

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*. Losada, Buenos Aires, 1966. 348 pp. (*Biblioteca de estudios literarios*).

La tarea de reseñar *El viajero inmóvil* supone, lo mismo que la de escribirlo, naturalmente que en proporción mucho más modesta, enfrentar y salvar las no pequeñas dificultades que entraña para cualquier estudioso el conocimiento exhaustivo de la obra de un poeta tan prolífico como Neruda y de la muy abundante bibliografía crítica producida hasta hoy en torno a ella. Rodríguez Monegal incluye al final de su libro más de un centenar de estudios sobre la poesía de Neruda. Entre ellos se cuenta un verdadero clásico, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, de Amado Alonso, que, a diferencia de otros trabajos mencionados esporádicamente, Rodríguez Monegal ha tenido presente a cada paso, porque pese a las limitaciones que en él se quieran ver, continúa siendo, dentro de la concepción crítica que siguió su autor, una visión insuperable. De ahí que no resulte aventurado afirmar, con independencia de los propósitos de Rodríguez Monegal, que su libro puede considerarse como un necesario complemento, como una necesaria ampliación del de Alonso, conclusión apoyada en el hecho de que en *El viajero inmóvil* faltan casi totalmente los juicios sobre los recursos formales del poeta chileno. Claro que tal necesidad sólo resultará indiscutible para quienes creen que una obra como la de Neruda sólo puede ser cabalmente comprendida y valorada mediante la instalación verdadera (y no sólo declarada) en el núcleo poético germinal, en "el foco volcánico desde donde las imágenes son lanzadas", como dice Amado Alonso citado por Rodríguez Monegal, viviendo "el impulso que las ha lanzado" (p. 206).

Una y otra vez Pablo Neruda ha sostenido que su obra no puede ni debe ser analizada con criterio exclusivamente estético, porque "su posición poética es también política" (p. 12). Rodríguez Monegal ha aceptado la legitimidad de ese postulado, según resulta no sólo de la lectura total de su estudio, sino también de su explícita tesis de que a menudo se ha eludido un auténtico análisis de la poesía de Neruda por no haberse reparado en el "peso de la personalidad y la biografía" del autor (p. 12); por no haberse tenido debidamente en cuenta que, sobre todo desde 1936, la evolución poética de Neruda se produce paralelamente a la evolución de sus ideas políticas: Neruda, sin ser un poeta "franca o descaradamente autobiográfico", lo es en el sentido de que "su obra comporta una doble creación paralela: el verso y la personalidad que el verso transparenta" (p. 17). Para cumplir su "modesta pretensión" de subrayar los innegables valores de la poesía de Neruda y situarla "en su verdadera perspectiva creadora" (p. 183), Rodríguez Monegal muestra cuán importante es separar en ella "las unidades verdaderamente creadoras y necesarias, de las que sólo son acuerdos transitorios del poeta con una situación externa o con un ciclo interior que él ya había agotado previamente" (p. 183), y trata de completar "la ordenación longitudinal" (cronológica) con una serie de cortes transversales que, al reflejar la íntima conexión que hay entre

vivencia y creación poética, permita una valoración más ajustada de ésta.

