

matemática; para poder iniciarlo se necesita gran intuición y sensibilidad, que ha de mantenerse durante todo el trabajo". El camino no siempre es de lo más pequeño y sencillo a lo más grande y complejo, porque frecuentemente se intuye una categoría antes de conocer la expresión lingüística que la concreta. El proceso de la investigación estilística resulta pues lento, arduo y complejo, suponiéndose siempre la clarificación de los primeros hallazgos por los últimos o su total desvalorización.

CARLOS VALDERRAMA ANDRADE.

Instituto Caro y Cuervo.

AMADO ALONSO, *Materia y forma en poesía*. (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 17). Madrid, Editorial Gredos, 1955. 469 págs.

Con una *Advertencia* (págs. 7-9) de Raimundo Lida nos ofrece la Biblioteca Románica Hispánica la "obra póstuma de crítica literaria" del gran lingüista que fue Amado Alonso. Se trata de una serie de trabajos sobre temas diferentes, unidos en el fondo por "esa concepción del ver y el hacer poéticos" que ha dado a Alonso un puesto tan singular en el mundo de los estudios literarios.

*Sentimiento e intuición en la lírica* (págs. 11-20) es el primer tema de esta obra, que va a estructurarse en esta convicción de Alonso: "Lo poético de una poesía consiste en un modo coherente de sentimiento y en un modo valioso de intuición". Sentimiento no solamente vivido, sino contemplado y cualitativamente configurado; intuición que es visión penetrante de la realidad, hallazgo del sentido íntimo de las cosas. Sentimiento e intuición que estructuran radicalmente el poema y que llevan a la unidad de la realidad representada. Cuando se trata de poesía, "la intuición y el sentimiento son como dos polos eléctricos, recíprocamente imantados". Bajo el título de *Clásicos, románticos, superrealistas* (págs. 21-32) se propone Alonso el problema de las caracterizaciones en literatura, partiendo de la conocida oposición entre clásicos y románticos. Observa el autor que este género de caracterizaciones, por basarse en el concepto que el artista tiene de su misión entre los hombres, se refieren más al contenido del arte que al arte mismo. La forma exterior, en el caso de los románticos del siglo XIX, es el punto fundamental de su caracterización frente al aristotelismo falso de los clásicos. Alonso propone una nueva manera de caracterización, partiendo de "la varia actitud constructiva del poeta frente a las diferentes facetas que constituyen una poesía". Estas facetas o aspectos que se encuentran en toda unidad poética son siete: "un estado sentimental, que se ha cristalizado en un nostálgico lamento", la cristalización de este estado por medio de un modo cualquiera de realidad, la intuición poética o descubrimiento del sen-

tido valioso que encierran las realidades representadas, el pensamiento racional que hace posible la transmisión de la poesía y su comprensión, el lenguaje y el idioma como "condiciones que provienen del material y del instrumental propios del arte de la poesía", el elemento lógico inexcusable en las palabras, por el cual "cada palabra, quieras que no, significa su objeto", y, por último, el cuerpo físico de las palabras, materia última de lo poético (trabajo muscular del hablante y "cadena de variadas ondas sonoras alternando con silencios" que hace posible la sonoridad de las palabras). Sobre estos supuestos es posible caracterizar lo clásico como estructuración perfecta de todos estos aspectos, lo romántico como enfatización del sentimiento con detrimento de la forma total y lo superrealista como sobrevaloración de un aspecto cualquiera con la consecuente deformación de la totalidad. En *El ideal clásico de la forma poética* (págs. 33-60) Alonso restringe el estudio del clasicismo literario a la lírica, por ser la expresión más ejemplar de lo poético. Imagina al poeta en "trance de inspiración, tenso su espíritu y agitado por el deseo de poetizar". Va a seguir al poeta en su camino creador. "Comienza — dice — por una anormal tensión sentimental, un estado de su sentimiento que quiere salvarse de la fugacidad de la mera existencia, haciendo de sí mismo una construcción autónoma". ¿Cómo logra la estructuración poética de su sentimiento? La realidad representada es el primer material con que tropieza. Ayudado por la fantasía el poeta escoge una realidad determinada en un aspecto muy concreto y lo dispone de tal forma que constituya "una figura intencional". La fantasía, a esta primaria labor, añade otra no menos importante: recrea imágenes, "modos fragmentarios", que ayudan a la cristalización de la intuición del poeta. "Hallar el sentido poético de una realidad, de un algo, es organizarlo, construirlo, formarlo, dar con la ley de coherencia que le haga portador de ese sentido buscado". Es decir, que en poesía se trata de superar lo fragmentario de la visión ordinaria de la realidad, trasladando esta realidad a la coherencia constructiva, válida por sí misma, que es el poema. La disposición sentimental del poeta busca las cosas, trátese del mundo externo o del interno, para tomar de ellas lo simpatético y recrear "las justas caracolas, o cavernas, o violines donde resuene y se haga audible la inefable voz del sentimiento". "El sentido radical del poeta — observa Alonso — es el que ha hecho estas construcciones, y es su único sentido". El poeta, al crear, sale con su sentimiento hacia las cosas y las estructura intencionalmente; el lector, en cambio, parte de la estructura intencional ya objetivada para volver al sentimiento. La realidad intencionalmente estructurada es lo que en filosofía se llama "espíritu objetivo", "conocimiento práctico-intelectual" (Bergson): "sentido práctico", no sólo en cuanto implica percepción sino también en cuanto es construcción. En la poesía clásica este sentido práctico es necesario, "porque el poetizar clásico es un transporte de la persona íntegra del poeta, sin que nada de lo que integra la persona le sea extraño al poetizar, ni nada de lo

