

## RESEÑAS

JUAN ANTONIO AYALA, *Lydia Nogales, un suceso en la historia literaria de El Salvador*, San Salvador: Ministerio de Cultura, 1956.

En 1947 estremeció el ambiente literario de El Salvador la aparición de una nueva poetisa: Lydia Nogales. Un grupo de prestigiosos literatos —entre ellos Raúl Contreras, Hugo Lindo, A. Guerra Trigueros y M. J. de Arce Valladares— salieron galantemente a la palestra y apadrinaron los primeros ejercicios poéticos de la talentosa adolescente, elogiándola sin medida y anunciando a los cuatro vientos que en Lydia Nogales le nacía a El Salvador una poetisa de alcurnia internacional. Los poemas de Lydia Nogales aparecieron en el periódico *La Tribuna* y fueron reproducidos por revistas y diarios de México y Centro América. Ansioso el público de conocer en persona a tal portento demandó de sus padrinos más detalles de carácter biográfico; quiso conocerla y rendirle homenaje. Y entonces aconteció la catástrofe. . . Se dijo que la poetisa padecía de una enfermedad incurable y reposaba, en completa reclusión, en alguna montaña de la provincia de Santa Ana. Un médico aseguró conocer a su familia. El padre de la poetisa escribió una carta a *La Tribuna*, pero la carta resultó ser apócrifa y el “padre” un *saboteur*, miembro de la facción de los incrédulos, quien pretendía de este modo encender las dudas ya crecientes de los lectores. Pronto se formaron dos acérrimos bandos: los nogalistas y los anti-nogalistas. Combatieron por la prensa, en los cafés y los salones. Cambiaron toda clase de denuestos. Hasta que el interés público amainó, *La Tribuna* dejó de insertar cartas de los lectores, los literatos se retiraron sonrientes y satisfechos a curarse las “heridas” y Lydia Nogales pudo, al fin, gozar plena y eternamente de su indispensable retiro. . .

Hoy, el ensayista y profesor español Juan Antonio Ayala, radicado en San Salvador, reúne en elegante volumen toda la historia del *affaire*

*Nogales*: artículos—algunos de excepcional valor—escritos por Guerra Trigueros, Hugo Lindo, Juanita Soriano, y otros; los poemas que sus colegas le dedicaron, entre ellos un hermoso soneto por Claudia Lars; las cartas y airadas protestas de quienes se sintieron víctimas de un timo; y, lo que constituye la médula del libro, la obra completa de Lydia Nogales precedida de un estudio sobre su arte poético por Ayala. El ensayista de garra que se esconde en Ayala ejecuta verdaderas proezas de fina interpretación para hacer justicia a una poesía que indudablemente posee calidad estética, pero que se presenta ante el público entre corrientes de ironía, como insegura del impulso esencial que la pone en movimiento. Según sucede a menudo en estos casos, la broma inicial se convirtió, si no en drama, al menos en algo extremadamente serio: la poesía de estas exquisitas especulaciones sobre el tiempo y la muerte revela más de la cuenta, va siempre un paso más adelante de la precaución de su autor, como cosa viva y compleja que habla por sí misma ante el desconcierto del creador y de los amigos que están al tanto del secreto. Porque Lydia Nogales es un poeta, y su obra, un capítulo valioso en la producción ya prestigiada de uno de los buenos modernistas salvadoreños. Digo esto suponiendo que se ha probado ya sin lugar a dudas que Raúl Contreras se esconde bajo el pseudónimo de Lydia Nogales (Ayala lo sugiere, no lo afirma, y hace bien pues el hecho en sí no constituye un factor primordial de su interpretación). Curioso caso de plasticidad y virtuosismo admirables es el de estos versos nacidos como flor de invernadero en un legítimo clima sorjuanesco. Indagando los detalles de esta historia, exaltando el valor intrínseco de la poesía que forma su centro, atendiendo a amigos y detractores, Juan Antonio Ayala le da categoría literaria a lo que pudo ser una simple diversión de corrillos y la convierte en un episodio de primaria importancia en la crónica de la literatura centroamericana contemporánea. Libro ameno, escrito con alta perspicacia crítica y estilo de sobria elegancia, es éste uno de los más señalados aciertos editoriales del Ministerio de Cultura de El Salvador.

FERNANDO ALEGRÍA  
*Universidad de California, Berkeley*

OMAR DEL CARLO, *Proserpina y el extranjero. El jardín de ceniza*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1956.

Buenos Aires sigue siendo uno de los centros de más actividad teatral, en toda Hispanoamérica. Entre las figuras mayores—en edad y en méritos—se destacan Vicente Martínez Cutiño (1887), Samuel Eichelbaum (1894) y Conrado Nalé Roxlo (1898). A veces escritores notables en otros géneros suelen dignificar el teatro con piezas ocasionales; pero, si nos limitamos a los de más exclusiva vocación dramática, podríamos mencionar, entre los jóvenes, a Agustín Cuzzani, Tulio Carella, Pablo Palant, Juan Carlos Gené, Vito de Martini, Julio Imbert, Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún y otros.

Omar del Carlo (1918) es uno de los más interesantes. Narciso Pousa, en su ensayo sobre "El teatro de Omar del Carlo" que aparece como prólogo de este libro, señala cómo, en *Electra al amanecer*, *Proserpina y el Extranjero* y *El jardín de ceniza*, logra pureza lírica con un máximo de espectacularidad. Espectacularidad de melodrama, pero con virtudes poéticas. Y Juan José Castro—en otras páginas prologales: "Por qué elegí *Proserpina*"—declara el valor "esencialmente musical" de este drama de Omar del Carlo. Se recordará la admiración de Juan José Castro por la música que compuso Igor Stravinski para el poema de André Gide, *Perséphone* (representado en Buenos Aires, en 1936). Nada extraño, pues, que se sienta atraído por la audacia con que Omar del Carlo ha reelaborado el mismo mito.

El mito del rapto de Proserpina penetra como un rayo de luz en la sórdida realidad de un inquilinato porteño y se refracta en extraños reflejos de poesía. Sol en la charca, que muestra esmeraldas en el agua podrida. El Mito, personificado, avanza por el escenario y nos habla: al conjuro de su palabra ocurren rápidas transmutaciones. El infierno se muda a Buenos Aires; el Aquerón se queda inmóvil, en el sucio Río de la Plata; Hades, rey del mundo subterráneo, se disfraza de Porfirio, el guapo, rey del hampa; la deidad Proserpina, hija de Deméter, es ahora Proserpina, una muchacha de los campos del sur, que cae en un ambiente de infamia y prostitución.

Hábilmente, Del Carlo funde mito y realidad y juntos se salvan para el arte dramático. Los personajes son criaturas de la Argentina de hoy; y, sin embargo, sus gestos y palabras tienen una fuerza que les viene desde el fondo de los tiempos. Y el paisaje de trigales donde vivían Demetria y su hija Proserpina nos siguen dando una emoción argentina aunque sepamos

que éstos son los trigales de la deidad Deméter. El enlace del mito de Proserpina raptada en el infierno con las figuras de Claudio y Flavia —el punto moralmente más bajo del poder pagano y el arranque de la expansión del cristianismo— agrega al drama intenciones de alegoría religiosa. La salvación final de Proserpina adquiere así valor de símbolo moral.

Omar del Carlo rompe la composición en marco del teatro moderno y pone la acción en libertad: movimiento rápido de escenas vivas, sueltas, desnudas, cambiantes. La fluidez del teatro griego o del teatro de Lope de Vega y de Shakespeare —después del endurecimiento de los decorados realistas— vuelve ahora a correr por el cauce de las formas nuevas del teatro contemporáneo, formas que han aprendido del cine, sin imitarlo.

Omar del Carlo ha declarado varias veces su programa teatral: apoyarse en el poder mágico de la palabra para crear un espectáculo con toda la libertad de los tiempos de Isabel. Se desentiende de la mera unidad exterior, determinada mecánicamente por los cuadros escénicos y los decorados, y procura dar al diálogo unidad interior, de fantasía y significación.

ENRIQUE ANDERSON IMERT  
*University of Michigan,  
 Ann Arbor, Michigan*

EDUARDO BLANCO AMOR, *La catedral y el niño*, nueva edición de Losada de Buenos Aires, del 4 de octubre de 1956. 405 pp. Viñeta en la cubierta por Silvio Baldessari.

El autor, Eduardo Blanco-Amor, nació en Orense (Galicia) a principios del siglo, y desde 1918 ha vivido casi todo el tiempo en Buenos Aires, dedicado con gran éxito a la poesía, el teatro, la novela, el ensayo, la crítica, el periodismo y la cátedra.

*La catedral y el niño* es una novela descriptiva, especialmente de la vida y costumbres de Orense, o como la llama siempre el autor, Auria, ciudad fundada por los romanos, cerca del río Miño, famosa por sus aguas termales, por el puente de Trajano y sobre todo por una catedral del siglo XIII, que pretende encarnar el espíritu de sus habitantes. Los canó-

nigos rigen la ciudad y dan la pauta a su aristocracia tradicionalista, a pesar de la resistencia de un grupo progresista, representado por la prensa y por unas pocas familias pudientes. Una de éstas, los Torralbas, protagonizan la novela, contada en primera persona por Luis Torralba, niño de ocho años al principio del relato, hijo de un matrimonio separado, que vive unas veces con su madre en la casa solariega de frente de la catedral, y otras en el pazo de su padre. Todas las experiencias vitales del niño con su familia y la ciudad son transferidas por éste a ese coloso de piedra, con el cual lucha por arrancarle el misterio de su poder. De ahí el acertado título de la obra.

Sin ser ésta, ni con mucho, una novela de fantasía, sino realista hasta el extremo, dos obras esculturales tienen en ella un rango casi de personajes: el famoso Cristo de la catedral, y un pequeño David, grabado en el capitel de una columna exterior, casi pegada al balcón del cuarto de Luis. Este David con su arpa se reviste diariamente de las más caprichosas y variadas formas en la mente del niño, y es como la clave musical de la novela; el Cristo, en cambio, es el objeto de un odio infantil inexplicable y como la encarnación del Misterio. Luis trata de destruirlo violentamente y descubre que es una momia humana.

La acción principal, que cubre un período de once años y está diluida en una especie de diario minucioso, da cuenta de la vida de Luis en sus relaciones con el ambiente. Resumida al *mínimum*, es el atormentado presenciar de las desavenencias familiares; la pésima conducta de su padre que ocasiona la muerte de su madre; el desafecto de sus dos hermanos medios, María Lucila y Eduardo, que más tarde terminan en amores incestuosos y pseudo-matrimonio, huyendo de España; la lucha de su familia con un canónigo atrabiliario y cruel a quien Modesto, su tío paterno, castiga con una paliza, la cual le cuesta varios años de presidio, para regresar después de ellos, convertido de altivo anticlerical en un simplete rezandero y vulgar; el servilismo de Auria que se deja dominar arbitrariamente por una casta clerical de viciosos; la explotación inicua de parientes usureros y de usureras beatas; la vida humanitaria de la celestina local, llorada por todo el pueblo, pero que no puede recibir sepultura normal; etc., etc.

Otros hechos centrales, ya no presenciados sino realizados por Luis mismo son: su primera comunión; su frustrado intento de suicidio a los nueve años de edad (!); sus aventuras con la joven criada, cuyo honor no tiene que reparar. . . ; su internado forzoso en un colegio de curas, lleno de vicisitudes; su indiferencia al afecto, mitad intelectual, mitad sen-

sual, del amigo íntimo de su adolescencia, Amadeo, quien, a pesar del rechazo físico, sigue siendo su confidente; sus primeros versos; su primera interpretación del mundo; su total desengaño; la ruina económica de su hogar; y por fin, como desenlace, su viaje a la Argentina, mundo nuevo para una vida nueva, como huyendo de la podredumbre y derrumbe de toda su familia y su patria, viaje debido a la pura casualidad: un bonachón gallego, Valeiras, enriquecido en América, regresa a Orense con su familia a quedarse, pero se ve obligado por la Guerra Mundial a volver a la Argentina a defender sus intereses, y se lleva a Luis porque le ha caído en gracia.

La discusión del carácter autobiográfico de esta novela, además de ser un poco bizantina, resulta difícil por la escasa información biográfica de que dispongo. Pero es interesante notar que tanto el autor como su personaje nacen en la misma época y lugar, cultivan la poesía y emigran a Suramérica en la adolescencia. Hay además una infinidad de sutilezas psicológicas que sólo un autobiógrafo puede descubrir. Lo cual no es mucho decir, claro está, puesto que toda novela siempre tiene algo de autobiográfica.

Aunque Blanco-Amor no predica, ni pretende enseñar algo directamente, y aunque la descripción amena y sosegada de las costumbres parece ser su principal objetivo, este escéptico y regocijado adorador de la belleza resulta enseñando mucho. La lección varía según el lector, sin embargo. Para mí, la tesis central es la ruina de la vida social, familiar e individual desatada por la clase clerical todopoderosa en su lucha de predominio. La catedral derrota al niño, símbolo tal vez de la vida natural pura. Esta vida hay que esperar encontrarla en América, pues toda España está como Auria. En este sentido, esta novela gallega es a la vez una novela americana.

La pintura de la corrupción moral, sin lamentos ni complacencia, sin caricatura, es desoladora: incluye todos los vicios capitales, todos los pecados de la carne sin excepción alguna, la avaricia, la hipocresía, la soberbia, la injusticia, la cobardía, etc. El autor, sin embargo, no sólo trata de ser delicado en la descripción de los hechos, sino que exhibe maestría de ingenio para no herir al lector púdico, sin quitarle nada tampoco al dramatismo del relato. Su anticlericalismo no es rabioso ni parcial: ahí está la figura del canónigo bueno, Portocarrero, pintada con gran cariño. Éste, sin embargo, termina idiotizado por la parálisis, mientras que el canónigo mujeriego y sanguinario es exaltado al episcopado. En el caso de la barragana del tío Modesto, el autor se complace en mostrar la fide-

lidad de la concubina, por encima de la cárcel y persecución, y que al cabo de los años, a pesar de la desigualdad social, se convierte en su esposa. En cambio el carácter del padre es pintado como el de un señorito botarata, sin sentimientos, casado por el dinero, vicioso, egoísta, vulgar. Su coqueteo con la hermana de su esposa no es menos responsable de la tragedia que la perfidia de las lenguas, la intromisión de los parientes en la vida familiar, el error de un segundo matrimonio, etc.

De interés son las ideas estéticas y éticas expuestas en largos diálogos entre Luis y Amadeo, llenas de paradojas y de malabarismos verbales. Repetirlas aquí sería fuera de lugar; baste decir que se reducen a la exaltación de lo griego y de los ideales helénicos, y que no pretenden ser originales. No le falta a Blanco-Amor su tono burlón al exponerlas, aunque siempre sin tomar partido, lo mismo que hace con ideas políticas o raciales de galleguismo acendrado. Es el mismo tono socarrón y regocijado con que se burla aun de los jacobinos provincianos, y de su bullicioso y ramplón progresismo. Siempre prevalecen en el autor la vida y la belleza sobre la ideología y la verdad, a fuer de artista y de español.

El estilo de la novela es magistral: insuperable en la riqueza, propiedad y expresividad del vocabulario; originalísimo en las imágenes, de un brillo y una energía cautivadoras; admirable en saber conservar la tensión y el interés, a pesar de las largas descripciones y de episodios poco pertinentes. Es notable el atrevimiento con que canoniza palabras ordinariamente proscritas del lenguaje literario pero insustituibles, o con que forja o admite neologismos y americanismos que contrastan agradablemente con un castellano de la más pura ley. El realismo en la descripción de las costumbres gallegas y la fidelidad en la reproducción del vocabulario e ideología del pueblo bajo sorprenden y maravillan. En la belleza de las descripciones físicas se descubre a un poeta lírico de primer orden. Y el dramaturgo se deja ver en la creación de caracteres inolvidables como el de la tía Pepita, el tío Modesto, el ateo Tarántula, la celestina, el avaro, la vieja criada Joaquina, Julio el Callado, compañero de internado, el sibarita Amadeo, las Fuchicas, el indiano, etc.

En conclusión, esta novela, a pesar de la minuciosidad fotográfica de las descripciones, que la hace de lectura pausada, es sumamente interesante y artística, y el pesimismo moral que imprime sobre el lector va compensado por un genuino deleite estético.

EBEL BOTERO

*University of California, Berkeley.*

TEATRO MEXICANO DEL SIGLO XX. Selección, prólogo y notas de Francisco Monterde, Antonio Magaña Esquivel y Celestino Gorostiza, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 25, 26 y 27 [3 volúmenes], 1956.

Entre los múltiples factores que impiden un conocimiento cabal del teatro de Hispanoamérica, acaso sea el más grave la enorme dificultad de conseguir textos. En un medio cultural donde habitualmente los libros se publican en tiradas pequeñas, las obras teatrales se distinguen por el número reducido de ejemplares. La mayoría de los lectores cultos de literatura iberoamericana apenas conoce unos cuantos dramas de Ruiz de Alarcón y algo de Florencio Sánchez. Hasta los especialistas en la materia a duras penas logran reunir los textos más importantes. Si se ha repetido hasta el cansancio el viejo estribillo de que en Hispanoamérica no hay teatro, se debe más este concepto falso a las dificultades de conseguir los libros, que a la supuesta pobreza del género.

Precisamente por esta razón, tienen valor doble los tres volúmenes que aquí comentamos. Presentan una colección escogida de lo mejor y lo más importante que se ha escrito para el teatro en México en lo que va del siglo. Aquí encontramos suficiente teatro mexicano para demostrar de una vez para siempre que sí existe el teatro mexicano; que Alarcón y Sor Juana tienen quienes, si no los igualan hoy, prometen hacerlo en un mañana no muy lejano.

Corresponden estos libros a tres etapas del siglo XX: el primero, a las tres primeras décadas; el segundo, a los años 1932 hasta 1946; y el tercero, al período actual. Los antólogos son tres distinguidos hombres de teatro: Francisco Monterde, insigne historiador del teatro mexicano y miembro del influyente Grupo de los Siete; Antonio Magaña Esquivel, crítico teatral y autor de obras fundamentales para el estudio del teatro contemporáneo de México; y Celestino Gorostiza, dramaturgo y director, quien, durante un cuarto de siglo, ha luchado por fundar y sostener un auténtico teatro mexicano.

Además de proporcionarnos las obras y una breve pero sustanciosa nota crítica y bibliográfica referente a cada autor representado, que suman treinta y dos, los editores han escrito tres prólogos, cada cual en la materia que mejor conoce, los cuales en su totalidad no son otra cosa sino una historia del teatro contemporáneo de México. Como sería de esperar, existen ciertas disidencias. Notable entre éstas es la basada en las diversas interpretaciones ofrecidas por Monterde y Magaña Esquivel en



sus apreciaciones del éxito del Grupo de los Siete. Sin embargo, tales desacuerdos carecen de importancia, y queremos subrayar las excelentes valoraciones de dramaturgos y de períodos que los editores nos regalan. Aun cuando no estamos de acuerdo, resultan estos prólogos tan sugerentes como exactos en sus noticias.

El primer período corresponde a los años anteriores al éxito, muy relativo si se quiere, alcanzado allá por 1925 por el Grupo de los Siete. Es un período de larga y penosa búsqueda, después de la cual existía, por primera vez, un legítimo teatro mexicano, escrito y representado por y para mexicanos. Todo esto no se logró de la noche a la mañana. El teatro tuvo que pasar por su vía crucis: veinticinco años de ciega adhesión al modelo español, de lloriqueo romántico, de gritería echegariana, de regionalismo superficial, sin asomos de un verdadero aliento mexicano. Esto, en los ratos libres, cuando las luchas revolucionarias y el aislamiento producido por la Primera Guerra Mundial permitían que siquiera existiera el teatro: tales agitaciones imposibilitaban la llegada de compañías extranjeras, y las mexicanas no estaban capacitadas para hacer teatro por sí solas. Después, el impulso político desembocó en un teatro propagandista, indigenista, costumbrista, y, por evasión, retorno a la Colonia, sucesos estos que eran de esperar, pero que dieron muy poco teatro.