El plan mismo de *El viajero inmóvil* se atiene a cierto paralelismo. Después de una presentación general del tema en la parte I, "Persona y poesía", en la cual se refiere a los problemas que plantea el análisis de la poesía de Neruda, a las dificultades que crea la "elusiva" personalidad poética y humana del poeta; y después de considerar la "última paradoja" de su obra y su vida —el hecho de que "toda su obra arranca y concluye en una sola imagen definitiva", la del "niño triste"; para llegar hasta la cual "hay que atravesar la obra entera" (p. 22)—, Rodríguez Monegal construye un "Retrato en el tiempo", título de la parte II, donde presenta las diversas "personas" (o máscaras) que Neruda asume a través de sus obras en distintas circunstancias vitales. Entre ellas sobresalen la niñez y la adolescencia, cuando Neruda descubre su vocación poética; su periplo asiático, "La prueba de fuego", durante el cual escribe *Residencia en la tierra* (si bien no hay una estricta correspondencia entre los años del viaje y los que emplea en la elaboración del libro); su experiencia española, "La sangre en las calles" (y el anterior contacto con García Lorca en Buenos Aires, en 1933); su militancia en el Partido Comunista de Chile, con todas las consecuencias que de ella derivan; por fin, la muerte del padre (el primer crítico indiferente de su obra) y de la madre. Esta parte II comprende trece capítulos. La parte III, titulada "La única residencia", abarca otros catorce que en líneas generales se corresponden con los anteriores, salvo el primero, "Los libros del poeta", que es también una presentación general de las características de la poesía nerudiana. En los mejores textos de Neruda, "poeta de libros", dice aquí Rodríguez Monegal, se percibe una indiscutida unidad que no es, como sucede en otros casos, consecuencia de una "lúcida ordenación posterior": el poeta ha creado sus libros "dentro de un ciclo completo (vital, poético)", obedeciendo "a un estado afectivo profundo". Lo dijo el propio Neruda: "Quise ser, a mi manera, un poeta cíclico que pasara de la emoción o de la visión de un momento a una unidad más amplia". Los trece capítulos restantes sirven para un repaso pormenorizado de la producción del poeta, con sus altos y sus bajos, a partir de "La múltiple iniciación" (cap. 2), en que sus libros "revelan no sólo fecundidad, sino también una inquietud que se dispara en todas direcciones", como asimismo revelan "la simultaneidad de voces, la dispersión de la busca, la inquietud esencial del joven poeta, su apetencia" (pp. 185-186), y uno de los cuales, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, es parte de un ciclo prácticamente ininterrumpido, el de la poesía erótica. También destaca Rodríguez Monegal en este período la *Tentativa del hombre infinito* (1926), uno de los libros más importantes según el propio Neruda (y, curiosamente, uno de los menos leídos), que libera "poderosas fuerzas" y descubre "la cantera interior inagotable de donde [Neruda] extraerá más tarde los dos volúmenes de *Residencia*, muchos de los mejores poemas de *Tercera residencia*, algunos de los pasajes más intensos del *Canto general*, sus mejores *Odas*, buena parte de *Los versos del capitán* y casi todo *Extravagario*" (p. 189). La pro-

ducción de esta primera etapa prefigura al gran poeta futuro y es la mejor demostración "de cómo una voz auténtica aprende a serlo por el cotejo y la imitación de las voces ajenas" (p. 190), porque los libros mencionados, y además *Crepusculario*, *El hondero entusiasta* (de un erotismo pasivo que luego será posesivo en los *Veinte poemas*), y muy particularmente la *Tentativa...*, prueban que Neruda ha leído a los surrealistas y que ha intuido el mensaje de Joyce y "la potencialidad onírica del lenguaje" (p. 200).

*Residencia en la tierra* marca el principio de la obra verdaderamente creadora de Neruda. Es "poesía de la materia, pero de la materia atacada de incesante destrucción...; poesía de la destrucción y la permanencia que al tiempo que entronca con lo más fecundo de la vanguardia europea refleja ese dominio de la personalidad, ese «territorio indiscutiblemente mío»" (p. 203), del que alguna vez habla Neruda. Es el reflejo de un ciclo vital, el descenso a los infiernos que llena las páginas de tres libros, aunque la última parte de la *Tercera residencia* incluye poesías sobre otra experiencia infernal, la de la guerra civil española y la segunda guerra mundial; es, además, una búsqueda de sí mismo, la expresión de "un impulso que cabría calificar de vertical en oposición al horizontal que sigue el hilo cronológico de los días. Ese impulso... ya... definido como «exploración del ser»" (p. 213).

