiencias ideológicas», «el estímulo de estas últimas, su germen vital, anímico,

puede ser tanto o más importante que los mismos propósitos conceptuales: unas idénticas aficiones, unos mismos aprendizajes literarios, políticos, sexuales...».

En el ambiente cultural «empobrecido y asfixiante» del momento, la maduración intelectual y política de estos jóvenes escritores —educados en las consignas falangistas de las que fueron distanciándose paulatinamente— se nutría de lentos descubrimientos, tanto en relación con la literatura y el arte extranjero como frente a ciertas parcelas de la propia tradición. En las páginas de *Laye* se van vertiendo los frutos de esos avances lo mismo que las vacilaciones. Ortega, Heidegger, T. S. Eliot, Joyce, Eugenio D'Ors, Dámaso Alonso serán puntos de referencia del grupo, en tanto que su evolución ideológica también se producirá «bajo el estímulo de unas lecturas (Sartre, Camus, Simone Weil)», y del magisterio reconocido de Ortega, al que se dedica el número 23 de la revista. Bonet concluye, de todos modos, que la trayectoria de *Laye* está reflejando el momento en que el sistema doctrinario heredado por estos jóvenes «empieza a desmoronarse en ellos, pero... aún no ha sido sustituido por uno nuevo,, aunque se atisbe ya su presencia». Esto explicaría tanto las contradicciones del grupo como algunos gestos de «rebeldía iconoclasta».

De hecho, *Laye* apareció bajo la tutela franquista, financiada por el Ministerio de Educación Nacional, y en sus primeros números se definía apenas como «Boletín Cultural». A partir del número 11 es cuando se plasman unos objetivos más ambiciosos y, aunque Bonet no admita «establecer un corte radical entre dos etapas aparentemente opuestas», sí advierte, «a partir de ahora, un progresivo crecimiento del criticismo y la reflexión estética, histórica, sociológica». Esta mayor densidad de pensamiento se encauza hacia una «militancia intelectualista», que añora el «esteticismo laico y aristocratizante, hondamente racionalista de *Revista de Occidente*». La impronta de la publicación orteguiana se registra también en los dos rasgos que, según Bonet, caracterizan a la gente de *Laye*: *intelectualismo* y *européismo* (o cosmopolitismo), oponiéndose a las que consideraban actitudes «indigenistas» hispánicas en boga.

A pesar de todos los esfuerzos, el autor considera que la revista no dejaría nunca de ser «fruto del engranaje político» y que no podría superar la tensión que paulatinamente se produjo «entre un oficialismo cansino y retórico, y un empuje juvenil» cada vez

más autónomo. Esta tensión, no resuelta hasta el cierre de *Laye*, queda ejemplificada para Bonet en las dos porciones que la dividían: las páginas blancas en las que Castellet, Ferrater o Sacristán «firman artículos vigorosamente criticistas» y, por otro lado, las páginas azules que contenían la literatura oficial. El hondo contraste entre ambas «ilustra con notable precisión la historia, en algunos momentos ilusionada —o quizás ilusa—, en otros, por el contrario, más y más zozobrantés, de la revista».

A partir del capítulo tercero se ocupa el autor, de forma específica, de los trabajos de Gabriel Ferrater, formulándose una serie de interrogantes que marcan su línea de análisis: ¿cuál fue el papel que ejerció en *Laye*? ¿Cuáles son los rasgos más típicos de su quehacer crítico? ¿De qué manera se desarrolla su propia teoría sobre pintura? El enriquecimiento que experimentaría *Laye* en su segunda etapa es también apreciable en los trabajos de Ferrater. Bonet lo advierte, al contrastar el carácter testimonial y didáctico de los primeros ensayos, con la densidad de textos posteriores mucho más especializados, que se abren a una reflexión teórica de gran interés sobre el ejercicio artístico y crítico. Sin embargo, en todos halla Bonet una idea clara sobre las funciones de la crítica de arte, desplegadas por Ferrater en dos direcciones: desde un punto de vista sociológico que exige al crítico una actitud hacia el público de estímulo y orientación, y desde una perspectiva teórica que implica el «ahondamiento doctrinario» y la búsqueda de instrumentos apropiados para ejercer dicha crítica. En el primer caso, y con un espíritu común a la gente de *Laye*, dedica el poeta catalán feroces comentarios a la mediocridad de la crítica imperante, «fruto de la incultura visual de nuestras gentes contemporáneas», que con sus juicios y su provincianismo alimentaba más aún el aislamiento y el repliegue de los medios artísticos del momento.