No fue sino en 1923 cuando aconteció la primera tentativa seria de crear teatro verdaderamente mexicano. Encabezado por el Grupo de los Siete, entre ellos, el mismo Monterde, el movimiento renovador acometía la doble empresa de remover el teatro estancado, traduciendo a dramaturgos extranjeros, y a la vez esforzándose por que se representasen obras de autores mexicanos, en vez de la consabida temporada de dramones españoles. Como dice Monterde, "... precedió la tarea de sanear el ambiente teatral. Eso equivalió a arrumar lo inútil, después de haber renovado la atmósfera: abrir las ventanas secularmente cerradas en aquel recinto con aire viciado, en el cual no se podía ver ni respirar con amplitud..."

El volumen siguiente está dedicado a los revolucionarios del teatro; después de la labor básica, sobrevino la experimentación. El realismo cede el escenario al misterio y a la poesía. La temática nacionalista se rinde ante el verbo y la pregunta. Según dice Magaña Esquivel. "Es la llegada de los poetas al teatro". No les interesa crear teatro de sombrero ancho y treinta-treinta, ni tampoco dramas hogareños. Paradójicamente, el teatro mexicano echa sus raíces en el Teatro Ulises y Teatro Orientación, a los cuales hasta hace muy poco se les seguía tachando de antimexicanos. En su

búsqueda de lo nuevo, se amaestran actores, autores, escenógrafos; uno de sus logros más importantes es la exaltación del papel del director.

Se divide esta etapa en dos períodos: 1932-1938, la época verdaderamente experimentalista, dentro de las salas privadas y teatros minúsculos que servían de aulas, y 1938-1942, años de la lucha por llevar al escenario profesional los métodos del teatro experimental. Si a los Siete debemos el que no se haga teatro mexicano con ceceo español, a los experimentalistas de la segunda época les debemos el que el teatro profesional mexicano esté al tanto de las corrientes de último momento.

Si la segunda etapa es de experimentación, la tercera pudiera llamarse el período profesional. Nada hay de peyorativo en este calificativo, sino el hecho de que las conquistas y las inquietudes de los teatros experimentales se han trasladado a las tablas profesionales, con resultados sorprendentes. Abundan dramaturgos prometedores; cada año se estrenan obras valiosas. Entre muchos, deben subrayarse los nombres siguientes: Héctor Mendoza, Emilio Carballido, Ignacio Retes, Sergio Magaña, Federico Inclán, Rafael Solana. Todos están representados en este tercer volumen, al lado de autores consagrados ya, como Novo. Se han escogido a base de haber estrenado su primera obra después de 1947. Según se colige del prólogo por Celestino Gorostiza, la única dificultad en hacer su selección era la de escoger lo mejor entre lo mucho y bueno.

Representa este tercer volumen la conquista definitiva. Citando al editor, "...se establece en el teatro mexicano de hoy una curiosa paradoja: renuncia modestamente a sus pasadas ambiciones de universalidad y se hace nacionalista, localista, provinciano si se quiere, tan sólo para aspirar orgullosamente a merecer la universalidad por el hecho de ser mexicano, de tener una fisonomía, un carácter y un estilo propios. Quisiera circular como ciudadano del mundo, pero exactamente en la forma en que pueden hacerlo tanto los ciudadanos como el teatro: con un pasaporte de su país y un visado de las naciones extranjeras".

Celebramos la aparición de estos tres volúmenes, en edición pulcra y de presentación inteligente. Están aquí todos los que deben estar, desde el grito romántico hasta las intuiciones muy actuales de un Héctor Mendoza, niño pródigo del teatro mexicano. Esto no quiere decir que hubiéramos escogido estas mismas obras, de haber hecho una antología parecida. *Debiera haber obispas*, de Rafael Solana, por ejemplo, queda en un nivel bastante inferior a su *Estrella que se apaga*. Esta última obra no será tan lograda en la técnica, pero tiene un interés humano, una compasión y un diálogo mordaz que aquélla alcanza sólo a ratos. Ni vemos ningún valor

en *Clotilde en su casa*, de Jorge Ibarguengoitia. Pero esto no es más que una leve diferencia de gustos, sin importancia mayor. Lo que sí es de importancia, y mayorísima, es el hecho de que aquí tenemos una excelente antología de teatro mexicano moderno.

FRANK DAUSTER  
*Rutgers University,*  
*New Brunswick, New Jersey*

SWAN, CYGNETS, and OWL, *An Anthology of Modernist Poetry in Spanish America*, Translations by Mildred E. Johnson, Introductory Essay by J. S. Brushwood, Columbia, Missouri: The University of Missouri Studies, XXIX, 1956. VII y 199 pp.

Blackwell, Craig, Hays, Turnbull, Underwood, Walsh y otros han emprendido la difícil tarea de captar en inglés las bellezas de una creciente porción de la poesía hispánica. A estos nombres nos place poder añadir ahora el de la traductora de esta compilación de unos 68 poemas de 22 poetas representativos de la mejor poesía americana escrita en lengua española desde 1885 hasta aproximadamente 1936.

La señorita Johnson sigue a Craig (*The Modernist Trend in Spanish American Poetry*, 1934) en haber ampliado el período generalmente concedido al Modernismo para permitir la inclusión de unos poetas como Bodet, Borges y Neruda que difícilmente pueden ser identificados con los demás sin negar todo esfuerzo de establecer normas estéticas delineadoras. El Modernismo sigue siendo tema debatido. Nadie ha contribuido todavía con una definición respecto de su alcance y significado que satisfaga a todos. Empero, no es sino justo reconocer que las palabras preliminares de Brushwood constituyen un armonioso resumen de las mejor pensadas interpretaciones que hasta hoy se hayan escrito sobre la poesía hispánica del pasado medio siglo. Mejor, pues, que disputar detalles de índole poco más o menos arbitraria, incumbe felicitarle por habernos proporcionado una bien equilibrada introducción al espíritu y tendencias dominantes del período, a la vez que un mesurado aprecio de cada uno de los poetas presentados y los poemas traducidos.

Por ende, resulta esta antología mucho más que una mera colección de traducciones. Igual que la obra de Craig habrá de servir como otro

excelente texto para quien quiera seguir más a fondo el desarrollo de la poesía contemporánea hispanoamericana. Y también, desde luego, como otro puente de seguro y ameno enlace entre el mundo hispánico y el mundo anglosajón. Hacia este fin contribuye mucho la confrontación del texto original con el texto inglés. Y aun interesa observar otro aspecto de parecida índole práctica. Los 22 poetas presentados por Johnson son los mismos de la *Anthology of Spanish American Literature* (Appleton-Century-Crofts, 1946), antología patrocinada por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, faltando sólo tres, que son: Gabriela Mistral—que no quiso conceder la debida autorización—, Luis Carlos López y José Eustasio Rivera. De los 242 poemas incorporados en la aludida antología del Instituto, la señorita Johnson traduce unos 60—de los cuales unos 30 aparecen por primera vez en traducción inglesa. Nos ofrece otros seis más que no figuran en la antología. El número de poemas traducidos de cada poeta va de uno a seis. Nervo (6), Silva (5), Storni (5), y Agustini (5) le llevan la ventaja a Darío, que entra con cuatro. Pero Darío—y Nervo— no andaban del todo mal en inglés. Al contrario, Storni y Agustini y aun Silva, quedaban pobremente representados. Además, no todos los poemas que ya se habían traducido al inglés son de fácil alcance; y huelga decir que tampoco son todos altamente dignos de los originales. Tal, en particular, es el caso de Martí, de quien, fuera de unos poemas aislados, no existen sino las traducciones (1898)—más o menos la mitad de los *Versos sencillos*—de la romántica "Cecil Charles", cabe aquí mismo felicitar a la señorita Johnson por haber respetado tanto la medida como la "difícil sencillez" martiana. Da pena que no tradujera más que los poemas I y XXV.

Quedamos agradecidos, pues, por estas versiones nuevas de poemas ya traducidos una y aun varias veces. Ocurre que algunas de éstas son de las mejores y más representativas poesías de la musa hispana contemporánea, de las cuales cito sólo unas cuantas que hace tiempo son célebres piezas antológicas, tales como: "Nocturno III" de Silva; "De blanco" de Nájera; "El cisne" de Darío; "Blasón" de Chocano; y "Tuércele el cuello al cisne", de González Martínez. Además, esta duplicación de esfuerzos nos brinda, claro está, una excelente oportunidad para comentar y apreciar los problemas que le han de confundir a quien quiera se atreva a exponerse a la inevitable carga de *traduttore, traditore*...

La señorita Johnson adoptó como norma el respetar, en todo lo humanamente posible, tanto el fondo como la forma del original. Al dedicarse a este loable propósito se condenó desde luego a la probabilidad de

otra carga —la de sacrificar lo poético en el altar de la transcripción fría-mente rígida e impersonal. El único procedimiento lógico y, hasta diría yo, justo, justo no sólo para con el poeta traducido sino para con el poeta que traduce —y sólo al poeta se le debe permitir la difícil y casi siempre ingrata tarea de "aproximar" lo que otro poeta canta— es el de que el que traduce cumple con la obligación de intentar reproducir el efecto total y único de un poema sin abusar del privilegio de desviarse, en lo inevitable, del sentido y de la forma del original y a la vez sin reservas de escrúpulo en cuanto a poner en juego su propio genio creador en un justificado esfuerzo de captar, en el suyo, aquel residuo de belleza y de concepto que sea peculiar y único al otro idioma. Creo que sólo así se puede defender de ser lo menos *traditore* posible.

Estas traducciones de la señorita Johnson superan a todas las demás en lo de fidelidad. Hay casos en que ha logrado un traslado casi milagroso —directo, preciso, de incomparable efecto total. Véanse tan sólo estos versos de "Vida-garfio" (*Clinging to Life*) de Juana de Ibarbourou. Resisto a copiar el poema todo, escogiendo sólo dos estrofas que me parecen aún superiores a las demás precisamente porque en ellas patentiza de manera genial su envidiable dón de poeta creador:

A flor de tierra, amante. Casi sobre la tierra  
donde el sol me caliente los huesos, y mis ojos,  
alargados en tallos, suban a ver de nuevo  
la lámpara salvaje de los ocasos rojos.

A flor de tierra, amante. Que el tránsito así sea  
más breve. Yo presiento  
la lucha de mi carne por volver hacia arriba,  
por sentir en sus átomos la frescura del viento.

Beloved, just below the ground. And almost on the earth,  
So that the sun may give my bones its warmth, and where my eyes,  
Prolonged within the stems of plants may rise to see anew  
The sunsets light their savage lamp in crimson western skies.

Beloved, just below the ground. Let the transition thus  
Be briefer. I foretell  
My body will be struggling always to return above.  
So it may feel the freshness of the wind in every cell.

No sé de otra traducción al inglés de esta joya de la rebelde Juana.

○ compárense los siguientes versos del "Retorno imposible" de González Martínez:

Yo sueño con un viaje que nunca emprenderé,  
un viaje de retorno, grave y reminiscente...

Atrás quedó la fuente  
cantarina y jocunda, y aquella tarde fue  
esquivo el torpe labio a la dulce corriente.  
¡Ah, si tornar pudiera! Mas sé que inútilmente  
sueño con ese viaje que nunca emprenderé.

Un pájaro en la fronda cantaba para mí...  
Ya crucé por la senda de prisa, yo no lo oí...

Un árbol me brindaba su paz... A la ventura,  
pasé cabe la sombra sin probar su frescura.  
Una piedra le dijo a mi dolor: "Descansa",  
y desdeñé las voces de aquella piedra mansa.

\* \* \*

Mas ¿para qué, si al fin de la carrera  
hay un beso más hondo que me espera,  
y una fuente más pura,  
y un ave más hermosa que canta en la espesura,  
y otra piedra clemente  
en que posar mañana la angustia de mi frente,  
y un nuevo sol que lanza  
desde la altiva cumbre su rayo de esperanza?

Y mi afán repentino  
se para vacilante en mitad del camino,  
y vuelvo atrás los ojos, y sin saber por qué,  
entre lo que recuerdo y entre lo que adivino,  
bajo el alucinante misterio vespertino,  
sueño con ese viaje que nunca emprenderé.

\* \* \*

I dream about a journey I shall never try,  
One grave and reminiscent, turning back again.

I let the spring remain  
Behind, a merry songstress; my stupid lips were shy,  
Avoiding that fresh current that evening with disdain.  
O would I might return. However all in vain  
I dream about that journey I shall never try.

A bird was singing in the leaves as I drew near;  
I walked along the path in haste and failed to hear.

A tree would grant its peace, but I quite casually  
 Passed by and never knew how cool the shade might be.  
 A stone said to my suffering "Stay here and rest."  
 I scorned the graciousness that gentle stone expressed.

\* \* \*

But why, if at the end of my career  
 There waits for me a sweeter kiss than here,  
 A fountain still more pure,  
 A bird within the woods that sings with more allure,  
 Another stone as kind,  
 Whose proffered rest my anguished brow some day may find,  
 And a new sun to throw  
 Down from its lofty height a ray of hope below?

My sudden eagerness  
 Stops midway on the road in hesitant distress;  
 I turn my glances backward and not knowing why,  
 Between what I recall and what I only guess,  
 Within the mystery of dusk's deceptive dress,  
 I dream about that journey I shall never try.

Al traducir el histórico soneto del poeta mexicano, tuvo que enfrentar la fuerte competencia de buenas traducciones hechas por Craig y Muna Lee. Cada una de las tres merece nuestra ferviente aprobación. Leamos, empero, tan sólo el primer cuarteto de cada versión para convencernos de que en capaces manos una buena obra literaria se presta siempre para otra traducción que iguale o supere a las anteriores:

Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje  
 que da su nota blanca al azul de la fuente;  
 él pasea su gracia no más, pero no siente  
 el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

\* \* \*

Wring the neck of the lying-feathered swan  
 That gives a white note to the fountain's blue:  
 Its prettiness is well enough, but on  
 The soul of things it can't say much to you.

(Muna Lee)

\* \* \*

Wring the neck of the swan with plumage deceiving,  
 The note of white upon the lake of blue;  
 He parades his beauty merely, but has no clue  
 To the soul of things, no voice in the scene perceiving.

(Craig)

\* \* \*

Wring the swan's curved neck; that bird of false display  
 Bestows its note of whiteness on the fountain's blue;  
 Though it parades its grace, it never felt or knew  
 The soul of things, nor heard what nature's voices say.

Dignas de alabanza también son sus traducciones de "Nihilismo" de Casal; "El castaño no sabe" y "¿Llorar? ¡Por qué!" de Nervo; "¡Quién sabe!" de Chocano; "Dolor" de Storni; "El intruso" de Agustini; y "¿Te acuerdas?" de González Martínez. Tuvo audacia al ensayar poner en inglés el contorsionado juego simbólico de "Julio" de Herrera y Reissig, del cual siguen los tercetos:

Resolviendo una suma de ilusiones,  
 como un Jordán de cándidos vellones  
 la majada eucarística se integra;

y a lo lejos el cuervo pensativo  
 sueña acaso en un Cosmos abstractivo  
 como una luna pavorosa y negra.

\* \* \*

To solve a sum illusions have created,  
 The eucharistic flock is integrated,  
 Like a Jordan full of fleeces, white as snow.

Afar the meditative crow, inactive,  
 Perhaps is dreaming of a world abstractive  
 As a blackish moon with terrifying glow.

Y fue feliz en su manera de reproducir las repeticiones dificultosas de "Balbuceo" y "Cancioncilla" de Banchs.

Cabe advertir, no obstante, que en otras traducciones, y aun en el caso de las ya citadas, hay momentos cuando en su empeño de no apartarse un ápice del original se le pide un esfuerzo imposible de plena



realización. Afortunadamente, tales casos son raros, y hasta me atrevería a sugerir que tras un incesante pulir aún pudieran vencerse los contados obstáculos que hasta ahora no la han permitido alcanzar el total efecto artístico de sus mejores interpretaciones. Su traducción de la "Sonatina" de Darío—superior en todo a las demás—es de veras un modelo de arte acabado del género. Tanto, que por esa misma razón ni siquiera el más leve desliz se deja pasar inadvertido. Choca, por ejemplo, el uso de la palabra "there"—inevitable, quizá, por la imperiosa necesidad de guardar ritmo y rima, en los últimos dos versos de la primera estrofa:

está mudo el teclado de su clave sonoro;  
y en un vaso olvidada se desmaya una flor.

\* \* \*

The keys of her sonorous clavichord are silent there;  
A flower, now forgotten, faints away within a vase.

Y tampoco debe haberse quedado enteramente satisfecha con el último terceto de "Blasón" de Chocano—ni Craig con la suya—donde la débil e inocua voz "perhaps" echa a perder el efecto final:

La sangre es española e incaico es el latido;  
¡y de no ser Poeta, quizás yo hubiese sido  
un blanco Aventurero o un indio Emperador!

\* \* \*

The blood is Spanish, Incan its pulsation;  
And were I not a Poet by vocation,  
I'd wear the white Corsair's or red Chief's glamour.

(Craig)

\* \* \*

My blood itself is Spanish but is Incan in pulsation;  
If I were not a poet, I might have the occupation  
Of white adventurer or Incan emperor, perhaps!

Ofrécense estas observaciones no como otras tantas pequeñeces de una crítica desinteresada sino más bien como estímulo a que la propia autora siga limando sus traducciones, las cuales, no obstante unas cuantas ligeras imperfecciones, la colocan indiscutiblemente ya entre los mejores intérpretes, en inglés, de la moderna poesía hispanoamericana.

JOHN E. ENGLEKIRK  
Tulane University,  
New Orleans.

ULRICH LEO, *Rómulo Gallegos: Estudio sobre el arte de novelar*, México, Ediciones *Humanismo* en Homenaje a Rómulo Gallegos, 1954, 188 pp.

Ulrich Leo, conocido filólogo<sup>1</sup> de la escuela Vossler-Spitzer, ha reunido aquí cinco artículos suyos publicados entre los años 1940 y 1950. Su intención es abarcar únicamente los "fenómenos formales y estéticos" (p. 9) de algunas novelas del gran escritor venezolano y así contribuir a una mejor comprensión de su índole artística. Los dos primeros artículos están dedicados a *Doña Bárbara* (pp. 13-58) —el segundo es una comparación de ésta con *Doña Perfecta* de Pérez Galdós— y los demás respectivamente a *Pobre negro* y *El forastero* (pp. 59-109), *Sobre la misma tierra* (pp. 111-161), y a las dos novelas cortas: *Los inmigrantes* y *La rebelión* (pp. 163-185). Son frecuentes también las alusiones, a veces extensas, a las otras novelas del escritor. El profesor Leo señala, en la trayectoria novelística de Gallegos, una evolución que va de un estilo lírico-poético en sus producciones anteriores (*Doña Bárbara*, *Cantaclaro* y *Canaima*) hacia un estilo histórico-psicológico o ensayístico en las posteriores (*Pobre negro*, *El forastero* y *Sobre la misma tierra*). Al estudiar los procedimientos y motivaciones novelísticas de Gallegos, expone con largos comentarios sus métodos analíticos y así provee al lector un rico caudal informativo para la ciencia de interpretar la obra de arte. De ahí

<sup>1</sup> Entendemos el término "filólogo" en su más amplio sentido: "lingüista" y a la vez "comentador" de las obras literarias". Gloria Aledort no lo ha entendido en su doble sentido y ha juzgado este libro como obra de un "filólogo-lingüista" en su reseña: *Modern Language Quarterly*, Vol. XVII (No. 1, marzo de 1956), pp.87-89.

lo consecuente del subtítulo del libro que nos ocupa: *Estudio sobre el arte de novelar*.

Se encuentran, desgraciadamente, frecuentes errores tipográficos y referencias equivocadas. Por lo visto, estos artículos, antes publicados en varios lugares, no han sido revisados al pasar a un libro, cuya intención es presentar un estudio integral. El autor trata de disculparse con el hecho de que "habiendo caído en suerte al libro la honra de aparecer con motivo de festejarse los 25 años de *Doña Bárbara* y los 70 de su padre espiritual, la publicación tuvo que apresurarse" (p. 10). No le ha sido dado leer las pruebas.

