

bien seleccionadas, que contribuyen a hacer de él un documento indispensable y hermoso, de gran valor estético y sentimental.

FLORA BOTTON BURLÁ

El Colegio de México.

D. W. MCPHEETERS, *Camilo José Cela*. Twayne, New York, 1969; 178 pp.

Este nuevo libro sobre Cela se propone, de acuerdo con las normas de la serie "World Authors" de la editorial Twayne, una presentación crítico-analítica de la obra del novelista, que incluya el material biográfico e histórico necesario para entender la evolución y la situación del escritor dentro de su época.

El estudio de McPheeters ofrece un excelente resumen crítico de la obra en prosa de Cela, especialmente de las novelas mayores, aunque también repasa las colecciones de cuentos y los libros de viaje. Este resumen será particularmente útil para los estudiantes de literatura española que necesiten tener a mano una descripción de la obra de Cela —resumen de los argumentos, estructura de las novelas, etc., con citas abundantes y largas—, a la vez que un punto de vista crítico sobre ellas, positivo, pero cauteloso en el elogio, y también en la aplicación sistemática de definiciones críticas, lo cual puede entrañar el peligro de cerrarse a la existencia de variantes, matices o nuevas direcciones dentro de la obra de un escritor.

Este equilibrado enfoque constituye la principal virtud del libro de McPheeters. Otros estudios globales sobre Cela, en particular los de ALONSO ZAMORA VICENTE, *Camilo José Cela* (Madrid, 1962), y PAUL ILIE, *La novelística de Camilo José Cela* (Madrid, 1963), resultan desmedidamente elogioso el primero —como escrito por un "unqualified admirer", dice McPheeters en su bibliografía, p. 169—, y minucioso en exceso el de Ilie, con la consecuencia de que el crítico termina por perderse en el comentario de la psicología de los personajes, de las proyecciones éticas, sociológicas, etc., del autor, o en la interpretación y aplicación de su propio concepto de "primitivismo" (cf. NRFH, 18, 504-509). Estos estudios poseen, sin embargo, mayor rigor en el enfoque y unidad que el de McPheeters, pues incluso el ensayo de Zamora Vicente plantea problemas estilísticos y trata de situar a Cela en el momento histórico-cultural a que pertenece (véase el capítulo "El paso de una generación"), cosas que el estudio que nos ocupa no intenta sino de modo harto general.

El libro de McPheeters se resiente de falta de organización, de claridad y hasta de soltura en la exposición. El crítico menciona, por ejemplo, posibles influencias literarias españolas y extranjeras en la obra de Cela, pero lo hace en diferentes ocasiones, y sin relacionarlas ni explicar su alcance. Aparte de la mención de Baroja, que quizá no requiere mayor elucidación, hay otras que la exigen, como la de Galdós (p. 32), la de Dostoyevski —mencionado en la misma frase junto

con el *Lazarillo* (p. 18) — y la de los clásicos, a quienes McPheeters divide en “humane” e “intellectual” (*ibid.*), sin explicar, no obstante, en cuál de las dos categorías cae Góngora, cuya resurrección en los treinta sugiere que influyó, junto con Neruda, en la poesía de Cela, todo ello en un confuso párrafo que no aclara si esa influencia o influencias se extienden quizá a la prosa del novelista (cf. p. 19).

El mismo desaliño se manifiesta en la exposición cronológica de la evolución de la obra del novelista. El crítico habla al mismo tiempo de épocas sucesivas o vuelve sobre lo ya tratado, lo que ocurre también en la descripción de algunos argumentos. La discusión del papel del existencialismo dentro de *La familia de Pascual Duarte* se hace en los últimos párrafos en extremo confusa, pues después de afirmado el parentesco, acaba negándose, a través de una digresión sobre la literatura del absurdo y la de protesta, y la influencia del costumbrismo en la novela española, influencia que, según McPheeters, concluye con la aparición de Unamuno (p. 50). Al final del libro, y cuando era de esperar que el tema estuviese tratado y cerrado, se vuelve a hablar de la influencia del naturalismo y de la técnica del “ojo de la cámara” en *La colmena* (p. 152). Hay también citas o referencias que suenan traídas por los pelos, como la de García Lorca a propósito de la luna (p. 56) o la de Juan Ramón Jiménez sobre el uso simbólico de los cuatro elementos (p. 109).

