

RESEÑAS

AGUSTÍN YÁÑEZ, *Las tierras flacas*, México, Edición Joaquín Mortiz, S. A., 1962.

Agustín Yáñez—dentro del afortunado ciclo novelístico en cuya órbita se mueve en estos años—nos ofrece un nuevo libro, *Las tierras flacas*, donde el hábil narrador afianza las virtudes de su profesión de escritor, que le son inherentes. Este volumen, de magnífica presentación bibliográfica que se acredita a la flamante editorial Joaquín Mortiz, de México, exhibe una buena estructura literaria producto, sin duda, de su certero instinto artístico, al propio tiempo que de su sabiduría de antiguo buceador en los agrios campos de la preceptiva.

Dividido el libro en cinco *estancias*, trasunta en ellas una especie de conformación bíblica en que se sincronizan los títulos de las partes tratadas: *Betania, la tierra o la máquina*; *Jerusalén: el regreso de Miguel Arcángel*; *Belén: lugar de abominación*; *Babel: el día del Juicio*; *Damasco y Galilea: entrada de la electricidad*. Los capítulos se inician con las primeras palabras del comienzo de los textos respectivos. El conjunto de la obra da una impresión de serenidad y fuerza conjuntas. La nota dominante es el equilibrio, el canon hecho creación, la proporción y la medida controlando, sin desmedro, la inspiración fecunda y la apasionada garra. Se advierte, a cada paso, al señor que posee un complejo, y vasto caudal de seres, hechos y cosas, enmarcados en un predio propio, cuya expresión y vitalización busca, marchando siempre de brazo con el amigo de las cosas bruñidas, lapidarias. En esta pieza de arte se afirma, pues, maestría desde la concepción del asunto, y la organización de su desplazamiento estructural en parábola hasta sus medios de expresión. El idioma cuidadoso, característico de casi toda la obra del valioso autor jalisciense, se nutre aquí de recia savia popular, por intermedio del refranero vernáculo, algunas de cuyas mejores muestras rescata de fuentes poco habituales. Con todo esto, quizás distraiga a veces la línea—de consistencia vertebral—que horma el relato.

Las tierras flacas es una novela narrada, en la mayoría de los casos, en dos tiempos. Uno, principalmente de los hechos que ocurren al correr de la trama, se desplaza en forma normal, casi siempre exterior, con abundancia de diálogos y acción; otro, especialmente de recuerdos, se manifiesta en ávida introspección, en búsqueda de las causas profundas de los acontecimientos, en sintonía mágica de los secretos impulsos anímicos, casi desde su desprendimiento de las

neuronas hasta hacerse pensamiento o sentimiento estructurados o acción relacionada con los otros seres y cosas. Los dos tiempos tienen un fluente devenir. En ocasiones, sus ritmos conservan un aparente sincronismo o mantienen una interrelación ajustada. Otras veces, son divergentes o, por lo menos, independientes unos de otros.

Y es curioso observar que Yáñez—que es un escritor *establecido* como tal—en ningún momento nos hace sentir el respaldo erudito que lo ha llevado a obtener esa respetable dimensión en el género, al par que esa posición *al día*, que lo define. A diferencia de otros autores, sobre todo de los que comienzan o de aquellos a quienes la fatuidad les ha *aerostaizado* la cabeza y en los cuales es fácil establecer la huella—casi a flor de piel—de Faulkner, Joyce, Kafka, Passos, Fedín, Píloiak, o cualquier otro, a diferencia de esos autores, decimos, en Yáñez esto casi no se advierte. Evidentemente—hombre de lecturas como es y de cátedra, en la universidad y en la vida—tiene un cercano parentesco con muchos de los autores de renombre internacional que mencionamos—sobre todo, si se toma en cuenta que sólo somos impermeables y robinsonianos cuando se trata de nuestros hermanos del Continente—, pero las influencias en Yáñez ya deben estar fundidas con sus propios criterios, opiniones, experiencias y técnicas. Esa es la ventaja de poseer la capacidad de digerir la literatura que se ingiere. De incorporarla a nosotros mismos. De no tomarla tal como es para, después soltarla, como propia, en la primera obra que realicemos.

El ambiente que envuelve a los personajes de *Las tierras flacas* es tratado sobriamente. El paisaje, los útiles, las cosas están vitalizados. Hay una preocupación constante porque no se desliguen, en ningún momento, de la acción. En ciertos momentos, cobran, además, una importancia decisiva, como por ejemplo en el caso de una máquina de coser que ronda desde las primeras hasta las últimas páginas del volumen. Dentro de este ambiente, el tema está tratado un poco en forma sinfónica, método que, por otra parte, le resulta familiar a Yáñez. Alguna otra vez en que se lo propuso formalmente, quizás no obtuvo el éxito que, sin enunciarlo, logra en la obra que comentamos.

El argumento, en su definición más simple, se refiere al derrumbamiento de un cacique, Epifanio Trujillo, frente a la insurgencia del mundo en que ha actuado toda su existencia. En ese mundo empiezan a presentarse, y a combatir, una serie de fuerzas nuevas que él no entiende o no quiere entender; fuerzas representadas, especialmente, por algunos de sus propios descendientes, que ni siquiera desean llevar su apellido y adoptan el de Gallo. Epifanio Trujillo, hombre de riquezas, de tierras, de muchas mujeres y de muchos hijos, vive, sin embargo, obsesionado por el recuerdo de una muchacha, Teófila, a quien persiguiera denodadamente, sin conseguirla. Cuando Teófila muere, Epifanio piensa que ella ha entregado su vida a Dios para, con su sacrificio, salvarlo. La máquina de coser, que era de propiedad de Teófila y que en ciertos momentos adquiere valores de verdadero personaje, poco a poco se va convirtiendo en una verdadera obsesión de Epifanio, que trata de quitársela a los padres de Teófila, primero a cambio de las tierras de ellos sobre las que les ha concedido préstamos, y, después en la forma que sea, hasta llegar al robo. Uno de los descendientes, un Gallo, de nombre bíblico, regresa a la región de las tierras áridas y gesta un

movimiento de rebelión contra el viejo cacique que, al final, enloquece y muere. La lucha contra el cacique y las luchas entre ellos, por el poder, la riqueza, las pasiones, el dominio y el usufructo de la tierra, son los motores que impulsan y desplazan a las diferentes personas. Sus sueños, supersticiones, exaltaciones, virtudes y vicios, resultan una consecuencia de esos impulsos, dentro de sus propias características.

Además de las altas calidades artísticas, este libro, *Las tierras flacas*, significa, por sobre todo, una nueva aportación al conocimiento de algunas regiones de México, tan parecidas a las de muchos otros países latinoamericanos. Frecuentemente, leyendo esta magnífica novela de Yáñez, hemos recordado a algunos personajes de *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra. Sobre todo, ese Nicasio Sangurima, tan parecido y tan diferente, al propio tiempo, a Epifanio Trujillo. Hemos recordado, también, la teoría del *Matapalo*, ese gran señor de la selva ecuatoriana que va multiplicando ramas y raíces, creciendo abrumadoramente, hasta que esos hijos y nietos vegetales terminan con el tronco progenitor para a su vez seguirse multiplicando, creciendo y destruyendo.

DEMETRIO AGUILERA-MALTA

Casa de la Cultura Ecuatoriana.

JULIO DURÁN CERDA, *Repertorio del teatro chileno*, Santiago de Chile, Instituto de Literatura Chilena, 1962.

Con este tomo, según reza en parte la introducción suscrita por César Bunter, el Instituto de Literatura Chilena, fundado el 24 de septiembre de 1960, "inicia la ejecución de su plan de investigaciones y publicaciones". Julio Durán Cerda, autor del repertorio que nos interesa examinar, es un investigador cuya reconocida solvencia queda de relieve en la hoja de servicio (p. 247) que resume sus principales publicaciones y actividades culturales.

La prolija recopilación realizada por Durán consta de dos partes principales: la bibliografía del teatro chileno y los índices que acompañan a ésta. En la primera se establecen dos subdivisiones destinadas, la una a catalogar alfabéticamente a los autores con sus respectivas obras, y a proporcionar la otra un inventario de los estudios, fundamentales y "de complementación" que se han realizado sobre diversos aspectos del teatro chileno. A los primeros se añaden someras, pero útiles anotaciones acerca de lo esencial del contenido. Los índices cumplen el propósito de facilitar la rápida ubicación de los materiales literarios por autores y por obras. El recuento de las piezas descritas asciende a un total de 1710 fichas, debidamente numeradas, en las cuales se da cuenta de la publicación, fecha y lugar del estreno y obras inéditas de los autores.

Durán Cerda confiesa honradamente que para ejecutar su labor se ha "apoyado, en las únicas dos obras que se conocen sobre la materia, las cuales, por otra parte, le han servido "como punto de partida de búsquedas más acuciosas". Es así como el *Ensayo de una bibliografía dramática chilena*, por Nicolás Anrique

R., aparecido en 1900 y la *Contribución a la bibliografía del teatro chileno (1804-1960)* que en 1960 publicó el profesor uruguayo Walter Rela, quedan ahora al día, perfeccionados con los datos que se añaden a las fichas antes incompletas y aumentados con el número de "títulos desestimados hasta ahora", incluyendo aquellos de que se tenía conocimiento al entrar en prensa el repertorio. Más aún, como existen "piezas de estimable valor, verdaderos triunfos en el escenario, y que jamás han sido llevadas a las prensas", Durán da cuenta de estas obras "hasta donde nos lo permiten algunas formas válidas de testimonio, ya sea directo o periodístico". Gracias a este procedimiento, "se incluyen piezas que ni siquiera han alcanzado a estrenarse".

Los pormenores descriptivos en que nos hemos detenido se encaminan a proporcionar una idea aproximada de la tarea que se impuso Durán Cerda hasta llevarla a feliz término metódica y prolijamente. Su aporte es de incalculable valor para el avance de los estudios críticos que se decida emprender en lo sucesivo. De los géneros literarios hispanoamericanos, el teatro figura con desmedro junto a los otros, no tanto por la calidad de las producciones, cuanto por un explicable problema que a menudo se presenta. Los trabajos de conjunto hasta hoy conocidos, algunos tan acabados como los de Arrom y Jones, tropiezan con el insalvable escollo de no poder abarcar la escena en su totalidad por falta de los respectivos repertorios nacionales.

El libro de Durán viene, pues, a llenar un vacío, sirve de ejemplo a los investigadores de otros países, lleva a acariciar la esperanza de que otros emulen su esfuerzo, estimula los estudios críticos tanto generales como particulares del género, de los autores y de las obras, y da a conocer las actividades serias y fructíferas a que se dedica el personal del Instituto de Literatura Chilena. Esta primera y tangible contribución ha de ser celebrada por el mundo de la crítica y acogida con entusiasmo porque entrega a los estudiosos una valiosa herramienta de trabajo.