que es acogido en el poema quede sin perfección de forma", pero no es esencial, porque el sentido esencial de lo clásico es el que "forman las cosas en su disposición especial, a saber: la figura justa donde se manifieste en contagio sugestivo la forma incefable del sentimiento; la materia propicia en que se refleje, se refracte y se haga visible la luz interior con su cálida onda original". El formalismo clásico en poesía está en la anulación de la conflictiva heterogeneidad de las leyes propias del poema y en lograr una intención poética central con todos los aspectos múltiples expresivos. La realidad representada, desde luego, no se da en poesía con presencia directa (experiencias de la vida), ni reproducida visualmente (pintura), sino a través de representaciones de la fantasía, en pensamientos y en palabras. Estos pensamientos no siguen una forma estrictamente racional sino que toman la llamada "forma sintáctico-racional"; estas palabras expresan las cosas "gracias a un poder designativo que tienen, gobernado por la razón". Pensamientos y palabras son apoyos intelectuales de la expresión poética, pero no la agotan, pues "la intuición poética expresada en esos moldes sintáctico-intelectuales los traspasa como la mirada al cristal y se enfoca sobre la realidad misma tal como el sentimiento poético la forma". Fuera de estos contenidos, el poema tiene su forma propia "que consiste en la ordenación y armonizada sucesión de los elementos afectivos, intuitivos, racionales y objetivos". Además el idioma, medio de expresión poética, es materia sensible, que exige movimientos orgánicos en quien lo usa y aun esbozos de hecho en quien lo piensa. El poeta clásico organiza también estos movimientos estéticamente, en la misma forma que ordena expresivamente los elementos formales del poema. Como dice Alonso, "los poetas clásicos son los únicos que llevan por igual el ideal de perfección a todos los aspectos del poema". Los otros, como no fundan la poesía en la integridad de la persona, introducen desequilibrios al relieves sólo una peculiaridad del alma. Según esto, el expresionismo, más que el romanticismo, es la verdadera contrafigura del clasicismo. De donde la conclusión: "forma clásica es un equilibrio estable de perfecciones".

*El ideal artístico de la lengua y la dicción en el teatro* (págs. 61-94) es el siguiente título de los trabajos de Alonso. La idea central, en cuanto al primer término de lo enunciado, es la de que "el poeta es el creador de la lengua". La existencia de una aristocracia idiomática, integrada por los mejores poetas de la comunidad lingüística, es un hecho. "La lengua literaria, entendida como el repertorio de expresiones propias de la literatura, es el más alto y general modelo, porque el lenguaje de la poesía, entendido como el fenómeno mismo de expresarse poéticamente, es incomparablemente el de mayor dignidad: en la poesía se cumple el lenguaje humano cabalmente; en la poesía, por modo misterioso, se expresa lo humano con tal integridad que medio se diviniza. Toda poesía auténtica nos acerca a Dios porque descubre el infinito fondo convergente de cada cosa y porque lo hace con el modo divino

