

CRITICAS Y RESEÑAS
BIBLIOGRAFICAS

1

EUGENIO PEREIRA SALAS

Colección de Documentos Inéditos para la Historia de Chile. José Toribio Medina. Segunda Serie. Tomo I, 1558-1572. Santiago, 1956, 502 pp.

Entre las obras importantes que ha publicado el *Fondo Histórico y Bibliográfico*, J. T. Medina, que dirige el profesor y erudito Guillermo Feliú Cruz, ninguna cumple con mayor acierto que ésta el espíritu de la fundación. Así como la primera serie permitió una revisión total de la Historia de Chile, atendida hasta el momento al acopio historiográfico de los cronistas y escritores, así esta segunda permitirá no sólo la revisión de los períodos iniciales sino que también arrojará luz sobre muchos aspectos todavía no considerados por los entendidos. El buen éxito de la historia general sintética y explicativa depende en gran parte de los nobles materiales que pueda disponer en su osada arquitectura revolucionaria.

Señalamos, pues, como fundamental este libro, que cubre las administraciones de Rodrigo de Quiroga y de Melchor Bravo de Saravia. Un oportuno prólogo de la Comisión Administradora conecta bibliográficamente las series y señala las canteras que se han utilizado para preparar el volumen. Son a la vez las conocidas fuentes impresas de Gay, Amunátegui, Lizana y Levillier, como los depósitos de manuscritos de la Sala Medina, y Archivo Nacional (Fondo Barros Arana, Vicuña Mackenna, Gay y Morla Vicuña). La delicada tarea de la recopilación estuvo entre las manos entusiastas, prolijas y críticas de dos jóvenes investigadores, formados en el Departamento de Historia del Instituto Pedagógico: Alvaro Jara y Rolando Mellafe. Ellos han puesto, en el afán heurístico, sus conocimientos paleográficos, la curiosidad infatigable y un espíritu de ponderación y evalua-

ción de las fuentes, dignos del mayor encomio.

El volumen que entrega el *Fondo Histórico Bibliográfico* está vestido en forma impecable, superando así en presentación a la modesta serie con que J. T. Medina revolucionara los estudios históricos hace 40 años.

El texto de los documentos, vertidos a la ortografía usual, por expresa voluntad de J. T. Medina, se lee con claridad, sin fatiga visual. Son 162 piezas variadas en su intención, pero que se encuadran en los términos cronológicos del período de administración de ambos gobernadores. Contribuirán ellos, sin duda, a rectificar más de algún concepto erróneo que circula en los manuales; a abrir nuevos horizontes a los escritores; a estimular más de una monografía erudita. Basta recorrer sus páginas para darse cuenta que se han agotado todos los medios posibles de rebusca en los archivos chilenos en favor de los futuros historiadores.

El *Fondo Histórico Bibliográfico* cumple con la publicación de esta obra la deuda que todos los chilenos tenemos con el admirable polígrafo que acumulara en la dilatada serie de los documentos inéditos aún, la más importante colección que se deba a la iniciativa singular de un solo hombre. Ahora, aquello que con tanta habilidad, inteligencia y entrega cívica atesorara don José Toribio Medina, comienza una segunda vida al ser entregado al público de América.

2

EUGENIO PEREIRA SALAS

The Mentor Philosophers. New American Library. New York.

En seis cuidados volúmenes, confiados a la pericia y conocimiento de distinguidos profesores, los editores de los populares y económicos "Mentor Books" (0,50 dólares), han querido componer

una Antología del pensamiento filosófico occidental, a partir de la edad media. La empresa, a nuestro juicio, ha sido coronada por el éxito, pues ofrece un medio seguro, práctico y sencillo para conocer las grandes doctrinas y las grandes personalidades que han dejado su huella permanente en el campo del espíritu. La colección, de formato menor, es fácil de manejar y cumple los propósitos pedagógicos de los editores. Son por término medio unas doscientas ochenta páginas de texto por volumen, precedidos por una introducción que fija la cronología cultural. Largos extractos bien escogidos y bien traducidos definen los caracteres de las diversas escuelas y pensadores. Sería conveniente una serie equivalente en castellano para hacer llegar los textos originales a manos de los estudiantes de esta disciplina, pues en esta forma la historia de la filosofía podría ser para el alumno algo más que el residuo que deja en su mente la disertación del maestro. Aquí es el propio filósofo el que habla y el comentarista califica el pensamiento y lo pone en consonancia con su medio y los valores de la evolución general de la filosofía.

