

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

principalmente el impacto de la realidad en la conciencia y sensibilidad del poeta; 2) la *artística*: preferencia por el cuidado de los modos de expresión y atenta vigilancia de las modas literarias; 3) la *social*: interés dominante por la repercusión del tema en un público prácticamente elegido de antemano. Después de esta premisa, Fernández Moreno entra directamente en su materia y nos expone las tres corrientes o *líneas* —de aquí la calificación de *lineal* que aparece en el título— que cada una de esas posturas básicas ha inspirado en la poesía argentina. De la actitud vital nacen las siguientes vertientes: a) *romántica*, b) *hipervital* (vertiente “vitalista” del vanguardismo), y c) *existencial* (poesía captada “directamente de los hechos de un vivir cotidiano concebido como situación límite, a la manera de Jaspers”). La actitud artística ha impulsado a su vez otras líneas: a) *colonial*, b) *modernista*, y c) *hiperartística* (vertiente “artística” del vanguardismo). Por su parte, la actitud social es el denominador común de las líneas que siguen: a) *neoclásica*, b) *gauchesca*, y c) *neopopular*. Después de trazar este cuadro sistemático, el prologuista reordena cronológicamente las nueve corrientes resultantes para caracterizarlas una por una, y dar en cada caso los nombres de los poetas más representativos. La introducción termina con un breve capítulo titulado “Poesía y parapoésia”, en el cual se distingue una “poesía [literatura] central” (o sea la “expresión verbal de una realidad captada en forma emocional”), de una “poesía [literatura] periférica” (simples crónicas como las de U. Schmidl, relatos de viajeros y ensayos científicos aparecidos desde el siglo XVIII, mensajes socio-políticos, etc.), cuya subordinación a factores extraliterarios resulta una fuerza centrífuga que pone en peligro la función estética de tales manifestaciones literarias. Después de hacer tal distinción —que no significa la condena *a priori* de toda poesía comprometida—, Fernández Moreno traza, tomando ahora en cuenta estos otros dos niveles, un nuevo y acertado guión de las “principales y posibles formas de poetizar” que aparecen en la historia de las letras argentinas. Sigue, como nota final, una inteligente página sobre las circunstancias históricas y culturales que ayudan a comprender la presencia de estas formas y su especial articulación.

Es fácil advertir que este complejo ensayo sigue sujeto a la conocida preocupación de nuestro crítico por explicar —y de paso explicarse— la trayectoria y las inflexiones de la poesía argentina, particularmente la contemporánea, como un proceso supraindividual (véase su *Introducción a la poesía*, México-Buenos Aires, 1962, y *La realidad y los papeles: panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Madrid, 1967). Reconocida esta preocupación fundamental, también es fácil comprender que tanto la introducción como la antología misma estén orientadas a mostrar principalmente la “genealogía” estético-intencional de los poetas de mayor significación. El principio metodológico es muy sugestivo, ya que podría llegar a ser una forma importante de renovar el método histórico con un instrumento más efectivo que la estereotipia, frecuentemente engañosa, de las llamadas escuelas poéticas, o que el complicado método generacional. Pero el esquema propuesto en la introducción y aplicado en la sección antológica se presta a ciertas ob-

jeciones. La más seria es que el rigor del código, casi algebraico de tan sistemático, no responde al dinamismo esencial del fenómeno poético. Los problemas que crea esta rigidez se notan particularmente en la clasificación de aquellos poetas cuya obra total responde a más de una de las posturas clave (v.gr. Rafael Obligado, Lugones, Borges, González Tuñón o Martínez Estrada); esto sin contar a autores como Baldomero Fernández Moreno, Alfonsina Storni, Enrique Banchs, Enrique Molinari o Vicente Barbieri, cuya labor, aun cuando pueda ser reducida a una sola de las actitudes creadoras básicas, ha explorado varias de las *líneas* que de esa actitud dependen. El mismo Fernández Moreno tiene conciencia de los peligros de la simplificación. Por ello nos advierte (p. 11) que al ordenar los poetas ha tenido en cuenta lo que considera el "carácter esencial" de cada uno, a costa de perder matices individuales; además, al revisar en su prólogo cada una de las nueve categorías, va haciendo abundantes referencias cruzadas con la intención de permeabilizar las respectivas fronteras. Así y todo, el problema de fondo queda en pie: por una parte, las referencias cruzadas son insuficientes, y por otra, los autores quedan expuestos a interpretaciones muy subjetivas que en ocasiones pueden llegar a ser arbitrarias. Una prueba evidente es, a mi entender, el hecho de que Lugones quede reducido a su *modernismo*, que a Güiraldes se lo defina como poeta *hipervitalista* o que Nicolás Olivari aparezca caracterizado por la línea *existencial*. Más aún, como el criterio de clasificación es respetado por la sección antológica, ocurre que aquí aparecen reunidos en una misma categoría poetas bastante disímiles tanto por su estilo propio como por su posible "genealogía": Echeverría figura junto a Guido y Spano, Enrique Banchs, al lado de Martínez Estrada, y Alfonsina Storni va seguida inmediatamente por González Tuñón y Olivari. Llama también la atención la heterogeneidad del sistema de nomenclaturas; provoca desconcierto la mezcla de términos que tienen connotaciones puramente históricas —como *colonial*— o psicológicas —como *hipervital*, *existencial*, etc.—, y conceptos ya tradicionales en los estudios literarios. El desconcierto aumenta cuando la tradición literaria se deja de lado sin ninguna aclaración previa. En este último caso está el uso de *neopopular* para designar una corriente de poesía —que según el autor deriva de la actitud creadora social— dentro de la cual no hay distinción entre lo que es la visión intimista de la vida suburbana y lo que es la recreación "artística" de elementos folklóricos antiguos y modernos, o sea precisamente aquello que desde hace tiempo recibe el nombre de *poesía neopopular*.