*Tercera residencia* recoge poemas que no tienen casi nada que ver con los ciclos anteriores; poemas del nuevo hombre, del nuevo poeta que nace con la guerra civil española y se afirma en los años de la guerra mundial que la sucede. En una nota de marzo de 1939, agregada por Neruda a *Las furias y las penas*, se lee: "En 1934 fue escrito este poema. ¡Cuántas cosas han sucedido desde entonces! España, donde lo escribí, es una cintura de ruinas. ¡Ay!, si con sólo una gota de poesía o de amor pudiéramos aplacar la ira del mundo, pero eso sólo lo pueden la lucha y el corazón resuelto. El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado. Una gota de sangre caída en estas líneas quedará viviendo en ellas, indeleble como el amor" (p. 228). Y en el primer número de la revista *Caballo verde para la poesía*, que publica en España, postula "una poesía sin pureza, material, viva y humana" (p. 229), una poesía que pueda ser esgrimida como arma de combate. Tal es precisamente el sentido de *España en el corazón*, obra en la cual, como ocurre comúnmente en Neruda, surgen atisbos de la que seguirá, en este caso el *Canto general*.

El *Canto general*, dice Rodríguez Monegal, es la confirmación de que Neruda ha llegado a "Las oscuras raíces del canto" (cap. 7); es el punto provisoriamente final de su retorno a los orígenes para escuchar "la voz de la tierra y del hombre americano" (p. 237). Escrito durante la persecución que sufre Neruda por causa de sus actividades políticas, el *Canto general* es un libro en el cual "el cronista y el paciente, el testigo y la víctima acaban inextricablemente confundidos y borran, de una vez por todas, las distinciones retóricas entre poesía épica y poesía lírica, entre narración y evocación" (p. 248). Aquí Neruda es exuberantemente rico, a pesar de su visión simplificadora de la historia americana, fruto quizá de su total adhesión al credo del

realismo socialista —la dialéctica histórica de Neruda, dice con acierto Rodríguez Monegal, “no está apoyada, como la de Brecht, en Marx sino en los postulados oscilantes de la guerra fría” (p. 238)—, porque es evidente el profundo y auténtico hábito vital que sostiene la totalidad del libro.

Durante el período “más obviamente comprometido con la doctrina del realismo socialista”, en el cual produce Neruda mucha poesía prescindible, que no muestra, como ocurría en el *Canto general*, una sostenida “identidad entre el poeta y su tema”, porque ahora “una vena del canto se ha convertido en manera” (p. 261) —período del cual son reflejo típico en 1954 *Las uvas y el viento* (a pesar que de aquí hay que rescatar sin duda el poema “Regresó la sirena”, canto a la reconstrucción de Varsovia)—, el poeta prepara *Los versos del capitán*, los primeros cantos amorosos de la madurez. Las siete partes de este libro son en verdad un solo poema de “poesía plena y terrenal, que se ahonda en el poeta y no lo separa del mundo sino que le permite un acceso más hondo y secreto, más íntimo y total” (p. 263). Aquí canta Neruda no sólo “lo sublime y oscuro de la pasión, sino su cotidianidad” (p. 266), y se abre camino hacia esas expresiones de gran sencillez con las cuales construirá sus *Odas* (*Odas elementales*, *Nuevas odas elementales*, *Tercer libro de las odas*, *Navegaciones y regresos*, *Las piedras de Chile* y *Plenos poderes*), poesía sencilla “para hombres sencillos”, poesía didáctica de tonalidad neoclásica, cuya fuerza comunicativa nace de la acumulación de “experiencia humana”.