Los dos ensayos sobre *Doña Bárbara* merecen el más alto elogio por su luminosa y penetrante exposición de las cualidades artísticas de la obra. *Doña Bárbara*, novela de acción, con una trama ambivalente de pasión amorosa y de conflicto entre el personaje epónimo y el joven idealista Santos Luzardo, de fondo pedagógico y social, con un ambiente geográfico aislado, y con un extenso repertorio folklórico, incorpora en su estructura más exterior los rasgos principales de la novela criollista en América, o por otra parte, de la regionalista en la Península durante el siglo XIX. Según el profesor Leo, la novela regionalista cuyos asuntos están limitados a estados primitivos de la vida humana con caracteres poco diferenciados, se halla expuesta al peligro de no penetrar al interior de la vida sino quedarse en el exterior. Además, el elemento pedagógico y moralista tan arraigado en esta novela es en sí mismo poco propicio a fines artísticos. Ahora bien: El profesor Leo ha logrado demostrar que Rómulo Gallegos ha sabido superar los límites estrechos de la novela regional por su simbolismo fino y acertado, e incorporar con toques poéticos el elemento moralizante al marco de la acción. De este modo, ha creado una composición de variedades en perfecta armonía y con resonancias líricas. El arte de Gallegos se caracteriza por una profunda nota de humanismo y ternura, y por un perenne anhelo de elevar las cosas a un nivel idealizado. Por ejemplo, el novelista evoca un valor ideal alrededor de aquel caimán repugnante en el capítulo "El espanto del Bramador" al salir éste "con la majestad de su vejez y de su ferocidad". Gallegos se identifica inconscientemente con el estado anímico del animal torturado y hace acercar el alma humana a este ser odioso como a algo venerable y familiar: establece así una unión entre lo humano y lo bestial por encima de nuestros valores materialistas. Del mismo modo el escritor, cuando personifica los elementos físicos del primitivo ambiente llanero, concreta en objetos simbolizados una visión reveladora de ideales y anhelos; el tremendo como una fuerza

destructora del hombre; los rebullones como anunciadores de hechos fatales; el ser mitológico, "el centauro", representando la barbarie y primitivismo del llanero; un camino derecho entre infinitos en el llano, la idealización de la misión patriótica de Santos Luzardo, y la cerca, la realización de esa misma misión. Esta preocupación artística de elevar las cosas a un plano idealizado se manifiesta también en la vida de los tres personajes, los que trascienden los límites de su existencia con una transformación espiritual mientras avanzan hacia un ideal: las dos mujeres, doña Bárbara y Marisela, anhelando el amor de Santos Luzardo, y éste soñando con la construcción de la cerca. La primera cambia de una "devoradora de hombres" y bruja en una mujer enamorada y luego en una madre compasiva; y la segunda de una bestia en una mujer fina, sensible al amor filial; y el tercero de un hombre de ciudad en un llanero. Este desarrollo espiritual determina la solución optimista de ambos problemas —el amoroso y el sociológico— de la novela. En suma, en *Doña Bárbara* se nos presentan las cosas y los personajes en triple perspectiva: una por lo que son, otra por lo que simbolizan, y por último —con respecto a los personajes— por lo que aspiran a ser. La obra debe su cualidad artística a una fusión magistral de esa pluralidad de valores.

El profesor Leo se acerca a la obra literaria sin juicios previos, como a una fuente misteriosa. Descubre elementos característicos: formas, recursos estilísticos, rasgos estéticos. Los somete a un análisis minucioso, estudiándolos primero en su lugar y luego, dentro del conjunto general. Siempre añade comentarios aclaratorios sobre sus métodos de interpretación. Así cada elemento analizado adquiere en sus manos una nueva personalidad y se desenvuelve en un tema sustancial. Ha estudiado la base fundamental de la índole artística de *Doña Bárbara*, su múltiple simbolismo, a través de metáforas, imágenes y alegorías sondeando sus formas variables, su técnica y estructura. Así ha podido señalar las relaciones entre la realidad de un objeto y la imagen encargada de pintar esa realidad poéticamente. Demuestra además la función especial de cada uno de esos elementos en su ambiente físico y espiritual, y su eficacia como un símbolo y no mero adorno. Citamos un pasaje del ensayo sobre la magistral comparación de *Doña Bárbara* con *Doña Perfecta* donde el autor llama la atención sobre el uso de un mismo símbolo en ambas novelas: "un caso que se encuentra en ambos libros, sirve para demostrar la diferencia entre el simbolismo de adorno y el simbolismo esencial. Quiero hablar del *centauro*, símbolo aplicado en *D.*[oña] *P.*[erfecta] a un caudillo faccioso, gran jinete, tratado por el autor no sin burla. ...; de modo que

aquel apodo sacado de la tradición mitológica, en tal ambiente no puede conseguir importancia más que secundaria y medio chistosa. . . En *D.[oña] B.[árbara]* el símbolo del 'centauro' sale de las entrañas de la existencia llanera, siendo la personificación monstruosa de la interrelación. . . entre lo bestial y lo humano, y la victoria ineluctable de aquello. Existe en el ambiente de una novela como *D.B.*, con su naturaleza todopoderosa y su humanidad primitiva, la condición de dicha relación, como existió en tiempos de la naciente mitología griega; podemos decir que el 'centauro' casi renace del suelo de los llanos tropicales; vistos por Gallegos" (pp. 46-47). Tales interpretaciones confirman el valor del estudio del profesor Leo, quien nos ha probado que la estilística no es una mera enumeración de ciertos rasgos formalísticos, sino una ciencia que busca la interrelación de esos fenómenos exteriores con la íntima vivencia estética de la obra. Semejante análisis está aplicado a otras novelas tratadas por el crítico con el mismo éxito. Podemos decir que su libro ha cumplido su doble intención; la de comprender la estética de Gallegos y la de ofrecer métodos para acercarse a una obra de arte.

Sin embargo, la crítica del autor se debilita en algunos lugares del artículo tercero, dedicado a la estructura y motivación de *Pobre negro*, especialmente en las secciones tituladas "Matrimonio en vez de muerte" y "Motivación y documentación" (pp. 79-85). El profesor Leo insiste en que el motivo novelístico principal ha fracasado por la solución final del matrimonio de Pedro Miguel y Luisana Alcorta, ambos lejanos del matrimonio; aquél por su carácter sombrío y huraño, ésta por ser moralmente varonil y "más que mujer amorosa, enfermera caritativa". El escritor, observa el profesor Leo, no ha logrado hacer plausible este matrimonio por un desarrollo psíquico en la vida de estos personajes, sino más bien ha impuesto artificialmente esa solución de desenlace feliz. Un hombre como Pedro Miguel, héroe fracasado en su carrera guerrera y roto moralmente, debería morirse o desaparecer misteriosamente, con esa solución tan predilecta del mismo Gallegos y de otros escritores sudamericanos. En efecto, el lector anticipa la muerte de Pedro Miguel a medida que su fortuna está eclipsándose, pero aun con esto la solución del matrimonio no nos choca violentamente ni nos parece menos artística: porque Pedro Miguel acaba por morir, si no físicamente, por cierto, moralmente. Recordemos sus palabras a los dos negros: "Digan que así terminó Pedro Miguel Candelas, que no fue sino el arrebato de un pueblo que se lanzaba a la muerte buscando el camino de su vida. Este desperdicio de la guerra [refiriéndose a sí mismo] que con vida se escapa, no es ya sino lastre para un falu-

cho. Que tampoco lo necesita" (*Pobre negro*, Caracas, Editorial Elite, 1937, p. 375). Y ocurre que Pedro Miguel no es más que lastre en el falucho que saca a la joven pareja fuera del peligro, una sombra de protección al lado de la "capitana" Lusana Alcorta, quien, al representar la única esperanza de la nación futura venezolana, conduce el falucho a una nueva vida. Si el ilustre profesor hubiera observado esta posibilidad de interpretación acercándose al problema con la actitud libre de prejuicios —que ha sido tan característica de él a lo largo de su estudio—, no se habría apresurado a condenar la novela como fracasada. Sus observaciones sobre la motivación y la invención en la novela son todas valiosísimas pero, a nuestro parecer, no tan acertadas en el caso citado.

Aunque nos permitimos disentir con el profesor Leo en unos detalles de menos importancia, creemos que su obra constituye hasta ahora la mayor y más seria contribución al estudio de Gallegos. Dados los resultados positivos de su exégesis, es de lamentar que nuestro crítico no haya extendido su análisis a las otras novelas poético-líricas del gran escritor venezolano: *Cantaclaro* y *Canaima*.

Y. GULSOY

*University of Chicago*  
*Chicago 37, Illinois.*

WILLIS KNAPP JONES, *Breve historia del teatro latinoamericano*, Manuales Studium, 5, México, 1956. 239 pp.

Son pocos los ensayos sobre el teatro latinoamericano, siendo los estudios limitados generalmente en el pasado a Sor Juan Inés de la Cruz y a Florencio Sánchez. La bibliografía del género teatral es escasa en la mayoría de los países; las cortas ediciones de las obras pronto se agotan; y, finalmente, el estudio se dificulta por el gran número de obras inéditas. En consecuencia, hasta los tiempos más recientes el teatro ha sido olvidado en la mayoría de las historias de la literatura latinoamericana, omisión indefensible, puesto que se han escrito tragedias y comedias que son dignas de recordarse. "Pasajes sobresalientes de la historia del continente han servido de temas para piezas teatrales de consideración, y algunos dramaturgos han mostrado conciencia de los problemas sociales de su tiempo y los han planteado en el teatro. Varias comedias han alcanzado mil re-

presentaciones. Un drama argentino, *Tu cuna fue un conventillo*, se representó tres mil veces”.

El teatro hispanoamericano colonial se trasplantó de España; las piezas eran iguales a los autos sacramentales y tenían por propósito cristianizar a los indígenas. Los espectáculos precolombinos, con muy pocas excepciones, se reducían a danzas ceremoniales o pantomimas. Se debe advertir que la evolución del teatro del Nuevo Mundo no siempre coincidió con la de España o de Portugal, debido a que se mezclaron a menudo tendencias e influencias distintas.

El profesor Jones comienza su resumen teniendo en cuenta las raíces indígenas, las primeras obras europeas y, finalmente, las obras escritas en este hemisferio. Observa que al principio predominaron las piezas de argumentos religiosos, algunas de ellas siendo indígenas, escritas en náhuatl, quechua u otras lenguas autóctonas. Servían a veces para celebrar la fiesta de Corpus Christi o dar la bienvenida a los nuevos virreyes o altos dignatarios de la Iglesia. Juan Ruiz de Alarcón, el gran moralista y el más moderno espíritu de los insignes dramaturgos del Siglo de Oro de España, habría visto representar obras en las casas de comedias de México y es posible que escribiese algunas durante su permanencia en su país natal. Hay una peculiar extrañeza en sus piezas que prueba su pertenencia al teatro mexicano. Sor Juana Inés de la Cruz compuso dos comedias de capa y espada, *Amor es más laberinto*, escrita en colaboración con el padre Juan de Guevara, y *Los empeños de una casa*, dieciocho loas y autos sacramentales y sainetes. Eusebio de Vela, natural de Toledo, España, trabajó como empresario y actor en el Coliseo de México y en una de sus obras, el *Apostolado en las Indias*, la acción se realiza en la Nueva España. Manuel Eduardo de Gorostiza de México y España, Santiago de Pita y Francisco Covarrubias de Cuba, Gertrudis Gómez de Avellaneda de Cuba y España, y Pedro de Peralta Barnuevo del Perú fueron los otros dramaturgos que más descollaron en la segunda época colonial. Calderón de la Barca ejerció la mayor influencia durante este período en el drama del Nuevo Mundo. El virreinato de la Nueva España y el del Perú fueron los centros de actividades teatrales. En 1765, Carlos III prohibió en América la representación de los autos sacramentales. Empezóse la primera temporada teatral en Buenos Aires en 1747. Muchas de las obras del teatro nacional del Río de la Plata tenían por protagonista al gaucho, otras planteaban el problema del inmigrante que llegaba por miles a la Argentina y al Uruguay durante las últimas décadas del siglo XIX.

En el siglo XX los autores latinoamericanos, después de emanciparse de la influencia española y francesa, fueron influidos por Ibsen, Strindberg, Chéjov y Hauptmann y comenzaron a interesarse por las complejidades de la vida interna y externa, presentadas de una manera naturalista. En esta parte sobre el período moderno Jones dedica capítulos enteros a la evolución del teatro en la Argentina y México. El teatro de los demás países hispanoamericanos lo estudia en dos capítulos que se designan sencillamente: "Otros países" y "América Central y las Antillas", prueba de la pobreza del género dramático en varias áreas.

Florencio Sánchez, el más grande dramaturgo de la América Española, atacó las injusticias sociales. Cogió con maestría el espíritu y el lenguaje de la clase baja. *La gringa*, su obra más conocida, se ha representado numerosas veces; contrasta los inmigrantes con los gauchos. La pieza, *Los muertos*, demuestra que un borracho es en verdad un muerto. La obra *Nuestros hijos*, defiende a los hijos ilegítimos. Samuel Eichelbaum, uno de los dramaturgos más importantes de hoy día, introduce en sus piezas tipos desagradables y atormentados, cuyos caracteres desarrolla con habilidad, y presenta problemas sociales sin intentar resolverlos. Sus mejores dramas son: *Señorita*, *Cuando tengas un hijo*, *Un grupo de 900* y *El pájaro de barro*. Gregorio Laferrère popularizó la comedia cosmopolita. Conrado Nalé Roxlo, que revela buen conocimiento de la técnica dramática, tuvo éxito con tres obras, todas distintas: *Una fantasía*, *La cola de la sirena*; una comedia cuya acción se remonta al período colonial, *Una viuda difícil*; y una nueva versión de la leyenda de Fausto, *El pacto de Cristina*. Las comedias de tema gauchesco todavía gozan de popularidad en la tierra del Plata.

Armando Moock, dramaturgo chileno que alcanzó fama en la mayoría de los países de habla española, incluso España, escribió unas cuatrocientas obras, de las cuales *Cuando venga el amor* se ha representado más de dos mil quinientas veces; *Pueblecito*, más de dos mil. Las piezas en guaraní son una importante parte del teatro paraguayo. Nicaragua tiene un teatro folklórico que comenzó en la época colonial con *El güegüence*, especie de ballet en que se mezclan el náhuatl, el mangle y el español. El problema del portorriqueño trasplantado a Nueva York ha preocupado a varios autores de esta isla del Caribe, de los cuales el mejor es René Marqués.

La Revolución Mexicana dio temas a varios dramaturgos. En 1928 empezó a funcionar el Teatro Ulises, el primer teatro experimental de México. Al año siguiente la Secretaría de Educación Pública abrió el Tea-



tro del Periquillo, un tipo de teatro popular, que poco después inició las Misiones Culturales que se enviaban a todas partes de la República. Varios pequeños teatros han abierto sus puertas en la ciudad de México. Xavier Villaurrutia, además de ser director y traductor, compuso *La mujer legítima*, *El pobre Barba Azul*, *Invitación a la muerte*. Rodolfo Usigli, uno de los cuatro grandes del teatro hispanoamericano, desarrolla los temas psicológicos y humanos. Sus otras obras de poderoso efecto dramático son *Medio tono*, *El gesticulador*, *El niño y la niebla*.

En el siglo presente el teatro experimental se ha popularizado grandemente en Latinoamérica. Representan en algunos países más comedias al año que los teatros comerciales. Muchos de los aficionados son estudiantes de los colegios y las universidades que a veces ofrecen premio para las mejores obras de teatro. El más conocido de estos grupos no profesionales es el Teatro del Pueblo de Buenos Aires.

Los jesuitas se sirvieron del drama para evangelizar a los indígenas en el Brasil. Rasgos característicos de las comedias de Luis Carlos Martins Pena son mucho movimiento, disputas y farsa. El novelista José Martiniانو de Alençar hizo de la escena una tribuna para plantear problemas sociales y morales. *Deus lhe pague* de Joraci Camargo es uno de los dramas más populares del Brasil; presenta las dificultades matrimoniales de un rico que pide limosnas de día. *As mãos de Euridice* de Pedro Bloch tiene solamente un personaje y cuenta en su trama simple la historia de un hombre que se ausentó de casa por siete años; el monólogo es emocionante.

En su conclusión Jones indica que el teatro intelectual en Latinoamérica ha pasado desde sus orígenes por cuatro etapas: a) neoclasicismo, b) romanticismo, c) nacionalismo, d) realismo-naturalismo. Aunque este manual es tan breve, el autor intenta hacer una valoración, evitando dondequiera que sea posible que su tomito se convierta en un catálogo de dramaturgos y piezas teatrales. Emplea asteriscos para señalar a los dramaturgos principales y sus mejores obras. Una corta lista de "libros de consulta" con comentarios pertinentes sobre su contenido precede al texto mismo en que se interpolan asimismo títulos de lecturas y crítica al final de cada sección o después del análisis de la producción dramática de los autores importantes. La bibliografía general no omite ningún estudio de importancia y, en consecuencia, bien puede ser el principio para trabajos más minuciosos. El índice alfabético de dramaturgos y obras teatrales, aunque faltan muchos títulos, facilita algo el manejo de la materia. En varios lugares Jones, en su deseo de lograr concisión en sus comentarios

sobre el argumento de una pieza incurre en el error de escribir verdades a medias. Los perfiles múltiples de la formación del teatro latinoamericano y de su evolución, o de su inspiración y de su técnica, exigen todas sendas monografías largas. Por lo tanto, queda aún mucho por hacer en el campo teatral. ¡Ojalá que el profesor Jones pronto realice su ambición de publicar un libro más extenso sobre el teatro latinoamericano!

HARVEY L. JOHNSON  
*Indiana University,  
Bloomington, Indiana*

JOSÉ LUIS ROMERO, *Las ideas políticas argentinas*, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Tierra Firme), segunda edición, Buenos Aires, 1956, 268 pp.

En este intento de explicación de las ideas políticas argentinas, el profesor Romero divide su trabajo en tres grandes partes, las cuales le permiten trazar un animado cuadro de la historia nacional. El autor, según declara, debe ese descubrimiento a la observación directa de la realidad social. Estas tres etapas distintivas comprenden la *Era colonial*, la *Era criolla* y la *Era aluvial* o contemporánea.

Cada uno de estos sectores de la investigación se desarrolla dentro de características propias y promueve fenómenos peculiares que evolucionan y se extinguen con cierta regularidad biológica. Así, la primera fase de nuestra historia, anterior a la independencia, la colonización, abarcaría dos subdivisiones: la época de los Austria, o sea la consolidación y expansión del autoritarismo español, arraigado no sólo en la diplomacia y en la legislación imperiales, sino también en el clero, que asume desde entonces la dirección espiritual de España y sus colonias; inmediatamente después viene la época de los Borbones, la cual, con las reservas inherentes, prefigura el surgimiento del espíritu liberal, dentro de la espesa malla apenas entreabierto de las instituciones semif feudales. El autor señala la influencia de esa corriente en la formación de la mente de los futuros revolucionarios del Río de la Plata. La resonancia de las ideas francesas resulta, por tal causa, amortiguada al pasar por el tamiz del liberalismo hispano, convertido de despotismo teológico en despotismo ilustrado. Mas es evidente, como lo subraya este libro, que el liberalismo borbónico fue celoso de las

prerrogativas reales y no menos defensor del prestigio de la doctrina católica, en cuanto podía servir de freno a los avances considerados demasiado audaces de la ilustración. La generación americana que encenderá la chispa de la revolución se moldeó sobre este patrón ideológico, un tanto híbrido, donde se mezclan las nuevas tendencias económicas y políticas, sustentadas, en el fondo, por una filosofía moral de indudable ascendencia eclesiástica.

La era criolla, que se inicia en 1810, tiene, en gran parte, para el profesor Romero, el sentido de una revolución social, destinada a promover el ascenso de los grupos nativos postergados al primer plano en la vida del país. En este período se distinguen tres momentos, los cuales se desarrollan dentro de determinadas exigencias dialécticas. La *línea de la democracia doctrinaria*, inspirada por el grupo ilustrado de Buenos Aires, con Moreno a la cabeza, liberal y centralista, que choca muy pronto, por falta de tacto político, con el interior, levantisco y cerril, aferrado a su libertad indómita y encerrado en nebulosas ideas federalistas y en un oscuro fanatismo religioso. Aquella posición principista, débilmente mantenida, cae en 1820, abatida por los caudillos, resurge merced al esfuerzo de Rivadavia y se derrumba de nuevo casi en seguida para no aflorar hasta Caseros. La *línea de la democracia inorgánica* llega a su apogeo con el dominio de Juan Manuel de Rosas y la división tajante entre unitarios y federales. Según el lenguaje de Echeverría, éste sería el triunfo de la contrarrevolución, el regreso de la concepción colonial de la vida. La síntesis de este proceso tiene su coronación en el capítulo titulado *El pensamiento conciliador y la organización nacional*. Se llega allí a la estructuración republicana del país y se lo incorpora definitivamente a la senda del progreso, según los principios económicos y jurídicos bosquejados por los hombres de la generación de 1837, quienes "fatigados por el peso de la metafísica", se orientan "hacia la luz de la civilización material".