Los libros que integran la colección son los siguientes:

1° *The Age of Belief*. La filosofía medieval, a cargo de Anne Fremantle.

2° *The Age of Adventure*. La filosofía del Renacimiento, explicada por Giorgio de Santillana.

3° *The Age or Reason*. Siglo XVII, por Stuart Hampshire.

4° *The Age of Enlightenment*. La ilustración, entregada a Isaiah Berlin.

5° *The Age of Ideology*. El siglo XIX, a cargo de Henry D. Aiken.

6° *The Age of Analysis*. Siglo XX, por Morton White.

3

ELADIO GARCÍA

Ensayo Biográfico de Valentín Letelier, por Leonardo Fuentealba. Santiago, Esc. Nac. de Artes Gráficas, 1956. Pp. 9 a 101 y Bibliografía.

El libro del señor Fuentealba Hernández se mantiene, en general, dentro de los límites del género ensayo, es decir,

dentro de ese sutil enlace entre ciencia y literatura, entendidas en un sentido amplio. Sin embargo, el autor supera en la concepción y realización de su trabajo el mero término biográfico. Es así como busca, ante todo, la conjunción histórica en la que don Valentín Letelier se forma. A esto agrega factores de herencia que pudieron influir en el conjunto de su personalidad. "Su padre, Gregorio Letelier —o Le Tellier, como escribían el apellido sus antepasados franceses— era agricultor de prestigio". "De la madre, Tránsito Madariaga —descendiente de infanzones de pro— recibió, al mismo tiempo, los rasgos de su estirpe vizcaína". El señor Fuentealba sigue menudamente, es decir, en cada paso decisivo, desde que empieza, sube y periclita, el recurso de la vida en su ritmo puramente externo y en su germinación en el crecimiento orgánico de su personalidad de escritor y pedagogo. Las distintas facetas: estudiante, profesor de Copiapó, político, diplomático, estudioso, catedrático y Rector de la Universidad, permiten advertir al ser expuestas en prosa parca y sobria por el señor Fuentealba, cuánta gradación, cuánta probidad interior hubo en la vida de don Valentín Letelier. Es en estas alturas, precisamente, cuando el ensayo concebido esquemáticamente como biográfico se abre, se amplía y toma el sesgo que posiblemente más convenga, al tocar límites en que se confunde la personalidad del educador con las apertencias de su propia época. Y vistas las cosas sin deformaciones no podía suceder de otra manera. Primero, porque de hecho sucede en la persona de don Valentín Letelier esa identificación. Y, segundo, porque este ensayo es, dentro del pensamiento del señor Fuentealba, que tiende a la búsqueda de las corrientes ideológicas, un trozo que deberá ser dinámicamente comprendido —así lo imaginamos— dentro de sus próximos libros: *Las ideas Pedagógicas en Chile* y *Valentín Letelier, Filósofo Positivista*.

El trabajo del señor Fuentealba es parco, objetivo y documentado. Libre de ampulosidad y verbalismo, esa documentación exhaustiva está comprendida dentro de una particular experiencia que el autor tiene del educador. Experiencia que él buscó —por honradez científica y por particular admiración

y cariño— en conversaciones con personas que se vincularon directamente a don Valentín Letelier. De esas dos fuentes nace el ensayo. Ensayo sin afa-nes polémicos, pero que se publica, precisamente, en una época en que sin polémica alguna se consigue la vulneración de los principios tan entera y convencionalmente sustentados por don Valentín Letelier.

El ensayo es directamente importante para el profesorado y para todo el que se interese por una figura, mirada desde cualquier ángulo, que influye, viva aún, en nuestras instituciones.

