

nieto y amigos de intimidad estaba destinado. Esa atención, una vez otorgada al libro, pulcro por dentro y por fuera, en bella y más que sencilla edición, nos muestra un poeta de entonación tradicional, seguro de sus recursos, afincado en los modos de ver y de decir propios del país de cuya continuidad literaria es producto y depositario; pero a la vez lo muestra abierto y receptivo, con sensibilidad cautelosa, a los estímulos de la poesía producida en otras latitudes y particularmente a la de los Estados Unidos y a la del artista de *Paterson* en grado especial.

Si la desmemoria colectiva perdona los textos de Carlos Cortínez, quizás sea en *Abba* donde pueda encontrar razones para que dure el nombre del poeta. Las líneas de «Elegía al padre», «Un café en calle Corrientes», «Un canasto para Neruda», pienso que son, en tal caso, las que habría que recordar. Y esta exacta «*inscripción sepulcral*: Aquí yace / —gloria y ceniza— / Jorge Luis Borges. // No logró / comprender el mundo. / Sin él, / lo entendemos nosotros / mucho menos.» El epitafio lleva una indicación al pie, como un verso más: «—La Recoleta, 1998 (?)»; la indicación menciona al cementerio tradicional de Buenos Aires, suerte de provincial *Père Lachaise*, y una fecha centenaria puesta por las dudas, para el caso de que Borges no sea tan eterno como el agua y el aire.

ALBERTO BLASI

*CUNY Graduate School & Brooklyn College.*

GUIDO PODESTÁ, *César Vallejo: su estética teatral*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1985.

Por razones que son de obviedad absoluta y que, hasta el presente, aparecían como indiscutibles, las preocupaciones mayores de la crítica en torno a Vallejo se han centrado: 1.º, en su poesía; 2.º, en su obra narrativa, y 3.º, en sus postulaciones teórico-literarias. Casi totalmente al margen quedaba siempre la producción teatral de Vallejo, no obstante haber ido ésta incrementándose en su período último, hasta el punto de ser, si bien nunca prioritaria ni excluyente, de máxima importancia para el propio autor. Producción que incluye desde la creación misma de obras a su teorización. En una palabra: hubo en Vallejo una preocupación cada vez más decidida y atenta por lo teatral.

En 1979 es cuando recién se publican, bajo el sello de la Pontificia Universidad Católica de Perú, los dos volúmenes del (supuesto) *Teatro completo* del escritor. No obstante sus innumerables deficiencias (versiones inapropiadas, en nada críticas, altamente incompletas y torpemente «corregidas» —como es el caso de *La piedra cansada*—), tuvo el mérito de llamar la atención sobre un aspecto en poco o nada discutido del cholo genial. Será sólo desde entonces, a pesar de las proposiciones tempranas de Porras Barrenechea en sus «Notas bio-bibliográficas» a los *Poemas humanos* de la edición parisina de 1939, cuando comience a reflexionarse sobre lo que *lo teatral* y *lo dramático* significan en la obra total de Vallejo. Y así han podido plantearse problemas de tanta significación como son los recogidos por Cornejo Polar en el prólogo al libro que reseñamos: ¿cómo explicarse las diferencias entre el poeta Vallejo y el dramaturgo Vallejo?, ¿a qué puede deberse la incoherencia (en su grado extremo) o la distancia entre el teórico con nítidas postulaciones sobre el fenómeno dramático y el realizador de obras teatrales? En terreno tal caben las opciones interpretativas más diversas, y el citado prologuista de este libro propone las suyas con la lucidez que lo caracterizan.

Sin embargo, el libro entre manos no busca esas opciones. Sus pretensiones son más modestas y, por lo mismo, más básicas; establecer textos manejables que sean fidedignos, revisar —sintetizando y discutiendo— los componentes teóricos que movieran la praxis vallejana y, por último, conectar tal teoría sobre un género específico con las preocupaciones que movilizan su producción literaria en conjunto.

El primer paso de Guido Podestá fue de un positivismo total y necesario: acudir a los textos que en la Biblioteca Nacional del Perú se han recopilado: los escritos teatrales inéditos copiados dactilográficamente por Vallejo mismo y por Georgette, inexplicablemente mal atendidos por los editores del *Teatro completo* y, por fortuna nuestra, reproducidos en el Anexo del libro que comentamos.

Entre las muchas virtudes que tiene el estudio de Guido Podestá sobresale su examen, con agudo ojo crítico, de la estética implícita en la obra dramática de Vallejo, con lo que, consecuentemente, puede mostrar la relación entre teoría y praxis, problema que no agota, pero sobre el cual anuncia un nuevo libro, que a los vallejanos no puede sino dejar en actitud expectante.