En la *Era aluvial*, última parte de su estudio, considera el autor un período cuya iniciación podría fijarse alrededor de 1880, fecha de la afluencia inmigratoria, y que se continúa hasta el presente. Signo distintivo de la misma es su comienzo, en el campo político-social, con un nuevo divorcio de las masas y la minoría. Durante los albores de esta época se solidifica la *línea del liberalismo conservador*, que habría dado por resultado la desintegración de la vieja *élite* republicana, representada por Mitre y Sarmiento. Se insinúa, de este modo, primero en la presidencia de Avellaneda y luego ya sistemáticamente en la de Roca, la sedimentación rígida de la oligarquía terrateniente, convertida en fuerza dueña del

poder y de los destinos del país, los que cuentan sólo en cuanto medios para asegurar el privilegio de las clases pudientes y sus crecientes intereses. El progreso material del país continuó, sin embargo, aunque desordenadamente, y el gobierno de Juárez Celman se vio pronto frente a una grave crisis financiera que escondía tras de sí no menos serios problemas políticos, institucionales y sociales.

La revolución del 90, resultado de aquella situación, inicia la *línea de la democracia popular*, de la cual surgen los partidos políticos que darán al civismo argentino una distinta fisonomía. Pero el régimen conservador subsiste hasta 1916, fecha en que la Unión Cívica Radical, conducida por Hipólito Yrigoyen, llega al poder, al amparo de la reforma electoral propiciada por Roque Sáenz Peña. Mas, como acertadamente lo define el autor, el radicalismo constituyó sólo un estado emocional que careció de programa para resolver los complejos problemas que el crecimiento del país había acumulado en todos los órdenes de su evolución. Los desaciertos del gobierno radical, por una parte y su indecisión, por otra, prepararon la reacción de 1930. En esa fecha un movimiento que el profesor Romero califica como la *línea del fascismo* derrocó al Sr. Yrigoyen. No logró afirmarse sólidamente esta tendencia debido a la presión de algunos intereses extranjeros unidos a la acción de los núcleos políticos del antiguo régimen conservador, los cuales hallaron en el "fraude patriótico" el medio para adueñarse del gobierno.

La línea fascista, en opinión del profesor Romero, reaparece, no obstante, ayudada por una favorable situación internacional y asesta un nuevo golpe en 1943. La ascensión de Perón reconocería, pues, este origen; mas el *justicialismo*, instaurado en 1946, aprovechó también el descontento social y el escepticismo político de las masas, apoyándose, a la vez, en factores sentimentales y económicos.

El plan y el estilo de este libro indicarían que ha sido preparado para un público amplio y heterogéneo, y con propósitos de divulgación primordialmente. De ahí, sin duda, su carácter esquemático y generalizante que atiende más al afán informativo que al rigor de la investigación y a la crítica de los hechos que maneja. La metodología adoptada, al dividir el estudio en las tres grandes partes que hemos referido, resulta cómoda para la exposición; sin embargo, parece separar, demasiado bruscamente, etapas históricas cuya presencia desaparece sólo de la superficie de los fenómenos actuales, si bien siguen viviendo en el subsuelo cultural y político del país. La tradición hispánica, en lo que tiene de negativa, no ha muerto aún, como creía ya Echeverría al promediar el siglo pasado. El impulso

burgués de la Revolución de Mayo, modelado sobre las últimas estribaciones del sistema colonial, tampoco se ha perdido, por cierto. De este modo la era aluvial, puede reducirse a una especie de mojón didáctico, de valor meramente orientador, pues el elemento inmigratorio volcado en la Argentina, en general tan inculto como nuestras masas, no logró desempeñar un papel corrector de importancia espiritual. Se adaptó simplemente a las modalidades nativas.

Herencias dominadoras, como la de la Iglesia, por ejemplo, siguen incidiendo en la vida nacional desde la conquista, y paradójicamente, han hallado apoyo en todos los gobiernos surgidos desde 1810 hasta la fecha, sin excluir a Perón ni al último movimiento revolucionario. En cuanto al despotismo originario de la España teológica de Felipe II, ha experimentado variantes muy curiosas en el medio americano. Está presente en los primeros gobiernos patrios bajo el hábito de la ilustración y se convierte después en el trampolín de la clase media y de las masas proletarias para elevarse en la escala social. Rosas lo revive en todo su vigor cambiándole el acento: ya no es ejercido por una minoría selecta, sino por las mayorías iletradas y bárbaras, con las que él, como jefe indiscutido, se identifica mediante un invisible vínculo místico. Más tarde el autoritarismo de las *élites* es reivindicado en Caseros, hasta que Yrigoyen lo inclina hacia la izquierda. Perón, posteriormente, establece el reinado del despotismo popular, en una continuidad histórica con aquellos dos caudillos que bien merecería un detenido estudio. En el fondo de este problema se debate, quizá, el frustrado intento de la masa, incapaz por su escaso nivel cultural, de llegar al ejercicio del poder, tal como en su momento lo conquistó la burguesía a expensas de otras clases sociales que fueron destruidas.

El libro que nos ocupa no consigue ajustar con rigor sus principales temas ni aprisionar la dinámica que se advierte en la dialéctica histórica de la evolución política argentina, particularmente porque una historia de tales ideas no puede explicarse por sí misma, sino que depende de determinantes más profundos que constituyen su subestructura. Muchos elementos decisivos quedan fuera de consideración o no se insiste sobre ellos si son citados, tal vez por carencia de una adecuada teoría sociológica para encuadrarlos y resolverlos. Así, por vía de ilustración, la crisis de la democracia argentina, o de la caricatura que ésta ha sido siempre, y su secuencia de falencias constitucional, electoral y de las agrupaciones políticas tradicionales, se deduce de los hechos sobre los que el autor reflexiona más pero encuentra un planteo explícito en ningún lugar del libro. Por el con-

trario, se recoge la impresión, por el tono del último capítulo, que se está a un paso de declarar que toda la serie de males que afectan a nuestra vida pública pueden presentarse como un conflicto doctrinario entre fascismo y democracia. Y a esta antinomia sólo se llega si nos empeñamos en pedir soluciones integrales a la política —mera resultante de fuerzas situadas en estratos más hondos— para enderezar los graves yerros que comprometen nuestra existencia moral e institucional.

ALFREDO LLANOS  
*Buenos Aires, Argentina*

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA, *Qué es esto. Catilinaria*, Buenos Aires, Editorial Lautaro (Colección Pensamiento Argentino), 1956.

Tanto el título del libro como los enigmáticos y alegóricos títulos de capítulos y secciones intrigarán seguramente a los lectores. La clave está en el subtítulo: "Catilinaria". ¿Contra qué y contra quiénes va dirigido este vehemente escrito? Contra todo y contra todos. Como si no le alcanzaran sus propias amargas y cáusticas palabras, el autor, erudito sin duda, apela frecuentemente a largas citas. En ellas suelen encontrarse, por lo general, juicios severos de otros escritores, cuando no trozos selectos de los mismos incriminados. Hábilmente, el autor toma como colaboradores en la tarea de avergonzar, censurar, recriminar, a los mismos que ataca, como hace por ejemplo cuando reproduce el manifiesto del G. O. U. (Grupo de Oficiales Unidos).

El libro es desigual, caótico, acumulativo. El autor vuelve repetidamente sobre el tema y más de una vez resulta contradictorio. La reiteración de una acusación en los diferentes planos de la vida pública, llevada "in crescendo", es, a la vez, elegante y eficaz recurso. En este caso tiene más de lo segundo que de lo primero. Pero ya en el prólogo el escritor advierte que está peleando y que no se cuida de elegancias y ni siquiera de la corrección de los movimientos. Este es un libro bravo, combativo, corajudo. No dudo de la sinceridad del autor, pero me pregunto si podrá probar la verdad de todas sus afirmaciones y de sus acusaciones tremendas. Cuesta creer que todo, individuos, instituciones, gobiernos, pueblo, partidos. . ., todo esté corrompido o decadente o abyecto,

y que unas pocas flores inmaculadas y puras emerjan sobre inundo pantano.

En este libro, Martínez Estrada procesa, acusa y condena. El principal acusado, a quien por otra parte desea ardentemente redimir, es el pueblo argentino. Se comprende que, actuando imparcialmente, no ha de perdonar o evitar a ninguna de las instituciones, organizaciones o personas que, directa o indirectamente, han intervenido en los acontecimientos que juzga.

Martínez Estrada no es pesimista; es un censor vehemente que llega hasta el paroxismo, porque quiere exaltar a su pueblo y no deprimirlo. Quiere que el pueblo sepa de qué se trata. No quiere pintarle un cuadro risueño y engañoso, sino la triste realidad como él la ve. Cree que al pueblo hay que decirle la verdad, enfrentarlo con sus males para que se aleje de ellos. Es un escritor con gran responsabilidad social, la que toma animosamente sobre sí. No ignora que los censurados tratan de cortar la cabeza al censor en vez de purificarse, pero no puede renunciar a su vocación. Dice: "...hubiera perdido más que la vida si me hubiera deshonrado, callándome o asintiendo" (p. 11).

Según Martínez Estrada, el miedo, del cual se ocupó ya en *Radiografía de la Pampa*, sigue imperando en la Argentina, como un estado de ánimo generalizado. Casi al final del libro revela que ha recibido consejos prudentes: "Mis amigos me aconsejan que por mi renombre, por lo que represento en las letras, por el eco que mis palabras puedan tener en Hispanoamérica donde suenan más claras que aquí, no debo decir ciertas palabras ni exponer ciertas ideas". (p. 267).

Difícil es compendiar en los breves párrafos de una reseña todo el contenido de este complejo y tumultuoso libro. Optó por ofrecer algunos aspectos representativos. Martínez Estrada enjuicia a la dictadura en la Argentina, o, mejor dicho, a la sucesión de dictaduras en la Argentina. Como, en general, cada dictadura tiene su cabeza visible, concentra sobre ella sus fuegos, pero no cae en el error, conciente o inconciente y tan común, de acumular sobre un individuo todo lo malo. Este sería justamente el error antitético del cometido cuando el pueblo puso sobre el dictador todo lo bueno. La responsabilidad por las dictaduras y las tiranías se distribuye entre muchos, individuos, instituciones y pueblo. La dictadura surge lozana y pujante, preparada y sostenida desde adentro y desde afuera por poderosas y ocultas fuerzas que encuentran un agente eficaz y un campo propicio. La dictadura surge cuando los que viven al estilo

de Facundo triunfan sobre los que viven al estilo de Sarmiento. La lucha es vieja y seguirá seguramente por largo tiempo.

El libro está dedicado a la exposición de la etiología y sintomatología de los males del país, aventurando apenas un diagnóstico. Es lástima que el autor no diga nada de la terapéutica que, según dice, estaría en condiciones de aconsejar. Por desgracia es pródigo en la censura y avaro en el consejo. Hay que rastrear con mucho cuidado para encontrar de tanto en tanto una alusión a su plan constructivo, que es esencialmente de *purificación*. Su terapéutica parece ser fundamentalmente mística y moral. Cree en la fuerza del verbo: "Si con la palabra se ha corrompido al pueblo, con la palabra se lo libera". "Una purificación como la que yo creo indispensable y como la que mi pueblo anhela y acogería con entusiasmo—no teosófica, ni heróica, ni universitaria o escolar—, tiene que ser realista, sumamente humilde y honesta, basada en la verdad y en bien de todos, usando el mismo lenguaje del pueblo, que es el que usó Perón". (págs. 230-231). ¿Cómo? Cree que los políticos deben hablar a su pueblo como Sarmiento, quien en un raptó de furor le llamó "raza de víboras", con las palabras de Cristo... Martínez Estrada está por un puritanismo en lo político, en lo económico y en lo religioso. Cree que hay que revalorizar el trabajo humano, el trabajo social, lo que produce el trabajador tan santamente como la tierra sus frutos, lo que da valor a la mercancía, a la civilización y a la vida. Considera que "hay que recrear en la conciencia de la juventud el respeto por los padres de la nacionalidad, por los verdaderos maestros de su formación espiritual y cívica, por los representantes de los valores auténticos de la cultura, por los héroes anónimos sin solideo, ni kepí ni el bicornio emplumado". (p. 45).

Quizás el escritor reserva para otro libro su terapéutica, pero cuesta imaginar dónde estará ubicada, qué reservas pondrá en juego, a qué y a quiénes apelará, pues en este libro nada ni nadie se salva.

Para Martínez Estrada el peronismo no es algo que se pueda limitar a una determinada época y a un cierto grupo. Lo prepararon muchos, lo sostuvieron muchos, lo abrazaron muchos y lo conservan muchos: "Dentro del maremagnum heterogéneo que compuso o compone la fuerza cívica y popular de Perón, podemos diferenciar netamente cuatro clases: la del ejército, la del clero, la de la burocracia y la de la política desclasada" (p. 19). Para él el peronismo viene desde el fondo de nuestra historia, desde la España filipina y borbónica, a través de Facundo y Rosas, hasta Yrigoyen y Perón, hasta los gobiernos recientes que trataron al pueblo



como recua, engañándolo y embruteciéndolo. Ve precursores en todas partes, en Europa y en Norteamérica; por ejemplo: Andrew Jackson es para Martínez Estrada un precursor de Perón, si bien éste se inspiró principalmente en fuentes europeas y sus métodos fueron nazi-fascistas, stalinistas y falangistas.

Señala que Perón encontró al país muy bien preparado para su política y que en todas las clases y capas halló colaboradores: "...reclutó en sus falanges los residuos de todas las capas sociales... lo verdaderamente marginal, la rebaba de la civilización que se la encuentra en los núcleos campesinos, obreros y milicianos tanto como en los círculos del periodismo, la ciencia, las artes y las letras".

Explica el ascenso del dictador y su compañera y el poder extraordinario que alcanzaron por su habilidad en catequizar y conquistar al pueblo, desarrollando en él una especie de fe religiosa, ofreciéndole más que dinero y poder, amor, solidaridad, compañerismo, que es lo que nunca se le había ofrecido: "También, es cierto, les dio a los pobres mejores jornales, más cómodas viviendas, asistencia social, tratamiento respetuoso haciéndolo semejante de sus semejantes, descanso, fuerza para pedir y además la promesa de transferirle los bienes ajenos, convirtiéndolos en tiranos de los que los tiranizaban, en expoliadores de los expoliadores" (p. 36-37).

Para Martínez Estrada, la "revolución nacional" fue, como tantas después de las revoluciones de la Independencia, una contrarrevolución, una revolución para evitar la revolución. Advierte, sin embargo, que ha habido cambios profundos en la vida y costumbres, cambios que muchos no ven. No cree que el país recobre pronto su ritmo normal de vida, si es que lo tuvo alguna vez. De los desquicios producidos en el capital y el trabajo, en el campo y en la fábrica, etc. pinta un cuadro tremendo y desolador. Es lástima que no revele cuáles son sus ideas sobre la manera de remediar males tan abundosa y cruelmente expuestos. Cuesta encontrar alguna frase reveladora de la opinión del escritor; he aquí una de ellas: "En pocas partes del mundo se puede predicar esta sencilla teoría: Que una Confederación de Sindicatos se puede manejar sin dirigentes políticos, como una nación bien organizada se puede administrar sin gobernantes y hasta sin Estado. Si esta aseveración no nos gusta, entonces no somos obreristas, como en realidad no lo somos, sino intelectuales que se compadecen de los pobres y desamparados" [sic] (p. 66-67).

Capítulo tras capítulo, la crítica acerba, despiadada y tenaz va cayendo como lluvia de fuego sobre el pueblo y sobre las instituciones. Uno

recuerda a un antiguo profeta de Israel más que a David, con quien el autor se compara en su prólogo. Es cierto que probablemente está como David, desnudo y solo, pero el símil es incompleto porque ya sabe que su piedra no matará al enemigo, aparte de que el enemigo no tiene parecido con Goliat y sí se parece mucho al enemigo de los profetas. El escritor sale al combate y se puede comprender que el libro sea apasionado, turbulento, lleno de fuego. Los juicios son tremendos y no sería extraño que, debido al ansia condenatoria, muchos de ellos se pudieran demostrar realmente temerarios.

Señala Martínez Estrada el tremendo peligro que para un pueblo puede residir en que sus instituciones perfeccionadas y omnipotentes, creadas para el orden y el progreso puedan llegar a ser utilizadas por los enemigos de tales fines. Solamente un pueblo alerta, valiente y activo puede contrarrestar tal peligro. Pero se comenzó por seducir y engañar al pueblo. Lo cual, desgraciadamente, costó poco trabajo, algo de dinero y un tanto de ilusión.

El escritor considera que el peronismo fue y sigue siendo por sobre todo una secta. La secta G. O. U. tuvo un papel de primer orden en el desarrollo del peronismo. Perón fue el militar encargado de derrotar a su propio país: "Jamás un civil comprenderá la grandeza de nuestro ideal, por lo cual habrá que eliminarlos del gobierno y darles la única misión que les corresponde: Trabajar y obedecer", dice el manifiesto del G. O. U. (p. 92).

Martínez Estrada condena en largas páginas, densas de acusaciones, al militarismo: "...ascendió no como orador demagógico... sino como militar demagogo, según el concepto de Aristóteles que asevera que no puede haber verdadero demagogo sin mando militar" (p. 229). "Transgredió las advertencias de los más grandes militares de América: San Martín y Bolívar, en cuanto previnieron a sus pueblos del peligro de los militares afortunados que desbordaban de su función específica. Cumplió paladinamente como un paladín de la traición, que es lo que califica a todos los tiranos, este veredicto irrefutable del ex-presidente de Colombia, Eduardo Santos: "Estaríamos creando ejércitos insignificantes en la vida internacional, pero aplastantes en el orden interno. Cada país está siendo ocupado por su propio ejército" (p. 147). Otra vez, un corto párrafo muestra el pensamiento constructivo que, incomprensiblemente el escritor vela. ¿No debería ser para él igual "imperativo absolutamente categórico" tanto el censurar como el aconsejar? Dice:

"Cuando los militares se reivindicquen, no por el ejercicio del poder político sino por una catarsis de toda el alma y de todo el cuerpo, renunciando a sus prebendas, a sus privilegios de casta y a sus emolumentos suntuarios; cuando desciendan al pueblo y se engrandezcan por el humilde servicio a la ley y a las instituciones; cuando no pretendan sino ser ciudadanos con dignidad y hombría, entonces sólo merecerán el respeto y la devoción de las gentes de bien. Entonces podrán pronunciar sin profanarlos los nombres de San Martín, Belgrano y Paz y muchos que fueron borrados de la historia colocándose en su lugar mamarrachos con sable" (p. 100).

La política es ampliamente analizada; esta frase da la tónica: "La política argentina es la lucha por el poder con arreglo a la táctica democrática parlamentaria". Severo es el juicio del pueblo, del que dice que carece de poder por faltarle ideales, por desinteresarse de los problemas de gobierno, por creer que gobernar es administrar en vez de interpretar la realidad y someterla a técnicas científicas.

No considera Martínez Estrada que la etapa peronista haya sido en realidad demagógica, sino olocrática, pues no suplantó la ley por la voluntad arbitraria, sino que se gobernó constantemente dentro de la ley, dentro del corpus de leyes creado ad-hoc. No busca los antecedentes de la "olocracia" en Europa sino que los rastrea en América: "En los Estados Unidos, de donde nos ha venido el ejemplo de todas las cosas malas, mucho más que de las nuevas, aparece por primera vez esta plaga de una olocracia despótica o de un despotismo olocrático con Andrew Jackson" (p. 139).

El ácido de la crítica se derrama también sobre los sucesores de Perón y para ellos hay también acusación y condenación: "Los sucesores de Perón han demostrado y siguen demostrándola, hasta el cansancio del pueblo, una ineptitud asombrosa para dirigir y hasta comprender el país". "Están a cincuenta años y a diez metros detrás y debajo de Perón". "Ha quedado en pie toda la estructura del gobierno y de la política peronista", etc. Afirma: "He tratado sin éxito, de propagar por radio y publicar en diarios estas ideas, lo declaro porque no debo servir a mis enemigos que son los de mi país. He hallado cerradas esas puertas y vuelvo a estar solo".