4

FÉLIX MORALES PETTORINO

El subjuntivo de subordinación en las lenguas romances y especiales en Ibero-románico, por Antonio Badía Margarit. De la *Revista de Filología Española*. Tomo XXXVII.—1953. pp. 95 a 129. Madrid. Sucesores de Rivadeneira, S. A. Paseo de Onésimo Redondo, 26. 1954.

INTRODUCCION

El interesantísimo trabajo de Antonio Badía Margarit, que hoy sometemos a consideración de los lectores, se refiere al Subjuntivo de Subordinación no sólo en el español, sino también en los dialectos iberorrománicos y en las lenguas romances.

Fruto de una profunda y bien llevada investigación, arroja claras luces sobre tan compleja materia, y aún más, se jala con descubrimientos gramaticales de importancia, como es el “movimiento pendular” en el uso del indicativo-subjuntivo de la subordinada, desde el latín arcaico a la lengua moderna.

Nuestro comentario, como es natural, se va a referir en especial al castellano.

I.—*El subjuntivo de subordinación en latín.*

Es preciso distinguir, como cosa previa, “dos series de significaciones básicas” que en cierta manera se contraponen: el modo indicativo y el subjuntivo.

Pues bien, el trabajo del señor Badía no pretende innovar en la concepción de estos “valores fundamentales” que, como se ha dicho, se manifiestan en el modo indicativo como expresión de fenómenos reales (a quienes el hablante atribuye existencia objetiva), y en el modo subjuntivo como expresión de fenómenos que únicamente se dan en el espíritu del hablante (“de los que sólo nos consta que valen subjetivamente”, existen o no en la realidad).

Estas diferencias son las que Samuel Gili y Gaya, autor del *Curso Superior de Sintaxis Española* (Nº 106), ha explicado diciendo que “podemos pensar el verbo como una acción o fenómeno que tiene lugar efectivamente” (ej.: mañana no iré a verte) y “podemos pensar también que el concepto verbal que preferimos es simplemente un acto mental nuestro, al cual no atribuimos existencia fuera de nuestro pensamiento” (ej.: es posible que mañana no vaya a verte). En el primer caso usamos el indicativo; en el segundo, el subjuntivo, que sirve para manifestar todos esos matices psicológicos de posibilidad, duda, temor, ruego, deseo, etc.

Etimológicamente subjuntivo (de *subjungere*) significa lo que está subordinado o supeditado a otro elemento y, en efecto, el matiz de irrealidad que desea expresarse exige que se emplee un verbo anterior que lo indique, por lo menos en la mayor parte de los casos.

El empleo del subjuntivo en oraciones independientes tales como ¡ojalá vengas!, quizás lo veas, ¡que salga!, ¡Viva Chile! etc., se justifica por una especie de subordinación psíquica que contiene en sí, sin expresarlo, al verbo principal.

Badía destaca el hecho de que el subjuntivo es “esencialmente de subordinación”, sea ésta gramatical o meramente psicológica. Y a continuación indica que el título de su trabajo “el subjuntivo de subordinación” así en dos términos y no “subjuntivo” a secas, se debe a dos importantes razones de orden metodológico y práctico: 1º Excluir los casos de mera subordinación mental, esto es, los usos del subjuntivo independiente de otro verbo; y, 2º Analizar a través de la subordinación gramatical así aislada, (hipotaxis) el empleo histórico oscilante de indicativo-subjuntivo.

“La subordinación mental puede existir siempre” —observa el autor—, incluso en los casos de parataxis asindética (yuxtaposición); pero en este trabajo sólo interesa la ligazón gramatical, esto es, por qué en igualdad de condiciones hay períodos en la historia de una lengua en que ésta prefiere el indicativo o el subjuntivo en la oración subordinada.