HOMERO CASTILLO

Northwestern University

ANDREW P. DEBICKI, *La poesía de José Gorostiza*, México, Colección Studium-36, 1962.

Entre esa extraordinaria pléyade que es la Generación de *Contemporáneos*, se destaca, por diversas razones, la figura de José Gorostiza. Frente a la angustiada intimidad lírica de Xavier Villaurrutia, al himno a la vida de Carlos Pellicer, a la mueca burlona de Salvador Novo o al testimonio del espíritu humano de Jaime Torres Bodet, Gorostiza representa la negación metafísica. Negación de todo, y hasta de las posibilidades de la poesía. Donde los otros han escrito libros que son, a pesar de su coherencia interna, colecciones de poemas, Gorostiza ha escrito, paradójicamente, un libro que es un solo poema, inquietante y alucinadamente lícido: *Muerte sin fin*.

A esta figura señera se le ha dedicado muy poco en materia de estudios críticos. Unos cuantos ensayos de interpretación componen el cuerpo de crítica, mientras que a autores de menor estatura les han llovido estudios y elogios. Las razones se encontrarán, en parte, en la dificultad de la obra de Gorostiza, dificultad que estriba en el hecho de ser un auténtico poeta metafísico, lo que significa expresar un contenido complejo que requiere una forma igualmente compleja y polifacética. Ahora el profesor Andrew Debicki le ha dedicado un estudio de dimensiones mayores, un estudio razonado que por primera vez nos ofrece una interpretación coherente de toda la producción poética de Gorostiza. Es, debemos añadir, un trabajo que revela un esfuerzo titánico por comprender, asimilar y comentar esa torre de llamas que es *Muerte sin fin*.

El libro de Debicki está dividido en cuatro capítulos, además de copiosas notas y una nutrida bibliografía. Dedicó un capítulo a la vida y la teoría estética, y los otros tres a *Canciones para cantar en las barcas*, la obra no Coleccionada y *Muerte sin fin*. Pero no desarticula al poeta; al contrario, cada capítulo está concebido en función de la obra total. Así, en el primer capítulo destaca la posición estética que conduce a Gorostiza a ver la poesía como una construcción nítidamente personal, arquitectónica y universal, todo lo cual le lleva a una posición teórica que rechaza tanto la poesía social como el artepurismo o el lirismo de miniatura. En el segundo capítulo, Debicki estudia cuidadosamente el primer libro de Gorostiza, haciendo hincapié en su relación orgánica con la obra posterior, frente a algunos críticos que no han visto más que acuarelas marinas (De paso, rompe una y varias lanzas con los que han atacado a Gorostiza, porque no comparten su postura estética o filosófica, clase de crítica que renuncia a toda posibilidad de objetividad).

El tercer capítulo es aún de mayor interés, ya que analiza varios poemas poco o nada conocidos: "Panorama", "Adán", o "Espejo, no", los cuatro sonetos y "Preludio". Señala acertadamente la relación entre estos poemas y *Muerte sin fin*, relación que subraya la coherencia lógica y estructural del proceso creador de Gorostiza. Finalmente, dedica un largo capítulo a *Muerte sin fin*.

No cabe aquí hacer un análisis detallado del estudio de Debicki. Ha logrado moverse con soltura e inteligencia dentro del prisma producido por los múltiples niveles de comunicación. Mientras desenmaraña el contenido de cada sección de *Muerte sin fin*, comenta los rasgos sintácticos y las metáforas que contribuyen al tejido total. A veces discrepa de la crítica anterior; por ejemplo, donde otros han visto la segunda parte como una especie de retroceso hacia la nada total o, como Octavio Paz, la creación y muerte del hombre después de la creación y muerte de Dios en la primera, ve Debicki un paralelo entre las dos secciones. La primera estudia resoluciones filosóficas, y la búsqueda fracasa; en la segunda, la búsqueda se hace más inmediata, más tangible, y falla también.

Con este libro ha hecho Debicki una verdadera aportación a la comprensión de un autor más comentado que estudiado. Será modificado, posiblemente, por otras interpretaciones, pero no será reemplazado como el estudio fundamental de uno de los mayores poetas vivos.

FRANK DAUSTER

GLEN L. KOLB, *Juan del Valle y Caviedes. A Study of the Life, Times, and Poetry of a Spanish Colonial Satirist*, Connecticut College Monograph n° 7, New London, Connecticut, 1959.

Esta corta monografía del profesor Kolb presenta por primera vez un estudio que resume todo cuanto se sabe de la vida de Juan del Valle y Caviedes y analiza algunos elementos de su obra poética. Este trabajo incluye además algunas observaciones sobre la historia y la vida económica, cultural e intelectual de España y el Virreinato del Perú durante la segunda mitad del siglo XVII.

Entre los datos biográficos, el autor nos sugiere como fecha probable para el nacimiento de Caviedes el año 1651. Para llegar a esta fecha subtrae veinte años de 1671, el año en que el poeta se casó con Beatriz de Godoy Ponce de León. Sin embargo, otros biógrafos de Caviedes, sin mejores razones para fijar el año del nacimiento que la ofrecida por Kolb, citan distintas fechas desde 1630 [Guillermo Lohmann Villena, "Un poeta virreinal del Perú: Juan del Valle y Caviedes", *Revista de Indias*, núms. 33-34 (Lima, 1948), 777] hasta el año 1655 [Luis Alberto Sánchez, "Un Villón criollo", *RI*, II (abril de 1940), 81]. Nos quedamos, pues, con que el poeta nació a mediados del siglo y sin que podamos saber una fecha precisa hasta que aparezca algún documento que dé luz sobre el asunto. Otra fecha muy discutida en esta biografía de Caviedes es la de su muerte. Kolb nos dice con razón que el poeta vivía aún en el año 1695, y añade que "...there is no indication of his presence in Lima after 1696..." (p. 11). Podríamos ofrecerle como prueba a esta observación suya los sonetos "Al muelle que hizo en el Callao Mondlova" y "Al muelle acabado". La construcción de dicho muelle se emprendió en 1694 y no se terminó hasta el 26 de mayo de 1696. Así, el soneto "Al muelle acabado" nos afirma que el poeta vivía aún en 1696 o posiblemente en 1697. Como nota Kolb, no cabe duda de que Caviedes murió antes de 1700, porque su nombre no figura en el censo del fin del siglo.

La sección de esta monografía dedicada al examen de las poesías de Caviedes consta de cuatro capítulos: "The 'Tooth of Parnassus,' Satire of Doctors," "Women: Love, Humor, and Pornographic Satire," "Religious Poetry and Anti-Clerical Satire," y "Miscellaneous Verse." Los títulos nos indican que es en la sátira donde se enfoca la atención del crítico. En su análisis de las diferentes manifestaciones de la sátira, Kolb da pruebas de una admirable capacidad para captar lo esencial de este elemento en los poemas de Caviedes.

Creemos nuestro deber corregir algunos datos que, en la actualidad, nos parecen erróneos. En el capítulo dedicado al análisis de la sátira de los médicos, nos dice que sólo tres entre los treinta médicos satirizados por Caviedes pueden ser identificados (p. 13). Nuestras propias investigaciones nos han permitido reconocer en varias historias de la medicina peruana más de doce que practicaban medicina en Lima durante la vida de Caviedes. Otro personaje que el profesor Kolb no ha logrado identificar es el maestro Baes del romance "A la muerte del maestro Baes". Luis A. Eguiguren en su *Catálogo histórico del claustro de la Universidad de San Marcos (1576-1800)* (Lima, 1922), p. 60, nos dice que el maestro Baes fue un teólogo y profesor distinguido en Lima a fines del siglo XVI.

Otro dato que nos vemos obligados a rectificar es el número de poemas que el crítico atribuye a Caviedes. Aunque nos dice que no quedan más de ciento

ochenta de los poemas escritos por el poeta (p. 12), creemos poder demostrar que su número llega al menos a doscientas sesenta y ocho; esta cifra incluye los epigramas y "agudas" con otros poemas antes desconocidos. Este error se debe al hecho de que el profesor Kolb se basa en las ediciones incompletas de Manuel de Odriozola (1873), Ricardo Palma (1899), Luis Alberto Sánchez y Daniel Ruzo (1921), y Rubén Vargas Ugarte (1947). Siguiendo la "Bibliografía de Códices Manuscritos" de la edición de Vargas Ugarte, Kolb cita cinco manuscritos existentes de las obras de Caviedes (p. 24): Biblioteca de la Universidad de Yale (1) Biblioteca de la Universidad de Duke (1), Biblioteca Nacional de Madrid (1), Biblioteca Nacional de Lima (1), y la Biblioteca del Convento Franciscano de Ayacucho (1). Ahora sabemos que hay dos manuscritos en la Biblioteca de la Universidad de Yale, dos en la Biblioteca Nacional de Lima, y uno, recién descubierto, en la colección particular de don W. Jaime Molíns, de Buenos Aires. Hemos tenido la fortuna de examinar estos manuscritos en copias microfilmadas y resulta que con la adición de estos poemas inéditos el número de sus composiciones es de doscientos sesenta y ocho.

El profesor Kolb observa con razón que los versos amorosos de Caviedes "In language, content, and sentiment... bear a striking resemblance to the verses found in the Spanish pastoral novels of the preceding century..." (p. 30). Estamos también de acuerdo con el autor cuando explica la necesidad de estudiar los poemas pornográficos de Caviedes con el fin de obtener mejor idea de su importancia relativa dentro de su obra. Como nota Kolb (p. 61), la mayor parte de los críticos anteriores se han dedicado casi exclusivamente a examinar los versos escabrosos, cuando en verdad forman sólo un porcentaje pequeño de la obra del poeta.

Otro poema que debiera haber incluido en su estudio de la poesía de sátira anti-clerical es el romance "Habiendo cobrado doce pesos el canónigo capón de la limosna de unas misas en huevos, le salieron hueros". Claro está que no ha podido conocer este poema, porque no fue incluido en ninguna de las ediciones mencionadas arriba. Creemos poder afirmar que es la más vehemente de sus sátiras contra los clérigos.

Aunque hubiéramos querido ver una valorización más detallada de la obra de Caviedes, nos agradan las palabras del profesor Kolb cuando le juzga "the best poet of the Peruvian colonial period." (p. 61) Propone que la sátira de Caviedes no se limita a su propia época y que el interés humano, la imaginación poética, y la claridad estilística evidentes en sus versos contribuyeron a la popularidad de sus obras durante su vida. A la vez dice que estos son elementos universales que podemos apreciar todavía dos siglos y medio después.

