

zación. Los dos desarrollan sus cualidades instintivas de guías preparando a los aventureros a la lenta absorción de aquella naturaleza indomable que determina la reducción de las almas inmigrantes, después de deletéreos combates por su reacomodación con los nuevos contenidos anímicos.

En la segunda parte de la novela, el espíritu prende el sentido de la belleza, al traspasar el Sagrario del Sol, y comienza el poema alucinante de la nueva fe panteísta. Es la mitología aborígen entregada a la emotividad creadora, cuya concepción original constituye una perspectiva segura de la modalidad espiritual que se encarnará en la novelística sudamericana. Todo lo que la civilización incaica dejó fluir de sus indios y de sus piedras monumentales vuelve a continuar, no sólo en sabiduría de arqueólogo, sino a unir los siglos por la vital acción del poeta.

Considerada objetivamente «El Valle del Sol» refleja la impresión de una obra básica en nuestra literatura selvática, rica en observaciones de aquel «laboratorio de la vida» como consideraba uno de los protagonistas a la floresta virgen.

Entre los dos aventureros, es el español el que va a triunfar sobre el sudamericano, por su contextura heroica, plena de sentimiento épico. Es todo un símbolo, aunque no de una América que se rinde, sino de una mayor compenetración con el sentido de la cultura germinal del continente, cultura autóctona en sus formas y contenidos, por cuanto finca en lo hondo de la naturaleza aborígen. —SADY ZAÑARTU.

#### UN NUEVO AUTOR DRAMÁTICO,

Ninguna forma de arte literario debe ser acogida en México con mayor atención que la poesía dramática. El teatro no es nuestro fuerte, no lo fué jamás. Si contamos con buenos poetas líricos y ensayistas, si la novela, cultivada ya en nuestro siglo XIX con una ingenuidad prolija y siguiendo, casi siempre modelos de segundo orden, empieza a cobrar nuevos bríos en

obras realistas o poéticas; si con el libro magnífico de José Vasconcelos, «Ulises Criollo», se abre la mina profunda, antes poco explotada o explotada superficialmente, de los libros de memorias, el teatro mexicano, con las inevitables excepciones de Juan Ruiz de Alarcón y de Sor Juana Inés de la Cruz, apenas si ha dado esporádicos y débiles frutos.

Formas literarias que se desarrollan y cumplen su objeto en la soledad, la poesía lírica, el ensayo, la novela y la autobiografía, se acomodan mejor que el teatro, al carácter del mexicano, introvertido y señero. En la soledad, el poeta lírico, el ensayista y el novelista conciben y crean sus obras, siguiendo las reglas que ellos mismos se imponen o bien haciendo a un lado todas las reglas, tomando para sí toda suerte de licencias. Nada hay en México que los sancione, ni una crítica severa ni un verdadero público. Poetas, ensayistas, novelistas, tendrán las ventajas de la libertad y de la gratitud de su arte, pero también sus riesgos. Cuando aparezca un crítico o una escuela de críticos capaces de valorizar objetivamente las obras literarias; cuando se cree inevitablemente un público advertido, ¡cuántas reputaciones que ahora gozan de un falso prestigio van a caer en el olvido o en el desprecio que merecen! El teatro, dice Jules Romains, es el único lugar en que la obra literaria tiene aún la oportunidad de ser recibida y tratada rigurosamente, con todas las exigencias, con todos los riesgos que este trato lleva consigo. Es el último lugar en que la palabra humana tiene alguna oportunidad de alcanzar su pleno destino artístico, de ser una materia real, un objeto sonoro y rimado en el espacio, y no solamente una serie de signos impresos en el papel.

Estas y otras razones más secretas y sutiles fueron sin duda alguna las que impulsaron a Celestino Gorostiza al arte dramático, afrontando los riesgos de tener que edificar una obra como un objeto concreto que exista entre límites de espacio, como una arquitectura, y entre límites de tiempo, como una sinfonía. Por ello, las obras de teatro que Celestino Gorostiza logró re-

presentar bajo su dirección en el teatro de «Orientación» en años pasados y que ahora aparecen viviendo una vida potencial en un libro impreso, deben ser acogidas con una atención singular.

Escribir teatro en un país como el nuestro, cuyos escenarios y cuyo público no soportan sino excepcionalmente obras de buena calidad que los empresarios rechazan sistemáticamente, antes o después de leerlas—lo que en su caso es lo mismo—equivaldría a construir un edificio destinado a un público, en nuestra alcoba. Un espíritu clásico no puede conformarse con esto. Si no tiene público, deberá tender a formarlo. Si no tiene un teatro, se verá en la necesidad de crearlo. ¿Y qué otra cosa fueron los teatros experimentales de «Ulises» y «Orientación» sino las tentativas de crear un público y una curiosidad nuevos, que resistieran nuevas obras, extranjeras y mexicanas? Sonríó al pensar cómo se puede hablar del fracaso de estos teatros experimentales, gracias a los cuales los nombres de los grandes autores dramáticos antiguos y modernos volvieron a sonar o sonaron por primera vez en los oídos de nuestros contemporáneos mexicanos. Gracias a los cuales se tienen obras como éstas de Celestino Gorostiza que alcanzaron la vida fugaz, pero no por ello menos concreta, palpable y material, ante el concurso, no de un gran público, pero sí de un público exigente, y que lo revelaron como un buen autor dramático.