Cierran este libro amargo y triste para los argentinos, pero quizás muy necesario, los versos del Martín Fierro:

Males que conocen todos  
 pero que naides cantó.  
 No es para mal de ninguno  
 sino para bien de todos.

enunciado y justificación de su obra.

ENZO MACAGNO.

*State University of Iowa,  
 Iowa City, Iowa.*

E. M. S. DANERO, *Antología Gaucha* (Cuentos), Librería y Editorial Castellví, S. A., Santa Fe, República Argentina, 1956. 233 pp.

Con este tomo el señor Danero nos ofrece la segunda de una serie de antologías gauchas, siendo la anterior un volumen dedicado al "mester de gauchería". La presente pone al alcance del lector unas setenta y cinco selecciones de casi igual número de autores, la mayoría de ellos rioplatenses o extranjeros medio acriollados. El índice del tomo, desde Acevedo Díaz hasta Estanislao Zeballos, se deja leer como lista de los próceres nativistas de la Argentina y del Uruguay.

En la advertencia se declara el objeto del antologista: "Nuestro propósito es, fue y será el de brindar al lector un conjunto de cuentos para su esparcimiento, así como proporcionar a los estudiantes un elemento ilustrativo y documental..." Y a renglón seguido: "Obramos casi con criterio esencialmente periodístico". Se echa de ver, además, que el subtítulo ("Cuentos") no le satisface del todo al señor Danero, y con mucha razón. La tercera parte de las selecciones no pertenecen a la literatura de imaginación; de los restantes, varios no obedecen las normas estructurales del cuento como género, sino que son ensayos, anécdotas, fragmentos de novela o cuadros de costumbres. Así podría observarse que "Esquila, siega y otras actividades", de Ventura Lynch, es un artículo de índole netamente expositivo de fondo socio-histórico, mientras que "Travesiando", de otro Lynch, más contemporáneo y más conocido, cumple con todos los requisitos de un género exigente.

El que encierre la colección escritos de finalidades no estéticas, a nuestro parecer, no perjudica en nada el valor total de la colección. Todo

lo contrario: ilumina enormemente el medio ambiente físico y moral del hombre campestre. Este telón de fondo de ensayos descriptivos y artículos costumbristas, ostenta nombres conocidísimos en la historia de la cultura rioplatense. No hay que insistir en el valor que tendrán para el estudiante de letras gauchescas artículos como "El árbol" de Fausto Burgos, "Baile en un rancho" de Miguel Cané, "Pulpería" de Roberto Cunninghame Graham, o "El gaucho" de Carlos Octavio Bunge. Para el lector no rioplatense vienen a formar un complemento necesario para el recto entendimiento de la materia novelada, o mejor diríamos que lo hubiera formado de haberse ordenado de acuerdo con algún plan temático o cronológico. Cuando a los nombres acabados de citar se agregan los de Juan Pablo Echagüe, Santiago Estrada, Martiniano Leguizamón, Joaquín González, Emilio Coni, y Arturo Giménez Pastor la lista empieza a cobrar proporciones de un "¿Quién es quién en la literatura argentina?" En efecto, la preeminencia de los nombres hasta parece explicar algún juicio equivocado de parte del antologista como, por ejemplo, la inclusión del cuento "A la deriva" de Horacio Quiroga o "Mata perros" de Evaristo Carriego. Ambos relatos pertenecen por cierto al cuento criollista, pero miden muchas leguas de selva entre el ambiente misionero de Quiroga y la pampa bonaerense, mientras que Carriego es por antonomasia el cantor del barrio urbano. En efecto, ni uno ni otro tiene que ver con lo gauchesco.

El lector de antología siempre está sujeto a los criterios y caprichos del antologista. En Danero se tiene a un antologista generoso y diligente. Las selecciones son abundantes y en muchos casos representan obras difíciles de conseguir, sobre todo fuera de las librerías de ocasión de las ciudades rioplatenses. Además, cada texto literario va acompañado de una breve nota bio-bibliográfica que precisa más o menos el período del escritor y la naturaleza de su creación. Dada la divergencia de gustos, no es difícil ponerle reparos a nuestro antologista en materia de selección como, por ejemplo, el hecho de que entre tantos "gauchescos" orientales no figure ni Zavala Muniz ni Montiel Ballesteros. Pero vaya y pase; no ha podido incluir a todos ni siquiera conocerlos a todos. Lo importante es que nos ha dado una recopilación valiosa de las que hacen falta para que tantos cuentos que andan esparcidos en páginas de revistas y suplementos literarios—algunos de ellos de gran valor—no se consignen definitivamente al olvido.

Más que el contenido no nos convence la ordenación de los materiales. Un tanto desconcertante resulta la presentación en orden alfabético de

todos los cuentos y artículos, es decir, según el apellido del autor. Dicho orden no puede menos de desorientar al lector poco avezado haciendo, por ejemplo, que Lynch anteceda a Mármol y a Mansilla, y que Güiraldes preceda a Hernández. Para el estudiante de las letras gauchescas hubiera sido más útil una disposición cronológica que tomara en cuenta, además, dentro de los distintos momentos históricos, las agrupaciones temáticas. Aunque el cuento gauchesco sea, como dice Danero, un fenómeno relativamente nuevo, convendría verlo en su perspectiva histórica desde los comienzos del criollismo programático de Echeverría hasta la expresión máxima del nativismo en sus aspectos míticos y sentimentales (Güiraldes, Lynch) —o sea en relación con la configuración de un símbolo cultural. Pero el profesor de letras iberoamericanas sabrá sobreponerse a defectos de tan poca monta prescribiendo para el estudiante el orden que le parezca acertado.

El señor Danero, con su "criterio esencialmente periodístico", se cree obligado a disculparle a los autores gauchescos sus libertades con el idioma. "Por eso dice— el cuento gaucho resulta expresivo, espontáneo, sencillo, directo en el enfoque y eficaz hasta como demostración del habla popular y gauchesca, con errores, anomalías y abundantes barbaridades de esas que horrorizan a gramáticos, filólogos y otros de la misma ralea". Nada más lejos de la verdad, por supuesto. En la filología americana pocos temas han atraído tanto a los lingüistas como el idioma popular campestre. El gaucho y su habla han merecido los mejores talentos de estudiosos como Corominas, Amado Alonso, Tiscornia, Rosenblat, Vidal de Battini y otros demasiado numerosos como para mencionar. Sólo alguna voz normativa ha protestado la elevación a categoría literaria de los motivos y del lenguaje gauchescos. Los lingüistas descriptivos dependen mucho de esta gauchofilia literaria para documentar estudios serios y significativos sobre la realidad lingüística campera, así como sobre su contenido psicológico. Basta con citar el artículo "Preferencias mentales en el habla del gaucho" de Amado Alonso<sup>1</sup> para ver hasta qué punto puede servirse el filólogo de materiales lingüísticos registrados por el autor nativista.

El señor Danero no se las echa de erudito, y tal vez no lo sea. Mas esto no le resta valor a la *Antología Gaucha*, que sí encierra materiales útiles y necesarios que son, a la vez, representativos y dignos de ser estudiados como literatura. Los eruditos se ocuparán después de la ordenación y del análisis. Por el momento importa que sigan publicándose co-

<sup>1</sup> *Nosotros*, XXVII, Tomo LXXX, 1933. pp. 79-80.

lecciones y antologías, no sólo en torno a temas o movimientos, sino los de determinados cuentistas, a fin de que la obra de los más representativos se conserve íntegramente.

MARSHALL R. NASON  
*Universidad de New Mexico,  
 Albuquerque, New Mexico.*

ENRIQUE ANDERSON-IMBERT and LAWRENCE B. KIDDLE (Editors), *Veinte Cuentos Hispanoamericanos del Siglo XX*, New York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1956.

Se ha querido ofrecer en esta antología la mayor variedad posible, combinando de la manera más eficaz y comprensiva el enésimo número de elementos: las regiones culturales, las corrientes literarias, los escenarios (urbanos y agrestes), las clases (raciales y económicas) y los distintos temas de sesgo cómico o trágico, desde las diversas perspectivas de tres distintas generaciones de escritores. El resultado, aunque no exento de reparos —¡ahí es nada, una antología de veinte cuentos!—, es digno del mayor elogio.

Lo primero que se descubre en la antología es un vigoroso tono ascendente, desde el endeble ensayo-cuento de Lugones (traído, a lo que parece, un poco a contrapelo) hasta el soberbio cuento final que cierra el volumen. Un curioso azar ha hecho que el cuento —y el volumen—acabe con las palabras "como un ruidoso advenimiento", y como un ruidoso advenimiento se nos aparecen los más jóvenes cuentistas, los de la generación que inicia Lino Novás Calvo y que, en la antología, culmina con María Luisa Bombal y Juan José Arreola. Ni qué decir tiene que esta generación vuela a mucha más altura que la generación precedente, para no decir nada del poeta Leopoldo Lugones que aquí se nos presenta como un ave perdida. Además de haberle metido muy a duras penas, los antólogos desplazan a Lugones de su generación, que es la generación modernista —y no la siguiente—, hermana de la generación del 98, o, para utilizar una unidad de medida universal, la generación de D'Annunzio y Pirandello, de Yeats y Stefan George, de Gide y Proust, de Lautrec y Rouault, de Wright y Feininger.

Casi no hace falta añadir lo discutible que parece, desde esta perspectiva, el aserto de que Borges es "quizá el cuentista más original de la lite-

ratura hispanoamericana del siglo veinte" (p. 77). Si Borges es "el único cuyas obras traducidas han asombrado a los más exigentes círculos intelectuales de Europa" (*Ibid.*) no se debe tanto a la calidad intrínseca de su obra como a la falta de arraigo vernáculo. Pero tampoco es este el momento de ponerse a hilar tan fino. Baste decir, por ahora, que, tras la aparición de *Cayo Canas*—un librito que, por cierto, no se menciona en esta minuciosa antología—, Novás Calvo fue proclamado, desde España, uno de los grandes cuentistas de la lengua castellana, y *Cayo Canas*, la mejor colección de cuentos desde *El espejo de la muerte*. En España no se conoce, por lo menos lo suficientemente, a muchos de sus compañeros de generación. De todos modos, "A ese lugar donde me llaman", de indudable sabor autobiográfico, puede emparejarse sin desdoro con cualquiera de los cuentos que aparecen en esta selección. Pero aquí no se trata de valorar los originales, sino la labor de los antólogos.

De esa labor los profesores Anderson-Imbert y Kiddle pueden estar bien satisfechos, y lo que en el curso de este comentario quede más o menos en entredicho no es, ni con mucho, suficiente para oscurecer el intachable resultado de un empeño arduo, llevado a cabo de una manera ejemplar. La breve introducción general es una maravilla de afluencia de noticias, que, sin embargo, no empañan el escrupuloso orden. A ello contribuye en gran medida el haber aplicado en la investigación—aunque no con todo rigor—el método de las generaciones que el maestro Ortega y Gasset puso en boga.

La división de las generaciones parece, empero, un tanto caprichosa en ocasiones, aun a la sola luz del mismo opúsculo. ¿Por qué extender, por ejemplo, a 1865, la generación nacida entre 1845 y 1860? Lo único que se logra con ello es aproximar a ella a Rubén Darío—que, por haber nacido en 1867, y por razones más poderosas que no son de este lugar, sigue perteneciendo a la siguiente generación, a pesar del buen deseo de los profesores Anderson-Imbert y Kiddle—, e incluir a Julián del Casal—que no hace al caso en absoluto—, mientras que, por el contrario, ello implicaría separar a Gánivet y a Unamuno—¡a Gánivet y a Unamuno!—de la llamada generación del 98. Consecuencia de la forzada escisión es que Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga aparecen en la misma generación, aunque pertenecen a generaciones distintas. Lugones pertenece a la generación de Rubén Darío, Manuel Díaz Rodríguez, Rufino Blanco Fombona, Amado Nervo, José Enrique Rodó, etc., que es la generación de Proust y del 98, a la que he aludido al principio. Contrariamente, Quiroga pertenece a la que yo llamo (en un estudio que preparo) la "gran genera-



ción": la generación de Stalin, Mussolini y Hitler, Trotski, Einstein, Mann y Kafka, Joyce y Heidegger, Béla Bartok y Stravinski, Le Corbusier y Gropius, Chaplin y Picasso, Casals y Falla, José Clemente Orozco y Diego Rivera, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset y Madariaga, Rómulo Gallegos, Pedro Henríquez Ureña, Güiraldes, José Eustasio Rivera, José Vasconcelos y Alfonso Reyes. A esta "gran generación", nacida entre 1875 y 1890, pertenece la primera generación de los cuentistas seleccionados (Lugones aparte, como queda dicho). A la generación nacida entre 1890 y 1905 (y este año de 1905 se utiliza también en la antología como divisoria, lo que parece elocuente), la segunda generación de los incluidos, entre los que se cuentan Monterde, *Salarrué*, Borges, Amorim, Lidia Cabrera y Ferretis. La tercera generación, nacida a partir de 1905, incluye a Novás Calvo, a Aguilera Malta, a Usler-Pietri, a Hernando Téllez, a María Luisa Bombal y a Juan José Arreola (la generación de Anouilh y Camus, Tennessee Williams y Arthur Miller, Panero y Rosales, Camilo José Cela y Blas de Otero, Octavio Paz y Fernando Alegría). Se me antoja que de este modo salen mucho mejor las cuentas.

Además de la magnífica y concisa introducción general en inglés, hay en el libro una presentación, también en inglés, para cada uno de los autores. Una presentación que, a pesar de su brevedad, suele ser a un tiempo semblanza, juicio crítico y ficha bibliográfica a veces completa. Con la introducción y las presentaciones quedan paliadas las inevitables ausencias, por lo menos muchas de las ausencias. En las presentaciones se encuentran, además, muy valiosas indicaciones incidentales sobre temas monográficos de gran interés, en íntima relación con los diversos autores: libros para niños o literatura infantil (p. 36), literatura policiaca (p. 78), literatura negra (p. 99), literatura de la revolución mexicana (p. 112), literatura social del Ecuador (p. 144), ensayismo colombiano contemporáneo (p. 163), etc. Se subrayan, con acierto, algunas características fundamentales, como la raíz costumbrista del cuento hispanoamericano, la escasez de humorismo, y el paralelo desarrollo con el periodismo. No parece tan satisfactoria a veces la referencia a los movimientos literarios, y, sobre todo, artísticos (aunque hay una, muy acertada, al "fauvisme"), y en ninguna de las enumeraciones casuales se incluye, por muy extraño que parezca, el simbolismo (recuérdese, a este propósito, el magnífico libro de Edmund Wilson *Axel's Castle*, New York, 1931).

Por si todo esto fuera poco, hay además una escala de dificultades para orientación de los estudiantes (una lista de los cuentos en gradación, de los más fáciles de entender a los más difíciles), una luminosa nota

sobre el español americano que ha de ser de indudable utilidad para los estudiantes que se sirvan del libro, un numeroso vocabulario final y notas al pie de las páginas en los pasajes que se prevén difíciles para el estudiante. Difíciles son, en verdad, algunos de estos pasajes, si se piensa que han inducido a error a los mismos antólogos. Y al decir esto no me refiero a las versiones que pueden ser discutibles o ligeramente infieles, sino a las indudablemente erróneas, muchas de las cuales, a la luz del contexto, traicionan el propósito mismo del autor. Pero es éste un cargo demasiado grave para no dar algunas ilustraciones en apoyo de la censura.

Cuando Lugones escribe "y a poco hube de comprender que nunca llegaría a pronunciar..." (p. 22) y en la nota al pie se da como traducción "I almost reached the point of admitting", se dice en inglés algo muy distinto de lo que el texto español dice, pues en realidad lo que se traduce, y aún así inexactamente, es "y a punto estuve de comprender..." El narrador del cuento se convenció inmediatamente, o casi inmediatamente ("a poco"). El que lea la frase inglesa se estrujará inútilmente los sesos tratando de hacerla consecuente con lo que viene a renglón seguido: "sus largos colmillos lo estorbaban enteramente", "el vocabulario quedaba reducido, entonces a las cinco vocales", etc.

"Y el agua da un tastazo en la orilla, llegando, como quien escribe, a mojar el pie achatado de Genaro" (p. 74). A mi modo de ver, este "como quien escribe" de *Salarrué* no es más que una paráfrasis de la familiar expresión "como quien dice", muy apta, por cierto, para dar agilidad y fluencia al relato. "As one writes, *that is*, with waveline movements", no puede menos de parecerme un disparate digno de figurar en la antología universal que inició en el número 73 de los *Cuadernos Hispanoamericanos* (pp. 110-112).

¿A quién puede parecer verosímil atravesar una rama con un puñal? No creo que ni al mismo *Salarrué* se lo pareciese. En "se arrojó sobre el corvo, que había dejado en la rama haciendo cruz" (p. 76) no es posible, a mi manera de ver, sustituir "haciendo cruz" por "with its point projecting".

Todas éstas son, sin embargo, nubecillas de verano (un malicioso diría más bien vigas en el ojo ajeno). El libro es un verdadero arquetipo en su género: cuidado, limpio, diáfano, sistemático y atiborrado de selecta información. Son escasísimas las erratas de imprenta, y es éste uno de los mejores elogios que cabe hacer a una edición en un país extranjero, cuando todo el mundo sabe qué mal se anda a este respecto en los propios países de habla española, incluso en las reediciones de nues-

tros clásicos más estimados (Resulta, por ello mismo, verdaderamente extraño leer en el cuento de Borges, por lo menos media docena de veces, *Yidische Zeitung* (sic)). Y, sin duda, *Veinte Cuentos Hispanoamericanos del Siglo XX* ha de cumplir muy bien el propósito que de antemano le han asignado los profesores Anderson-Imbert y Kiddle: el de servir no sólo para enseñar el idioma español a estudiantes de habla inglesa, sino también para enseñar literatura hispanoamericana en cursos universitarios avanzados.

CARLOS-PEREGRÍN OTERO

*University of California, Berkeley.*

WILLIAM SHAND y ALBERTO GIRRI, *Poesía norteamericana contemporánea*, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956.

T. S. ELIOT, *Cuatro cuartetos*, Traducción de J. R. Wilcock, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956.

Con un gusto excepcional está hecha esta nueva antología de Shand y Girri que nos llega de Buenos Aires. Hay 33 poetas, desde Frost hasta Wilbur y Merrill, cada poeta representado por un solo poema. La selección es evidentemente el resultado de un conocimiento profundo de la poesía norteamericana. Aunque, para mi gusto, hay un exceso de críticos y académicos como Blackmur, Warren y Wilson (donde yo pondría poetas con más vocación lírica como, por ejemplo, Kenneth Fearing y Kenneth Rexroth), la selección está al tanto de las nuevas corrientes literarias. Se ve que ningún poeta se incluye por motivos de amistad. El criterio es siempre objetivo y atinado. Merece nuestro aplauso la inclusión de poetas como Gregory, Patchen, Roethke y Jarrel, que son muy poco conocidos al sur del Río Bravo. Una clara omisión, sin embargo, es Robert Lowell, uno de los mejores de los jóvenes.

La poesía es imposible de traducir. El "traductor" puede crear un poema nuevo, basado en el original, o puede hacer una versión exacta que sirva como guía del original. Este último procedimiento, hecho con sensibilidad lírica, es, en general, la mejor solución; y así han obrado los señores Shand y Girri. Las versiones son, en la mayoría, impecables en cuanto al sentido estricto del inglés; y se ve que no falta la mano del poeta en este esmerado trabajo. Han seleccionado, por ejemplo, precisamente lo

mejor de Ezra Pound, el poema de los *Pisan Cantos* que empieza, *What thou lovest well remains . . .* El poema, con el insistente *Pull down thy vanity . . .*, tiene una fuerza y un ritmo que son esencialmente anglosajones, y por lo tanto es difícilísimo de traducir. Los traductores, a mi juicio, han logrado comunicar el espíritu del original, sin perder la letra:

... Qué mezquinos son tus odios  
Nutridos de falsedad.  
Derriba tu vanidad,  
precoz para destruir, avara de caridad,  
derriba tu vanidad.  
Derríbala te digo.

Pero haber hecho en vez de no hacer  
eso no es vanidad,  
haber golpeado honestamente  
para que algún Blunt abriera,  
haber recogido del aire una tradición viva  
o de un bello ojo anciano la llama inconquistada,  
eso no es vanidad.

Aquí el terror está totalmente en lo no hecho,  
en la timidez que vaciló.