El volumen, en su *corpus* fundamental, se estructura en ocho capítulos: «Vallejo como crítico teatral», «Función política del teatro», «La nueva estética teatral de Vallejo», «Las primeras obras teatrales de Vallejo», «Moscú contra Moscú. Entre las dos orillas corre el río y La Mort», «Colacho Hermanos y Presidentes de América», «La piedra cansada» y «La estética de sus obras teatrales y sus últimos proyectos». Enmarcan estos ocho capítulos una «Introducción» y las «Conclusiones», a las que preceden, respectivamente, el sugerente prólogo de Cornejo Polar y la Bibliografía y Anexo a los que nos hemos referido. El Anexo, reitero, es de importancia fundamental, pues recoge las piezas dramáticas y los escritos de Vallejo sobre teatro. El recopilador nos advierte que su publicación obedece al propósito de hacer inteligible la investigación que los precede, pero la verdad es que ya por sí sólo constituye un aporte inapreciable al mejor conocimiento de la escritura total del mayor autor peruano de todos los tiempos. Es cierto que no consiste en una edición crítica de las obras (cuya necesidad se revela ahora imperiosa), pero, y esto es decisivo, la facilitan. A los textos dramáticos, el Anexo suma la recopilación de gran cantidad de trabajos inéditos o escasamente divulgados de Vallejo sobre *teatro* —así, en abstracto— y sobre obras teatrales concretas.

Las «Conclusiones» resumen bien los logros del trabajo crítico emprendido. Enumerarlas todas es imposible, pues ello sólo llenaría el espacio permitido a una reseña, pero sí conviene retener algunas de las más importantes, sobre el supuesto de reconocer que ellas se sustentan en el cuerpo mayor del estudio monográfico que las antecede. Para Vallejo, el teatro —en concordancia con su posición marxista, tan torpemente discutida casi siempre— es el género más apto para la pedagogía revolucionaria, para las necesidades del propagandismo político. Ensayo fundamental, aunque lamentablemente incompletas, son, en el terreno teórico, sus «Notas sobre una nueva estética teatral», fechadas en diciembre de 1934 y hasta ahora inéditas, en que Vallejo se opone a la presencia en el teatro de rasgos típicos y al abuso de la emotividad, dejando en manos del público la responsabilidad de «ordenar» el texto dramático, logro sólo permisible —postula él mismo— si ese público es educado. En este proceso, piensa, han de intervenir todos los que, de una u otra forma, se relacionan con la actividad teatral. Algo clave: ello implica trascender las opciones limitadas del «realismo» con fines propagandísticos, sin olvidar jamás la función movilizadora de conciencia que, a juicio del autor, la obra siempre debe poseer. Conectado con ello resulta que es posible distinguir dos eta-

pas de la producción teatral de Vallejo (en teoría y praxis): una inicial, muy extensa, de realismo-documental, próxima al realismo socialista, y otra en que supera (sin abandonarlas) tales proyecciones. En ambas etapas, el compromiso con el marxismo aparece inalterable, en toda su complejidad.

La intencionalidad última del estudio de Guido Podestá se encamina al análisis de obra a obra. No compete aquí discutirlos: bástenos con señalar que configuran el trabajo más serio emprendido al respecto hasta el momento, convirtiéndose así en punto de referencia ineludible para cualquier futuro investigador del tema.

Este libro, el reciente de Julio Ortega sobre la poética vallejana y el importante ensayo de Víctor Farías («La estética de César Vallejo», *Araucaria*, Madrid, núm. 25, 1984) constituyen tres aportaciones decisivas a la impresionante bibliografía vallejana de los últimos años, cuya nómina actualizada entrega John B. Margenot en los núms. 18-19 de *Inti* (1983-84, pp. 289-310).

MARCELO CODDOU

*Drew University.*

JULIO RICCI, *Cuentos civilizados*. Montevideo: Ediciones Géminis, 1985.

El humor —negro, duro, cruel, no obstante la ternura mayor que todo lo preside—, es el tono que domina en estos relatos de Julio Ricci. Un humor que enfrenta —sonrisa amarga ante la constatación del fracaso de los proyectos humanos—, a la mediocridad imperante, a la enajenación que todo lo subyuga, a la ambición que distorsiona cualquier empresa enaltecedora. La gran pregunta es la que surge precisamente de la aparente rotundidad de la proposición enunciativa del título —cuya ironía desvela la lectura del libro—: ¿qué tienen de «civilizados» los mundos de estos relatos, los internos de las historias narradas, los del referente que los desencadena?

Ricci lleva a sus criaturas a situaciones límites. Ellas se dan a nivel de marco, en que motivos recurrentes materializan el mundo exterior, que constituye la atmósfera de su desenvolvimiento. Pero se trasunta también en los diálogos de quienes viven sometidos a sus coordenadas. Resultaría fácil hablar del absurdo predominante; sin embargo, éste deja de ser absoluto en la medida en que al lector se le comunican claves sutiles de comprensión de un mundo posible de establecer, cuya distorsión nace de la ineptitud del sistema para superarlo.

Temas recurrentes —no podía ser de otro modo, según lo dicho—, la soledad y la incomunicación. Obvio es que el valor de los textos no se dé sólo en el nivel propositivo de visión y concepciones, sino, y por sobre todo, en el de las realizaciones estrictamente narrativas. Entre éstas —y hay muchas más, a las que una simple reseña no le es posible atender—, la cumplida en el último relato, cifra cabal del mundo narrado en la totalidad del volumen. De validez mayor resultan aquí (como en los otros cuentos) las modalidades de su plasmación, las maneras por medio de las cuales conmueve íntimamente al lector, haciéndole partícipe del mundo narrado. Al dejar la enunciación en la voz de un narrador en primera persona —«autor», él mismo, de la carta que es todo el cuento —ella puede hacerse legítimamente reflexiva. «La rutina —leemos—, la odiosa rutina, no es más que la reiteración de una situación mil veces igual al punto de que es como una línea de sucesividades en la que no hay casi diferencias (...) La mente se encoge, se des-