Porque «Ser o no ser» y «La escuela del amor» son dos piezas dramáticas construídas con plena conciencia de las reglas, problemas y limitaciones del arte escénico. Ambas parten de una tradición dramática que el autor no pudo obtener regalada, como la obtienen los autores europeos, pero a la que Celestino Gorostiza ha logrado ligarse por medios más intelectuales, pero no por ello menos, sino más precisos. Porque no es una hipérbole afirmar que con estas obras, como con muy pocas más, el teatro mexicano contemporáneo logra, de pronto, colocarse en un plano de universalidad sin perder por ello el contenido que la personalidad de su autor, mexicano selecto, ha sabido vaciar en

un continente que tiene validez en cualquier latitud espiritual.

En «La escuela del amor», dice Jorge Cuesta en la introducción de las obras dramáticas de Celestino Gorostiza, el teatro pasa por encima de la vida, sin modificarla, apenas estremeciéndola, poniendo de manifiesto su extraordinaria fugacidad. «Su personaje principal es un hombre banal a quien una indiscreción obliga a ser, inesperadamente, un personaje de leyenda». Así vemos cómo en una mediocre tertulia de un café cualquiera, los personajes ascienden a vivir una vida superior a la que los encadenaba la costumbre. Esta fuga durará el tiempo necesario para que los personajes describan realmente órbitas que antes sólo recorrieron con la fantasía. En el último acto, reintegrados a la vida habitual, tenemos la sensación de aterrizaje que el autor ha buscado. Y hay en «Ser o no ser» tan variados elementos, que admira la destreza con que han sido utilizados de manera que ningún choque inarmónico se produzca. Construída con un cálculo que no enfría la pasión, la fábula de Celestino Gorostiza cuenta no sólo con un diálogo denso y lleno de ideas que revelan un fino sentido moral, sino también con nuevos elementos de más difícil definición, pero no menos luminosos y desde luego más teatrales. Si el primer y tercer actos se desarrollan en un clima moral, el segundo es una prueba de que el autor sabe respirar y hacer respirar a sus personajes en una atmósfera poética: la del sueño, tanto o más real en este caso que la de la vigilia.

El personaje principal de esta fábula es un doctor Fausto a la inversa, que pacta con el diablo a fin de obtener el poder, aun a costa de su juventud. Sabe que, si obtiene aquél, perderá irremisiblemente ésta. Pero la ambición es la más fuerte de sus pasiones y a ella sacrifica la juventud, la amistad, el amor.

Mundo de fábula es el teatro. En el principio era la fábula. En el principio, en el medio y en el fin. Las piezas de Celestino Gorostiza nos instalan en un mundo en que la fábula se realiza: toma las apariencias más corpóreas y las proporciones más humanas.

Presos detrás de las rejas horizontales de la tipografía, los personajes de Celestino Gorostiza viven impacientes, febriles, pidiendo los actores que vengan a encarnar, una vez más, sus particulares destinos, su voluntad de poder o de ruina, su pasión o su indiferencia, su mediocridad o su heroísmo.—XAVIER VILLARRUTIA. México, 1935.

LA CHARCA, por *Carlos Elías Villanueva*, Caracas, 1930.

Como en casi todos los países de Sud América, la literatura venezolana se ha desarrollado en dos distintas corrientes novelescas: la novela del campo y la novela de la vida ciudadana. Y es lógico explicarse la razón de estas predilecciones. En la mayoría de las repúblicas sudamericanas, las ciudades permanecen aisladas de los centros de producción agrícola, de las llanuras, de las cordilleras. Una línea férrea o un camino no es suficiente razón para que los campesinos adquieran características sociales o que los ciudadanos conozcan la idiosincrasia del campesino.

En Argentina y el Uruguay, los países que, hasta el momento, tienen un mayor grado de progreso material en Sud América, se ha producido el caso curioso de novelas en que está unida la vida urbana a la vida rural. No hace muchos citaba a Montiel Ballesteros y su novela «La Raza». Hoy podría agregarse «El paisano Aguilar», de Enrique Amorín.

En los demás países sudamericanos, el caso no se ha presentado aún. Continúan, extrañamente separadas la clase urbana y la clase campesina. Casi no se comprenden y las luchas sociales provienen, en el fondo, de esa misma causa. El campo, más conservador, permanece adherido a su tradición religiosa y la ciudad, mediante el influjo de la educación, es más desprejuiciada y libertaria. El estudio del entremezclamiento de ambos estados sociales sería un bello tema novelesco.

En Venezuela son numerosos los escritores que han estudiado la vida de las ciudades y los fenómenos sociales, resultado de la evolución de una cultura que, poco a poco, va arrojando sus