Cerca ya de los sesenta años inicia Neruda una etapa “otoñal” en la que la melancolía del tiempo que corre ofrece “la contracara del poeta positivo, alegre, optimista, que domina el ciclo de las *Odas*” (p. 288). Comienzo, también, de una etapa de poesía más personal, en que Neruda descubre “su ser otoñal”, “inventario total de su piel de otoño, de su sangre perezosa de otoño, de su vista y de su tacto de otoño”, y revelación de “las alegrías del amor en otoño y las tristezas de esas ráfagas frías del tiempo irreversible” (p. 291). A este período pertenecen también los *Cantos ceremoniales* (retorno de Neruda a los metros clásicos, por “una necesidad interior de disciplina que coexiste en él con ese otro impulso anárquico de liberación otoñal”) y los “nerudianos” *Cien sonetos de amor*, en los que el poeta declara no sólo la aceptación de “su propio otoño, sino también el otoño de la mujer amada” (p. 314). Las preocupaciones de estos años se reflejan en las *Memorias* que Neruda publica en *O Cruzeiro* (enero-abril de 1962), en las cuales practica “más el arte del narrador que la precisión objetiva” (p. 322). Ya está Neruda en pleno rescate del tiempo perdido, sin que no obstante el recuerdo lo distancie del presente, animado por la misma esperanza de Proust “de que el Tiempo sea derrotado por la obra de arte” (p. 322). A esa finalidad responden los cinco tomos del *Memorial de Isla Negra*, con sus poemas de tono autobiográfico, fieles a propósitos que siempre alentó su autor pero que ahora afloran con una mayor nitidez. Como confiesa Neruda, en 1964, en una disertación que pronunció en la Biblioteca Nacional de Santiago: “Aunque hay un hilo biográfico, no busqué en esta larga obra [el *Memorial*. . .] sino la

expresión venturosa o sombría de cada día... No renuncio a seguir atesorando todas las cosas que yo haya visto o amado, todo lo que haya sentido, vivido, luchado, para seguir escribiendo el largo poema cíclico que aún no ha terminado, porque lo terminará mi última palabra en el final instante de mi vida" (p. 323).

Ésta es la apretada síntesis del libro de Emir Rodríguez Monegal, cuyo mérito más evidente es la coherencia comprobable entre sus intenciones y sus logros, mérito que no queda menoscabado por cierta acumulación de reiteraciones prescindibles, resultado tal vez del contagio de un rasgo que es constante en Pablo Neruda.

ÁNGEL VILANOVA

Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca).

DAVID W. FOSTER, *Forms of the novel in Camilo José Cela*. University of Missouri Press, Columbia, Mo., 1967; 185 pp. (*Univ. of Missouri studies*, 43).

Es natural que Camilo José Cela, por ser la figura de mayor relieve en las letras españolas de la post-guerra, haya suscitado en torno a su obra verdaderos torrentes de crítica, a veces adversa, a menudo encomiástica, aunque casi siempre poco profunda. Como dice D. L. SHAW al reseñar el *Camilo José Cela* de Zamora Vicente en *BHS*, 40 (1963), 257-258, está muy bien el entusiasmo, pero se echa de menos un estudio técnico y científico. Es ésta la laguna que ha tratado de colmar Foster con un estudio muy sistemático de las nueve primeras novelas de Cela, analizadas, por orden cronológico de publicación, a lo largo de siete capítulos.

El examen de cada novela sigue siempre un mismo plan: síntesis del argumento, análisis de los elementos formales, estudio de la posición del novelista y juicio de los valores estéticos o de algún aspecto característico de cada obra. Tal vez se hubiera podido omitir el resumen de los argumentos, no sólo porque esta parte no pertenece propiamente a la estructura del libro, sino también porque, como dice el propio Foster (p. 61), a medida que evoluciona el arte narrativo de Cela "se hace más y más difícil hablar de argumento en sus novelas". El análisis de las estructuras es siempre serio y objetivo, y a tal punto riguroso, que no podemos saber si Foster es o no admirador del novelista, hecho bastante excepcional, ya que la mayoría de los estudios sobre Cela son —en un sentido o en otro— apasionados. La bibliografía y las múltiples y acertadas referencias críticas muestran que Foster conoce a la perfección su terreno. Cuando siente que su análisis es incompleto, como ocurre en el capítulo primero, así lo reconoce, y explica que lo único que allí pretende es esclarecer de manera aproximada los problemas básicos.

Las tres primeras novelas, dice Foster, pertenecen a una etapa de aprendizaje en la que Cela ensaya diversas técnicas. Así en la tercera, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, quiere tantear la posibilidad de escribir, en pleno siglo xx, una novela picaresca. Fos-