

tos que les falta un perfil, un contorno seguro. Ninguna línea política aparece capaz de dar a esta pluralidad de ideas una base sólida. Así, la función del libro puede quedar restringida a la esfera del investigador o del estudioso, es decir, de aquel que tiene un método y un criterio que le permiten escoger lo esencial, sintetizarlo y crearse una línea de acción. Tal no es el caso ni del gobernante ni de las masas que constituyen ese ente esotérico llamado "el público en general". ¿Sería pues un libro dirigido hacia las élites que el mismo que preparó la edición analiza?

Finalmente queremos rendir homenaje a Delgado: aunque cede la palabra a otros, se encuentra presente a lo largo de la obra. En la introducción, en la organización de los textos, en el interés mismo por haberlos reunido, en fin, al través de su artículo, acompaña al lector. Y esto es importante porque se advierte su pensamiento claro, su entrega apasionada a lo latinoamericano y al que resulta ser el problema fundamental de nuestro continente. Su único error, si es que puede considerarse tal, fue que quiso darnos demasiado.

IVÁN RESTREPO

ANÁLISIS ACADÉMICO DE UN GRAN POEMA

MORDECAI S. RUBÍN, *Una poética moderna: Muerte sin fin de José Gorostiza. Análisis y comentario*, prólogo de Eugenio Florit, Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Poemas y Ensayos, 1966.

Este libro se añade a la valiosa bibliografía sobre literatura mexicana contemporánea que debemos a un grupo de profesores norteamericanos enteramente dedicados al estudio de lo que se escribe entre nosotros. De ellos provino en buena parte el impulso revalorador de los "Contemporáneos". Así, nada más natural que Mordecai S. Rubín (Universidad de Alabama) empleara varios años en estudiar *Muerte sin fin*, el gran poema de esa generación, para cumplir el noble propósito de hacer más amplio el círculo de lectores que admiran la poesía de José Gorostiza.

Modelo de análisis académico en que nada se libra al impresionismo, el trabajo de Rubín disgustará al espíritu neorromántico de nuestros días que verá la obra maestra disecada, reducida a fichas de erudición; el ímpetu irracional de la poesía convertido en orden y sistema. Pero también nos alecciona en nuestras reseñas, muestra qué pocas veces superamos el nivel de periodismo literario y cuánto nos falta para llegar a las fronteras de la crítica. Y es sobremanera útil para los escépticos que todavía juzgan la poesía moderna juego o sinsentido.

En su prólogo, Eugenio Florit define a Gorostiza como el maestro de las cualidades que considera sobresalientes en nuestra poesía: la escasez y concentración, la claridad expresiva, opuestas a la abundancia y a la oscura retórica de otros países hispanoamericanos. Destaca el mérito de anteriores ensayos sobre *Muerte sin fin* —Octa-

vio Paz, Raúl Leiva, Emma Godoy, Ramón Xirau, Andrew P. Debicki— y del *background* generacional que ha trazado Merlin H. Forster. Necesariamente, agrega, el trabajo de Rubín tiene que ser más amplio y detallado por estar circunscrito al examen e interpretación del texto.

Para su más reciente crítico, *Muerte sin fin* se basa en la dialéctica entre forma y sustancia aplicada a las cuestiones del alma y el cuerpo, Dios y el universo, la estructura y el contenido de la poesía. Antes que lamento de muerte, es indagación de vida, búsqueda de permanencia para el hombre y su efímera expresión que es la palabra —búsqueda condenada al desengaño. Es sobre todo una rigurosa edificación poética, no una serie de poemas que el azar o el capricho han reunido. Gorostiza no encuentra salida al problema de la comunicación poética ni significado para el hombre en el mundo. Con todo, *Muerte sin fin* es una tentativa de permanecer mediante el inútil fervor que se arranca a las palabras.

Rubín emprende seguidamente el comentario de los 775 versos. Y tiene la humildad, virtud tan necesaria en el crítico, de señalar que admite variación y ampliación a las interpretaciones que sugiere. Muchas son en efecto discutibles, otras no retroceden ante la obviedad didáctica; pero las más resultan novedosas o exactas. En última instancia, la exégesis cumple su arduo cometido.