El estudio va seguido de una bibliografía crítica y selecta que es bastante completa, la cual acrece el mérito del libro. Quisiéramos añadir a su bibliografía de ediciones y publicaciones de obras selectas las siguientes: "Conversación que tuvo con la muerte un médico estando enfermo de riesgo", *Mercurio peruano*, V (5 de julio de 1792), 152; "Respuesta de la muerte al médico en este romance", *MP*, V (8 de julio de 1792), 156; e Hipólito Unánue, "Rasgo de nuestro antigaleno Caviedes", *MP*, II (12 de junio de 1791), 3. Entre los estudios críticos podemos añadir, entre otros menos importantes, la tesis de Leticia Cáceres Sánchez, *La personalidad y obra de D. Juan del Valle y Caviedes*, Lima, U. de San

Marcos, 1944; y la de Emilio Champion, *La obra poética de Juan del Valle y Caviedes y su influencia en el criollismo peruano*, Lima, U. de San Marcos, 1953. Encontramos también un estudio por el Sr. Champion "Picardía de Caviedes", 3 [*Tres*], núm. 4 (Lima, marzo de 1940), 50-56, y finalmente los dos estudios por Dolores de las Mercedes Márquez, "Un poeta limeño del siglo XVIII [sic] Caviedes y 'El Diente del Parnaso'", *Histonium*, núm. 94 (Buenos Aires, marzo de 1947), 151-153; y "Trasunto de Calderón en el 'Poeta de la Ribera'", *Histonium*, núm. 97 (Buenos Aires, junio de 1947), 379-381.

DANIEL R. REEDY

University of North Carolina

RUTH S. LAMB, *Bibliografía del teatro mexicano del siglo XX*, México, Colección Studium-33, 1962.

A sus muchos trabajos sobre literatura hispanoamericana, la doctora Lamb añade ahora una bibliografía del teatro mexicano del siglo XX. Para el estudioso de la materia éste es un libro indispensable; reúne una cantidad de fichas que no se hallarán en otra parte. Ruth Lamb ha realizado con éxito un trabajo arduo e importante.

Esto no significa que no haya errores. Tanto *Los duendes* como *Los sordomudos* de Luisa Josefina Hernández fueron publicados en revistas. *El suplicante* de Carballido también apareció en revista, y *Las estatuas de marfil* del mismo autor apareció en 1960 en la colección Ficción de la Universidad Veracruzana. Dos obras mayores de Carlos Solórzano, *El hechicero* y *Las manos de Dios*, también han sido publicadas. Pero en su advertencia señala la doctora Lamb la casi imposibilidad de alcanzar la meta que se había propuesto. El sinfín de revistas efímeras, la cantidad de obras importantes que existen sólo en manuscritos, las reducidas tiradas que al investigador más hábil se le escapan; todo esto contribuye a la dificultad de lograr un trabajo perfecto. Por otra parte, frente a los errores—que son, en verdad, pocos—, hay inesperados hallazgos: una obra estrenada, pero olvidada, del gran poeta José Gorostiza; la sorprendente cantidad de obras de autores a quienes se les conoce por una o dos, etc.

Además de 112 páginas nutridas de fichas, se incluyen una bibliografía crítica y una lista de revistas y periódicos que han publicado originales, crítica teatral o bibliografía de la materia. La primera viene a reforzar la bibliografía asequible en la *Breve historia del teatro mexicano* de la doctora Lamb y el notable crítico Antonio Magaña Esquivel, quienes firman una breve "Evolución del teatro mexicano en el siglo XX". Dicho ensayo nos parece acertado, aunque se podría discrepar con tal o cual afirmación. Distinguen tres etapas: el realismo nacionalista (hasta 1927); la experimentación (1928-1945); el "retorno a un nuevo realismo, aumentado por los esfuerzos intelectuales de la etapa anterior, y en el cual los autores tratan de llegar al gran público y describir la vida contempo-

ránea". Ahora bien: es cierto que el realismo, cuantitativamente, domina las tablas. Pero si se trata de los mejores dramaturgos, la palabra *realismo* en dicha cita abarca una serie de técnicas que nada tienen que ver con el realismo (influencias de Williams, Brecht, el "teatro del absurdo", etc.). Del grupo de los mejores dramaturgos jóvenes—Carballido, Magaña, Hernández, Solórzano, entre los más destacados—, pocos hay que se caractericen fundamentalmente por el realismo. Los autores de *Medusa*, *Los signos del Zodiaco*, *Los huéspedes reales* o *Las manos de Dios* difícilmente entran en este rótulo.

Pero ésta es una cuestión que no puede ser debatida en los límites de una reseña. Por lo demás, nada tiene que ver con el propósito ni con el valor del libro. Gracias a los esfuerzos de la doctora Lamb, tenemos ahora, al lado de su excelente historia del teatro mexicano, un bibliografía fundamental, básica.

FRANK DAUSTER

Rutgers University

IBEROAMÉRICA, *sus lenguas y literaturas vistas desde los Estados Unidos*. Antología de *Hispania*. Colección Studium, 32. Edición a cargo de Robert G. Mead, Jr. México, D. F., Ediciones de Andrea [American Association of Teachers of Spanish and Portuguese], 1962.

He aquí una antología de artículos sobre temas hispanoamericanos escritos por profesores norteamericanos en la prestigiosa revista *Hispania*, órgano oficial de la Asociación de Profesores de Español y Portugués que enseñan en los Estados Unidos de Norteamérica. Desde hace muchos años se han venido publicando en *Hispania* cantidad de estudios sobre las lenguas y las literaturas de la Península Ibérica y de la América Hispánica. Muchos de estos estudios están relacionados con los problemas de la enseñanza, sobre todo en los Estados Unidos y en el Canadá, y la mayor parte de ellos abarca las diversas manifestaciones de la literatura y otros aspectos de las culturas hispánicas, dentro de las cuales Iberoamérica tiene especial consideración. La antología que ahora comentamos contiene 22 ensayos y se publica bajo la dirección del editor de *Hispania*, Robert G. Mead, Jr., como una "ofrenda de amistad" entre los países que hablan inglés y los que hablan español y portugués.

Sería imposible dar una noticia detallada de cada uno de estos estudios. La colección comienza con un ensayo breve y profundo, firmado por Dwight Bolinger, sobre la responsabilidad moral y social de los profesores de idiomas en los Estados Unidos. El peligro, dice con verdad, se halla en la mecanización de la función docente frente a un mundo de seres humanos. La mayor parte de las contribuciones, sin embargo, son de otro tipo, menos elocuentes, menos contemplativas, más factuales como "contribuciones al conocimiento". E. Lewis Hoffman escribe sobre el teatro naciente de Hispanoamérica; Merle E. Simmons sobre los Estados Unidos en los "corridos" mexicanos; Josph H. Matluck sobre

la "tira cómica" como fuente de anglicismos en México; D. Lincoln Canfield sobre andalucismos en la pronunciación salvadoreña; y Ella N. Cowles sobre características lexicográficas del español usado en Hispanoamérica. Además hay investigaciones críticas sobre escritores particulares: Waldo Frank, por Arnold Chapman; Juan José Arreola, por Seymour Menton; Rodolfo Usigli, por Eunice Joiner Gates; José Rubén Romero, por William O. Cord; José Martí, por Martin S. Stabb. Prosigue la lista con investigaciones sobre varios aspectos de las obras literarias de Jorge Luis Borges, Rómulo Gallegos, Manuel Díaz Rodríguez, González Prada, y algunos otros. Hay dos artículos en portugués: uno sobre Erico Veríssimo por Linton Lomas Barrett y otro sobre Rachel de Queiroz por Benjamín M. Woodbridge, Jr. Para cada uno de los autores hay una breve nota biográfica.

Claro que de acuerdo con el criterio que se ha adoptado para la preparación de esta antología figuran en ella artículos sobre muchas personas y variados temas relacionados con las literaturas, las lenguas y el pensamiento de Iberoamérica. Los artículos son muy informativos. Tratan de una obra o de un autor en particular, o de un aspecto distintivo de un género literario; los hay minuciosos y muy detallados. La colección total abarca todo un panorama del mundo literario hispanoamericano, desde la época colonial hasta nuestros días, y contiene valiosos datos para la historia literaria en general e interpretaciones de la literatura en relación con los ambientes sociales y las épocas históricas.

Este interesantísimo libro muestra la dedicación, la erudición y la autoridad de los investigadores norteamericanos en el estudio de temas literarios hispanoamericanos. Desgraciadamente es *Hispania* una revista no suficientemente conocida en los países de habla española y portuguesa. Antologías como ésta deben servir para fomentar en América Latina no solamente el prestigio de *Hispania*, sino también un reconocimiento al interés profesional norteamericano por las letras y lenguas de Iberoamérica.

CHARLES GIBSON

State University of Iowa

BOXER, C. R., *The Golden Age of Brazil 1695-1750. Growing Pains of a Colonial Society*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.

Idade do ouro e não de ouro—eis como se deve interpretar o título, propositalmente ambíguo, segundo creio, dêsse livro. Essa "golden age", em numerosos aspectos, foi tudo, menos doirada, escreve o autor; além disso, e sob outros pontos de vista, nem tudo o que então brilhava era ouro (pg. 324). Contudo, especulando sobre a sugestão de D. Luís da Cunha a D. João V, no sentido de que transferisse para o Rio de Janeiro a sede do Império do Ocidente, acredita o Prof. Boxer que dessa mundança benefícios reais poderiam ter resultado para a

comunidade luso-brasileira nos dois lados do Atlântico. Uma das razões era a "excepcional pureza da cunhagem" que fazia do cruzado uma moeda altamente reputada em todo o mundo; a estabilidade do cruzado joanino, acrescenta êle numa incoercível excursão ao presente, "contrast to the disastrous decline in the value of the modern *cruzeiro*. In this respect at any rate the golden age of Brazil was a real one".

