

“Uruguay 1875 - 1910: el proceso de modernización,” capítulo segundo del texto, como su título lo indica, brinda una imagen detallada y coherente de las características esenciales de la sociedad y economía uruguaya, haciendo hincapié en la conformación de los diversos sectores sociales a partir de un cambio entre la influencia británica y norteamericana, proceso que tiene como pivote la modernización de la producción agropecuaria.

En el capítulo tercero, “Modernización y mitificación nacionalista: el lirismo neo-romántico entre 1879 y 1890”, el autor explica detalladamente la importancia de los “principistas” como sector letrado del patriciado y centra su análisis en la producción del segundo romanticismo uruguayo que tiene en Juan Zorrilla de San Martín a la figura más renombada. El hecho de que este escritor haya pertenecido a las filas del “patriciado católico” ilustra la relación ambigua y heterogénea que caracteriza al sector letrado, adecuadamente abordado por Achugar. Sin embargo queda claramente establecido en este capítulo que la respuesta lírica neo-romántica tiene en José G. del Busto y Juan Zorrilla de San Martín, poeta preferido del Ateneo —reducto del patriciado letrado y universitario liberal— y autor del célebre *Tabaré*—poema histórico cuyo tema es el choque de lo autóctono con el espíritu cristiano de la conquistista— respectivamente sus dos formas de articulación, y edifica un mito fundacional sobre la base de una propuesta estético-ideológica que intenta universalizar la posición de este sector social ante el mundo, logrando perdurar no sólo durante las primeras décadas del siglo sino hasta la actualidad.

El lirismo criollista entre 1890 y 1910 como parte del proceso de modernización y mitificación es analizado en el capítulo cuarto. El análisis de la praxis lírica de los criollistas, de cuya producción por la fecha de publicación de *Paja Brava* (1915) Achugar ha optado por excluir a José Alonso y Trelles el más destacado y representativo, va a incidir en Elías Regules, Alcides de María, Juan Escayola, Orosmán Moratorio, Luis Piñeyro y Julio Alberto Lista entre otros, poetas donde la vocación de protesta del gaucho arrastrado hacia la obsolescencia por las transformaciones del Uruguay adquiere un tono melancólico y reminiscente, mitificación estética que intenta presentar un paradigma “nacional” disfrazando al criollo de gaucho, luego de haberlo exterminado, para usurpar su expresión legítima como “raza uruguaya”.

“Modernización, Europeización, Cuestiona-

miento: El lirismo social en Uruguay entre 1895 y 1911”, capítulo quinto del libro, se refiere a los poetas sociales o tendenciosos como variante o sub-tendencia del modernismo canónico esteticista que constituían la respuesta de sectores urbanos europeizantes frente a la lírica modernista. La dramaturgia de Florencio Sánchez y Edmundo Bianchi, las narraciones de Javier de Viana, Carlos Reyles y Ernesto Herrera ejemplifican a una *intelligentzia* uruguaya que rompe su tradicionalismo al experimentar las revoluciones de 1897 y 1904, adhiriéndose al ideal de transformación del sistema socio-económico imperante. Alvaro Vasseur y Angel Falco, oscilando entre un universalismo doctrinario (antimaquinista y antiburgués) y una europeización roja (violenta y altisonante) van a constituirse en los dos modos arquetípicos del lirismo social señalado.

El capítulo final, “Modernización, imaginación y cuestionamiento: El lirismo modernista canónico entre 1899 y 1910”, considera las producciones líricas modernistas *stricto sensu*, tomando como punto de referencia inicial la publicación de *La Revista* de Julio Herrera y Reissig, centrando en este autor y en María Eugenia Vaz Ferreira el análisis en la medida que constituyen ejemplos de notoriedad y representatividad. Este modernismo canónico, cercano a lo que Francoise Perus llama “aristocratizante”, buscará a través de un mundo estético y un universo antiburgués la respuesta ambigua, mediaticada, con que la fracción letrada de un sector social, se entrega a los beneficios de la modernidad y recela “de los peligros de obsolescencia que la misma implica”.

*Poesía y Sociedad* (Uruguay 1880 - 1911) de Hugo Achugar, pese a cierto mecanicismo perceptible en la manera como se relaciona la vasta información histórico-social y el imaginario simbólico sin recuperar la indispensable visión de conjunto ya advertido por el autor, es un libro valioso que testimonia los diversos vientos críticos que atraviesan nuestro espacio e intensifican el conocimiento de la literatura latinoamericana, terreno todavía fecundo e inagotable para la reflexión.

Miguel Angel Huamán V.