de la creación". Para llegar a estas precisiones es necesario distinguir entre el "lenguaje práctico para la circulación social", caracterizado por su radical actividad, y el lenguaje "con que se expresa y objetiva el alma solitaria", que "es efusión salvadora y expresión ajustada del alma". El lenguaje de la poesía no conoce la escoria ni está condicionado por el peso del adorno; el lenguaje de la poesía "es expresión del sentir, movimiento del alma transmitido al organismo y a la materia con estética regulación". En pos de la poesía viene la literatura como sistema. A este propósito observa Alonso "que tanto el sistema entero como sus diversos elementos se han ido consolidando gracias a la acción creadora y al gusto selectivo de los individuos mejor dotados; y que esquemas rítmico-melódicos, esquemas sintácticos, palabras, flexiones y pronunciaciones guardan una especial dignidad insuflada por la superior jerarquía espiritual de los hombres que nos lo han dado". Esto lleva al problema de la pronunciación propia de la lengua literaria. ¿Quién la impone? Alonso se va por el magisterio de la pronunciación escénica, que, "por un lado, acata el ideal artístico de la lengua; por otro, lo crea, recreándolo y vivificándolo". Es claro que la dicción escénica no se identifica con la de la conversación, sino que la supera en cuanto en ella "se extrema el sentido de la figura melódica, y se destaca la construcción rítmica; y se acentúa el valor de las pausas, y se da a cada sílaba su justo cumplimiento". El ideal artístico de dicción se realiza a plenitud en el teatro, como en la lírica se concreta el ideal artístico de la prosodia.

En la *Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística* (págs. 95-106), Alonso establece el contenido característico de esta disciplina. "El nombre de estilística — dice — denuncia que se quiere llegar al conocimiento íntimo de una obra literaria o de un creador de literatura por el estudio de su estilo". Para acometer esta empresa es indispensable un conocimiento exhaustivo de "los valores expresivos del idioma correspondiente". Es necesario, además, tener en cuenta que en la palabra hablada por el hombre hay dos aspectos dignos de consideración: la significación ["referencia intencional al objeto (un acto lógico)"] y la expresión o manifestación de "la viva y compleja realidad psíquica de donde sale" la palabra. Lo que quiere decir que "la estilística, como ciencia de los estilos literarios, tiene como base a esa otra estilística que estudia el lado afectivo, activo, imaginativo y valorativo de las formas de hablar fijadas en el idioma". De donde se llega a una definición precisa de la estilística: el estudio del "sistema expresivo de una obra o de un autor, o de un grupo pariente de autores, entendiendo por sistema expresivo desde la estructura de la obra (contando con el juego de calidades de los materiales empleados) hasta el poder sugestivo de las palabras". El fruto de este estudio encaja perfectamente dentro del marco de la crítica tradicional, preocupada de manera especial por lo extraindividual o supraindividual, por la visión del mundo, por la ubicación social e histórica de la obra y del autor. Estas

ideas reciben un más amplio desarrollo al proponerse Alonso el problema de *La interpretación estilística de los textos literarios* (págs. 107-132). Parte aquí del convencimiento de que "todo estudio que contribuya a la mejor comprensión de las obras literarias" es legítimo. La crítica literaria tradicionalmente se preocupó por el aspecto filológico de las obras objeto de estudio, pero no llegó al valor específicamente poético de la literatura. Y lo que caracteriza una obra de arte literaria es que sus contenidos "formen una construcción de tipo específico", poética, revelada en el placer estético que produce. La posición de Alonso en consecuencia es esta: la obligación básica de la crítica literaria es "el conocimiento metódico de lo poético en las obras literarias"; todo lo demás (las preocupaciones filológicas, históricas, culturales, etc.) es secundario y auxiliar; consecuentemente "a la nueva disciplina filológica, que se suele llamar estilística, toca buscar, aquilatar y rectificar los métodos convenientes para hacer de este aspecto estudios metódicos y rigurosos". La estilística se propone como objeto la obra literaria en sus dos aspectos fundamentales: como producto creado (cómo está construida) y como actividad creadora (qué delicia estética provoca). Observa Alonso: "Más que en los cuadros los colores y las materias representadas, más que en la arquitectura los diferentes materiales empleados, en la poesía lo estructurado, lo construido, lo formado interviene cualitativamente en la forma, en la construcción, en la estructura misma". La *Weltanschauung* ha sido materia predilecta de la crítica tradicional; la estilística, en cambio, "se interesa por este carácter de creación de la visión del mundo de un autor, y, por lo tanto, por su naturaleza estético-poética y no filosófico-racional". "La estilística se ocupa del sentimiento, añade Alonso, no como documento autobiográfico, no como actitud contrastable en la moral, sino como una creación de tipo estético-poético". Y "como ni el sentimiento ni la original visión del mundo se comunican en la poesía directamente, sino por medio de procedimientos sugestivo-contagiosos, la estilística tiene por tarea el estudiar el sistema expresivo de un autor". Y al hablar de la obra literaria, considera Alonso indispensable llamar la atención a un aspecto descuidado siempre por la crítica: "que eso que el poeta ha ido haciendo, lo ha hecho con el acicate de un placer estético". Es decir, que "la estilística se ocupa primordialmente de ese goce estético, motor principal en la creación literaria; del goce estético salvado, guardado y dispuesto en la obra literaria como se guarda dispuesta una sinfonía en un disco; del goce estético que el lector no descarriado recoge, recibe y se apropia como principal enriquecimiento de su alma". El sistema expresivo de un autor y su eficacia estética deben ser, pues, objeto de un estudio sistemático. Y es a los filólogos, dice Alonso, a quienes corresponde cooperar en la búsqueda del conocimiento poético: "haciendo los estudios con una metodología que permita el progreso de la investigación, que forme una disciplina, una tradición en la busca, la rectificación, ratificación, ahondamiento y ampliación de los conocimientos