Aún más desorientadoras son las páginas finales, donde, tratando de “Current tendencies”, el crítico mezcla sin desarrollarlas observaciones que requieren una organización sistemática, por lo mismo que son importantes y atinadas: la influencia del Valle-Inclán de los esperpentos (p. 150), o cómo Cela tiende por instinto a la novela de muchos personajes y sin protagonista central (p. 153) —lo cual se relaciona probablemente con el orden característico del modo de trabajar de Cela: “un examen ulterior muestra que otras obras de la primera época se utilizan sistemáticamente a lo largo de los dos volúmenes [de la serie *Los viejos amigos*], de manera que si se sigue el esquema de la serie I se puede predecir casi siempre cuál de ellas proporcionará el material para la siguiente selección de la serie II” (p. 146).

También perjudica la seriedad del libro la insistencia en el material de carácter anecdótico: comentarios personales de Cela, referencias a la amistad que profesa al crítico, etc.

Estos defectos son de lamentar porque el libro, como ya se indicó, abunda en objetividad y sentido común, virtudes críticas cuya necesidad apremia frente al incesante crecimiento de la obra de Cela. Tratando de *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (cap. 7, “Incest and surrealism”), el crítico —de acuerdo con Cela mismo, por otra parte— sugiere que “tan innecesaria es aquí una clave como lo sería para explicar una pintura abstracta” (p. 103), pero tras este lúcido punto de partida se pierde en explicaciones triviales sobre el instinto maternal, el complejo de Edipo, la veneración social por la madre, etc. El caso de *La catira* (cap. 8, “The wide open spaces”) es aún más sobresaliente en este respecto, pues aquí McPheeters empieza por explicar cómo la novela fue encargada por el gobierno venezolano, cita una frase de Cela res-

pecto a sus honorarios (“Más de lo que dicen mis enemigos, mucho más, y algo menos de lo que dicen mis acreedores optimistas”, p. 114), subraya luego las ridículas incoherencias y tremendismos del argumento, y concluye: “Es realmente difícil saber cómo valorar esta novela, y aún más difícil entender cómo los críticos pueden tomarla en serio” (p. 118), lo cual es probablemente la primera observación *seria* que se ha hecho sobre *La catira*. El crítico agrega a continuación que la novela no es sino una explotación deliberada de los estereotipos sobre Sudamérica vigentes en España (y en el resto del mundo occidental), y aún más, que desde el punto de vista lingüístico (y pese al eruditísimo análisis estilístico de OLGA PRJEVALINSKY, *El sistema estético de Camilo José Cela: estructura y expresividad*, Valencia, 1960), *La catira* carece de “matices adecuados para el habla de gente de distintos niveles sociales o de distinta personalidad. Cela emplea todo el tiempo una forma de reiteración que ha llegado a convertirse en su marca de fábrica, si bien existía ya en grado menor en escritores anteriores como Baroja y Azorín. El empleo de este recurso —una especie de anáfora en la cual entra por lo general un nombre de persona— puede ser bastante eficaz cuando se refiere a personajes pueriles o primitivos, pero llega a hacerse monótono cuando se repite a lo largo de páginas” (p. 119). Hay finalmente una observación venenosa: “Con todo, hay que admirar a Cela: tiene el talento de vivir muy bien con lo que gana como escritor, cosa rara entre españoles” (p. 121). No obstante todo lo cual, McPheeters trata de meter una conclusión positiva dentro del último párrafo: la imperfección de *La catira* nos permite apreciar los logros del novelista en otras obras donde domina el medio en que se desarrolla la acción y no se parodia a sí mismo (¿intencionalmente?) —especie de final de ensayo escolar que no altera para nada la verdadera conclusión: “*La catira* pudo haber sido una creación literaria impresionante; en vez de eso, [Cela] desperdicia su trama fundamemal en un cenagal de elementos artificiales e inconexos que no sirven sino para robustecer el argumento de que es incapaz de escribir una novela con relato sostenido y con protagonistas plenameme desarrollados” (p. 120).