No encontré ninguna errata en el inglés; hecho en sí poco usual y meritorio.

*Four Quartets* es el menos poético de los libros en verso de T. S. Eliot. Todo el libro es una meditación sobre un fragmento de Heráclito, citado en griego por Eliot, que quiere decir: "El camino de arriba y el de abajo son uno e inseparable" (No sé por qué los señores responsables de esta edición en español lo hayan omitido). Así empieza *Burnt Norton*, el primero de los *Quartets*:

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past.

(El tiempo presente y el tiempo pasado  
tal vez en el tiempo futuro estén ambos presentes,  
y el tiempo pasado contenga el futuro).

Esto, claro, no es poesía tal y como la hemos concebido en la época moderna; recuerda más bien una edad remota —presocrática— en la cual los filósofos se expresaban en verso porque la prosa fue considerada un modo

indigno de expresarse. Así concebido, como un experimento en la filosofía versificada, el libro de Eliot es sumamente interesante. Pero a menudo el verso deja de ser verso, y tiene una impresión de que la forma es una imposición absolutamente artificial:

There is no end, but addition: the trailing  
 Consequence of further days and hours,  
 While emotion takes to itself the emotionless  
 Years of living among the breakage  
 Of what was believed in as the most reliable—  
 And therefore the fittest for renunciation.

(No hay fin sino adición; sólo hay la prolongada consecuencia de días y de horas sucesivos, mientras el sentimiento considera los años sin emoción vividos en medio del destrozo de lo que se creía más digno de confianza, y por ende más apto a la renunciación).

O estas líneas que siguen a un esfuerzo poético:

That was a way of putting it—not very satisfactory:  
 A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,  
 Leaving one still with the intolerable wrestle  
 With words and meanings.

(Esta era una manera de expresarlo, no muy satisfactoria: un ejercicio perifrástico en un estilo poético gastado, que no elimina sin embargo la lucha intolerable con las palabras y el sentido).

Sí; pero, ¿por qué no decirlo? Esto ni es poesía ni se justifica tampoco como prosa. Si los versos referidos no son satisfactorios, ¿para qué publicarlos? Es ésta la actitud enfermiza y pusilánime del —en otros tiempos— gran poeta anglo-americano que ha decepcionado a sus admiradores. Esto y la insufrible *pose* del oráculo.

I don't know much about gods, but I think  
 that the river  
 Is a strong brown god...

(No sé gran cosa de los dioses, pero creo que el río es un dios pardo y fuerte...)

Como esta clase de verso tiene más afinidad con la prosa que con la poesía, y como la prosa no es muy difícil de traducir, el traductor, J. R. Wilcock, ha hecho un trabajo excelente en general. Pero cuando se trata de *poesía*, el trabajo es menos cuidado y sin inspiración.

En verdad sólo hay quince líneas de poesía en este libro. Son los famosos versos que empiezan:

Garlic and sapphires in the mud  
Clot the bedded axle-tree...

(Ajo y zafiros en el barro atascan  
el eje hundido...)

Vamos a ver. Al traducir:

The trilling wire in the blood  
Sings below inveterate scars  
Appeasing long forgotten wars.

el Sr. Wilcock nos da:

...y bajo cicatrices  
inveteradas el alambre trémulo  
de la sangre gorjea apaciguando  
conflictos hace siglos olvidados.

*Sings* no es "gorjea", *wars* no son "conflictos", *long* no quiere decir "hace siglos".

El alambre trémulo de la sangre  
canta bajo cicatrices inveteradas  
apaciguando guerras olvidadas

hubiera sido más sencillo, exacto y poético. Luego para

Are figured in the drift of stars

el traductor nos ofrece:

...están  
representados por la traslación  
de las estrellas...

Lo cual suena como un manual de astronomía. *Drift* no quiere decir "traslación" sino "deriva". Mejor sería:

Aparecen en la deriva de las estrellas.

Luego hay un evidente error que revela una falta de sensibilidad poética. En la siguiente línea el poeta dice:

Ascend to summer in the tree

El traductor se encarga de cambiar el sentido de este verso, haciéndolo más prosaico:

...en verano  
ascienden al árbol.

Tampoco nos ayuda el hecho de que hay varios errores en el inglés. *Trilling* se hace *thrilling*; y en vez de *boarbound* aparece *boardbound*.

Sin embargo, el Sr. Wilcock ha hecho un servicio al público hispánico, proporcionándole una versión de esta obra discutida que ha tenido mucha resonancia en las letras de habla inglesa.

JULIÁN PALLEY  
Rutgers University,  
New Brunswick, N. Jersey.

ARTURO TORRES-RÍOSECO, *Cautiverio, Antología poética (1940-1955)*, Prólogo de Gabriela Mistral, Etudium, México, 1955. 183 pp.

La poesía de *Cautiverio*, como la de previos poemas de Arturo Torres-Ríoseco, no pertenece al presente, ni al pasado, ni a ninguna época literaria definida, sino que alienta en un clima muy suyo. Su originalidad quizás consista en la expresión personalísima de los sentimientos sencilla y sinceramente reflejados fuera de toda escuela estética, pese al uso de formas neoclásico-modernas —el soneto— de contrastes ligeramente barrocos, también modernos —"lejana presencia", "clara sombra"— nunca motivo sino siempre medio de decir lo que vibra en el fondo del corazón.

El origen de estos poemas es lo eterno humano: el amor, con su misterio mezclado de sombra y de muerte; la profunda soledad del hombre,

aislado por su tiempo y por la forma misma de su sentir, avanzando solo por el "mismo camino" por el que va el amor y siempre en pos del espejismo de lo absoluto; la inasibilidad de la esencia de la vida, que atrae con su canto de sirena desde los ojos de la mujer amada, desde la naturaleza cuya constante renovación promete paraísos a los que nunca se llega, desde la verdad absoluta de la geometría pura —fría, irreal, falaz en la región de los sentimientos. *Cautiverio* es justamente eso: la prisión del sentir anegadora del hombre que se atreve a proclamar el reino del corazón, presa de la belleza pasajera del mundo, aun a sabiendas de que ha de reducirse a ceniza "bajo la quemadura de la muerte infinita". A través de todo el libro se siente la sombra de la muerte que acecha en el momento en que más se gusta de la vida pero también en el momento en que más se la sabe efímera: "Para la voz postrera estoy maduro, / como una dulce fruta que en el viento / siente el mandato del desprendimiento". Cuanto más hermosa aparece la rosa más claro "cobra forma el espectro".

Son éstos, poemas de una ligera sensualidad, luminosa y clara, desde lejos, en que se saborea con el recuerdo el despreocupado e inconsciente fuego juvenil: poemas de intenso calor humano en los que encuentra acogida la egregia amistad (Sonetos y saludos: "Ernesto Montenegro"); poemas nacidos de un depurado lirismo ligeramente romántico, dominado por la precisión y sintetismo de la expresión, refinada y elegante, poemas escritos con palabra noble y justa que revelan vigilancia y cultivo constante de la lengua.

Este volumen que reseñamos lleva una extensa introducción de Gabriela Mistral, quien sigue retrospectivamente el desarrollo climático del chileno de Berkeley, a través de sus peregrinaciones intelectuales por la América hispana, y de su gimnasia mental de síntesis sajona. Ve su originalidad como resultado de la profunda penetración de ambas culturas. Además de apuntar el valor de la obra crítica de Arturo Torres-Rioseco y la influencia que ha ejercido desde la Cátedra, Gabriela Mistral le considera como intuitivo traductor de la obra lírica de Walt Whitman, a quien ha contribuido a dar a conocer, en su verdadera esencia, por el mundo de habla española.

HELENA PERCAS  
Grimmell College,  
Iowa.



JOSÉ JUAN ARROM, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, Anuario Bibliográfico Cubano, La Habana, 1956. 233 pp.

Acaba de aparecer el muy esperado primer volumen de los estudios de teatro hispanoamericano de José Juan Arrom. Este trabajo marca el primer paso importante en la evaluación panorámica del teatro de Hispanoamérica desde sus orígenes hasta las postrimerías del siglo XVIII. De hecho, la época colonial termina, como todos sabemos, a fines del primer decenio del siglo XIX, pero siendo los últimos diez o doce años de la época de efervescencia política en las letras, si bien ofrecen interesante documento histórico, no tienen valor estético, por lo que muy acertadamente se da por concluida la época colonial literaria a fines del siglo XVIII.

Este estudio presenta una síntesis de los conceptos y aspiraciones de cada época junto con un análisis interpretativo de los diversos autores y libros de que se ocupa.

Una de las mayores aportaciones del libro es su primer capítulo sobre una época en la que apenas ha penetrado la crítica: nos referimos al período prehispánico cuyo legado indígena—bailes *areítos*, decorativas representaciones bailadas y especie de farsas realistas del Valle de México, bailes apicarados de origen popular, bailes dramáticos de máscaras del ritual azteca, representaciones incaicas de origen épico— es importantísimo por el indeleble substratum que ha dejado en la Colonia imprimiéndole un sello peculiar e inconfundible: americano. Por ello, este primer capítulo es indispensable para el conocimiento íntimo del espíritu teatral mexicano. A través de la aparente sencillez y naturalidad de la exposición literaria, concisa y suelta a un tiempo, se percibe un caudal de investigación perspicazmente interpretado.

Un segundo capítulo estudia las corrientes dramáticas del siglo XVI, descubriendo las modificaciones y adaptaciones que circunstancias y ambiente del Nuevo Mundo impusieron a los importes españoles imprimiéndoles desde un principio su carácter criollo. El señor Arrom clasifica este momento de manera precisa y clara percibiendo tres tipos de teatro: el misionero, de recreación indígena, caracterizado por su improvisación, su tono, su lengua, su escenografía y decorado basado en artes plásticas indígenas; el escolar, también de carácter religioso aunque, esta vez, de limitada influencia en la vida de la Colonia como en la modelación de una tradición teatral; y el criollo, barómetro de la temperatura social.

El tercer capítulo le pertenece a la "alborada del barroco americano (1600-1681)". En él, además de otras figuras, se destaca la del gran me-

xicano, Juan Ruiz de Alarcón, cuya interpretación conviene con las de Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Castro Leal, pero cuya figura intelectual cobra un perfil nuevo bajo la pluma de José Arrom.

El cuarto capítulo está consagrado al "apogeo y ocaso del barroco americano (1681-1750)", época de conformismo—nos dice el crítico—debido a la recrudescencia de la censura, la intolerancia y el aislamiento artístico, pero en la cual, por debajo de las apariencias literarias, reverberan individualismos irreductibles, el mayor de ellos el de Sor Juana Inés, dentro de cuya producción dramática descuellan por sus cualidades artísticas y humanas el auto sacramental *El divino Narciso*, la comedia *Los empeños de una casa*, y el *Sainete Segundo*, analizados con detenimiento y agudeza.

Uno de los capítulos más absorbentes de este libro es el V y último que, aparte de su valioso fondo histórico sobre la segunda mitad del siglo XVIII, contiene unas páginas de extraordinario interés para quienes hayan seguido o tomado parte en la controversia sobre el origen prehispánico o colonial del Ollántay. Nadie mejor que José Arrom está capacitado por sus largas investigaciones sobre el teatro prehispánico a pasar un juicio sobre el asunto. Y lo hace con la autoridad de su documentación comparada de ambas épocas, apuntando de manera concisa y convincente que el Ollántay es una obra mestiza de asunto prehispánico, aderezada de elementos indígenas, pero de estructuración enteramente española. En nuestra opinión, su juicio aclara este punto nebuloso de la historia del teatro en la época colonial.

Esta reseña quedaría incompleta si no se dijeran unas palabras sobre el estilo del autor, animado y elocuente, no exento de picardías lingüísticas y buen humor literario—véanse las páginas sobre Félix de Alarcón o Peralta Barnuevo—que hacen amenísima la lectura de este por todo lo demás muy serio trabajo de investigación.

El volumen que reseñamos organiza y da orientación al material de teatro con que cuenta la Hispanoamérica colonial. Se conocían hasta la fecha obras que se destacaron por diversos motivos en distintos países y ambientes, pero que hasta ahora no se habían visto en su contexto, o sea, en su perspectiva histórica y literaria. Contamos con el segundo volumen, ahora en preparación, en el cual el señor Arrom nos llevará desde la época independentista hasta nuestros días, completando así el horizonte del teatro hispanoamericano.

HELENA PERCAS  
*Grinnel College,*  
*Iowa.*

CARLOS ALBERTO LOPRETE, *La literatura modernista en la Argentina*, Editorial Poseidón (Biblioteca de estudios breves), Buenos Aires, 1955. 126 pp.

Han pasado dos años desde que Max Henríquez Ureña publicó su extensa historia del modernismo. Siguen apareciendo, no obstante, libros y trabajos de variada extensión para aumentar la ya imponente bibliografía crítica sobre el tema. Dejando de lado la reciente *Introducción al modernismo literario* (Buenos Aires, 1956) de Rafael Alberto Arrieta, tan sólo sobre uno de estos libros quisiéramos llamar la atención en la presente nota. Como se desprende del título, este pequeño y modesto manual de Carlos Alberto Loprete estudia el modernismo en la Argentina: su estética, el ambiente en que surgió, las polémicas ocasionadas por la nueva literatura y los autores principales de la generación. Por ser limitado a un solo país, este libro tiene la obvia ventaja de incluir a ciertos escritores menores que quizá no merecerían un lugar parecido en un panorama más ambicioso hecho desde el punto de vista continental. Al ofrecer cuadros sintéticos de la literatura de una nación, en un momento dado, breves estudios de esta índole son de máxima utilidad para el crítico y el profesor. Recogen datos a veces olvidados y facilitan la ardua tarea de llegar a nuevas síntesis y perspectivas históricas. Conviene recordar que últimamente el Séptimo Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana aprobó la resolución de publicar precisamente panoramas e historias literarias de los diversos países americanos en el período 1900-1950. De hecho, se necesitan más monografías especializadas—por el estilo de la que ahora reseñamos—dedicadas a las naciones hispanoamericanas en determinados períodos de su desarrollo literario (v. gr., el romanticismo). Dentro del caso, no sería justo olvidar las bien intencionadas actividades de la editorial Studium.

El primer capítulo (*El modernismo*, pp. 7-27) del libro que nos ocupa enfoca el fin de siglo en la Argentina; reseña varias definiciones e interpretaciones autorizadas del movimiento (entre las mejor formuladas las opiniones de Juan Ramón Jiménez, Onís, Amado Alonso, Sanín Cano, Pedro Henríquez Ureña, etc.); y, por último, incorpora unas breves notas sobre la estética modernista. Para el especialista estas páginas iniciales no ofrecen grandes novedades aunque Loprete sí cita textos de Darío publicados en *La Nación* y también una conferencia de Valle Inclán pronunciada en el Teatro Nacional de Buenos Aires en 1910. Sin embargo, nos parecen muy acertadas sus precisiones sobre las técnicas impresionistas en *La*

*guerra gaucha* de Lugones, obra injustamente olvidada fuera del país y poco estudiada por las dificultades de su prosa.

Aunque ya tenemos buenos estudios sobre las revistas literarias de Hispanoamérica (entre ellos los de Spell y Beck) e índices de varias (*No-sotros, Sur*, etc.), quizá el capítulo más novedoso del trabajo es el segundo: *Revistas, periódicos y diarios* (pp. 25-43). El autor comenta, en apretada síntesis, el papel de la *Revista de América, La Biblioteca, El Mercurio de América* y *La Montaña*; cita textos interesantes (p. ej., los juicios de Groussac sobre Darío, el artículo de Díaz Romero "Artistas y pedagogos" cuyo valor permanente trasciende la circunstancia al convertirse en una declaración de principios estéticos, la nota agresiva de Lugones sobre Gómez Carrillo, las proclamas de Ingenieros); apunta colaboradores y resume los programas de las revistas en cuestión. Todavía queda por hacer un trabajo amplio y sistemático de las revistas del período en América, tema ya estudiado para España en aquella época por Guillermo de Torre, Germán Bleiberg y más recientemente por Díaz-Plaja.

En el capítulo tres (*La polémica de lo moderno*, pp. 44-63) Loprete arranca de la llegada de Darío a Buenos Aires en 1893 y, una vez más, se pone de manifiesto la importancia de su actuación desde la capital argentina. Poco después llega el joven y audaz Lugones. Luego, de Bolivia, Jaimes Freyre. Del escándalo al triunfo definitivo. Modernismo y socialismo. El banquete del Ateneo en honor de Darío, el ingreso de Lugones en el grupo. La denuncia de Oyuela de la nueva literatura y el planteamiento de la polémica entre tradición e innovación. Bajo el rótulo de "El desacuerdo transatlántico" (pp. 55-59) se refiere brevemente a Darío y España; recoge textos sobre la literatura española de la *Autobiografía* de Darío; y termina el capítulo con breves noticias sobre la visita de Valle Inclán a Buenos Aires en 1910. Es el escritor español, según Loprete, quien "supo traernos con su mensaje estético la palabra de desagravio de la nueva España hacia Hispanoamérica" (p. 63). Las abundantes citas de las cuatro conferencias de Valle Inclán son de excepcional interés.

Los demás capítulos (IV y V, pp. 64-124) están dedicados a los escritores y sus obras. Los de menos prestigio (Guido y Spano, Olivera, Ortiz, Menéndez, Díaz Romero, Leopoldo Díaz, Almafuerie y Carriego) se agrupan en el primero; Larreta y Lugones, "los dos orgullos" (aquí Loprete parafrasea a Darío), constituyen capítulo aparte. Al comentario necesariamente breve sobre cada autor suele seguir una nota bio-bibliográfica. Como ha de esperarse, en el capítulo cuatro los apartados más extensos aluden a Guido y Spano, precursor casual, al sonetista parna-

siano Leopoldo Díaz, a Almafuerie y a Carriego. En esta nómina algunos objetarán la inclusión de Carriego, consagrado como poeta del barrio porteño, no obstante ciertos rasgos modernistas en sus primeros versos. Más aún quizá la de Almafuerie, teóricamente opuesto al modernismo. Dicho sea así de paso, la dificultad de clasificar a ciertos autores confirma la complejidad del modernismo literario, cuya definición global tendrá que incluir a escritores que ven y describen con una voluntad de estilo la realidad americana.

Cierran el libro breves aproximaciones a la obra de Larreta y Lugones, las figuras máximas de la generación. Primero, examina el arte impecable y pulido de Larreta en los sonetos de *La calle de la vida y de la muerte* y, desde luego, en su célebre novela. Sin duda *La gloria de don Ramiro* y *La guerra gaucha* de Lugones, cada una dentro de sus propias modalidades distintas, constituyen los modelos más enérgicos de prosa modernista en la Argentina. Las páginas de Loprete, aunque no parecen agregar nuevas perspectivas sobre la múltiple producción del cordobés, señalan lo más característico. Disentimos, sin embargo, cuando afirma (p. 112) que el *Lunario sentimental*, ese libro tan contradictorio e insólito, es más modernista que *Los crepúsculos del jardín*. Es cuestión de definición, pero preferimos situar al *Lunario* fuera del modernismo y considerarlo como genial anticipo de ciertas extravagancias posteriores. Lugones se ha puesto de moda otra vez en su patria como atestiguan las obras recientes de Ghiano y Borges, y lamentamos que Loprete no haya querido destacar sus relaciones con la literatura más contemporánea. En resumen, pues, el libro de Loprete vale por la concisión con que estudia todo un período fecundo en la evolución literaria de su país. Paradójicamente la limitación impuesta desde el título mismo viene a ser un mérito. Si bien los juicios del autor parecen corresponder a los de la crítica más autorizada, nos parecen de singular interés las páginas dedicadas a rastrear ciertas intimidades históricas y anecdóticas de la época.

ALLEN W. PHILLIPS  
*The University of Chicago*

JOSÉ LUIS ROMERO, *Argentina: Imágenes y Perspectivas*, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956. 159 pp.

"Me apresuro a declarar que no soy especialista en historia argentina"  
—escribe el medievalista José Luis Romero en el prólogo del libro que

aquí se reseña— "Quizá conozca mejor—agrega— los textos medievales que los documentos de nuestros archivos".