poético-literarios al pasar el tema por sucesivos o alternados investigadores”.

*Vida y creación en la lírica de Lope* (págs. 133-164) es el siguiente estudio de Alonso. Es un análisis felizmente logrado de la poesía de Lope en cuanto refleja la experiencia vital del hombre. “Cuando un poeta halla como Lope — observa Alonso — en los azares acumulados de su vida el estímulo y trampolín para dar el salto prodigioso de la creación poética, entonces el comprender las alusiones que hace a su vida no sólo es una ventaja y un privilegio, sino resueltamente una necesidad”. Paralelamente a este trabajo viene el titulado *Caducidad y perennidad de la poesía de Lope* (págs. 165-179), fundado en la convicción que Alonso tiene de que tratándose de Lope “lejos de ser su literatura como una distracción de su vida o como un medio de ganársela [...] fue su forma vital más intensa”. En seguida viene *Karl Vossler y Lope de Vega* (págs. 180-186), reseña al libro de Vossler: *Lope de Vega y su tiempo* (Madrid, Revista de Occidente, 1933), en el que el gran filólogo alemán “se siente imantado por la visión nacional de un Lope que a la vez expresa y conduce a su pueblo, y por su valor ejemplar para el mundo de hoy”. Pasando al tema de *Cervantes* (págs. 187-192), Alonso indica que “lo que nos vitaliza en la visión del mundo que nos ofrece Cervantes en el *Quijote* es la presentación de la vida siendo, viviendo, en criaturas convincentemente vivas; de la vida de personas vivas, con sus leyes de funcionamiento, con sus valores y su acordado juego”. *Don Quijote no asceta, pero ejemplar caballero y cristiano* (págs. 193-229) es la sentida glosa que pone Alonso a la teoría, bien peregrina por cierto, expuesta por Helmut Hatzfeld en su trabajo: *¿Don Quijote asceta?* (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, II, págs. 57-70). En el sentir de Hatzfeld, don Quijote no es más que un extraordinario ejemplar de concupiscencia, curiosidad vana, vanagloria, gula y cobardía. Alonso destruye con profusión de textos del *Quijote*, inteligentemente cotejados con la *Vida del P. Ignacio de Loyola* del Padre Rivadeneira, la absurda tesis de Hatzfeld y llega a esta conclusión: “Don Quijote no fue un asceta; fue un caballero en el mundo. Pero como caballero, a pesar de su locura, fue un cristiano ejemplar”.

Benito Pérez Galdós es analizado por Alonso en el trabajo intitulado *Lo español y lo universal en la obra de Galdós* (págs. 230-256). “En el orden de los rasgos que hacen de Galdós una figura de excepción en nuestra literatura — observa —, éste tengo por el primordial: que el autor de los cuarenta y seis episodios nacionales y de una treintena de novelas de la vida española coetánea, el autor de *Realidad*, de *Electra*, de *Santa Juana de Castilla* y de media docena más de obras teatrales, estaba poseído por un ansia genial de comunión”. Al proponerse el problema de la *Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán* (págs. 257-300), Alonso arranca del convencimiento de que “el conjunto de las *Sonatas* tiene un excepcional interés en cuanto las miramos como un conjunto de problemas técnicos resueltos de un modo personal”. Con relación a