**Podestá, Guido: César Vallejo: su estética teatral. Prólogo de Antonio Cornejo Polar. Minneapolis/Valencia/Lima. Institute for the study of ideologies and literature; Instituto de Cine y Radio-Televisión; Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985; 313 pp.**

Con Cesár Vallejo alcanza la literatura peruana sus más altas cotas. Pocas durarán en considerarlo el escritor más representativo de nuestras letras. La magnitud y trascendencia de su figura hacen de necesidad imperiosa el conocimiento de las múltiples facetas de su labor intelectual. Por eso está plenamente justificado el empeño de Guido Podestá, quien en *Cesár Vallejo: su estética teatral* (versión corregida de la tesis que sustentara en 1981 en San Marcos para optar el grado de Bachiller), nos brinda una interesante visión introductoria a uno de los aspectos menos conocidos de la obra de nuestro gran poeta: sus escritos vinculados a la actividad teatral.

Es un hecho poco conocido el constante interés de Vallejo, en sus años de residencia en Europa, por todo lo vinculado con el teatro. Como lo apunta Podestá, este interés se plasma inicialmente en una labor de crítica teatral. En frecuentes notas enviadas principalmente a *Varietades* y *Mundial*, entre 1925 y 1930, Vallejo delinea una evaluación del teatro europeo de entonces. Constata en primer lugar la situación de crisis por la que atravieza, y en segundo lugar desenraña las causas de ésta, originada no por la comercialización del teatro como creían muchos, sino por el anquilosamiento de sus medios expresivos y la limitación de sus convenciones. Considera caduca la "puesta en escena" naturalista, y al mismo tiempo desdén por estériles la mayor parte de los experimentos vanguardistas, aunque reivindica la labor de los directores franceses agrupados en El Cartel de los Cuatro, que se ubican a medio camino entre ambos polos, y muy especialmente al constructivismo ruso (Meyerhold), en el que ve un decisivo aporte renovador. Las observaciones críticas de Vallejo apuntan a revalorar lo que denomina aspecto cinematográfico del teatro, es decir lo relacionado al movimiento, en oposición a lo verbal.

Un tema que concitó particularmente la atención de Vallejo fue el de la función política del teatro, interés fomentado por su adscripción ideológica al marxismo y reforzado en ocasión de sus 3 estadias en la Unión Soviética entre 1928 y 1931, en donde observó con atención la activa vida teatral. Después de una inicial formulación dogmática en la que planteaba la confrontación entre dos literaturas, la burguesa y la proletaria, y anunciaba la victoria de la última, introduce una distinción entre 3 funciones del arte: la revolucionaria, la socialista y la bolchevique (o de agitación y propaganda). Arte y política ya no son para él actividades homólogas:

la política es una práctica conciente, mientras que en el arte irrumpe lo inconciente. El arte realiza una auténtica operación de transmutación de la realidad.

Luego de una primera etapa centrada en la crítica, la actividad teatral de Vallejo se desplaza al campo de la teoría y la creación. Podestá agrupa la obra teatral de Vallejo en torno a dos etapas. Una primera en que predominan el realismo y lo trágico, con obras como *Lock-out* y *Entre las dos orillas corre el río*, en las que se hace evidente un propósito didáctico y el respeto a las convenciones escénicas, y a las que podríamos acercar al realismo socialista; son, en terminología vallejana, obras bolcheviques.

Es a la luz de su reflexión teórica que se produce el tránsito a una nueva etapa. Los fragmentarios escritos teóricos proponen una concepción muy diversa del teatro: reivindica una estructura regida por la arbitrariedad y la libertad y no por la causalidad, atribuye a la obra un carácter abierto, cuya cohesión será fruto de la interpretación del público, propone el uso de recursos que rompan la linealidad de la acción y defiende la capacidad de improvisación del actor en base a un esquema preliminar. En síntesis, para Vallejo la verdad teatral es independiente de la real.

El tránsito a esa nueva fase creativa se ejemplifica en *Colacho hermanos*, para Podestá la más lograda de las obras concluidas por Vallejo, en la cual el alejamiento del realismo se procesa mediante el recurso a la farsa, caricaturizando la vida social y política peruana. (Sería interesante analizar la influencia en esta obra del *Ubu rey*, de Jarry).

Donde Vallejo plasma a plenitud su nueva estética es en breves esbozos que nunca llegó a desarrollar, como *Dressing-room* (donde enfrenta a Charlot y Chaplin), para Podestá la mejor prueba práctica de su nueva estética. Hay en esta etapa una conciencia de la necesidad de educar al público en las nuevas concepciones teatrales.

Coincidimos con Podestá en señalar que en la obra teatral de Vallejo destaca más la creatividad teórica que la dramática. Lamentablemente Vallejo no pudo llevar a cabo sus proyectos más ambiciosos: la muerte lo sorprendió en plena maduración teatral.