Todo el trabajo del señor Badía está orientado en este sentido y la conclusión que fluye, prematura y vivaz, no es otra que ésta: una lengua primitiva o naciente prefiere el indicativo en las subordinadas, pero esa misma lengua, al evolucionar culturalmente, al llegar a un período de “madurez”, reemplaza en dichas oraciones el indicativo por el subjuntivo. O, dicho en otras palabras, en el estudio de la evolución sintáctica del latín y de sus descendientes románicos, observamos que en las épocas arcaicas o primitivas se exige el modo indicativo en la subordinada, pero al llegar a un período de madurez literaria, de evolución cultural, este modo pasa a ser reemplazado por el “subjuntivo de subordinación”.

Este proceso no tiene como causa directa y necesaria el valor semántico contrapuesto de ambos modos (indicativo, igual existencia objetiva) (subjuntivo, igual apreciación subjetiva): la victoria del subjuntivo de subordinación se genera con absoluta prescindencia de su valor significativo. Sin perder nada de ello, antes bien, enriqueciéndose en matices subjetivos, el subjuntivo paralelamente va haciendo sucumbir al indicativo en la hipotaxis, simplemente porque se ha llegado ya a “una lengua elaborada, madura, férreamente gobernada por principios que surgen del propio uso literario durante siglos” (p. 103, N° 5).

Cabría preguntarse si el enriquecimiento de matices y la intensificación en el uso del “subjuntivo de subordinación” aparecen como dos procesos independientes dentro de la curva ascendente de las lenguas romances, y ascendente-descendente de su antecesor el latín, que surgiendo de la nada vuelve a su mismo punto de partida.

(Posiblemente —aunque el autor no lo dice expresamente— la intensificación en el uso del subjuntivo de subordinación determinó en alto grado su mayor extensión de funciones).

En la curva que va del latín arcaico al clásico, observa Badía tres hechos interesantes que revelan este proceso de intensificación y enriquecimiento del subjuntivo de subordinación:

a) El triunfo liso y llano del subjuntivo sobre el indicativo en la subordinada. Ej.: *Dic mihi quis venit* (ind.) (Plauto) es substituído en la época de Cicerón por *Dic mihi quis venerit*. (subj.).

b) Pérdida de los matices modales originarios del subjuntivo, convirtiéndose este modo en “un simple instrumento de subordinación”. Así fué cómo a la antigua construcción paratáctica *quaero; quis veniat?* (pregunto: ¿quién puede venir?) sucedió la hipotáctica *quaero quis veniat* (pregunto: quién viene). O sea, una subordinación meramente psíquica (ya que las oraciones estaban en yuxtaposición) se convirtió con el tiempo en subordinación gramatical.

De este modo, el subjuntivo pasó a ser en el latín un verdadero índice de subordinación, perdiendo al mismo tiempo en estos casos su contenido modal subjuntivo originario.

c) Por otro lado, el mismo grado de madurez alcanzado permite distinguir matices subjetivos, diferenciándose “el hecho considerado en sí mismo del hecho relacionado con otros datos”. Aparece así el subjuntivo reflexivo en que el hablante o el escritor suponen o hacen como que suponen que lo que expresan proviene del pensamiento de un tercero o, cuando menos, se colocan frente a la posibilidad de una opinión ajena, discutible, por cierto. Ejs.: *Haud equidem credo quia sit divinitus illis ingenium* (Virgilio) no creo que eso acontezca porque ellos tengan una inteligencia superior.

Aristóteles ait onmes ingeniosos melancholicos esse . . . idque, quasi constet, rationem cur ita fiat adfert (Cicerón) donde el subjuntivo (quasi constet) “es una reflexión del propio Cicerón, que interpreta el pensamiento de Aristóteles, mientras que el indicativo (quasi constat) afirmaríase simplemente un hecho”.

El subjuntivo de subordinación se va así propagando lentamente, usándose ya en latín arcaico en las oraciones finales y consecutivas y más tarde en toda clase de subordinadas, generalizándose su empleo en el latín clásico en las interrogativas indirectas y en las encabezadas por la conjunción "cum", aun con significado temporal.

Aun cuando el grado de penetración del subjuntivo no fué igual en todas las subordinadas, cabe advertir —señala Badía— que "se dibuja con ello una tendencia que resultará fundamental para las lenguas románicas: el uso del indicativo para enunciar hechos reales y objetivos, y el del subjuntivo para las apreciaciones subjetivas".