Junto al transfondo intelectual

en que casi todos los críticos se han demorado, a Rubín le interesa destacar la simetría que preside la construcción de *Muerte sin fin*. La primera parte trata de la vida como sustancia en busca de forma. La segunda invierte el tema, y la muerte es vista como la forma en pos de la sustancia. Hay un *intermezzo* lírico entre ambas y un *vivace* con percusión como coda. En cuanto a las ideas, Rubín hace derivar su estirpe fundamentalmente del budismo que de siglo en siglo ha meditado en los principios que sostienen *Muerte sin fin*: todo cambia sin tregua. Cada término es un recomienzo.

Al examinar los ecos y correspondencias entre Gorostiza y Eliot, Valéry, Góngora, Sor Juana, Rubín deplora que el rastreo de fuentes y modelos pierda de vista la belleza de una obra, y teme que la rivalidad industrial llegue a sustituir lo bello por lo inaudito como criterio para juzgar el arte.

Gorostiza coincide con Valéry en su parquedad y en su silencio, en ser menos un poeta oscuro que un poeta difícil. Los dos han hablado de su hermetismo como fruto de la insuficiencia del idioma para la expresión poética. Líricos del drama intelectual, ambos insisten sobre el lazo indisoluble de *son et sens* en la poesía, las intuiciones musicales fundidas con la meditación de la conciencia.

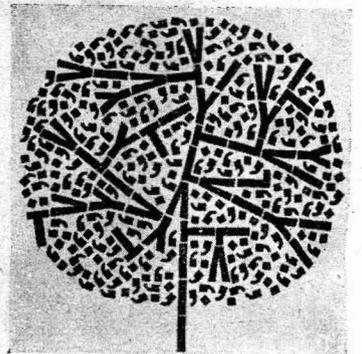
La "oscuridad" en Eliot y Gorostiza manifiesta el esfuerzo por lograr una comunicación activa en que la sugerencia trascienda los significados convencionales del habla ordinaria. En *Muerte sin fin* así como en los *Four Quartets* hay un examen de la palabra, su imprecisión, su carácter transitorio. La afinidad en momentos es sorprendente: *Distracted from distraction by distraction* juega con el mismo procedimiento que "Siente que su fatiga se fatiga, / se erige a descansar de su descanso." *A face to meet the faces that you meet* equivale a "un ojo para mirar el ojo que lo mira." Más sorprendente todavía es que los *Four Quartets* son de 1943 —excepto *Burnt Norton*, incluido en los *Collected Poems* de 1934— y *Muerte sin fin* apareció en 1939. El parentesco quizá provenga de que los *Quartets* continúan de algún modo *The Waste Land* que puede haber inspirado ciertos procedimientos estilísticos de Gorostiza.

A semejanza de Góngora, Gorostiza podría ser también "ángel de luz" en su primera época (*Canciones para cantar en las barcas*, 1925) y "ángel de tinieblas" en la madurez de *Muerte sin fin*. Miembro de una generación que participó en el redescubrimiento de Góngora, en Gorostiza se reconocen parcialmente algunas de las dificultades gongorinas enumeradas por Dámaso Alonso: el periodo largo, la proliferación de palabras por aposiciones y predicados, la interposición de oraciones absolutas que rompen la continuidad del discurso, la anfibología o multiplicidad de significados de una

expresión. Gorostiza es sintácticamente más claro que Góngora, pero lo excede en la complicación de las ideas.

Entre el *Primero sueño* de Sor Juana y *Muerte sin fin*, dos poemas filosóficos de tono gongorino, las correspondencias son superficiales. Su paralelismo es el tema común del hombre en el universo y el ejercicio de la razón.