Bonet establece un acertado paralelismo entre «Clarín» y Ferrater, al constatar que también en él «fluyen dos dimensiones críticas, una ásperamente combativa y otra... más reflexiva y teorizante». Si la primera es empleada, con frecuencia, para denostar a la mala crítica, la segunda sirve de vehículo a una de sus preocupaciones obsesivas, común, una vez más a los autores de *Laye*: la necesidad de elaborar una nueva crítica «en la que el rigor, la eficacia, la seriedad intelectual, el profesionalismo, sean brújulas di-

rectoras». El problema de la viabilidad de una crítica *científica* de arte lo plantea Ferrater, con especial clarividencia, en una de sus colaboraciones más significativas, «Sobre la posibilidad de una crítica de arte», publicada en el número 23 y abierta a una segunda parte que, lamentablemente, no se llegó a materializar.

En una línea teórica similar a la de los formalistas rusos, propone una crítica que posea «la objetividad y la estabilidad de unas reglas... fiables a largo tiempo». Para hacerla viable habrá que construir «un lenguaje crítico estable y preciso, válido para todo el ámbito de la teoría pictórica». Se trata, según Bonet, de abandonar «el enfoque romántico, positivista, psicologista... todos aquellos resabios decimonónicos contra los que luchaba la generación del medio siglo», y que en el ambiente cultural de aquellos años, hay que entender, nos dice Bonet, como un «acto cuaresmal» y de purificación de elementos inservibles. En el caso de Ferrater, la hostilidad se dirige hacia toda asimilación de conceptos ajenos a la obra pictórica. El crítico, por el contrario, debe «narrar» miméticamente «lo que hay en la obra» y descubrir «cómo se encuentra allí».

La teoría artística ferrateriana posee, en muchos puntos, una firme base *formalista*, heredera de Ortega y Eugenio D'Ors, como se muestra en la concepción del cuadro como *artefacto*, o como «objeto autónomo» con leyes propias. Bonet la compendia muy bien al decir que, para Ferrater, «la expresividad del texto plástico es inmanente a éste y en la tensa movilidad del entramado formal de masas, colores, líneas, bullen ya unas determinadas "respuestas" semiológicas que el espectador deberá descifrar». Por ello, la mala crítica es la que, actuando como eco «literario», no respeta una *lectura ceñida*, lo que motiva «la descomposición del propio dinamismo orgánico» de la obra. El crítico ha impuesto su personal sistema de ideas, y su *lenguaje* funciona «como espesa telaraña que enmascara, disuelve, atrofia el texto pictórico».

Esta última reflexión nos acerca a uno de los temas abordados por Ferrater quizás más interesantes, por su gran modernidad, y al que Bonet dedica amplio espacio en su libro. ¿Cómo hacer crítica (científica) sobre pintura, usando unas herramientas expresivas que nada tienen que ver con ese arte, y que «pueden abrigar los gérmenes de una excesiva literaturización»? El problema de las diferencias entre lenguaje verbal y expresión icónica, así como las

dificultades inherentes a toda forma de *transcodificación*, es una vieja cuestión aún no resuelta satisfactoriamente. El teórico Rudolf Arnheim ha reflexionado sobre ello en muchas de sus obras y, en el ámbito pictórico, recuerda Bonet cómo Paul Cézanne, entre otros, desconfiaba de «las apreciaciones que formula la crítica en materia de arte» porque «responden menos a datos estéticos que a convenciones literarias». Desde un punto de vista cinematográfico, Galvano della Volpe compara las posibilidades demostrativas que posee el discurso crítico-literario (perfectamente homogéneo con su objeto de análisis), frente a la crítica del film, cuyo objeto ya «no es un tejido verbal homogéneo al instrumento de medida, sino un tejido de signos que son imágenes...», con una notable desventaja para la segunda («¿Es posible una crítica cinematográfica?», Festival de Pesaro, 1966). En el origen de este problema podría estar, como señala Román Gubern, la menor formalización de los sistemas icónicos frente a los verbales, propiciada por el «carácter logocéntrico de nuestra cultura» (*La mirada opulenta*, Barcelona, 1987).