El autor aprovecha la oportunidad para rebatir el aserto de M. Bassols de Climent (*Sintaxis histórica de la lengua latina*), quien en las pp. 440-441 de su obra asegura que "la tendencia de emplear el subjuntivo como instrumento de subordinación había triunfado plenamente en sus líneas generales en el latín hablado", aun cuando reconoce que los períodos arcaico u postclásico se parecen en la relajación del rigorismo gramatical propio de la época clásica.

Badía Margarit, con un buen acopio de antecedentes irrefutables *, premios de una acuciosa investigación, llega a la misma conclusión de Antonio Tovar (*Gramát. hist. latina*, Sintaxis, p. 182). "a medida que el latín decae, se vuelve a la lengua paratáctica" y como necesaria consecuencia, retrocede el subjuntivo de subordinación. Este hecho no debe asombrarnos, si recordamos que la subordinación no es otra cosa que el resultado del perfeccionamiento de la coordinación y que este progreso alcanza su grado más alto en las épocas de mayor desarrollo cultural y literario, y, al revés, en los períodos de decadencia "al aflojarse los resortes de la construcción lógica e intelectual" de los grandes autores, se vuelve de la subordinación a la coordinación.

Hay, pues, una especie de depresión donde se encuentran el latín vulgar con sus dialectos románicos: en esta zona, el subjuntivo de subordinación desaparece para dar lugar al indicativo, que

primero se yuxtapone y luego se subordina gramaticalmente.

Desde este momento se inicia una curiosa repetición del mismo proceso evolutivo sintáctico del latín, o sea, el indicativo cede su puesto en la subordinada al subjuntivo, si bien en algunos casos (ej.: interrogativas indirectas, como "dime quién ha llegado") se mantiene, hasta llegar a generalizarse en algunas hablas dialectales románicas.

Así, en el *Poema del Cid* hallamos multitud de ejemplos de indicativo en subordinación que la lengua posterior resolvió en subjuntivo: myedo yva aviendo que myo Cid se repintra 'se arrepintiese'; quien no yrá a mi cort 'quien no fuese a mi corte'; quando los gallos cantarán 'canten', etc. Esta construcción de las subordinadas en futuro, del indicativo en lugar del subjuntivo, perdura hasta la época clásica: pide lo que querrás, 'quieras' (*Celestina*); si os parecerá podréis hacer la primera parte (*Diálogo de la lengua*, de Valdés).

Los verbos de sentimiento rigen subjuntivo en la lengua moderna, contra el uso del castellano arcaico: que abram de mi salto quicab alguna noch ellos lo temen 'allá en Marruecos temen que quizá yo les asalte cualquier noche'; me plaze que fizo 'que haya hecho' (*Poema del Cid*).

En las fórmulas concesivas puede hoy repetirse el subjuntivo (diga lo que diga); pero en el castellano antiguo podía usarse perfectamente el indicativo: Moros Benamexi dieron, que quisieron o que no.

Y así también, en lugar del moderno 'quienquiera', se emplea en el castellano primitivo la forma indicativa 'quiquier', de quiquiere, con prescindencia de su valor subjuntivo.

Sin embargo, en la misma época hubo casos de vacilación entre el indicativo y el subjuntivo. Esto ocurre en las subordinadas regidas por un verbo en imperativo: sepa que prenda, dezildes que prenda.

El modo como instrumento de subordinación aparece, ya sea por simples razones gramaticales, ya sea "mezclando a un hecho real, consideraciones de tipo subjuntivo".

Fuera de estas consideraciones, es conveniente recordar que en la lengua ro-

* Testimonio del gramático Diómedes y textos decadentes y medievales.

mance se consolida la diferencia entre el indicativo (hecho considerado en sí como realidad) y el subjuntivo (hecho apreciado como incierto, dudoso, posible, supuesto, etc.).

II.—Valores del subjuntivo de subordinación en español.

a) El subjuntivo de subordinación como gramaticalmente dependiente.