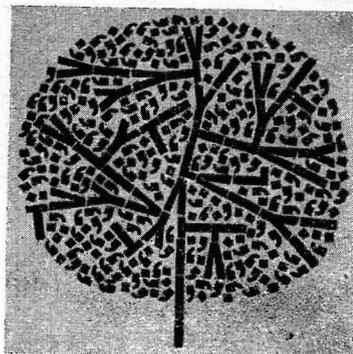
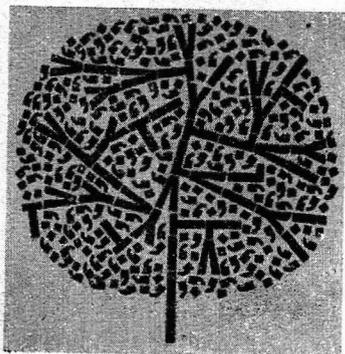
Rubín concluye que, como para Gorostiza la vida tiende a la muerte y la muerte a la vida, la comunicación al silencio y el silencio al sonido —todo es circular, todo es morir—, el significado último de *Muerte sin fin* vendría a decirnos: puesto que no hay solución para los problemas vitales ni para los poéticos, es preciso vivir la vida, realizar la poesía. Se aparta ligeramente en ello del nihilismo que sus predecesores señalaron en *Muerte sin fin*. Si Alfonso Reyes al contestar el discurso académico de Gorostiza habló del gran poema como de "una oración en silencio y al silencio", Jaime Torres Bodet en *Trebol de cuatro hojas* sostuvo que *Muerte sin fin* en su negación afirma lo que niega. Nega-



ción de la poesía, es el triunfo de la poesía. Negación de la inteligencia, es la victoria del espíritu que impone un orden al caos de la materia. Aspiración de un nuevo día, vida sin fin, incansante trasmutación de formas sucesivas...

Es lástima que Rubín no cite ninguno de estos dos textos. Por la época en que entregó sus originales no alcanzó a aprovechar tampoco la nota de Jorge Cuesta recogida en el tomo cuarto de sus *Poemas y ensayos* (originalmente en *Noticias Gráficas*, diciembre 18 de 1939), ni la entrevista de Emmanuel Carballo, con Gorostiza en *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo xx*: "No sé qué es ni qué quiere decir *Muerte sin fin*, lo ignoro. Las especulaciones de los estudiosos que han querido desentrañar este punto... cuentan en mí con su primer lector estupefacto. A mí sencillamente se me ocurrió que la vida y la muerte constituyen un solo proceso unitario y que cada una de ellas, muerte y vida, podía ser admirada en toda la esplendidez de su desarrollo desde la orilla opuesta..."

No puede decirse lo mismo de la bibliografía: al corregir las pruebas bien pudo señalarse la aparición del volumen *Poesía* (1964) para evitar que figurasen como no copiados muchos poemas que ahí se publican. Entre ellos



Declaración de Bogotá que el autor llama "Nocturno en Bogotá", anotando que según Debicki no se ha encontrado. En realidad se publicó en la revista *América* (¿1943?) y se reprodujo en el número doce de *Estaciones*, invierno de 1958.

Por supuesto, nada de lo anterior rebaja el mérito de Mordecai S. Rubín cuyo análisis y comentario es ya desde ahora indispensable para quien pretenda conocer la obra de José Gorostiza.

JOSÉ EMILIO PACHECO

NOSTALGIA DE VILLAURRUTIA

Cartas de Villaurrutia a Novo, 1935-1936, Ediciones de Bellas Artes, México, 1966, 80 pp.

Aunque hace algunos años todavía era necesario presentar a Villaurrutia, gracias a las recientes ediciones de su obra (teatro, poesía), pero sobre todo gracias a un talento singular y a una sensibilidad extraordinaria que aún no encuentran su justo reconocimiento, la personalidad de Villaurrutia es conocida —y admirada— por aquellos que están al tanto de la historia más reciente de las letras mexicanas. Muchos ya hicieron lo posible por acercarnos a su poesía. Entre los más importantes están

teatro, las volvemos a descubrir en sus cartas, a pesar de todo lo íntimo o lo desnudo —lo directo— que una carta personal pueda contener. Las opiniones estéticas de Villaurrutia coinciden con su criterio crítico sobre la vida y el hombre —temas, ambos, tratados con el pretexto de un viaje a los Estados Unidos—; la actitud, hacia los aspectos objetivos y subjetivos de una misma realidad, es congruente, armónica consigo misma. Y esta actitud, que por cierto en Villaurrutia obedecía a un impulso profundo —el poético—, lo convierte en el artista auténtico, fino, especial: auténtico con respecto a su vida íntima, a la del amigo cercano que fue Salvador Novo, a los personajes que se encontraban —algunos girando alrededor de él; auténtico con respecto a los artistas, los monstruos y los mitos de su época.