Pero es el caso que aunque medievalista por especialidad, el profesor Romero es un hombre del Renacimiento, lo cual le capacita para trascender de todo especialismo. De aquí que el medievalista, en función de tal, durante sus laboriosas jornadas porteñas, pueda embarcarse libremente con rumbo al siglo XIII y vivir con fruición en la Edad Media; luego reaparecer, renovado y ágil en su populosa Buenos Aires para asistir a una asamblea política y pronunciar un discurso doctrinario en su carácter de líder del partido socialista; luego ir a la Universidad para dictar una clase; más tarde presidir una reunión de ensayistas, novelistas y poetas y, finalmente, pasar el resto del día en su despacho de director de una gran revista discutiendo sobre los temas más varios, en compañía de otros escritores de intereses igualmente universales.

Aunque según confesión propia del Sr. Romero no es un especialista en historia argentina, es autor sin embargo de un libro muy importante, aparecido en 1946, el cual supone un hondo conocimiento de la historia de su patria: *Las ideas políticas en Argentina*. Esta obra, que completa otra ya clásica de Alejandro Korn sobre tema afín, ha consagrado al Sr. Romero como autoridad en los temas que trata en su *Argentina: Imágenes y Perspectivas*. Los cuales temas son de una gran variedad porque atañen a los complejísima problemas que plantea una nación como la Argentina.

Resulta, pues, muy difícil en una reseña como ésta tratar todos los temas que el Sr. Romero desarrolla con suma competencia y lucidez crítica. Sin embargo, estos temas son correlativos, interdependientes, de modo que, si se analizan algunos, el análisis se encuentra con todos ellos. De aquí que si elegimos el complejo tema de *las tres mentalidades existentes en la Argentina*, confrontamos el problema de la vida pública de ese país desde un haz de sugestivas perspectivas; asistimos idealmente al drama histórico de su democracia, cobramos conciencia del conflicto de las minorías y las masas rioplatenses, y, todo esto, nos conduce a inquisiciones de carácter histórico. Así, apenas consideramos un tema de cualesquiera de los once ensayos que componen el libro, inmediatamente movilizamos la totalidad de las cuestiones cuyo planteamiento integra la obra.

Limitaremos, pues, esta reseña a una consideración sumaria del segundo de los ensayos del libro, el titulado "Los elementos de la realidad espiritual argentina".

Una meditación detenida sobre las tesis de este ensayo y sus implicaciones bastaría—por las razones antedichas— para plantearnos todos los

principales problemas históricos, sociales y políticos de la Argentina tales como nuestro autor los plantea.

La tesis fundamental del Sr. Romero en éste y en otros ensayos, es que la realidad espiritual argentina se caracteriza "por su bajo índice de coherencia interior", lo cual es resultado de una "yuxtaposición de mentalidades diversas y recíprocamente reacias a su fusión" (p. 19).

La mera formulación de esta tesis plantea de inmediato una tríade de problemas. El primero, sociológico, atinente a la índole en sí de esa falta de coherencia; el segundo, histórico, que considera la génesis de la aludida yuxtaposición; y, el tercero, psicológico, referente a la naturaleza de esas mentalidades y a las razones de su impenetrabilidad. Pero esta tríade constituye una clasificación meramente metódica, pues la divisoria por ella establecida manifiesta una indisoluble correlatividad.

El análisis de esta tesis de la yuxtaposición de mentalidades estancas nos hace ver a grandes rasgos, aunque claramente, la visión que el Sr. Romero tiene de la historia argentina. En efecto: esa falta de coherencia interior que el Sr. Romero indica como resultante de una yuxtaposición de mentalidades constituye la clave del pensamiento histórico y sociológico de nuestro autor.

El cual pensamiento se funda en los siguientes postulados:

- 1) En la Argentina existen tres tipos de mentalidad que son: *la criolla*, *la universalista* y *la aluvial*.
- 2) La tercera mentalidad, posterior a las dos primeras y engendrada por la rápida transformación demográfica y económica de la nación a fines del siglo XIX, representa la mayoría.
- 3) Mientras estas tres mentalidades no logren una síntesis, fusión o armonía, "nada importante ocurrirá en la Argentina" (Es decir, el país no podrá resolver el gran problema de la convivencia nacional mediante una democracia cabal).
- 4) La mayoría "aluvial" debería adherirse a los ideales de la minoría "universalista".

La mentalidad criolla es la que creó un estilo de vida de raíces hispánicas en el Plata y tuvo un perfil bien definido hasta mediados del siglo pasado. El predominio de esta mentalidad se identifica con todo un ciclo de la historia argentina. A este ciclo, que dura desde 1810 hasta 1880, el Sr. Romero llama "el ciclo de la Argentina criolla".

Los hombres que dirigen los destinos de la Argentina tras la caída de Rosas y a partir de la constitución de 1853 representan la mentalidad universalista. Son una minoría intelectual, hostil al criollismo. Estos hombres

quieren transformar la realidad económica, social y espiritual de la República. Para lograr este fin abren las puertas a una inmigración que acude como un aluvión a su llamada, y ejercitan una política encaminada a desarrollar en gran escala la riqueza material del país. Gobernar es poblar; gobernar es enriquecer el país. Sueñan estos hombres con una Argentina —para decirlo metafóricamente— en que se decida la guerra del poncho con el frac, con la victoria del frac. La nación debe *descriollizarse* para pertenecer al concierto de las naciones civilizadas de Occidente.

Esta política tiene resultados rápidos. Se produce una profunda transformación en la Argentina. En cinco lustros se duplica la población del país con el aluvión de los inmigrantes; la riqueza se desarrolla en forma vertiginosa y, como consecuencia de estos dos fenómenos concomitantes, aparece una tercera mentalidad: la mentalidad *aluvial*. Es entonces cuando la realidad espiritual argentina muestra “una línea de fractura” y cuando la historia del país entra en el segundo ciclo que todavía no se ha cerrado: el ciclo de la Argentina aluvial.

Hoy todavía coexisten, hostiles, yuxtapuestas, las tres mentalidades susodichas. La primera —la criolla— es hostil a la masa aluvial. “Apegada a la tradición vernácula de origen español”, es ésta una mentalidad anacrónica pues “es expresión de una realidad ya inexistente”. La segunda, esto es, la universalista, hostil a la mentalidad criolla “y hostil pero esperanzada frente a la mentalidad aluvial”, está representada por una minoría intelectual que, “a veces, para defender el carácter riguroso de su concepción... se esfuerza por mantenerse alejada de la realidad inmediata, sin hacer concesiones, o tratando de hacerlas tan insignificantes como pueda” (p. 26).

La tercera mentalidad, la aluvial, mayoritaria, está adscrita a una masa híbrida de orígenes, cuyo folklore tiene dos expresiones muy reveladoras: el tango y el sainete. Esta masa aluvial profesa un materialismo claramente manifiesto en una filosofía del éxito traducido ya como ascenso social ya como logro de riquezas o ambas cosas a la vez.

Sumamente interesante es la aguda caracterización de estos tres tipos de mentalidad. Ella interesa no sólo al sociólogo, al folklorista y al teorizador político, sino también al crítico literario. Y esto se debe a que el Sr. Romero filía muy sutilmente los tipos de literatura que han surgido de esas tres mentalidades y, a su vez, se basa en estos tipos de literatura para iluminar mejor los rasgos de esas mentalidades (Ver las páginas 23 y 27 del libro).



¿Cuál es la solución que propone nuestro autor? La solución ya ha sido insinuada más arriba: la masa aluvial mayoritaria debe lograr una homogeneidad y diferenciación espiritual de que aún carece. Para ello sería deseable que pudiese adoptar ciertos valores éticos de raigambre española de la mentalidad criolla, los cuales podrían "constituir bases firmes, siquiera por algún tiempo todavía, para nuestra ordenación espiritual" (p. 27). El Sr. Romero no nos dice cómo podría ser posible tal cosa, pero es bien claro en su opinión de que sólo la mentalidad universalista podrá orientar constructivamente a la aluvial. La mentalidad criolla, expresión de una realidad ya desvanecida, mal puede inspirar a la masa aluvial (Ver pp. 26-27).

\* \* \*

Las múltiples implicaciones de las ideas aquí sumariamente formuladas tienen claro y convincente desarrollo en las tres partes en que se divide el libro, especialmente en los ensayos titulados "Indicaciones sobre la situación de las masas en la Argentina", "El drama de la democracia argentina", "La Enciclopedia y las ideas liberales en el pensamiento argentino anterior a Caseros", "Las ideas revolucionarias y la revolución", "Martínez Estrada, un renovador de la exégesis sarmentiana" y "Mitre: un historiador frente al destino nacional".

Los enfoques de estos temas muestran la coherencia y rigor de las ideas directrices de las investigaciones del Sr. Romero, y a su luz logramos nítidas imágenes de la Argentina actual desde perspectivas sabiamente escogidas.

HUGO RODRÍGUEZ-ALCALÁ  
*Rutgers University*  
*New Brunswick, N. J.*

GINO GERMANI, *Estructura social de la Argentina*, Editorial Raigal (Biblioteca Manuel Belgrano de Estudios Económicos, Buenos Aires, 1955.

Este libro del actual director del Instituto de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, es el estudio más general y completo que sobre el tema se ha publicado en la república del Plata. Por eso ha de ser básico y fundamental en los futuros estudios de sociología argentina. No

obstante, el mismo autor reconoce sus limitaciones, y, por lo mismo, propone como título más exacto el siguiente: *Estudios sobre algunos aspectos de la estructura social argentina*. Las limitaciones no se deben, desde luego, a la incompetencia o falta de aspiraciones en un sentido más integral por parte del autor, sino a la falta de estadísticas positivas en los diferentes aspectos que abarca su estudio y que se señalan en cada lugar. De ello se desprende un hecho revelador: la Sociología, ciencia que surgió con el positivismo científico, parece ser una de las disciplinas más descuidadas, por lo menos en su aplicación inmediata, en uno de los países sudamericanos en donde el positivismo tuvo, precisamente, uno de sus más largos y fecundos períodos. Cabe recordar que en dicho país, la Sociología es disciplina básica en los planes de estudio de todas sus universidades y que en el aspecto teórico ha dado obras de primera jerarquía. La tal deficiencia debe justificarse, pues, por otras razones que el autor, desgraciadamente no da, como no alude al hecho que comentamos.

La obra de Germani se distribuye en tres amplias secciones: I. *Estructura demográfica*; II. *Estructura económico-social*; III. *Otros aspectos de la estructura social*. Precede una *Introducción*, en la que el autor expone su punto de vista teórico, su método y los fines de su aplicación. Sintéticamente podría establecerse así: si bien la realidad última de toda estructura social es su estructura cultural, de la cual preferiría partir un sociólogo perteneciente a las escuelas filosóficas llamadas de la cultura, las necesidades evidentes de conocer y ordenar antes el material, en el caso argentino, obliga a Germani a partir de la primera. Conviene insistir sobre este sentido de "necesidad", a fin de que el carácter descriptivo, estadístico y poco propenso a consecuentes teorizaciones, no nos induzca a situar al autor en momentos ya superados de dicha ciencia. Por nuestra parte, ponderamos el espíritu de cautela, el rigor técnico y las agudas intuiciones que campean en toda la obra, aun en aquellos momentos en que la deficiencia del dato hace casi imposible la explicación de un fenómeno.

Las conclusiones acerca del problema demográfico argentino han sido elaboradas teniendo como base el IV Censo Nacional, realizado el 10 de marzo de 1947, amén de otros censos menores y obras especializadas que el autor cita. En todo momento se hacen estudios comparativos y confrontaciones provechosas con los censos anteriores y con el movimiento demográfico de otros países. Repetir aquí las estadísticas estaría fuera del propósito de esta nota. En cambio será útil exponer brevemente algunas de sus conclusiones más importantes. Para ello, unos datos generales: la población argentina, en 1955, es de 18.920,000 habitantes; de ellos, . .

2.800,000 son extranjeros, cuyo porcentaje es el siguiente: italianos, . . . 1.005,400; españoles, 820,600; paraguayos, 127,700; polacos, 114,800; rusos, 87,300; chilenos, 69,300; alemanes, 58,500; uruguayos, 56,000; brasileños, 52,000; otras nacionalidades, 438,100. Hay que agregar que en los siete años transcurridos desde el censo de 1947 entraron en el país 780,000 inmigrantes, en gran parte italianos. El mayor aflujo de inmigrantes tuvo lugar entre 1901-1910, que alcanzó a 1.120,000; un segundo grupo importante arribó entre 1921-1930, con un total de 878,000; el período 1941-1946 registra sólo 33,000 inmigrantes.

Atrae particularmente la atención la forma como está distribuida geográficamente la demografía argentina. Y lo primero que se destaca es un contraste muy marcado entre zonas rurales y centros urbanos. En el orden de los sexos, la población rural tiene predominio de varones con respecto a las ciudades; en el campo predominan también los menores de veinte años y la proporción de ancianos es menor; de suerte que en las ciudades predominan las mujeres, los ancianos y los habitantes comprendidos entre los veinte y sesenta años. Esto permite al autor sacar conclusiones sobre la natalidad, nupcialidad y mortalidad. Pero como estos hechos están ligados a otros factores de tipo económico y social, los resultados no pueden depender simplemente de las estadísticas. El hecho, por ejemplo, de que en los últimos quince años haya aumentado el número de matrimonios, pero no el de los nacimientos, como sería lógico según obvias leyes de familia, no parece depender tanto de causas económicas cuanto de otras más profundas. Una de ellas puede ser la paulatina ocupación de la mujer en trabajos fuera del hogar, y aun las que quedan en función de amas de casa, éstas, por la desaparición del servicio doméstico—ahora ocupado en fábricas, donde están mejor remuneradas y con vida más libre—tienen que llevar solas todo el trabajo del hogar. Otra razón puede ser el aumento del costo de la vida, que obliga a una división del trabajo y del tiempo en forma más individualizada, con lo cual es posible que los jóvenes, una vez en edad de casarse, se vean exigidos "familiarmente" a tomar la responsabilidad de la vida, que resuelven en la unión matrimonial. Pero hay otras causas, cuya explicación, mediata o inmediata, podría darla un estudio detenido de matrimonios no legales, los casos de perturbación sexual y la no mencionada y oculta "Ley de Profilaxis Social", que en países como los nuestros constituye un hondo problema. Asimismo, el caso del hombre "alone", tan frecuente en E. U., merecería estudios muy detenidos, a fin de explicar fenómenos como los del llamado por los norteamericanos "de desorganización social", y por Durkheim, de "anomia". Estos y

otros problemas, como el de la variación de las edades entre nativos y extranjeros, la cuestión de las tasas de dependencia, la organización íntima de la familia, en sus relaciones con los niveles económico-sociales, los grupos de sociabilidad, de trabajo, educación, etc., constituyen la dinámica físico-psíquica de un pueblo, sus razones de ser como estructura armónica estable o su movilidad. Y en este juego de "estática" y "dinámica" social, según la terminología comtiana, la sociología descriptiva y cuantitativa no es siempre suficiente para explicar estructuras de sentido, calidad y forma. A veces hay que partir de las "formas" para explicar las causas. Y en este difícil juego de intuiciones y deducciones muchos hechos sociales quedan inexplicados. Esto ocurre especialmente cuando un cambio imprevisto en la vida de una nación no está directamente atestiguado por causas históricas de lenta y honda evolución.

Otra conclusión que se saca de las cifras demográficas, toca a la distribución geográfica de la población nativa y extranjera. La zona del Gran Buenos Aires, con más de 5.000.000 y los grandes centros urbanos destacan un desequilibrio evidente. Germani explica este hecho con dos razones: una histórica, "la tendencia centralizadora que llamaremos 'tradicional', y que Buenos Aires comparte con todas las ciudades argentinas y aun de Latinoamérica" (p. 75). Germani está de acuerdo con otros sociólogos argentinos e hispanoamericanos. El drama que hizo escribir a Martínez Estrada *La cabeza de Goliat* induce a sacar más consecuencias sobre esa situación "dirigente" de Buenos Aires, que sería de gran interés para la comprensión política, social, económica y cultural argentina; pero, el autor, que escribió este libro bajo el régimen peronista, no lo hace. Las razones son obvias. El otro factor o causa que determina esas aglomeraciones es la industrialización producida cerca de los centros urbanos y las ventajas para la clase trabajadora que esa industrialización representa. Pero lo más sintomático es que en esos centros también se ha radicado la inmigración, lo cual prueba, o que la inmigración "controlada" estuvo realmente mal controlada o que el elemento inmigrante se usó con fines inconcesados. Por lo demás, la presencia de núcleos extranjeros abundantes en los centros directivos de la vida argentina puede justificar también el carácter europeizante de esa vida y ciertos conflictos muy agudos entre nacionalistas y cosmopolitas que aparecen con violencia cada vez que se acercan cambios políticos de repercusión nacional. Hay que recordar, asimismo, que en esos centros actúa el sector religioso con más tesón y que es allí también en donde la contraposición oligarquía-masa ofrece su más violento contraste. Otro problema, muy serio, es el creado por la migración

de la población rural a la ciudad, que depende de los factores antes mencionados y que puede modificar fundamentalmente la estructura económico-social del país y determinar, inclusive, un cambio radical en su constitución política. Porque derrotada la oligarquía latifundista agropecuaria por el ausentismo del peón ya transformado en obrero de fábrica, sería más viable la división de la tierra que tanto se pregona y, en consecuencia, el liberalismo político vendría a conjugarse en una efectiva democracia social.

No es nuestro intento reseñar detalladamente cada capítulo o tema de este jugoso libro. Bástenos con decir que la segunda parte del mismo, titulada *Estructura económico-social* nos da el más exacto panorama que podamos pedir sobre la constitución real argentina, basada en clases que prolongan formas de vida hace tiempo superadas. El sueño de Sarmiento, acariciado en tiempos de su ministerio en los E.U., quedó frustrado por una serie de causas internas y de orden internacional que los investigadores argentinos todavía no han puesto de relieve con lúcida conciencia, acaso porque en el fondo de la cuestión se encuentre el hecho, tan poco tenido en cuenta, de ser la Argentina un país subsidiario del Imperio Británico. Esta parte del libro de Germani, que da respuesta y completa obras de Sarmiento, Alberdi, J. A. García, Ingenieros y otros, debe ser motivo de hondas meditaciones para los futuros sociólogos, políticos y economistas argentinos. En ella hallamos la clave para resolver problemas básicos que hoy juegan un papel decisivo para el futuro argentino. Por lo menos, en la modificación de esa estructura económico-social están las fuentes que garanticen una realidad argentina realmente democrática.

La tercera parte de esta obra se titula: *Otros aspectos de la estructura social* y es la más valiosa aportación de que podemos disponer para el conocimiento de la educación y de la vida cultural argentina.

Gino Germani es un profundo conocedor de los aspectos teóricos y prácticos de la Sociología. Nacido en Roma en 1911, a los 23 años de edad se trasladó a la Argentina. Allí hizo sus estudios universitarios, se casó, se hizo ciudadano argentino y pudo realizar toda su labor de investigación. Su haber bibliográfico ostenta ya, a los 46 años de edad, más de cincuenta títulos. Destacamos su contribución de 1942: "La clase media en la ciudad de Buenos Aires", que publicó en el *Boletín* del Instituto de Sociología de la Universidad de Buenos Aires (I, 1942, pp. 105-126), y su complemento: "La clase media en la Argentina con especial referencia a los sectores urbanos", en el volumen conjunto titulado *Materiales para el estudio de la clase media en la América Latina* (Unión Pan-

americana, Washington, D. C., Oficina de Ciencias Sociales, 1950). Recientemente ha publicado en México dos volúmenes de sociología teórica y psicología social: *Estudios de psicología social* (México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional, 1956) y *La sociología científica. Apuntes para su fundamentación*, de la misma edición y data. Finalmente, recordamos sus estudios de psicología social en los Estados Unidos de Norteamérica y una aguda interpretación de las relaciones entre el totalitarismo y las masas, tan común en los últimos tiempos en Europa y que resulta ser hoy la plaga de Latino América. Se llama este trabajo: *Integración política de las masas y el totalitarismo* y fue editado por el Colegio Libre de Estudios Superiores, Buenos Aires, 1956.

ALFREDO A. ROGGIANO  
 State University of Iowa,  
 Iowa City, Iowa

ANA MARÍA BARRENECHEA y EMMA SPERATTI PIÑERO, *La literatura fantástica en Argentina*, Imprenta Universitaria, México, 1957. 95 pp.

Algunos sectores de la literatura argentina no están todavía bien estudiados. Uno de ellos es el de la literatura fantástica, no obstante la importancia que tiene tanto en la Argentina como en todo el ámbito de la lengua española, como señala muy bien Ana María Barrenechea. De modo que este libro viene a llenar un vacío que se hacía sentir lamentablemente en nuestras letras.

