

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-

ter concluye, con el propio Cela, que la posibilidad ciertamente existe, y que ese nuevo *Lazarillo* es una de sus obras más importantes, pese a los críticos que la consideran una pobre imitación del modelo renacentista. Y, respondiendo a algunos juicios negativos que sobre esta y otras novelas se han escrito, dice que la falta de continuidad narrativa no es defecto, sino técnica propia de Cela; que si el novelista puede parecer más ingenioso que profundo, es porque la ironía con que ve a la humanidad supone cierto alejamiento o cierta superioridad, pero la ironía misma nada tiene de superficial; y que si sus criaturas son poco atractivas o francamente repulsivas, ello no es más que un recurso para mantener al lector alejado del personaje. (Reconoce que esto último puede afectar peligrosamente al interés del lector por la obra, como ocurre sobre todo en *Mrs. Caldwell habla con su hijo*).

*La Catira* es, para Foster, una gran novela esencialmente arquetípica y de proporciones épicas, de manera que no importan mucho ni el falso cuadro de Venezuela que allí se presenta ni los falsos venezolanismos que usan los personajes. El criterio de Foster me parece aquí muy discutible: dice que lo único que hace al caso es que esos regionalismos sean inteligibles para cualquier hispanohablante, tanto más cuanto que la novela es leída principalmente por españoles, a quienes les tendrá muy sin cuidado la falta de rigor dialectológico. Sin embargo, él mismo reconoce, acertadamente, que esta falsedad es síntoma de la falta de interés de Cela por la literatura hispanoamericana contemporánea.

En *Tobogán de hambrientos* se acentúan la falta de continuidad novelesca y la repulsividad de los personajes, al grado que la obra se convierte en una serie de retratos psicológicos aislados, una especie de *Generaciones y semblanzas* del siglo xx. Foster observa que en ella, como en *La colmena*, ofrece Cela una visión terriblemente cruda y elemental no sólo de la vida, sino también de la literatura, a juzgar por el prólogo, en el que rechaza toda vestidura literaria como adorno superfluo. Rasgos importantes de la técnica narrativa del *Tobogán* son, para el crítico, la atemporalidad —lograda por la destrucción de las relaciones entre incidentes e individuos— y la abrumadora presencia del “autor omnisciente” (aunque esta presencia se da en todas las novelas de Cela). Tales rasgos hacen del *Tobogán* algo técnicamente anovelístico, carente aun de vestigios de argumento. Y es que Cela se interesa por el hombre en sí: aprehendido éste, la situación, el trasfondo y la acción resultan superfluos. Su interés por lo humano y universal le impide tocar los aspectos particulares de la sociedad española. Por otra parte, su afán de formas nuevas lo ha llevado a censurar las tradicionales, como hace tajantemente en el prólogo de la 1ª ed. de *La colmena*, y más aún en el de la 3ª, donde rechaza, no ya el concepto de novela, sino las ideas que la novela pueda contener, y prefiere para su obra la designación de “historia”, relato estricto de hechos.

En cuanto a *Garito de hospicianos*, la última de las obras de Cela que estudia en su libro, Foster concluye que, aunque es una excelente creación literaria, definitivamente no cabe dentro del género narrativo. Tal vez podría definirse como una mutación —¿o mutilación?— de la

novela. (En su prólogo, el novelista condena a los literatos que defraudan al público y añora el día en que un escritor ponga punto final a lo que hoy no es sino timo y estafa. Implícitamente, Cela reconoce no ser ese escritor. Pero entonces, si todos los escritores son unos incapaces que se cruzan de brazos ante la agonía de la auténtica literatura, y Cela no es el Mesías salvador, ¿no nos estará estafando también él, que sin duda tiene dotes brillantes de escritor? ¿Y no seremos todos, lectores y críticos, unos ingenuos que nos escandalizamos de sus desplantes, cuando éstos, como procedentes de una criatura de su propio mundo monstruoso, no vendrían a ser sino trucos para disimular cierta incapacidad radical e invencible?).

Haciéndose eco de Fernández Molina, Foster relaciona a Cela con Larra: con las diferencias inherentes a la diversidad de épocas, los dos —dice— son costumbristas que tienen preocupaciones análogas. Pero Larra, escritor de espíritu combativo y lleno de ímpetu reformador, se preocupó por la España retrógrada y aburguesada de su tiempo y puede ser considerado un auténtico precursor de los hombres del 98, mientras que en Cela, como Foster mismo reconoce, no hay crítica de España, ni de su sociedad, ni de sus instituciones. Para él, “el hombre es el hombre, independientemente de su ambiente social” (p. 132), y por eso en su obra no hay crítica, sino mera descripción de lacras. Cela no sólo no combate los males de España, sino que más bien parece, muchas veces, regodearse en ellos. Es un observador indiferente e irónico, no un reformador.

Hay que reconocer, sin embargo, que Cela es el novelista español más completo que ha surgido en la post-guerra y, sobre todo, “el mejor artífice de la lengua” (p. 146). Verdad es que, como observa Foster, durante el último lustro de la actividad novelística por él estudiada en su libro, el adelanto técnico de su obra llegó a un punto muerto; después de alcanzar un punto máximo de virtuosismo, dejó de hacer verdaderas aportaciones al género novela. Para él es más atractiva la forma que el tema; la distancia que logra poner entre el lector y la obra produce una impresión de objetividad y aun de frialdad; en las últimas novelas sobre todo, su visión de los personajes es caricaturesca y su posición frente a ellos es de una superioridad que se manifiesta como cinismo o sarcasmo; la estructura de sus obras se aleja lo más posible de las formas tradicionales. “Las novelas de Cela son formas libres” (p. 159). Tal es el resultado objetivo del serio, concienzudo y honrado estudio de Foster sobre las nueve primeras novelas de Camilo José Cela.

PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE

Universidad Iberoamericana (México).

ANTONIO SERRANO DE HARO, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*. Gredos, Madrid, 1966; 381 pp. (*BRH, Estudios y ensayos*, 93).—Este libro nos da a conocer una serie de detalles que por lo común no se mencionan: los problemas económicos de Jorge Manrique, sus conflictos matrimoniales y familiares, el hecho de que don Rodrigo era la cabeza en su propia familia, mientras que en la familia política de don Jorge era su suegra quien manda-