estas *Sonatas*, el autor se propone varios asuntos: temas ("el fundamental es el galante", maravillosamente combinado con el de la muerte, el de la religión y el de la ausencia de la lucha por la vida), evocación ("Este es el fenómeno que llamamos evocación. Un concepto — una palabra o un complejo de palabras — o una emoción se ponen a vibrar dentro de nosotros sin que nadie los hiera directamente. Sólo por efecto de las asociaciones de palabras y de las asociaciones de conceptos y sensaciones aclimatadas en nuestra inteligencia y en nuestra sensibilidad por el hábito de ver esas palabras y esos conceptos y sensaciones muchas veces en contacto"), vocabulario ("A las alabanzas generales prodigadas al vocabulario de Valle-Inclán, añadamos las nuestras por el tacto con que ha sabido revalorar palabras desgastadas, de expresividad roída por el empleo frívolo, con procedimientos tan sencillos: renovando la sufijación de unas, devolviendo a otras su estricto contenido, substituyendo poquísimas por otras exhumadas que añadan el prestigio de su mentida excepción de longevidad y, las más veces, con sólo descasar esos consorcios de vocablos enganchados por la pereza de los escritores: 'diametralmente opuesto', 'reinaba un silencio profundo', etc."), decoro escultórico ("Lo más característico, esto es, lo más estilo en nuestro autor, es provocar en sus personajes actitudes y escenas de dignidad plástica que, más que a realidades naturales, se refieren a creaciones artísticas conocidas o posibles"), el paisaje ("Ningún naturalismo, nunca una humilde conformidad con los elementos externos, nada que pueda ser como esas descripciones a la vez artísticas y veraces que pudiéramos llamar de fotografía retocada. Valle-Inclán elige y agrupa los elementos de sus paisajes sin prestar atención más que a los mandatos de su intuición estética"), sentimiento de la voz ("Cada vez que Valle-Inclán emplea el diálogo, adjetiva la voz, de modo que las de sus principales personajes nos son ya familiares, como el vozarrón poderoso del hidalgo don Juan Manuel o la voz balsámica de la niña feúcha en la *Sonata de Invierno*"), influencias extrañas (Eça de Queiroz, falsa según Alonso, Chateaubriand, Barby d'Aureville, D'Annunzio, Casanova) y otras influencias (Prosper Mérimée, Rostand, Théophile Gautier, Flaubert, los Goncourt, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Maeterlinck).

*El ritmo de la prosa* (págs. 301-312) es el siguiente ensayo de Alonso. La idea central es esta: "Las variantes melódicas no son más que el lado acústico de las variantes de tensión orgánica con que nuestro cuerpo acompaña solidariamente a la variada articulación del pensamiento. Las tensiones y distensiones orgánicas, musculares, vasculares, etc., son movimientos. Y he aquí cómo la adecuada ordenación de los miembros melódicos del período, con sus tensiones y distensiones correspondientes, es una organización dinámica de sensaciones, justamente eso en que consiste el ritmo". Una ampliación de estas ideas, acompañada de una ilustrativa aplicación, nos la ofrece Alonso al proponerse el tema: *La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán* (págs. 313-369).

"En mi tarea de investigación, dice Alonso, lo primero que noté en la prosa rítmica de Valle-Inclán [...] fue una organización de las inflexiones melódicas de la voz; más tarde comprobamos que a las inflexiones correspondían tensiones y distensiones orgánicas; por último, vimos que estos movimientos están en dependencia de fases formadas del pensamiento idiomático. Recorriendo ahora este circuito a la inversa, conforme a relaciones objetivas, reconocemos en el pensamiento idiomático una alternancia arquitecturada de atenciones despertadas y de su satisfacción; estas alternancias provocan en el organismo otras superpuestas de tensiones y distensiones; y estas tensiones y distensiones, al afectar a los órganos vocales, determinan a su vez alternancias melódicas en la voz". Pasando a otro asunto, Alonso nos habla de *Jorge Guillén, poeta esencial* (págs. 370-377), concretando al respecto: "Si tuviéramos que formular la ecuación de lo que es la poesía de Jorge Guillén, no vacilaríamos en reducirla a estos tres sustanciales factores: 1º) Un dispararse apasionado hacia el enigma — misterio congruente — que las cosas le plantean. (Ninguna indiferencia para los extramuros del arte: las cosas le apasionan ya en la víspera del arte; en su mediodía le embelesarán); 2º) Un tesorero y concentrado mirar que va transiendo y esfumando la costra perecedera del objeto para llegar a la contemplación de su eterna esencia; 3º) La alegría del triunfo".