Creo que justamente por las valiosas promesas del método, éste debió aplicarse con mayor rigor interno. En primer lugar, se debió matizar un poco más —con mayor apego a la pluralidad real del fenómeno poético, y aun a costa de la atrayente simetría— el haz de tendencias derivadas de cada una de las actitudes clave. En segundo lugar, los autores de trayectoria más varia y rica, como consecuencia quizás de una "genealogía" compleja y abierta, debieron ser registrados, sin temor a la repetición de nombres, en cada una de las líneas que han explorado. Y esto no tanto por salvar la visión de los matices individuales

(que hubiera sido muy oportuno y grato), sino por fidelidad al sistema "lineal" de la antología.

Sabemos que la tarea de síntesis no es cosa fácil. Y corresponde destacar, por encima de las objeciones, la sugerente y oportuna combinación de coordenadas (motivaciones psicológicas y significación de voces personales, circunstancias socioculturales y su incidencia en la multiplicidad de líneas que se dan en las letras argentinas), que resulta un buen instrumento para captar lo más importante y sustancial del "devenir" de la poesía argentina como uno de los niveles de la estructura estética en que se mueve una colectividad concreta.

En cuanto a la sección antológica, fuera de las observaciones ya apuntadas al revisar la introducción, prueba una segura información y una aguda intuición poética. Los autores elegidos (41 en total) son realmente significativos tanto por su nivel estético como por su influencia en el proceso de evolución. Los poemas escogidos en cada caso muestran también la riqueza y evolución de las poéticas individuales, sobre todo a partir del modernismo. Para mejor información, todos los autores cuentan con una ficha biobibliográfica y crítica, muy al día, de la cual se indica la fuente principal. Finalmente debe hacerse notar que la *Antología* renueva saludable, y audazmente en ciertos casos, los nombres y los títulos infaltables en colecciones semejantes.

El apéndice bibliográfico, obra de Horacio Jorge Becco, ofrece una nutrida y actualizada lista de antologías poéticas (argentinas e hispano-americanas), completada por una breve relación de los mejores repertorios bibliográficos.

CARLOS H. MAGIS

El Colegio de México.

JOHN E. ENGLEKIRK y MARGARET M. RAMOS, *La narrativa uruguaya. Estudio crítico-bibliográfico*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967. 338 pp. (UCPMPH, 80).

Este trabajo constituye el primer ensayo de inventario de la prosa narrativa uruguaya de los comienzos (1843) hasta la fecha de publicación. Abarca los campos de la novela y del cuento, este último tan importante en el desarrollo de la prosa del país. Consta de dos partes. La primera, llamada por los autores *Ojeada histórica* (pp. 17-95), es "un cuadro panorámico del origen y desarrollo del género... sin pensar en reconocer y establecer jerarquías de valores y sin entrar en largos y profundos análisis ni de obras individuales ni de la producción total de ningún autor" (p. 11). Afortunadamente los autores no respetan del todo este propósito. En efecto, no se encuentran jerarquías de valores siempre subjetivas ni comentarios pormenorizados de obras, pero sí se dibujan unas perspectivas generales que ponen de manifiesto autores y obras de indiscutible valía. Esta *Ojeada* empieza mencionando cuatro escritores: Acevedo Díaz, Javier de Viana, Carlos Reyles y Horacio Quiroga. Se puede decir que la narrativa uruguaya gira alrededor