Es probable que conclusiones de este tipo queden fuera de los propósitos de una serie escolar, y que haya que atribuir a ello, y no simplemente a la amistad entre crítico y novelista, esa tensión desorientadora y críticamente estéril que caracteriza el libro. Las observaciones de McPheeters apuntan decididamente a una visión negativa del Cela posterior a *La catira*, que desentierra y apaña materiales antiguos con más frecuencia que crea nuevos, que parece incapaz de pergeñar una trama y quiere *epatar* al lector, sin importarle que los más serios tengan el producto por una superchería y no por una obra artísticamente válida. El crítico concluye que Cela está pasando por una crisis: “sus narraciones en prosa, por divertidas que puedan ser, se hacen más y más extravagantes e incluso insustanciales” (p. 155). Su estupenda capacidad de retratar la realidad parece haber agotado, por el momento, las posibilidades del género en que mejor se proyectó: “la representación pictórica de la realidad”, el retrato de escenas fotográficas, planas, en

dos dimensiones (*ibid.*). A lo cual sigue, como colofón, otra afirmación *positiva* y gratuita: es absurdo ("pointless"), dada la sólida situación de Cela en la historia de la literatura española, el exigir que escriba más novelas de calidad, pero sería al mismo tiempo sorprendente que no lo hiciese, habida cuenta de su talento y su vocación. (Por cierto que otro libro reciente, el de SARA SUÁREZ SOLÍS, *El léxico de Camilo José Cela*, Madrid, 1969, después de un metódico estudio del léxico y el estilo del novelista, que se extiende a lo largo de 560 páginas, llega a una conclusión muy semejante a la sugerida por McPheeters en cuanto al autoempobrecimiento de Cela por vía del éxito fácil).

La posición del estudio de McPheeters dentro de la ya copiosa bibliografía sobre Cela resulta difícil de definir. Más objetivo —y por lo tanto negativo— que otros estudios, no prodiga, sin embargo, el rigor y la claridad expositorias que de entrada recomiendan aquéllos al estudioso —no al mero estudiante—, además de que tiende a dejar sin desarrollar el valor de sus mismas conclusiones. El estudio de DAVID W. FOSTER, *Forms of the novel in the work of Camilo José Cela* (Columbia, Mo., 1967), sigue pareciéndome la aportación más completa y rigurosa al estudio de la obra de Cela, desde el punto de vista de la técnica y de las intenciones del novelista, de su enfoque de la novela y de las limitaciones de ese enfoque (cf. *NRFH*, 19, 451-453). También es el libro de Foster el primero que se ocupa (pp. 144 ss.) del papel del costumbrismo como tradición literaria dentro de la obra de Cela. Lo que sigue faltando —y McPheeters ha estado cerca de lograrlo— es un estudio que explore seriamente la capacidad de Cela para ofuscar al lector y para no tomarse en serio a sí mismo, y que, al mismo tiempo, pues ambas cosas están estrechamente relacionadas, aclare su situación en el marco de la novela española contemporánea y su proyección dentro y, de ser posible, fuera de ella.

JULIO RODRÍGUEZ-LUIS

State University of New York at Binghamton.

CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO y HORACIO JORGE BECCO, *Antología lineal de la poesía argentina*. Gredos, Madrid, 1968; 384 pp. (*Antología hispánica*, 26).

Con objetivos más amplios que los de una mera antología, el repertorio poético (pp. 34-369) goza de una interesante introducción (pp. 7-33) y cuenta con un utilísimo repertorio bibliográfico (pp. 370-378).

El prólogo, obra de Fernández Moreno, parece destinado, en principio, a explicar el criterio seguido en la selección y clasificación de los poetas; sin embargo, la exposición es en conjunto un panorama de la poesía argentina —desde Martín Barco de Centenera hasta los poetas actuales— vista desde varios ángulos. El autor comienza haciendo pie en el presupuesto de que la labor poética está subordinada a la "actitud creadora" del artista (postura primordial, a veces subconsciente), que puede cobrar tres inflexiones: 1) la *vital*: tendencia a expresar