En la última parte del libro, dedicada a los *Estilos americanos*, Alonso se propone en primer lugar el problema de la *Estilística de las fuentes literarias* (págs. 381-397), ejemplificado con el caso del poema *Lo fatal* de Rubén Darío y sus nexos con una cuarteta de Miguel Ángel. Alonso rechaza en esta clase de investigaciones el criterio fiscal y de policía y fija en estos términos el suyo: "En las fuentes conocidas podemos ver otras tantas flechillas que apuntan hacia el alma del poeta y que la ponen en tensión creadora, direcciones de incitación que nosotros debemos remontar para aprehender integralmente el disparo de las intenciones que son su respuesta". *Paul Groussac, estilista* (págs. 398-417) es el segundo tema de estas consideraciones. En el caso del estudioso francoamericano, Alonso establece lo siguiente: "Sea cual sea la gloria que a Groussac le alcance por las virtudes intrínsecas de su obra, este valor histórico le tendrá siempre que reconocer nuestra gratitud: el de haber contribuido con primordial eficacia a ridiculizar aquella casaca común de la prosa clasicista con que todo escritor vestía sus pensamientos y a hacer que cada uno sintiera y sienta la necesidad de ver en la prosa la piel — vida también — que su pensamiento va concretando para poder nacer". Se propone luego *Un problema estilístico de Don Segundo Sombra* (págs. 418-428): el problema de "reproducir en forma narrativa ese mundo visto desde dentro, embarcado en él y olvidada la ribera". La forma de narración en tercera persona estaba excluida de suyo; quedaban las formas autobiográficas: el diario y las memorias, y Ricardo Güiraldes se decide por estas últimas. Pero tropieza con una dificultad gravísima: hacer prosa literaria con gauchis-

mos. "La afortunada innovación estilística de Güiraldes, dice Alonso, consiste en haber elaborado literariamente la lengua viva de los provincianos cultos, en vez de agauchar la lengua literaria general". A propósito de los cinco tomos de *Simpatías y diferencias*, Alonso nos da una rápida semblanza de *Alfonso Reyes* (págs. 429-433): "Se me representa de golpe este fino americano, familiar con las novedades audaces de las artes, ciudadano activo del mundo entero de las letras, este sosegado español dueño y producto de su densa y altísima cultura secular, resonador justo de las más puras voces poéticas de la larga literatura española, este viejísimo mexicano de 'la región más transparente del aire', en la cara la 'impavidez sonriente', con todo señorío y con 'el gesto de agradar'". Jorge Luis Borges, autor de la *Historia universal de la infamia* (Buenos Aires, Colección Megáfono, 1935), es también analizado por Alonso: *Borges, narrador* (págs. 434-449). "El cuento está lleno de aciertos de ejecución — observa el autor a propósito de la citada obra de Borges —; pero lo que a nosotros nos contenta sobre todo es la cualidad resueltamente poética de la narración y la aparición de un narrador literario de verdadera garra". En un *Desagravio a Borges* (págs. 450-452), Alonso llega a decir: "A todos debe importarnos muy seriamente el papel de nuestra literatura [y habla de la argentina] en el concierto internacional y la consideración que nuestro país se gane con ella; pues bien: Jorge Luis Borges tiene en el extranjero una bien ganada reputación, no superada por la de ninguno de los no muchos escritores que tienen verdadera importancia fuera de nuestro país". Fiesta de noviembre, por *Eduardo Mallea* (págs. 453-459) se merece una reseña de Alonso, quien lo considera como "una novelación de la *Historia de una pasión argentina*". El maridaje de la literatura con la pantalla cinematográfica es relevado de manera muy especial, como característica de la novela. Termina el libro con otra reseña: Puñado de cantares por *Eduardo González Lanuza* (págs. 460-464). Alonso analiza la poesía de González Lanuza tomando como punto de referencia los versos de Bécquer. Un *Índice de nombres propios* (págs. 465-469) y un *Índice general* cierran este nuevo tomo de la Biblioteca Románica Hispánica.

CARLOS VALDERRAMA ANDRADE.

Instituto Caro y Cuervo.

THESAURUS MUNDI: BIBLIOTHECA SCRIPTORUM LATINORUM MEDIAE ET RECENTIORIS AETATIS. Zürich, 1950 y sigs.

Con este título la Casa Editora Thesaurus Mundi viene publicando, desde 1950, una colección de obras latinas medievales y renacentistas en ediciones pulcramente impresas y científicamente elaboradas por eminentes especialistas de diversa nacionalidad. La colección tiene por fin