Los autores (o autoras) son dos jóvenes investigadoras egresadas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en cuyo Instituto de Filología recibieron su educación básica al lado de maestros como Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña y Raimundo Lida. Emma Speratti Piñero es conocida por sus estudios sobre Valle Inclán y Horacio Quiroga, y Ana María Barrenechea acaba de publicar su tesis doctoral sobre Borges (*La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, 1957), uno de los libros más logrados de la crítica argentina actual.

El librito que ahora comentamos se compone de tres trabajos de Emma Speratti Piñero: "La expresión de las fuerzas extrañas en Leopoldo Lugones", "Realismo e imaginación en la obra de Horacio Quiroga" y "La

literatura fantástica en las últimas generaciones argentinas: Julio Cortázar", y de dos trabajos de Ana María Barrenechea: "La creación de la nada en el humorismo de Macedonio Fernández" y "La expresión de la irrealdad en la obra de Jorge Luis Borges". La "Introducción" también pertenece a Ana María Barrenechea. La reunión de estos trabajos de dos autores diferentes en un solo volumen, se explica por la amistad de los mismos y por haber sido el resultado de un ciclo conjunto de conferencias en El Colegio de México, patrocinado por la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. El hecho de ser argentinas las expositoras y de darse el curso en El Colegio de México, viene a probar una vez más el trasplante del Instituto de Filología de Buenos Aires a la prestigiosa institución mexicana, hecho que ya ha sido notado por Zum Felde, por ejemplo, en su *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. El ensayo y la crítica* (México: Editorial Guaranía, 1954, pp. 543 y ss.).

No es ésta una historia, en su completa cronología, de la literatura fantástica argentina, sino, como ya se habrá advertido, un grupo de estudios sobre figuras seleccionadas "ad-hoc". La "Introducción" da exacta cuenta del carácter del libro y a ella nos atenemos. La autora sostiene que "la literatura fantástica argentina es una de las más ricas dentro de las de habla española (pág. IX) y que ello se debe quizás al hecho de ser la Argentina "el país americano más abierto a las influencias extranjeras, donde una de las características nacionales es la posibilidad de no encerrarse en lo nacional, de interesarse por las manifestaciones de otros países y el elaborarlas luego personalmente"... (Id.) Estas afirmaciones, desde luego, llevan un margen muy vasto de riesgos. No creo que los uruguayos ni los mexicanos las aceptarán; porque el Uruguay puede alegar que la Argentina no ha contribuido a la poesía europea con poetas de la talla de un Supervielle, por ejemplo, y los mexicanos pueden, con toda justicia, decir que la Argentina no tiene un centro de difusión de la universalidad del Fondo de Cultura Económica, ni un escritor más universal que Alfonso Reyes, ni ha realizado integraciones artísticas como las de Alarcón u Orozco, por ejemplo. Además, el nacionalismo en la Argentina se ha mezclado con tendencias políticas foráneas, que lo han desvirtuado, y no responde, a veces, a la concepción nacionalista de la literatura que tuvo un origen en Herder, se divulgó y afirmó con los románticos y que en Hispanoamérica tiene características propias según el sustrato étnico y lingüístico de cada región o cultura prehispánica. Por otra parte, podría afirmarse, en cierto modo, que la literatura que en la Argentina se hace

pasar por más universal suele ser, a veces, la menos argentina, y no precisamente la más universal. Creemos, con Herder (y pienso también en Sarmiento), que una cultura es más universal cuanto más auténticamente nacional se ofrece a la consideración universal de esa cultura. Y en este sentido, México, Perú y Ecuador, por ejemplo, han superado a los argentinos, por lo menos en el segundo cuarto del siglo xx.

El resto del libro trae estudios de interés sobre Eduardo Wilde (aunque brevemente tratado en la introducción), Lugones, H. Quiroga, Borges, Macedonio Fernández y Julio Cortazar. Los trabajos de Emma Speratti Piñero son más antológicos y poseen una sencillez y una claridad propias de las exposiciones orales y de divulgación en medios donde los autores tratados tal vez no fueran de frecuentación muy familiar. Los de Ana María Berrenechea responden con eficacia a la índole filosófica de los autores estudiados. En ambas se debe reconocer seriedad, información, pericia de métodos e inteligencia crítica.

ALFREDO A. ROGGIANO  
State University of Iowa  
Iowa City, Iowa

HORACIO JORGE BECCO, *El Señor del Misterio*. Poema, Ediciones Colombo, Buenos Aires, 1956; *Diálogo del hombre y la llanura*. Poemas, Ediciones Colombo, Buenos Aires, 1956; *Duerme de frente en oscuro*. Poema, Ediciones Colombo, Buenos Aires, 1957.

En las nuevas promociones argentinas, Horacio Jorge Becco se destaca por su doble personalidad de investigador y de poeta. Nacido en Buenos Aires en 1924, hizo en la capital argentina todos sus estudios hasta graduarse en la Facultad de Filosofía y Letras de aquella Universidad. También ha hecho estudios en la Facultad de Ciencias Económicas. Actualmente pertenece al cuerpo de investigadores del Instituto Nacional de Filología y Folklore dependiente de la Academia Argentina de Letras:

Como investigador (y en especial como compilador y bibliógrafo), Becco ha publicado los siguientes libros y folletos: *Poetas libres de la España peregrina en América* (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1947), antología en colaboración con Osvaldo Svanascini y con prólogo de Rafael Alberti; *Diez poetas jóvenes* (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1948), antología en colaboración con Osvaldo Svanascini y con prólogo de Gui-



lermo de Torre. Lleva una excelente "Introducción a la poesía" de Osvaldo Svanascini y un muy útil "Panorama de la joven poesía argentina" del mismo Becco; *Poesía argentina moderna* (Buenos Aires: Editorial Pedestal, 1953), antología en colaboración con Osvaldo Svanascini, quien también es el autor de una "Introducción a la poesía actual"; *El tema del negro en cantos, bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII* (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1951), selección de textos de anónimos de los siglos XVI y XVII, de Lope de Vega, Simón, Aguado, Quevedo, Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz, con "Notas", una bien documentada "Introducción al tema del negro en España y América" y un "Suplemento bibliográfico". Como complemento de este libro Becco publicó un volumen titulado *Negros y morenos en el cancionero rioplatense* (Buenos Aires: Editorial Sociedad Argentina de Americanistas, 1953), antología y ensayo preliminar, con útiles notas al final del libro. Entre ambas antologías, ordenó una "Lexicografía religiosa de los afroamericanos" (*Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XLX, 1952) [hay separata publicada por la Casa Editora Coni, Buenos Aires, 1952]. Becco ha hecho también importantes contribuciones al estudio de la literatura argentina, como *Don Segundo Sombra y su vocabulario* (Buenos Aires: Casa Editora Coni, 1950; primera edición, Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1952; segunda edición, ampliada); *Contribución a la bibliografía argentina: W. H. Hudson (1841-1922)*, separata de la revista *Alada*, Buenos Aires, 1955; "Bibliografía de Francisco Romero", en la revista *Ciudad* (Buenos Aires, números 4-5, segundo y tercer trimestre de 1956, páginas 66-88); *Pampa*, poemas inéditos de Ricardo Güiraldes, con Introducción del mismo Becco (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1954); prepara actualmente las "Notas" y "Bibliografía" para un libro sobre la vida y la obra de Ricardo Güiraldes de Adelina del Carril y otra bibliografía sobre Ricardo Rojas. Ha traducido del poeta norteamericano Vachel Lindsay su poema *Congo. Un estudio de la raza negra* (Buenos Aires: Ediciones Cuadernos Unicornio, 1950), con notas y prólogo y ha traducido (tal vez del francés) una antología de *Antiguos poemas chinos anónimos* (Buenos Aires: Editorial Sociedad Amigos del Arte Oriental, 1952). Por último, en este campo de sus actividades, ha prologado una selección de cuentos de Osvaldo Svanascini titulada *El espíritu petrificado* (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1949).

En poesía, Becco lleva ya publicados diez títulos (libros y cuadernos poéticos): *El Valle de la Luna Azul* (Buenos Aires: Editorial Sed, 1946); *Huelén* (Buenos Aires: Editorial Sed, 1946); *Paisano en el tiempo* (Bue-

nos Aires: Editorial Sed, 1947); *Límite de siete hilos* (Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1947); *El finado* (Buenos Aires: Ediciones Cuadernos del Unicornio, 1951); *Campoemas* (Buenos Aires: Editorial Botella al Mar, 1952); *Dos poemas del sur* (Buenos Aires: Ediciones Colombo, 1954) y los tres que originan esta nota.

Como poeta, Becco pertenece a un sector de la poesía argentina que procede de los simbolistas franceses en cuanto a la "formulación" de lo poético (Mallarmé, Verlaine, Rimbaud), pero que se adscribe a fuentes surrealistas en cuanto a la "ejecución" de la materia poética. Esto en lo más general, porque hay que reconocer connotaciones propias de la singularidad expresiva y aun la intención de buscar un ser poético que funde, en lo universal, lo nacional argentino. El Ultraísmo hizo o trató de hacer esto en su momento. Borges lo logró ejemplarmente en *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925). Los "nuevos", sobre todo después del grupo de 1940 (la "Balada del Río Salado" de Barbieri es jalón obligado), han navegado por corrientes muy dispares, tanto librescas como de fuentes nativas. Algunos poetas del interior, menos influidos por la avalancha cosmopolitizante que sufre Buenos Aires, han logrado resultados de gran valor (Ramponi, Castilla, entre otros). Becco, acaso uno de los poetas más cultos entre los jóvenes, anda con pie más firme que otros (el desconcierto abunda en Buenos Aires) cuando busca las esencias de una "argentinidad" poética (*Huelén, Paisano en el tiempo, El finado, Campoemas, Dos poemas del sur*); pero insiste de tal manera en conjugar el misterio con la imagen verbal que lo sostiene, que el lector no logra "descubrir" su mundo, y se nos "queda" siempre como una esencia evadida y evanescente (*Señor del Misterio y Duerme de frente en oscura*). Logra, no obstante, ponernos en una atmósfera, que yo diría de palabras, en donde la pampa, el pajonal, la guitarra, el paisano, el poncho, los caranchos, etc., "construyen" o "componen" metáforas singulares, pero no crean ciertamente una realidad a la vez poética universal y argentina. La "intencionalidad" de que habla una escuela lingüística muy difundida en Buenos Aires, se ve demasiado intencionada; lo que equivale a decir que una fuerza de afuera se encaja en la sustancia que el poeta quiere levantar, y la palabra queda como un sombrero de copa puesto en la frente de un paisano de los campos argentinos. Abunda este tipo de "hacer" poesía en el sector más culto y en la *élite* más refinada de Buenos Aires. Es un deseo, tal vez muy noble, de hacer entrar lo europeo (más lo francés que otra cosa, y cierto francesismo) en la forma de ser y de expresarse que responde a una actitud característica del dualismo cultural rioplatense.

Pero cuando se transplantan formas de vida y de arte, lo más grave no está en ese trasplante, sino en la capacidad de sedimentación que posea la realidad que lo recibe. La integración es o una absorción o una sustitución, y en ambos casos uno de los elementos está condenado a morir. Los poetas argentinos de la línea culta saben que tienen un puesto en las historias literarias que se hacen desde arriba, según creencias y valores que se imponen desde las culturas superiores. Pocos, después del heroico impacto gauchesco, tienen tanta seguridad de supervivir, cuando se cotejan elementos de diferenciación y arraigo. Por lo demás, "el alma del poeta se orienta hacia el misterio", como dijo Antonio Machado, y poeta hubo que consideró a la poesía como "un peso confuso sobre el corazón". Sin duda la poesía será eso, pero... como camino hacia la poesía, que creemos una claridad del alma y una verificación del ser en el mundo. Lo demás... que sea literatura.

ALFREDO A. ROGGIANO  
*State University of Iowa,*  
*Iowa City, Iowa*

ANTONIO CURCIO ALTAMAR, *Evolución de la novela en Colombia*, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XI, Bogotá, 1957, xxviii + 339 pp.

Este libro alcanza el alto nivel de los tomos ya publicados por el Instituto Caro y Cuervo. Con él su autor ganó el Premio Nacional de Literatura José María Vergara y Vergara el 6 de agosto de 1953. En poco más de dos meses después, el 20 de octubre, Curcio Altamar estaba muerto; un suicida. Con excepción de unos pocos detalles del capítulo final y de la bibliografía (lista de novelas) con que termina su volumen, dejó un manuscrito completo; la bibliografía fue refundida y puesta en forma final por don Rubén Pérez Ortiz, Jefe del Departamento de Bibliografía del Instituto. Una *Noticia biobibliográfica* por don Efraím Rojas Bobadilla encabeza el volumen; ella explica las condiciones de su composición y ofrece una breve relación de la vida y de la trágica muerte de su autor.

Producto del temperamento y de los estudios de su autor (Curcio fue Jefe de la Sección de Historia Cultural del Instituto por más de un año, antes de su muerte), el libro fue escrito como resultado de una erudición

amplia y profunda. Curcio, desde luego, conocía las letras hispánicas; había profundizado también en otras literaturas, ayudado en el esfuerzo por su conocimiento de varias lenguas. Su obra demuestra una serenidad de juicio y un entendimiento humanístico que le permitían ver la novela colombiana en la perspectiva de las letras amenas de su país y del Mundo Occidental. Es su opinión (pág. xxviii), que la novela colombiana puede compararse favorablemente con la literatura más afamada de su país, la poesía lírica. Es muy posible que otros críticos no estén siempre de acuerdo con esta idea. Véase, por ejemplo, el parecer de Gabriel Giraldo Jaramillo en *Índice cultural*, número 20 (mayo de 1955), pág. 466; este crítico niega que exista una novela colombiana, si se toma en consideración la calidad como norma de la crítica. Es probable que la mayoría de los estudiosos en la materia lleguen a una conclusión que represente un término medio entre los juicios de Curcio y de Giraldo Jaramillo.

En su *Introducción*, Curcio dice que aunque su idea original fue de terminar su trabajo con *La vorágine* (1924), más tarde incluyó otra materia de fecha posterior. La *Bibliografía* de Curcio-Pérez Ortiz llega hasta 1956. Curcio (*Introducción*, xxviii) dice que usó varias fuentes de la historia y de la bibliografía de la novela colombiana, pero su obra no trae en ningún lugar una lista de tales fuentes; éstas aparecen en notas al pie de varias páginas. Ésta es un área en que la *Bibliografía de la novela colombiana* por Englekirk y Wade aún puede tener valor para la referencia.

El tomo que Curcio nos ofrece es una amplificación bastante extendida de la *Bibliografía* de Englekirk y Wade llamada E-W, más adelante). Curcio divide su obra en trece capítulos; en los cinco primeros trata de la falta de una verdadera novela en los días tempranos de la colonia. Indica, sin embargo, que había elementos novelísticos en ciertos otros géneros de la literatura colonial. Sugiere ciertas razones por las cuales la novela no aparecía; éstas incluían la condenación de la ficción como nada más que un entretenimiento ocioso y por eso no digna de la consideración de personas serias. La primera novela colombiana, la *Ingermina* de Juan José Nieto, fue publicada en 1844, veintiocho años después de la primera novela de América, *El Periquillo sarniento* del mexicano Lizardi. A partir de la *Ingermina*, la novela colombiana inicia, pues, su florecimiento. Curcio trata de su evolución tanto cronológicamente como de una ilustración de los períodos literarios, el romanticismo, el realismo, el modernismo. Además, categoriza las novelas de acuerdo con sus tipos; históricas, poéticas, costumbristas, psicológicas, telúricas. Muchas veces Curcio ofrece el resumen de una novela, y sus notas tienen un valor inusitado por

causa de su inclusión de detalles biográficos que han de ser nuevos a muchos de sus lectores. Da una consideración extensa, como es de esperarse, a *María*, a *El moro*, a *La vorágine* y a la ficción de Tomás Carrasquilla. Las influencias extranjeras reciben un tratamiento cuidadoso, especialmente las francesas; es sobresaliente la competencia de Curcio en esta área. Por la mayor parte, el tratamiento que Curcio da a su asunto es concienzudo; la obra merece pocos reparos serios. Ha añadido numerosos nombres y títulos a la *Bibliografía* de E-W.

La *Bibliografía* de Curcio-Pérez Ortiz de las páginas 267-322 forma una contribución notable. E-W había registrado unos 250 novelistas; C-PO incluye casi 300. Los 500 títulos de E-W reciben un suplemento de unos 300 en C-PO. E-W había evadido el problema de la definición de "novela"; C-PO hace lo mismo. Como consecuencia, C-PO incluye cuentos que no deben incluirse, si "novela" quiere decir una obra de ficción de una longitud convencional. Por ejemplo, es muy probable que muchas de las piezas de ficción que aparecieron en la *Novela semanal* sean cuentos, o a lo más novelas cortas. Del total de los aproximadamente 800 títulos de C-PO, quizá una tercera parte sean de novelas de menos longitud que la convencional. Esto no implica necesariamente un defecto, si el lector tiene siempre en cuenta la inclusión de obras cortas. Pero a veces faltan datos que pudieran ayudar a la determinación de la longitud. Por ejemplo, de *Los asteroides* de Ramón Martínez Zaldúa se dice en C-PO que tiene 235 páginas; en E-W se ve que el tomo se compone de doce novelas cortas.

Sin género de duda, C-PO ha clarificado varias incertidumbres en E-W, y también ha corregido unos errores. Pero C-PO no explica las discrepancias entre sus datos y los de E-W (para eso difícilmente pudiera haber espacio), y no es posible determinar definitivamente quién tenga la razón en cada caso. Parece sí que hay casos de error en C-PO. Por ejemplo, omite el nombre (que tiene E-W) de Emilio Gebhardt, el título *Pensamientos de un viejo* para Fernando González, el nombre de Santiago Jaramillo Arrechea y su novela *Calixto*, el nombre de Juan José Molina y sus "novelas"; omite a José y a Lisandro Restrepo. No da entrada a Julio Posada R. y su *El machete*, una novela corta (Litografía colombiana, Bogotá, 1929), 120 páginas en letra de mano. Sistemáticamente C-PO omite las entradas de E-W hechas sobre la autoridad del *Diccionario biográfico y bibliográfico* de Ospina; sería interesante saber la razón para eso. (Quizá el señor Pérez Ortiz nos favorezca con un artículo que describa su

composición y refundición de la *Bibliografía* de Curcio). Fue una parte del procedimiento de C-PO la omisión de títulos dados en E-W como "en preparación". Tampoco —y desde luego por razones excelentes— incluye los nombres de las bibliotecas en donde se pueden encontrar las novelas; E-W todavía puede ser útil tanto en esta área como en aquella en donde da comentarios sobre el contenido de varias novelas.

C-PO añade unos pocos seudónimos a la lista dada en E-W, pero omite un número todavía más grande: veintiocho para ser exacto. Es imposible adivinar si esto resultara en cada caso como un error o por causa de una preferencia editorial. Su procedimiento en la manipulación de los seudónimos no sigue ningún patrón consistente. El formato de su libro es atractivo; su tipografía es de una exactitud inusitada. La *Corrigenda* al final registra unos pocos errores; deben añadirse dos más: En la página 280, línea 10, *Onls* debe leerse *Onís*; en 318, línea 3, *Vellejo* debe ser *Vallejo*. El *Índice onomástico* y un *Índice general* ofrecen auxilios de gran utilidad.

E-W era tentativa; C-PO no usa este término. Sin embargo, el señor Pérez-Ortiz (pág. 265) afirma que no todas las novelas recientes han alcanzado entrada, por no estar, algunas de ellas, disponibles en las bibliotecas públicas de Bogotá. Y el señor Pérez-Ortiz dice también que, no pudiendo consultar todas las obras registradas en C-PO, tuvo que consultar otras bibliografías. Es obvio, por esa y otras razones, que la bibliografía definitiva de la novela colombiana todavía queda por compilarse. Dadas las dificultades casi insuperables para el proyecto, es de una realización dudosa. Entretanto, los estudiosos de la novela colombiana tendrán que quedar muy agradecidos a los compiladores de la *Evolución de la novela colombiana* y su *Bibliografía* por este volumen, muy útil, a pesar de ciertos lapsos casi inevitables.

GERALD E. WADE  
*University of Tennessee*