Vê-se que o Prof. Boxer, como bom britânico, emprega o adjetivo no seu sentido próprio, e não no figurado; para os povos ibéricos, a "idade de ouro" foi apenas um período da história literária. Nada indicaria melhor do que essas variações de semântica a distância entre duas psicologias; não impede que, se o meio século transcorrido entre o início da "corrida do ouro" e a morte de D. João V não pode ser tido, em nenhum sentido, como uma idade particularmente brilhante da vida colectiva, foi, sem dúvida, uma idade dominada pela idéa a riqueza material. O metal brasileiro foi, nesse momento, o velocino de ouro dos Bandeirantes e o bezerro de ouro dos Portugêses; numa espécie de obscura justiça bíblica, os Brasileiros começavam a construir nesse instante a sua nação, enquanto os Portugêses, no que lhes cabia, começavam a dissolver a dêles. A metade do século 18 representa, assim, na história de Portugal como na do Brasil, um momento crucial. Conforme escreve o Prof. Boxer, "a morte de D. João V (31 de Junho de 1750) e a ascensão de D. José foram rapidamente seguidas pela subida ao poder de Sebastião José de Carvalho e Melo, que, melhor conhecido por seu título posterior de Marquês de Pombal, foi o ditador virtual de Portugal por mais de vinte anos. Foi também em 1750 que se tomou a decisão de abolir o impopular impôsto brasileiro da capitação e foi também por êsse tempo que a produção do ouro brasileiro começou a declinar. Esse ano de 1750 também coincide virtualmente com o fim do impulso paulista para Oeste—a época das *bandeiras*. Enfim, mas não o menos importante, a assinatura do Tratado de Madrid (13 de janeiro de 1750) formalmente reconheceu o fato de que a América Portuguêsa havia rompido a linha teórica de limites do Tratado de Tordesilhas e alcançara o que subsequentemente se revelou ser, em substância, as suas presentes fronteiras" (pg. 293).

O trabalho do Prof. Boxer inclui-se naquela categoria historiográfica que procura compreender um fenômeno histórico e fazer com que os outros o compreendam. É verdade que, tomando-se-lhe o título como *assunto* e não como *tema*, seria lícito pensar que, em decorrência da técnica de exposição que adotou, o primeiro exija, como se viu, uma interpretação, enquanto o segundo não resulta suficientemente claro. Se o tema do Prof. Boxer, segundo acredito, era a presença do ouro na história luso-brasileira dessa época, os "temas" da História do Brasil eram, no mesmo período, a conquista territorial, a organização da economia, os conflitos nativistas, a condição do escravo e o perigo estrangeiro (holandêses, francêsês). É fácil verificar que, sujeitos quanto fôssem à lei dos "ciclos" que parece presidir a história brasileira, todos êsses temas se emaranham uns nos outros, para constituir aquela unidade que se poderia chamar, utilizando o nome de um filme célebre, o "nascimento de uma nação". O subtítulo adotado pelo Prof. Boxer exemplifica, talvez melhor que o título, o seu verdadeiro tema: "growing pains of a colonial society". Mas, o que há de curioso e de peculiar na história brasileira é que, no período colonial, se não tínhamos, nem poderíamos

ter (ao contrário do que desejariam os oficiais de uma historiografia retrospectiva), nenhuma consciência *política* de nação, já possuíamos, sobretudo a partir dos meados do século 18, uma consciência nítida de *civilização brasileira*. As rivalidades entre os "brasileiros" de um lado e, de outro lado, os emboabas e mascates, serviriam para mostrar que essa nascente psicologia nacional reagia contra os próprios Portugueses, ao mesmo tempo em que, contra o inimigo realmente estranho (holandêses ou francêsês) a união luso-brasileira instantaneamente se instituiu. É espantoso que, longe de favorecer uma aproximação substancial e afetiva com a Colônia, a Metrópole tenha sistematicamente agido no sentido de aliená-la cada vez mais e, afinal, irremediavelmente. O celebrado "gênio político do Português" foi, antes, no que se refere à história administrativa e social do país, um "gênio político do Brasileiro": o sufocante regime de impostos e taxas, a opressão civil, as tentativas de divisão da Colônia, o espírito demasiadamente resignado com que, em mais de uma ocasião, o governo português encarou a possibilidade de perder uma parte do Brasil ou de empregá-la como valor de troca, a política deliberada de obscurantismo, são outros tantos aspectos que comprovam uma inqualificável falta de lucidez.

Que, em tudo isso e com tudo isso, o Brasil se haja, afinal, conservado na área de civilização lusitana, eis o que deve constituir realmente objeto de maravilha, e não a idéia, inteiramente gratuita, de que o governo metropolitano obedecia coerentemente às linhas secretas de uma política previdente. A verdade é que a independência brasileira começa a se preparar nos meados do século 18, ao mesmo tempo em que Portugal, em outro plano, entrava no processo em que acabaria por perder a dêle. Assim, das primeiras tentativas de exploração, com as capitâneas hereditárias, à infração deliberada do Tratado de Tordesilhas (que os Paulistas ignoravam, talvez, não apenas na acepção inglesa, mas também no sentido vernáculo da palavra), e dos rancores nativistas à expulsão de francêsês e holandêses, tudo converge para o momento em que a morte de D. João V encerraria um capítulo da história lusitana ao mesmo tempo em que abria outro na história brasileira. Foi certamente um feliz acaso que permitiu, nesse processo, a manutenção da sua integridade territorial e da sua identidade como nação, ainda que Jaime Cortesão, em magnífico desabrochar de profecia retrospectiva, defendesse a idéia de que Raposo Tavares, ao deixar no terreno um rastro que coincide com as nossas atuais fronteiras ocidentais, obedecia deliberadamente a um traçado geodésico previamente estabelecido.

Na verdade, a fronteira *realmente* importante entre os fins do século 17 e os meados do século 19 era a que nos separava do mundo platino. Essa era e, em grande parte, continua a ser, a única fronteira *viva*, a única que se inscrevia num processo de movimento, de agitação e de antagonismo. Foi em tórno da Colônia do Sacramento, e não em tórno da linha mais ou menos imaginária e gratuita de Tordesilhas, que, a partir de 1680, Espanhóis e Portugueses verdadeiramente se afrontam e onde Portugal realmente perdeu a partida. Se os lusitanos tivessem efetivamente o instinto cartográfico que Jaime Cortesão, êsse grande especialista em cartografia, lhes atribuía, é evidente que teriam se empenhado a fundo para integrar a Colônia do Sacramento no território brasileiro. Em vez disso, os Portugueses parecem ter sempre encarado a possessão platina como um elemento de barganha ou de negociação, a tal ponto que, afinal, a Colônia do Sacramento

tornou-se uma parte definitiva do mundo hispânico, depois de ser, em substância, incontestavelmente portuguesa (ou brasileira). Observe-se que as datas de ocupação da Colônia (1680) e do estabelecimento fortificado em São Pedro do Rio Grande (1737) coincidem, em grosso, com o "rush" do ouro; assim, os dois aspectos do mesmo processo histórico, à primeira vista estranhos um ao outro, unificam-se para adquirir um "sentido" —o sentido que parece haver escapado aos estadistas portugueses (e que, de resto, escapa invariavelmente aos historiadores brasileiros). E que, a essa altura, se a Colônia podia ser, para os Brasileiros, qualquer coisa como o velocino de ouro, as minas do Brasil central já eram, para os Portugueses, o bezerro de ouro corruptor. É nesse contexto que melhor se compreendem os conselhos do Duque de Cadaval induzindo D. João V a desistir das suas pretensões sobre a Colônia do Sacramento —que a Coroa Espanhola mostrava-se ansiosa por reter durante as negociações do Tratado de Utrecht.

Para o bem e para o mal, o ouro está na fonte de toda a política lusitana da época; em certos casos, e visto a essa luz, o título deste livro não deixa de ter, numerosas vezes, algumas implicações de amarga ironia. São poucos e veniais os enganos, linguísticos ou de fato, cometidos pelo Prof. Boxer. De minha parte, penso haver encontrado apenas dois: o "Brazilian cinnamon" (pg. 278) não é o cravo, mas a canela; da mesma forma, se a arroba pesava cerca de 15 a 17 quilos (25 a 32 arráteis), parece demasiado o limite de "forty arrobas" que atribui à caixa de açúcar (pg. 150); serão, provavelmente, quatro arrobas. Claro está que nada disso diminui a importância e o interesse deste volume. É já agora, um clássico da historiografia brasileira, quero dizer, um daqueles livros que lemos por necessidade e relemos por prazer.

WILSON MARTINS

*Universidade do Parana,
University of Kansas*

NICOLÁS CÓCARO, *Cuentos fantásticos argentinos* [Selección y estudio preliminar de], Buenos Aires, Emecé Editores, 1960.

Este volumen reúne 17 cuentos de temas bastante diversos, pero que pueden considerarse, en sentido muy amplio, fantásticos, ya que en todos predomina el plano imaginativo sobre el real. Esta antología brinda al público lector un aspecto de la literatura rioplatense que, aunque poco estudiado, constituye uno de los elementos distintivos de la narrativa argentina. Abierta a las corrientes extranjeras; la literatura argentina había asimilado la narración fantástica de corte europeo en el siglo XIX, mientras seguía cultivando el mito folklórico y el cuento de 'ánimas'. El romanticismo, y más aún el modernismo, crean un clima estético propicio para el desarrollo del relato corto de tipo fantástico. En un estudio preliminar, Cócaro recorre el desarrollo de este género literario desde la segunda mitad del siglo XIX, anotando la extraordinaria importancia de Poe

—conocido a través de la traducción de Baudelaire—la de Hoffman en Holmberg¹ y la de Baudelaire mismo sobre Lugones. Cócaro no explora la influencia de los cuentistas ingleses—De Quincey, Wells, Chesterton—que citan a menudo los escritores argentinos de la promoción del año 20. Esta hubiera sido una verdadera contribución a un estudio de esta naturaleza, ya que la influencia de Poe ha sido destacada por John Englekirk.² Cócaro completa sus comentarios preliminares con una lista bastante exhaustiva de cuentistas poco conocidos. Esta consiste en un catálogo de nombres y referencias bibliográficas, ya que no ha sido intención del autor hacer un estudio o clasificación dentro de los cultores del género. Parte del valor de esta antología reside, pues, en esta breve bibliografía hasta ahora dispersa en diarios y revistas, y recogida por Cócaro. El editor ha contribuido también al conocimiento de ciertos cuentistas poco difundidos y de indiscutible mérito—como Santiago Dabove—, cuya obra había pasado casi inadvertida, o totalmente inédita.

El problema de selección de material ha sido sin duda serio, y el editor ha sacrificado a la variedad una calidad más o menos homogénea. También ha incluido, quizá por razones históricas, un cuento de G. E. Hudson, que dados el tema y estilo, parece casi un anacronismo entre los relatos posteriores.