En algunos párrafos de las cartas de Villaurrutia se encuentra la clave de su autocrítica poética. De sus cartas opina como si opinara de su poesía: "...duran lo que la excitación que las motiva, nunca menos, a veces más. Podrían durar mucho, mucho más, si yo te hablara de mis lecturas, de mis experiencias, con sangre fría, filtradas, racionalizadas, reducidas a fórmulas inertes..."

En sus cartas volvemos a descubrir de Villaurrutia lo que ya habíamos descubierto al través de sus poemas: que era un poeta infranqueable, profundo. En pocas palabras —y en obra no extensa— aprendió, no a expresar lo que pensaba, sino a hacer de sus observaciones ese elemento espiritual y concreto que necesita todo artista para sobrevivir en épocas en que no coincide con la realidad que lo circunda. Villaurrutia creaba, en un instante cualquiera, la síntesis de la experiencia o del fenómeno observado, pero no una síntesis poéticamente rigurosa, sino un "promedio" espiritual —filosófico y artístico simultáneamente— que le permitía forjar su idea de las cosas. Increíble sensibilidad. Cualquier poeta inteligente debe envidiarla. Captar lo real y asimilarlo poética, estéticamente (y a la vez con precisión) muy pocos pueden —o han podido— hacerlo. Y si, además, esa misma realidad queda expresada en formas tan bellas y sencillas como las de la poesía villaurrutiana, ¡qué fortuna!

ALBERTO DALLAL

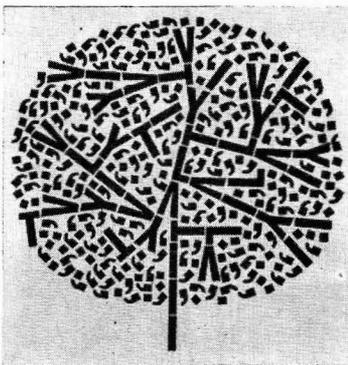
PRESENCIA DE ANDRÉS BELLO

ANDRÉS BELLO, *Principales escritos*, Edición del Ministerio de Educación de Venezuela, Caracas, 1965, 918 pp.

En ocasión de celebrarse el centenario de la muerte de don Andrés Bello, la República de Venezuela ha editado un libro que incluye su obra fundamental: *Alocución a la poesía* y la *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, que algunos críticos señalan como antecedente del *Canto general* de Pablo Neruda; *Filosofía del entendimiento*, *Proyecto de Código Civil*, *Principios de Derecho Internacional*, *Cosmografía o descripción del Universo según los últimos descubrimientos*, y la *Gramática de la Lengua Castellana*, conocida como la "Gramática de Bello y Cuervo", por las anotaciones que en 1874 añadió este filósofo colombiano.

Consideremos a Bello como poeta: El escritor venezolano Fernando Paz Castillo clasifica la poesía del ilustre caraqueño como una "gramática de la sensibilidad". Y, por lo tanto, el vocablo de este poeta del lenguaje es una verdadera poesía: sentimientos y palabras. Cuando Bello habla parece que las cosas adquieren una vida singular. En esta vitalidad del lenguaje es un émulo de Cervantes. *La zona tórrida* tiene en su poesía un color especial. Se siente su paisaje: la gracia de un paisaje visto con amorosa inteligencia. Así el maíz es "jefe altanero de la espigada tribu", el algodón "rosa de oro y yellón de nieve", el cacao "urna de coral" y el cielo de nuestros crepúsculos magníficos "cambiante nácar". Hasta el mismo viejo torreón de la hacienda solariega tiene una personalidad, se diría paisaje de un torreón, comparable al de los molinos y posadas de Cervantes.