Queremos finalmente destacar un aspecto del trabajo de Podestá que generó una enconada polémica, sorpresiva en nuestro habitualmente apacible mundillo literario. Nos referimos a las demoleadoras críticas a la edición del *Teatro completo* (?) de Vallejo hecha por la Uni-

versidad Católica. Podestá demuestra las gruesas deficiencias de dicha edición. Sin entrar en tediosos detalles filológicos, señalemos a título de ejemplo que en el texto de *La piedra cansada*, en el cuadro 9 faltan sesentaicuatro intervenciones de sesentiocho, que hay personajes que aparecen en la lista inicial y no en el texto, que se ha alterado el final de *Colacho hermanos*, etc. Podestá afirma que esas incompatibilidades son fruto de una recomposición de los textos posterior a la muerte de Vallejo; agreguemos algo que Podestá no afirma pero que está implícito en su razonamiento: todos los indicios apuntan a la responsabilidad de Georgette de Vallejo en esta situación.

Cabe remarcar la seriedad del estudio de Podestá. Se trata de un trabajo pionero en lo que respecta al teatro de Vallejo, y por lo mismo, no exhaustivo.

Ahora Podestá se halla abocado a desarrollar aspectos que quedaron en esbozo, como vincular el teatro con el conjunto de la producción de Vallejo. Por la rigurosidad ya demostrada, estamos seguros de que hará buen trabajo.

*Carlos García-Bedoya Maguina*

**Aragón, Oscar: *Los olvidos*. Lima, Instituto nacional de cultura, 1986; 34 pp. (colección Piedra de toque).**

Oscar Aragón (Lima, 1950) comenzó a publicar, en los primeros años de la década del 70, en revistas de poesía de circulación universitaria. Por esos días en la poesía peruana reinaba el prosaísmo, la narratividad, el lenguaje generoso; un poeta como Aragón era una extrañeza. Su verso lírico, parco, intimista no concordaba con el de sus coetáneos, sin embargo por su buen manejo de la palabra y su intensidad poética ya por esos años se aguardaba la aparición de su primer poemario. Cosa que no ocurrió, debieron pasar algunos años y la publicación recién ha sido ahora posible. Cosa no extraña en nuestro país, ya que como bien es sabido la edición de libros de poesía en nuestro medio es rara, casi inexistente.

El sentido en los poemas de Aragón se construyen a partir de la oposición temporal: pasado/presente.

En el tiempo pasado están los proyectos vitales, la existencia grata, la conciencia de tener

un lugar propio y legítimo en el mundo, la hermosura del que sabe que aún no ha perdido nada y se mantiene incólumes sus esperanzas, sus ideales, sus normas de conducta.

El presente es el tiempo que anula las ilusiones, las esperanzas, la belleza del que vive según sus leyes. La existencia ya no es grata, es una tarea impuesta desde fuera, y lo real y sus exigencias han hecho notoria su disconformidad con el deseo individual.

El pasado es el tiempo guiado por el placer; el presente, por la realidad. En el pasado el sujeto que habla en el poema dice que vivía feliz: la existencia tenía el ritmo que este sujeto hablante le imponía. En el presente ese yo sabe que si persiste en vivir de acuerdo a su ritmo queda fuera de juego, fuera de lo socialmente aceptable. Y eso es precisamente lo que sucede. Incapaz de aceptar el orden actual el sujeto hablante del texto se autoexpulsa de su medio. Se convierte en un marginal. Un *outsider*. Deja de ser un actor. Uno más que se mueve con el son social. Se convierte, entonces, en un observador. Un ojo avizor, el testigo crítico.

La posición de marginal le permite una distancia frente a lo observado que puede relatar la crónica del deterioro que es la vida. El sujeto del poema habla del tiempo, de su trabajo.

El tiempo, su transcurrir, hace evidente lo precario que son los objetos, los sentimientos, los atributos humanos. Lo mejor del ser humano va perdiéndose como suceden los días. El sujeto hablante del texto percibe que lo real no se ordena para hacer cómoda la existencia, lo real se organiza para que se mantenga la vida en común sin importar para esto si la plenitud humana es posible o no. Lo real obedece no a las necesidades particulares de los ciudadanos. Lo real es una construcción ligada al poder. Al poder de una élite, un sector, una clase social. El hombre individual es el ente que no opina ni decide. Obedece.

Los que no aceptan el mundo tal como les ha tocado vivir se autoexilian. Al menos esa es la opción del sujeto hablante del texto. Los que no aceptan el autoexilio son los que aceptan las ocho horas de trabajo y desde esa torre ven como se va la vida que quisieron y que ya no tienen. La concordancia con lo establecido tiene un premio: una vida sin mayores complicaciones, sin angustiantes imprevistos; el precio que se debe pagar: una vida sin intensidad, opaca y sin identidad.

El buen ciudadano, el cumplidor de todas las normas a pie juntillas sufre pequeñas muertes que muchas veces ni nota. Su conciencia ha