Dentro de la variedad de temas que abarcan los relatos, podemos encontrar dos aspectos de la fantasía que parecen predominar: las alucinaciones reveladoras y las exploraciones del "más allá", zona colindante con la muerte, en la que se desarrollan "El experimento de Varinsky", de Dabove; "Más allá", de Quiroga; "El fantasma", de Anderson Imbert y "Un cuento de duendes", de Leonardo Castellani. Cabe notar, que aunque estos cuentos difieren mucho en cuanto a argumento y estilo, aparece en todos un afán de explorar lo desconocido no sólo para arrancarle secretos, sino para aventajarse en ese mundo y resarcirse de las pequeñeces terrenales. La vida, sin embargo—hasta la rutina cotidiana—se entremeten en esta zona infinita que no tiene nada de campo Elíseo, sino mucho de trasvida en la que la angustia, la soledad (en "El fantasma") y hasta la dependencia de la carne (en "Más allá") subsisten. Estos escritores nos presentan el reverso del espejo de Quevedo en esta muerte en la que obstinadamente se interpone lo vivo, no para crear la nostalgia de lo perdido, sino para revelar que hasta *allí* sobreviven la insatisfacción y el miedo, que ni muertos gozamos de un sueño "verdadero". Quizá el relato de Anderson Imbert ("El fantasma") nos dé el mejor ejemplo de esa desesperanza. Comienza con un tono de travesura: el suicida cuya resurrección es frustrada por la temprana aparición de su mujer: antes de matarse, había olvidado echar llave a la puerta! Queda condenado pues, a ser un alma pura que vaga, insatisfecha y atrozmente solitaria. Su consuelo: contemplar lo vivo hasta que el último familiar desaparece, entonces... "comprendió que estar muerto es como estar vivo, pero solo, muy solo... Ya no había nadie en el mundo de los vivos que los atrajera a todos (los fantasmas) con

¹ Este aspecto ha sido destacado por Antonio Pagés Larraya en su estudio preliminar a *Cuentos fantásticos* de E. L. Holmberg (Buenos Aires, Hachette, 1957).

² *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature* (New York, Columbia University, Hispanic Institute in the United States, 1960).

la fuerza del cariño. Ya no había posibilidades de citarse en un punto del universo. Ya no había esperanzas..."

El cuento de J. L. Borges "Las ruinas circulares" parece una excepción dentro del tema, al situar a un hombre que crea en sueños un discípulo perfecto. El más allá ha dado vida, pero al final, el soñador-creador descubre que él mismo es el producto del sueño de otro. Juego de espejos que lleva a la nada, subrayado por el frontispicio del relato que es una cita de "Through the Looking Glass".

En el otro tipo de cuento, la alucinación hace el juego de los espejos a una memoria no muy firme. En "En memoria de Paulina", de Bioy Casares; "Dos veces el mismo rostro", de Vicente Barbieri; y "Pudo haberme ocurrido", de Manuel Peyrou, la aparición de un rostro—no siempre familiar—encierra la clave de un pasado que de improvviso se convierte en misterio. La visión no captura el tiempo perdido como fue vivido, sino que lo convierte de rutina sabida en incógnita alarmante. Como en los cuentos del "más allá", el retorno al pasado, no es más consolador para el hombre. En "La galera", de Mujica Láinez y en "La red", de Silvina Ocampo, la alucinación marca simplemente el punto final de un destino que irrevocablemente se cumple; en ambos casos, la asesina sucumbe ante el fantasma de su víctima.

Nos queda por tratar dos cuentos muy bien logrados: "La casa tomada", de Julio Cortázar y "El teléfono" de Augusto Mario Delfino, que no podemos situar en los dos grupos anteriores, y que tienen ciertas características comunes entre sí. Ambos se desarrollan en un ambiente abrumadoramente cotidiano y real, en el cual, de improvviso, una fuerza extraña—la muerte en "El teléfono"—se insinúa para introducir el cambio. Pero la rutina persiste, los actos repetidos se obstinan en negar la presencia del 'hecho' singular: "Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar" ("La casa tomada"), hasta que deben abandonar totalmente la realidad o la razón a la que se aferraban. El relato de Cortázar recuerda la presencia de fuerzas invisibles en algunos cuentos de Henry James, especialmente "The Beast in the Jungle", que acaban por estrangular la realidad diaria, poco a poco, tanto más destructoras cuanto más vagas.

En síntesis, una interesante antología de cuentos, algunos poco conocidos, que ofrece, según criterio editorial, variados ejemplos de lo fantástico en la narración argentina contemporánea. En una obra de esta naturaleza existen ciertas limitaciones que nos hace desear una presentación más amplia y un estudio más detallado para una futura edición.

MARTA MORELLO-FROSCH

The Ohio State University

VELIA MÁRQUEZ, *El Cuauhtémoc de plata*, México, Ediciones de Andrea [Los Presentes, 87] 1962. Prólogo de Emmanuel Carballo.

Es éste—que sepamos—el primer libro de cuentos de la señora Velia Márquez, mexicana y esposa del escritor ecuatoriano Demetrio Aguilera-Malta, ambos radicados en la ciudad de México.

Componen el volumen nueve relatos, todos protagonizados por niños, con temas de niños y para niños, con actitudes, modos de sentir, actuar, razonar y hablar propios de tal edad. Esto no quiere decir que los cuentos no sean también para personas mayores, si se los ve en profundidad: la verdad de sus psicologías, el ámbito real en que viven sus criaturas, las situaciones existenciales que levantan ambientes y peripecias de limitación circunstanciada a constantes de índole universal. La pobreza económica—párvulos todos de clases desheredadas o con escasos medios de subsistencia, abandonados o protegidos, lidiando con la miseria material y moral, el desamparo, la incomprensión, el egoísmo, los desajustes sociales, la ignorancia, etc.—dan el tono de estos cuentos donde la intensidad de lo humano se mide, no por lo que esas vidas son o hacen, sino por la incapacidad para ser, el anhelo interferido, las posibilidades frustradas, la ilusión entrevista o el logro inalcanzable de la felicidad.

Estos cuadros, presentados así con tanta suma de negaciones, podrían dar la impresión de que la autora, portavoz de tal o cual consigna de fines preestablecidos, se propusiera sustituir la naturaleza del cuento con intereses ajenos a sus motivaciones específicas. Nada de eso, Velia Márquez no confunde los planos. Los materiales directos que dan razón de su experiencia creadora son tan incuestionables como observación vital, tan auténticos como modos del vivir diario, tajadas tan evidentes y tan propias de ciertas anchas y mezquinas franjas de la realidad, que casi diríamos que obran "de por sí" como elementos intransferibles de contenido estético. Porque lo cierto es que en estos cuentos resulta imposible separar lo relatado del relato mismo. La comunicación y lo comunicado—forma y fondo, dicho en términos tradicionales—son uno y lo mismo. La palabra de connotación local o coloquial, el módulo expresivo válido con relación exclusiva a lo mentado y su circunstancia, el significado insustituible, la estructura hablada de frases y oraciones, la "psicología gramatical" del diálogo, el vocablo de lengua indígena, las peculiaridades morfológicas y los distintivos usos fonéticos, de léxico o de sintaxis, todo confluye al punto exacto y preciso de la ejecución narrativa. De ahí la sensación aparente de que la autora carezca de oficio. Por lo menos nada se advierte de ese "métier" que llamaremos "expuesto" y que suele aparecer algo más que implícito en los artífices del estilo como voluntad de forma. Y, sin embargo, con qué madurez nace a la vida literaria este nuevo valor de nuestras letras! Velia Márquez reduce su técnica al *mínimum*, que en su caso es la efectividad por el camino de lo simple. Nada de armaduras o subterfugios. Ahí está lo que se ha de decir como diciéndose solo. A lo sumo el lector ve por momentos lo que la autora va buscando. Hasta podemos seguirla en sus huellas, y cómo éstas recortan las zonas peligrosas de la espontaneidad y las búsquedas azarosas. El prestigio del género elegido—la complejidad a que ha llegado en su desarrollo—se le impone muy a menudo. Pero es evidente que a Velia Márquez le importa menos ser literata que asumir la responsabilidad de su misión. Entre lo aprendido y lo que le pertenece por condición natural el artista es siempre quien decide.¹ Y Velia Márquez ha escogido bien su camino:

¹ En una entrevista, Velia Márquez nos expone así su concepción del cuento.

"A mi modo de ver el concepto del cuento ha evolucionado mucho hasta nuestros días. Hoy es un concepto tan amplio, tan ajustado a cada autor que

el de la virtud del propio peculio, antes y más allá de la maestría deslumbrante. Gracias a esta sinceridad, a la pureza de su vocación, los cuentos que ahora nos ofrece tienen un algo de instintivo y entrañable que supera toda otra consideración.

Femenina por los cuatro costados—sin que esto suponga interferir con distinciones genéricas los fueros del arte y la belleza—, habrá que referir a su condición de mujer lo mucho de certero que hallamos en sus impactos sobre lo concreto inmediato, representaciones mínimas y minuciosas, pero que nada tienen que ver con recargas de naturalismo, superfluidades impresionistas o melodramatismos y exacerbaciones expresionistas. Real, natural, humana; directa en la emoción, como que ésta es parte misma de los hechos y peripecias; adecuada en los medios, no más que necesarios, del decir; he aquí, nos parecen, las cualidades de estos cuentos surgidos del amor y la ternura, la sabiduría materna y un innato sentimiento de comprensión y justicia social, cosas sin las cuales no se puede hablar de la función del arte ni de la misión del artista.

Por lo demás, los cuentos de Velia Márquez no buscan deliberadamente lo sórdido, lo cruel, lo infame o lo mezquino, aunque de ese mundo surgen. La autora tiene demasiada limpidez mental, suficiente delicadeza de alma y sentido común para librarse del regodeo en lo imperfecto y morboso. El mundo, la vida exhiben todas esas ruindades y el artista tiene derecho a frecuentarlas. Pero depende de lo que con todo eso se haga. Lo que nuestra autora ha hecho ha sido un verdadero milagro de salvación, algo así como una codicia del espíritu por apropiarse de lo que en el drama humano queda de resistencia a la nada, de ideal y fuerza regeneradora. El primer cuento, que da nombre al libro, es, en este sentido, como una flor de encantamiento en medio del páramo: un niño que no tiene nada, que no sabe nada (sólo tiene las cabras de su patrón y sólo sabe su obligación de cuidarlas); llegan unos forasteros ciudadanos, a quienes él ayuda a encontrar el sendero perdido; le regalan una moneda de plata (un "Cuauhtémoc") y él la devuelve porque en el mundo de "ellos" es aplicable su valor. La anécdota, desde luego, importa menos que la actitud, de una pureza que llamaríamos ontológica, del pastorcito. Leemos el final y quedamos extasiados mirando la implacable belleza de lo inverosímil, tan verdadera y patética, tan fuerte y tan tierna a la vez. Otro tanto ocurre en "Ocho centavos", donde una niña que sólo cuenta con un huevo por diario alimento, va al mercado para trocarlo por la masa que ha de proporcionar el pan de la casa. "La muerte del muñeco" sería un cuento "tremendista" si la niña no obrara allí como catarsis de la tragedia materna. "Bizcocho" hubiese resultado programático sin el final displicente y casi lírico que lo eleva por sobre toda verdad circunstancial. "El popote de oro" es muestra de la maestría con que los resortes psicológicos pueden

resulta muy difícil señalar cánones precisos, inmutables para este género. La técnica del cuento, en la actualidad, es eminentemente dinámica. Depende en mucho de las experiencias, ambiciones y propósitos de cada autor. Con todo, puedo afirmar que, para mí, el cuento debe ser síntesis. Ganar en intensidad lo que pierde en extensión. Plantear el asunto desde el primer párrafo y resolverlo en el menor número posible de palabras, sin desmedro, como es natural, del asunto y de la calidad artística. Ser directo y eficaz, en su forma; profundo y esencial en su fondo. Estar escrito con tanta sencillez que pueda entenderlo todo el mundo".