En todas las expresiones de Bello hay, sin duda, una gran originalidad idiomática. Escribía como pensaba. Para él, la literatura no



es artificio. Nació para escribir como otros nacen para cantar. Su expresión es por naturaleza poética. Cuando se adentra en campos más estériles, lo hace impulsado por la necesidad de expresión. Estudia para escribir, porque necesita darle forma a sus ideas. No es la escritura para él sacrificio impuesto por la necesidad; no podía quedar almacenado su pensamiento, puesto que no permanecía

estático, sino que adquiría nueva forma. La novedad no se resigna al anonimato. Los escritores que leen y no escriben, o mejor que no sienten la necesidad de escribir, son aquellos que no elaboran lo que leen sino que lo conservan en la misma forma que lo captaron. Los que, dicho de otro modo, no tienen imaginación creadora. Porque, ciertamente, no hay mayor tortura que la de la imaginación, constante, transformadora, hilandera que con hilos vulgares teje hermosas telas, que con palabras corrientes hace ricas metáforas.

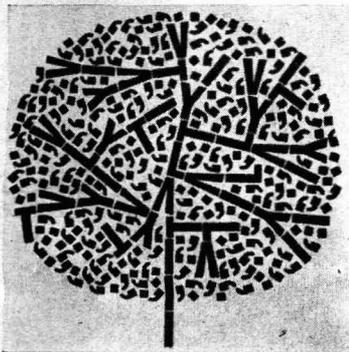
Bello es el arquetipo del escritor, por lo que escribe siempre, constantemente, de diferentes materias. Escribe texto de Derecho y en sus definiciones roza la poesía, a la que nunca dejó de serle fiel; como fray Luis de León contempla el cielo entre arrobamientos cándoros, y como Newton intuye la poesía de los números.

Bello, en su comprensión enciclopedia de las varias actividades del pensamiento, tenía, como Voltaire y como Rousseau, un concepto poético de la ciencia; pero su estética no aborda con frecuencia la metafísica. Su temperamento latinoamericano la rehuye. Siempre posee una claridad mediterránea: la claridad de sus maestros latinos, la claridad de nuestro sol tropical. Parece que la belleza emana de su comunión con la naturaleza y especialmente de su sentimiento del lenguaje, de la palabra a la que perseguía hasta su más íntima esencia.

Poesía y lenguaje: así podemos sintetizar la obra de Bello, romántico por cuanto significa comprensión del paisaje en nuestra América; clásico, por derivar su obra del fondo inmenso de su cultura, fluencia de una tradición noble que asume, sin desvirtuarse, caracteres de novedad americana al pasar por su temperamento extremadamente sensible de hombre nuevo de estas latitudes.

Finalmente diremos que, al liberar a su *Gramática castellana* de la gramática general lógica realizó una hazaña intelectual, porque Bello basó su rechazo no en una instintiva desconfianza hacia todas las teorías ambiciosas, como Salvá, sino en el discernimiento y en la crítica, oponiendo a la concepción racionalista del lenguaje entonces imperante, otra concepción básica "lingüística", mantenida entonces sólo por unas pocas mentes egregias. Este acto de liberación dejó a Bello las manos libres para planear y realizar una gramática que cien años después de escrita, a pesar de algunos reparos que se le han hecho y se le deben hacer, sigue prestando sus servicios como la mejor de nuestra lengua.

IVÁN RESTREPO



José Luis Martínez, Alí Chumacero y Octavio Paz. Sus cuidadosas opiniones dan fe de la enorme trascendencia de la obra poética de Villaurrutia y de la influencia recibida por poetas más jóvenes (entre los que se cuentan los mismos Chumacero y Paz). Otros se han dedicado a expulgar, con atención y esmero, las piezas teatrales que sirvieran a Villaurrutia no sólo para expresar su estética del teatro, sino también para practicarla. Los que en este aspecto de la obra villaurrutiana han vertido conceptos más precisos son Antonio Magaña Esquivel y Miguel Guardia. En ambos casos —poesía y teatro— el autor de *Nostalgia de la muerte* legó una obra que no por corta deja de ser sorprendentemente acabada y, asimismo, en ambos casos es posible hallar madurez y riqueza artísticas fuera de lo común en la literatura y la poesía mexicanas.

Las *Cartas de Villaurrutia a Novo* que ahora, acertadamente, ofrece a los lectores el Departamento de Literatura de Bellas Artes, así como los *Textos* que hace poco publicara la *Revista de Bellas Artes* vienen a corroborar las excelencias del gran escritor, del observador sensible de su época, del creador consciente y culto. Y las afinidades y analogías que eran posibles en dos niveles de su obra tan diferentes como la poesía y el