Tampoco para Ferrater «es evidente, ni mucho menos, que haya de ser posible describir y mostrar una forma visual con medios verbales», y si en alguno de sus ensayos se muestra optimista y convencido de que empiezan a perfilarse conceptos válidos para la transmisión verbal de las formas plásticas, en otros se inclinará a pensar que tales «esquemas verbales» son insuficientes y que no posibilitan todavía el pago de una crítica «opinadora» a una crítica «científica». Su propuesta personal, explica Bonet, irá encaminada al logro de la *transparencia*, es decir, al «afán de imitar al máximo la orografía de las formas expresivas del texto pictórico». La buena crítica consistirá en la «recomposición mimética» del cuadro, en un intento de «rehacer la obra mediante símbolos literarios».

El ejercicio crítico ferrateriano, en su «despliegue lingüístico-literario», habrá que interpretarlo, en consecuencia, a la luz de la idea que su autor tiene de la obra pictórica, o mejor, de la *actividad pictórica*, ya que Ferrater, enlazando otra vez con Ortega, da preeminencia al *pintar* sobre la *pintura*, y su atención al proceso creador de la obra, antes que al acto acabado y estático, nos recuerda la línea crítica literaria de un Amado Alonso, para quien «el sistema expresivo del autor sólo se puede entender como funcionamiento vivo». En el caso de Ferrater, el cuadro es visto como

«dramática movilidad», eco de la tensión entre el pintor y la materia informe con la que se enfrenta, en la que participan «lo físico, lo sensitivo, lo irracional y, por otro lado, lo intelectual o racional». Con estos principios, su empeño como crítico es construir un lenguaje verbal «móvil, nervioso, elástico, que se pliegue con la máxima sumisión a la musicalidad plástica del lienzo». Sus procedimientos retóricos y metafóricos (con frecuencia de origen musical), las paradojas, símiles sorprendidos, ironías, aspiran a «descodificar lingüísticamente la obra pictórica en sus rasgos de *movilidad, hervor, tensión*», al tiempo que lo distancian considerablemente de la prosa fría y racionalista de los otros compañeros de *Laye*.

A través del análisis estilístico de estos ensayos, cumple Bonet uno de los objetivos de su estudio que entrañaba mayor dificultad: materializar la complejidad y la aparente contradicción del pensamiento ferrateriano, en el cual, junto a las concepciones formalistas, se deslizan planteamientos típicos de «un *romanticismo* más o menos controlado», que traicionan, a veces, aquella aspiración al cientifismo crítico. Esta dualidad adquiere sus rasgos más expresivos en el desarrollo discursivo de los textos analizados por Bonet. A partir de ciertas formaciones léxicas, descubre el enfrentamiento ideológico «entre “un estado caliente” semántico (*romanticismo*) y un “estado frío” (*racionalismo*)», que alcanza, en ocasiones, una «síntesis tensa, inestable». Si el origen de la línea racionalista/realista es, para Bonet, «generacional», la veta surrealista/romántica, tan atípica entonces, tendría su fuente en el propio temperamento del escritor y en la huella de unas lecturas juveniles —Baudelaire, Lautréamont— reforzada con el temprano conocimiento de Sartre. Bonet se pregunta hasta qué punto lo surreal no habría triunfado en él (también apunta en algunos versos) si el entorno histórico de los años 50 no lo hubiese impedido al rechazarse en España y en la Europa de posguerra toda «tentación romántica».

La conclusión que nos ofrece Bonet no desliga la figura de Ferrater del formalismo estético dominante en el grupo generacional de *Laye*, pero sí de una aplicación rígida de sus principios. Su originalidad personal resalta en una particular *manera* ensayística que Bonet considera «muy mediterránea», caracterizándola como «tensión casi continua entre lo racional como *búsqueda o meta* y lo romántico como *desarrollo lingüístico y literario*».

En definitiva, el estudio de Laureano Bonet, aunque en ocasio-

nes, como él mismo advierte, emule el discurso digresional ferrateriano, en detrimento del orden expositivo, desvela muchas claves del pensamiento del futuro poeta, Gabriel Ferrater, y supone una aportación considerable a la investigación de los orígenes literarios del grupo de escritores de la generación del medio siglo, que templaron sus armas en la revista *Laye*.

Universidad de Zaragoza  
(Colegio Universitario de Teruel)

CARMEN PEÑA ARDID