ser utilizados para escamotear la hipocresía social. "Volantín" es una perfecta pintura de barrio a propósito de un parque de juegos, y "El macho del callejón de las Delicias" penetra con mirada inolvidable uno de los aspectos del alma mexicana (tal vez debe decir carácter o personalidad): el machismo. Podríamos alegar que todos los cuentos tienen un final negativo (en el sentido de que algo pierde el protagonista); también es negativo el asunto o la realidad que le dan origen (en el sentido de que allí falta algo). Pero la lección (el mensaje, sin pedagogías) es siempre positiva: una restauración, un acto heroico, una ilusión de que se ha cumplido con algo o una conformidad solidaria con la más íntima condición humana. También se podría argüir que los niños y niñas son todos buenos, candorosos e inocentes hasta en sus travesuras, y que sólo algunas personas mayores son malas. Desde luego eso es psicológicamente lo normal. La autora trabaja con una realidad común, no con casos extraordinarios. Y como no se propone probar tesis—como lo dice agudamente el fino prologuista—, se salva de la llamada literatura "científica", hija del positivismo y de todo otro determinismo: social, psicológico, biológico, etc. De no haber sido así, sus cuentos, en vez de presentaciones de vidas y hechos en acción de gracia (o sea de arte y belleza), serían pretextos para ofrecer "casos" extratípicos. Claro que, dado el ambiente en que se desarrollan estos cuentos, no sería extraño hallar niños con conductas torcidas y taras de cualquier índole, lo cual se puede dar también en otros ambientes de más encumbrada influencia ambiental. Pero, insistimos, el creador se reserva el derecho a seleccionar sus materiales y el lector debe respetar esas preferencias. Lo que vale es la suma interior con que se enriquece la sustancia recogida, en entregas que, como la de Velia Márquez, son de una generosidad imprecadera.

ALFREDO A. ROGGIANO

State University of Iowa

ROMUALDO BRUGHETTI, *Las nubes y el hombre*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1962.

Hasta el presente Romualdo Brughetti ha figurado en las historias literarias (Anderson Imbert, Torres Rioseco, el *Breviario...*, de Juan Pinto, el *Diccionario de la literatura universal*, de Luis Alberto Ruiz) como ensayista y crítico de arte y de la literatura. Nacido en 1913 (creo que en La Plata), se inició en el mundo de las letras con un libro sobre *18 poetas del Uruguay* (1913). Seis años más tarde, en 1943, obtuvo los premios de la Editorial Losada y de la Sociedad Argentina de Escritores con *Descontento creador. Afirmación de una conciencia argentina*, justamente cuando se produce el golpe de Estado que entronizó acto seguido a Perón y sus descamisados. Once años después vuelve a ser doblemente laureado con su *Vida de Almafuerte* (1954), biografía que mereció la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores y una distinción del Instituto Almafuerte. Transcurren otros dos años y da un vigoroso ensayo sobre la

libertad espiritual con su *Prometeo. El espíritu que no cesa* (1956). Ahora se nos presenta como poeta, con *Las nubes y el hombre* (1962), con personalidad ya lograda, bien definida y con todos los ajustes del instrumento verbal.

Pero antes de hablar de este libro—del poeta—no es posible dejar de mencionar su valiosa labor como crítico de las artes plásticas, principalmente argentinas, en la cátedra (en la Universidad de La Plata), en el libro (ha publicado cerca de veinte monografías y varios estudios teóricos), como director de salones de arte (en Buenos Aires y Montevideo), como animador de grupos y círculos de cultura (Secretario de la Sociedad Argentina de Escritores, fundador de la Asociación Argentina de Críticos y Ensayistas), como conferencista en Europa, Hispanoamérica y Estados Unidos, como colaborador en prestigiosas revistas del Viejo y Nuevo Mundo. Quedan, como saldo fecundo de experiencias y meditaciones, su interpretación del arte de nuestro tiempo (*Nuestro tiempo y el arte*, 1945), sus precisiones sobre "Arte nacional" y "Arte universal", sus búsquedas de un sentido americano para el arte y la literatura, y sus imprescindibles contribuciones a la historia de la plástica argentina (*Pintura argentina joven*, 1948; *Geografía plástica argentina*, 1958), además de su exposición *De la joven pintura rioplatense* (1942), *Italia y el arte argentino* (Premio Dante Alighieri, 1952), *Viaje a la Europa del arte* (1958), sin contar sus monografías sobre Ramón Gómez Cornet, Aquiles Badi, Faustino Brughetti, Raúl Soldi, Gertrudis Chale, etc. En este campo de sus actividades Brughetti tiene hoy un puesto de alto rango entre los más distinguidos especialistas de Argentina y la América Hispánica, y ha merecido juicios laudatorios de críticos tan notables como Berenson, Venturi, Huyghe y Gaya Nuño, por sólo mencionar a los europeos.

El libro que ahora comentamos nos ha llegado como una sorpresa que casi nos deja estupefactos. Una tenaz conciencia depuradora se ahonda en el ritmo del tiempo para convertir el fluir temporal—un aquí y un ahora de ardientes combates y glorias dichosas—en estrictas esencias de signos eternos, tanto por su intensidad humana como por sus logros de belleza. Como argentino que ve la patria con la perspectiva de la distancia y el enfoque universal de la cultura, me ha llamado profundamente la atención (y ahora hablo en primera persona) esa visión tan propia, tan argentina y tan universal (valga la repetición) que en vano he tratado de hallar en otros compatriotas actuales. Sobre todo ese equilibrio en la posesión de lo interno y lo externo, la fusión de espíritu y naturaleza, la lucidez con que el individuo se integra con el medio, lo inmediato y subjetivo con los valores objetivados y permanentes de la cultura, son admirables. Pero dejémoslos ya de panegíricos. La luz se hace iluminando. Veamos unas muestras: "La llanura" (p. 39):

La asechanza
del cielo,
el totem de fuego
erigido en legislador
de la tierra,
el ojo del hombre
y su sorbo de nostalgia
laberíntica

¿enmudecen el galope
de la pálida pompa
de la llanura,
pestaña de ardido círculo?

La condensación del pensamiento y de la imagen es aquí una suma de nociones que caen como un golpe mágico sobre la pregunta final, donde todo el asombro del hombre queda concentrado en esa "pestaña de ardido círculo". Veamos otro ejemplo: "Verano" (p. 43):

El río del aire agita la mano del niño
doblado vertiginosamente en hombre,
ya náufrago de luna
en la madura boca de la sangre.

Aquí la naturaleza, en acción humana, presiona y rige el destino del hombre. Pero también ocurre lo contrario, según esta estrofa de "El sueño" (p. 53):

Cerrado enigma, el hombre
crepúsculos erige,
estatuas de rocío al Dios,
tálamo de granito a la Esfinge;
milagro inextinguible
en la magia de su signo.

De modo, pues, que todo se corresponde en la gesta creadora: es "la comunión de los sensibles", título de un poema clave (p. 58), con su "vivo y muero en este humano mundo", etc. De lo sensible empieza el poeta "la ardiente batalla de la vida", pero al oír "el acompasado ritmo de las fuentes / y [al] seguir el vuelo circular de las golondrinas", el Amor "aviva en su boca un dulce fuego" (p. 14) y así "edifica el espacio de la rosa" (p. 18). Son las construcciones del amor, los edificios del sueño, la vida y la belleza realizadas. Todo es posible ya: la tarde puede ser "un círculo de laureles, / la lenta llama del cielo, / el anillo de los montes", todo al mismo tiempo y con igual validez. Hasta el silencio tiene su voz intransferible: "Los pájaros/navegan en las libres manos/del follaje / y sus gargantas / son picos del desvelo" (p. 19). Porque el poeta, "en comunión con la luz", "siente flamear el día / en la agónica llama",

sustancia él mismo de la noche,
ancla rosada él mismo de la aurora;
y se yergue,
no en desplomada ceniza
ni fosco cielo,
sí en raro arco de claridad
hacia el Este:
ya desnudez de nube,
lucero centelleante del alba (p. 20).

De la imagen sensible (p. 21) a la "Viviente unidad" (p. 66) se recorre el itinerario de "el-día-noche" a "la-noche-día". El poema que lleva este título reco-

rre ese milagro en un dechado de claridad y perfección. Lo transcribimos completo para cerrar, como se acostumbra a decir, con broche de oro esta menguada reseña de tan magnífica poesía:

El día aún se vestía de noche
cuando el hombre caminó por el día:
no le pesaba el terrible
peso de su cuerpo
al sentir que por el cielo
subía;
vio el sol y vio las estrellas
y a la tierra
de halo azul
en el espacio dormida.
—¿El aire, se dijo, es sueño
o yo mismo soy ese sueño?
Vestía por siempre la noche
la gozosa lumbré del día (p. 66).

Poeta del ser en su resplandor más indescifrable, y también poeta de la luz en la más honda oscuridad del ser. Quiera Dios que lo hayamos comprendido en la misma medida en que lo hemos gozado.

ALFREDO A. ROGGIANO

State University of Iowa

TORRES BODET, JAIME, *Obras escogidas*, México, Fondo de Cultura Económica [Letras Mexicanas, s. n.], 1961.

Comprende este volumen de 1,112 páginas una selección de la poesía y de la prosa de uno de los sobrevivientes más universalmente conocidos del grupo "Contemporáneos". Por su obra, por la actuación directa en el desarrollo cultural de México (en la cátedra, las revistas, los cargos públicos, etc.), por sus viajes en calidad de diplomático, Torres Bodet ha logrado y conserva aún, desde su alto magisterio de la Secretaría de Educación, uno de esos sitios que deben calificarse de históricos cuando se contempla el panorama total de un país dentro de la situación más general del mundo de su tiempo. La poesía y la prosa que ahora se ofrece en este *corpus* escogido es, por lo mismo, no sólo el testimonio de un poeta sensible a las urgencias de su más íntima vocación, sino también un registro variado de observaciones e ideas que dan razón de un espíritu atento a las inquietudes de su generación y al llamado y las demandas de una época. Nacido en 1902, desde niño le tocó ser testigo de la Revolución Mexicana, y, en cierto modo, desde su juventud hasta la fecha, uno de sus actores espirituales. Su personalidad, a la vez firme y dúctil, empezó a surgir y a definirse al lado

de José Vasconcelos, vigoroso guía de sus años de búsquedas, junto a Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, humanistas máximos del siglo XX hispanoamericano, en contacto con pensadores como Ortega y Gasset, Antonio Caso, Vaz Ferreira y Francisco Romero, o en la frecuentación fecundante de los mejores poetas y escritores de su país, de Hispanoamérica y de Europa, desde Othón y González Martínez a López Velarde y los jóvenes de su grupo, dialogando con Gabriela Mistral y Barba Jacob, con Proust y Gide, con Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas, con Paul Valéry y Jules Supervielle.

Rico, riquísimo es el contenido de este volumen. Imposible sería reducirlo a los límites de una breve reseña. Sólo la "Autobiografía" [*Tiempo de arena*] daría material para incontables páginas. Difícil, asimismo, resulta seguirlo en todos sus pasos, sus cambios y fijaciones en el proceso de su evolución creadora¹ y en las constantes de su pensamiento. Nos limitamos, pues, a dar una escueta revista informativa. Para la cual nos escudamos, no ya en la premura del espacio que nos hemos propuesto dedicarle aquí, sino en la naturaleza misma de su producción, de la que podríamos decir, parafraseando un pasaje suyo sobre las novelas de Gide, que es la combinación de un calidoscopio en el cual las virtudes y los defectos no interesan ya al escritor por lo que valen, en sí mismos considerados, sino en función de los puntos que ocupan dentro del campo del objetivo. Por lo demás, el propio autor, consciente de su complejidad, se interesa por darnos la llave que abra las puertas de su comprensión: "Todo mi esfuerzo de hombre de letras—dice en pág. 195— ha consistido, también, en llegar al reverso de los asuntos por aproximaciones imperceptibles, como si el conocimiento de las cosas fuese tan sólo el papel opaco bajo el cual yace—cifrada para los otros—una calcomanía, reveladora para mí". Queda, eso sí, la certeza de que el hombre y el poeta, el educador y el diplomático, el narrador y el crítico, no se deslizan jamás entre las sombras del esguince mental, el equilibrio que coquetea con las modas o la fragmentación que pasa marginando los signos esenciales y eternos de la condición humana. Ahí están las páginas de su *Tiempo de arena*, estrictas y decisivas, para asegurarnos que "la creación implica, siempre, un continuo esfuerzo de rechazo y de selección" (p. 299); y porque las obras de arte "suscitan y favorecen la comunión humana" (*idem*), se enfrenta por igual a la abstracción que las deshumaniza o al materialismo que las subordina: "Entre los caprichos del "arte por el arte" y los decretos del arte impuesto o por la autoridad del Estado o por los imperativos políticos y económicos del llamado éxito comercial, el escritor que se estima a sí propio debe comprender que en los dos extremos está el peligro y que, así como una literatura sin coherencia técnica rara vez se salva del menosprecio de los mejores, una literatura sin coherencia ética y sin fe en la dignidad humana desaparece, casi siempre, con los dilutantes que se divierten en aplaudirla" (pp. 393-394).

Según Torres Bodet, frente al hecho "claro y distinto" que da la especialización de la experiencia científica y "la asociación misteriosa de la metáfora" (p. 395) debe haber un compromiso ritual y trascendente, porque "importa mucho

¹ La evolución poética de Torres Bodet ha sido expuesta con lucidez por el notable crítico norteamericano Frank Dauster ("La poesía de Jaime Torres Bodet", *Revista Iberoamericana*, vol. XXV, n° 49, enero-junio de 1960, pp. 73-94).

al equilibrio de la civilización que el diálogo entre la ciencia y el arte no se interrumpa" (p. 397). De ahí que la función del creador, quien también descubre e inventa, deba definirse en términos de cultura. Y como "la cultura no es jamás unilateral, toda cultura genuina implica una derrota de lo inhumano. Y, por ende, toda cultura genuina es un triunfo del hombre, de todo el hombre, y no sólo de uno de los aspectos del hombre en su integridad" (p. 394). "Ciencias, filosofía, arte y literatura no son rivales, sino, al contrario, aliados indiscutibles. Sólo coordinando sus energías y sus propósitos en una síntesis viva servirán al hombre durablemente en su lucha eterna por afirmarse, con libertad y con justicia, al conjunto de la belleza y al amparo de la verdad" (p. 400). Respuesta, sin duda, a cierto equívoco de la llamada "poesía pura", ese "encantamiento" para sí o "suceso puro" que pregonaban las *élites* de su tiempo como un escape al compromiso del hombre con las exigencias de su realidad. Para Torres Bodet "el escritor no es artista exclusivamente. Hasta en la poesía más objetiva no emplea tan sólo rimas, tonos, acentos, tintas y claroscuros. Emplea palabras. Y, por su valor de instrumento social, las palabras lo comprometen" (p. 391). En ese compromiso radica la libertad interior que garantiza el escritor responsable. La palabra tiene ataduras de siglos, muchos más que el sonido, la línea o el color; no es mera forma, sino una constante "formación" a la que no le es dable eludir lo sustancial—materia, hechos, nociones, significados—cuando, puesta en función de arte, "ensambla los elementos de muchas verdades dispares y en apariencia contradictorias, y hace con ellos una síntesis apropiada a sensibilidades muy diferentes" (p. 396). Con todo respeto a la verdad, nuestro autor entiende que la cultura es "vivencia" y no sólo "verdad" (*ibidem*). Alude, se entiende, a la verdad científica del positivismo, legitimizada en la lógica racional y la generalización dogmatizante, tan combatida por sus maestros del Ateneo. La "vivencia", según el conocido hallazgo de Dilthey, la "vividura" hispánica como "motada" del ser, es, ante todo, un acto de conciencia—un "dato inmediato" diría el maestro Bergson—, o una "idea fuerza", según Fouillée, el otro maestro de la generación en que se formó Torres Bodet; en ella está la fuerza siempre naciente y fecundo del hacer original, y en ella está también el orden natural de la convivencia, la armonía de lo impar con lo variado, el aquí y el ahora con el siempre y en todas partes. Dice nuestro autor: "...en la república de las letras, lo individual—si honrado—contribuye a la construcción de lo nacional; y lo nacional, si comprende y respeta las variedades individuales, no puede impedir la comunión de lo universal" (p. 400).

Torres Bodet, quien como pensador se nutre en el espiritualismo francés de fines de siglo y como poeta arranca del modernismo, ha logrado una madurez apolínea que asegura los pasos de su acción educadora, la claridad de sus principios, la conducta ciudadana y mexicanísima de sus decisiones, el equilibrio clásico de su arte, y en todo, el ejercicio siempre medido de sus ejecuciones como un acuerdo ideal entre lo que se da y lo que se recibe; esto es: entre lo que es y puede ser y lo que ha sido. Su obra, en síntesis, no se señala por los progresos en disonancia; nada extraordinario, pero tampoco nada vulgar. Se ha hablado de sus medios tonos y hasta se ha traído a colación el consejo verlainiano "Pas de la couleur, tout de la nuance". Esto significaría reducir esencias entra-

ñables de su temperamento a los modos accidentales con que se manifiesta el proteísmo complaciente. Lo hondo y raigal de este escritor es mucho más complejo y menos evidente. Y no es fácil determinarlo con precisión, porque exige una gran pericia en el conocimiento íntimo del alma mexicana, una de cuyas concesiones es el refugio de lo indefinible y una de cuyas virtudes es la discreción. Virtud y refugio (no hablamos de evasión o falsos acomodos) que pasan "del candor a la pureza" (según su definición de la poesía, p. 26) y que parecen determinar esa "eternidad tan estudiada" con que define su noción del tiempo. El mismo poeta nos pone en la pista de su indeterminación:

¿cómo sabré que fui, si en el espejo
donde sólo el recuerdo se duplica
contemplarse por fin es ya no ser? (p. 148)

En la búsqueda ontológica de Torres Bodet, ese no-ser que veda el conocimiento de la contemplación de sí mismo constituye, a la vez que la razón del canto, la veladura intensa de su angustia metafísica:

Cantas para que nadie oiga los pasos
del impaciente huésped
que viene y va, en tu alma, noche y día (p. 170).

Especialmente los *Sonetos* (1949), ya curado de describirse en las "frías aristas" del diamante, o en las "mínimas delicias" de sus "orillas limpias" (p. 24), dan el tono más severo de este tipo de meditación:

Viví sin ser... Y sólo me asegura,
entre tanta abstención, de que no he muerto
la fatiga de mí que hallo en las cosas (p. 61).

El poema "Resumen" es la generalización que justifica la situación personal:

Vivimos de no ser... De ser morimos.
Somos proyecto en todo mientras somos.
Proyecto de esperanza en el deseo;
y, cuando poseemos lo esperado,
proyecto de evasión, sed de abandono.
En el joven trigal, lo verde es siempre
ansiedad de la espiga. Acaba en oro.
Pero, ¿dónde comienza cuanto acaba?
Vivimos de inventar lo que no somos.

En cambio, este magnífico absoluto
de lo que ya no sufre deterioros,
de lo que ya no pueden
modificar ni el tiempo ni el olvido,
este sólido trozo
de vida inalterable que es la muerte
¿cómo nos garantiza y nos define
y nos revela y nos demuestra en todo!

Vivimos sólo de creer que fuimos.
Seremos siempre póstumos (p. 158).

Torres Bodet publicó su primer poemario en 1918, cuando apenas contaba 16 años de edad. Lo tituló *Fervor* y salía a la luz con un prólogo de Enrique González Martínez. Luego vienen *El corazón delirante* (1922), con prólogo de Arturo Torres Rioseco, y *Canciones* (también de 1922), con prólogo de Gabriela Mistral. Nada de estos escauceos primerizos se registra en las *Obras escogidas* que comentamos, y apenas si conocemos algunas muestras recogidas en sus selecciones anteriores: *Poesías* (Madrid, 1926) y *Poesías escogidas* (Buenos Aires, 1954). En ésta de 1954, su primera antología de rigurosa intención selectiva (no contamos la selección de Villaurrutia, 1950, ni los *Poèmes*, traducción de Jean Cassou, 1926), que incluyen como "poesías de juventud" cincuenta títulos de composiciones pertenecientes a libros anteriores a *Destierro* (1930), o sea, aparte los ya mencionados, de *Nuevas canciones* (1923), *La casa* (1923), *Los días* (1923), *Poemas* (1924), *Biombo* (1925) y *Poesías* (1926). En *Obras escogidas* (1961) la sección "Poesías de juventud" elimina por completo los tres primeros libros (empieza con *Nuevas canciones*), pero se extiende hasta *Cripta* (1937); es decir, que ya no es *Destierro* un libro divisorio, aquél que, según Manuel Toussaint (y así lo entiende Dauster), marcaría un "intermedio sombrío", o, como quiere Federico de Onís, sería su rendición temporal al superrealismo.²

En 1937, año de la aparición de *Cripta*, Torres Bodet cuenta con 35 años de edad y un haber de once libros poéticos en circulación, más seis de prosa creadora (novelas y relatos), sin contar sus colecciones de estudios y notas críticas. No obstante, la representación que acoge en *Obras escogidas* se reduce a treinta y un poemas. De libros tan familiares como *La casa* sólo salva el que da título al volumen, si bien pudo haber ofrecido otros de igual o mayor jerarquía, como la fina miniatura titulada "El niño" (*La casa*, México, Librería Herrero, 1923, p. 137). De *Los días* rescata "Mediodía" ("Sentirse, ¡al fin!, maduro, para ver, en las cosas, / nada más que las cosas: el pan, el sol, la miel..."), "Paz", "12 de Junio" y "Voluntad". Echamos de menos "La payita" (*Los días*, México, Librería Herrero, 1923, pp. 118-119), porque muestra un aspecto o tema poco frecuentado por el poeta, y "Mi corazón" (*Idem.*, pp. 149-150), porque es una visión de su actitud humana de entonces:

Más allá del principio misterioso
de las ideas en el pensamiento
está mi corazón: un són de viento
sobre las ramas en reposo.

Igualmente representativo de este libro es el poema inicial: "Vida", protesta contra la rutina y primera disputa del alma contra la mecanización del vivir diario, la salida hacia las cosas y el temor de perder "la onda de un ideal" que "me-cía su pensamiento", por una reducción a "ser un pedazo de la muchedumbre..."

² Véase Jorge Carrera Andrade, "Filiación poética de Jaime Torres Bodet", en *Repertorio Americano* (San José, Costa Rica, 8 de agosto de 1931) y Raúl Leiva, "Jaime Torres Bodet", en *Imagen de la poesía mexicana contemporánea* (México: Imprenta Universitaria, 1959), pp. 123-136.

("Tarde", pp. 108-109). Y el más significativo de todos, literariamente hablando, el poema "Estética" (pp. 85-86), que sintetiza todo un período de su evolución poética:

Quiero un verso tranquilo como el ambiente claro
de un cuadro de provincia... (p. 85)

Y ningún artificio... Todo fácil, ameno,
espontáneo... nacido de la eterna verdad... (p. 86)

Versos que nos retrotraen a aquella "Ambición" con que se abren las *Poesías escogidas* de 1954:

I

Dadme, Señor, la fuerza de un pétalo de rosa
capaz de sostener el perfume de un bosque.

II

Nada más. Poesía,
la más alta clemencia
está en la flor sombría
que da toda su esencia.

No busques otra cosa.
Corta, abrevia, resume;
¡no quieras que la rosa
dé más que su perfume! (p. 19)

De *Poemas* (1924) recoge siete composiciones; nueve de *Biombo* (1925) y seis de *Destierro* (1930). Hasta aquí sus títulos están fechados. Desde *Cripta* (1937), representado por veintiocho de los treinta y seis poemas de que consta el texto original, las fechas quedan suprimidas. ¿Quiere significar con esto el carácter definitivo e intemporal de su creación? Lo cierto es que desde este libro se puede hablar ya de la invariabilidad y permanencia de su poesía. *Sonetos* (1949), *Fronteras* (1954), *Sin tregua* (1957) y *Trébol de cuatro hojas* (1958), reproducidos casi en su totalidad, constituyen lo definitivo de la poesía de Torres Bodet, al final de un itinerario de depuración y ahondamiento que es ejemplo de la más celosa vigilancia y un sentido cabal del hacer poético. Y aunque en el fondo de su claro destino de hombre arrojado al mundo se agazapan los fantasmas de la nada, lo absurdo de la existencia y la soledad del artista, su nihilismo esencial se mitiga, a menudo, con la esperanza constante de una perfección, por lo menos en el plano ético, mediante la comunión ("rosa inmarcesible y luz sincera") del arte con la vida. Porque, en última instancia, el escritor es, según Torres Bodet, no una entidad solitaria de búsquedas ensimismadas, sino "un delegado sin credenciales del mundo y de su país"; por lo cual ejercita su libertad, no sólo para hacerse a sí mismo, sino también para "servir a la libertad de sus semejantes por el ejercicio de un concepto propio y particular de su ser, de su na-

ción y de su universo" (*Educación y concordia internacional*. El Colegio de México, 1948, p. 520). *This is our power* dirá en un discurso pronunciado en las Naciones Unidas en 1948, y ésa es *Uma grande esperançã*, título de otro trabajo suyo publicado por la Unión Panamericana en 1946. Porque, como canta en el "Nocturno mar. Evocación de Xavier Villaurrutia",

Un mundo que pensábamos perdido
 aflora del insomnio y nos gobierna,
 seguro como está de ser oído.

(*Obras escogidas*, p. 186)

Así se cumple la misión del escritor, "inventor de realidad", añadiendo "al mundo exterior esa realidad precisa e intemporal que habrá de proporcionarle una "promesa más de felicidad" para sus lectores" (*Obras escogidas*, pp. 395-396): "Porque todo poema / es un pacto de paz entre los hombres" (*Fronteras*, México, Tezontle, 1954, p. 103).

Lamentamos que esta selección no incluya nada de la prosa artística de Torres Bodet, algunos estudios críticos de su primera época, una adecuada explicación de lo que se publica y de lo que se deja de publicar en un sucinto prólogo-guía, y, al final, una biobibliografía imprescindible, que la casa editora pudo muy bien solicitar a quien ya tiene realizada tan necesaria contribución: el señor David N. Arce (en *Sin tregua y con fervor. La obra de Jaime Torres Bodet*, México, Biblioteca Nacional [Bibliografías mexicanas contemporáneas, 7], 1958),

ALFREDO A. ROGGIANO,

State University of Iowa.

ARTURO TORRES-RIOSECO, *Gabriela Mistral (una profunda amistad; un dulce recuerdo)*, Valencia, España, Editorial Castalia, 1962.

Este pequeño volumen sobre Gabriela Mistral contiene fragmentos de cartas íntimas enviadas por la poetisa a su compatriota, trozos de carácter exclusivamente crítico, anécdotas familiares y muchos otros rasgos sueltos. Sin embargo, no le falta coherencia, puesto que es uno solo el tema, que el autor afronta a la vez por diversos lados, en un orden disperso que da agilidad al relato.

Hay en él datos obvios, como la biografía de la poetisa, escueto resumen de pocas líneas (p. 7), y algunos elogios que parecen justificarse en el Premio Nobel de Literatura, con el cual Gabriela Mistral fue colocada, en 1945, en posición cimera junto a los demás escritores americanos de lenguas española y portuguesa. Desde entonces, según es notorio, se publican centenares de libros todos los años para cantar una misma letra, con cortísimas variantes: la poetisa es declarada en ellos el *summum* de la perfección poética, y ante su obra ejemplar y única los autores de esos libros se prosternan, reverentes, en actitud sumisa, como el árabe se tira al suelo cuando suena, a lo lejos, la hora de las preces. De este ambiente dulzarrón, un tanto manido, quiere evadirse Arturo Torres Rioseco en este breve libro, y sin duda lo consigue.

En primer término, su reverencia general no excluye, en lo particular, algunas templadas observaciones. Como el crítico literario no duerme del todo en él, le oiremos decir: "*Desolación, Tala y Lagar*, son las tres torres de su ciudad poética. Torres humanamente barrocas y simbólicamente místicas, con básicos errores de estructura, pero construidas en pedernal y diamante. Su poesía era dura, como su rostro tallado en piedra; no tuvo el don supremo de la melodía, tan abundante en Darío, ni el de la gracia lírica, y por eso buscó siempre la gracia divina" (p. 24).

Otras observaciones ocurren: "traía un idioma pobre y tosco" (p. 25); "el influjo de su aldea natal le restó horizonte a su gran vuelo; su cultura primaria le prohibió acercarse a las grandes fuentes de la belleza intelectual" (p. 25); "La relación entre contenido y forma es inarmónica y desigual en el primer libro de Gabriela" (p. 12). "Se observa en Gabriela un afán constante de modernidad y de hermetismo en la metáfora estridente, en el movimiento inarmónico de su verso" (p. 17) dice Torres Rioseco ante *Lagar*, la última de las obras de Gabriela, y de todas ellas en conjunto: "hay en toda la obra una especie de indecisión rítmica, cierta aspereza de dicción" (p. 13).

A Torres Rioseco, en fin, como hombre de lecturas, que a lo largo de cincuenta años de labor cotidiana ha logrado acendrar una amplísima cultura humanística, la admiración por la poetisa y el tierno afecto que acertó a despertarle la mujer, sola siempre, sola por hurafía y desconfiada, inquieta, animada de carácter difícil, con evidente delirio de persecución, inadaptable al medio, cualquiera fuese la nacionalidad de éste, no le embaraza la visión crítica.

Por las informaciones que da el autor, aunque dispersas, puede también reconstituirse la amistad a la distancia que le unió a Gabriela Mistral, dentro de la cual llegaron a prodigarse, por escrito, elogios recíprocos, a los que por definición son muy sensibles los escritores. En sustancia, cuando Torres Rioseco salió de Chile, la primera vez, en 1918, ya era admirador de Gabriela, si bien jamás la había saludado. En Nueva York leyó poemas de ella a varios escritores (p. 36) por medio de quienes contagió en el interés a Federico de Onís, que fue, como se sabe, el editor de *Desolación*. En 1919 y 1920, varias cartas se habían cruzado desde Estados Unidos y Chile entre Gabriela y dos de sus amigos chilenos, Francisco Aguilera y Arturo Torres Rioseco (p. 36), quienes iban a cobrar, más adelante, activa intervención en los actos de homenaje que recibió la poetisa. Es digno de especial mención el artículo que Gabriela publicó en *El Mercurio*, de Santiago de Chile, sobre Torres Rioseco, al cual éste se refiere así: "Este ensayo es la visión más clara de mi poesía que existe hasta hoy, y tan de mi agrado, que lo usé como prólogo de mi libro de poemas *Cautiverio*" (p. 57).

Es, como se ve, una tierna amistad de espíritus afines la que en parte ha dictado las líneas de este libro, amistad que no ha enfriado la muerte, de modo que el poeta sobreviviente coloca ahora su coronita de siemprevivas en el túmulo ya cubierto de incontables ofrendas florales, algunas muy rumbosas: "No hubo poeta tropical que no le dedicara algún poema" (p. 43).

RAÚL SILVA CASTRO

Tulane University.