Gili y Gaya, con su *Curso Superior de Sintaxis Española* (N.os 106-116) viene ahora a arrojar amplias luces sobre el trabajo del señor Badía, señalando los usos y matices del subjuntivo español; el primero en reconocerlo es el propio Badía cuando declara que el estudio de Gili y Gaya bien "puede valer como exponente del subjuntivo románico".

Pues bien, en el *Curso Superior* se hace una distinción entre subjuntivo optativo (necesidad y deseo) y potencial (duda y posibilidad), diferencia que tenía alcance modal en griego, pero no en latín ni en románico, donde sólo existe el subjuntivo para estos casos.

Gili y Gaya nos recuerda cómo Lenz al tratar esta materia (la oración y sus partes, N° 285) manifiesta en última instancia un criterio lógico al decirnos que "modo es la categoría gramatical según la cual se clasifican las formas verbales propiamente tales (con exclusión de los verboides), subjetivamente (desde el punto de vista del que habla), en correspondencia con su valor lógico".

En otros términos, para saber si en la oración formal o mentalmente subordinada va el verbo en indicativo o en subjuntivo, es necesario averiguar si el juicio que se enuncia con ella es asertorio o declarativo (indicativo), problemático o de posibilidad (subjuntivo), o apodíctico o necesario (subjuntivo).

Gili y Gaya hace a Lenz la siguiente crítica: "La diferencia es exacta, pero hay que aclararla en el sentido de que no se refiere estrictamente al carácter lógico del juicio, sino a la actitud psíquica que adoptamos ante él".

Sin embargo, conviene tal vez no ser demasiado exigentes con Lenz, quien ya en la definición recalca que la distinción no es tan lógica como psicológica. Y así vemos cómo la misma división del sub-

juntivo en dubitativo (potencial en el *Curso Superior*) y optativo es aprovechada por Gili y Gaya, destacando ambos autores que el primer modo considera los hechos imaginarios como dudosos o meramente posibles (juicios problemáticos) y que el segundo los mira como deseables o necesarios (juicios apodícticos). Conviene agregar que en este último caso se usa, según Lenz, no sólo el subjuntivo sino también el imperativo. Gili y Gaya presenta a este último modo "como una intensificación del subjuntivo optativo".

De acuerdo con este criterio, Gili y Gaya señala el siguiente esquema del uso del subjuntivo en español:

SUBJUNTIVO	1.—En oraciones subordinadas	}	a) verbos de duda o desconocimiento	
			b) verbos de temor y emoción	
	Potencial	2.—En oraciones independientes	}	c) verbos de posibilidad
				a) verbos de necesidad subjetiva
Optativo	3.—En oraciones subordinadas	}	b) verbos de necesidad objetiva	
			4.—En oraciones independientes	

1.—Subjuntivo potencial en subordinación

a) Con verbos de duda o desconocimiento.

En términos generales, exigen estos verbos la subordinación en subjuntivo; pero como hay grados o matices de incertidumbre, según el aspecto intencional del hablante, existen casos en que éste puede preferir el indicativo por inclinarse psicológicamente hacia la afirmación o hacia la negación. O sea, en medio de los extremos afirmación (sé que vuelve) y negación (sé que no vuelve) que manifiestan certidumbre y que, por lo tanto, exigen indicativo, existe simplemente la duda o la ignorancia (dudo, ignoro, no sé que vuelva), que requieren el subjuntivo en la subordinada; mas, como esta duda o ignorancia pueden manifestarse en una inclinación intencional

hacia la afirmación o negación, o al revés, como la afirmación o negación pueden manifestarse en una inclinación intencional hacia la duda o ignorancia, hay toda una zona en que sólo esta actitud psíquica del hablante es la que determina el uso del indicativo o del subjuntivo: creo que no vuelve, creo que no vuelva, no creo que vuelva, no creo que vuelva (negación débil, duda atenuada); sospecho que vuelva, sospecho que vuelva (afirmación débil, duda atenuada).

Hay factores que contribuyen a acentuar o a debilitar la mayor o menor incertidumbre que expresa la oración toda. Ellos son:

a) El significado del verbo principal: saber, afirmar, pensar, precedidas de negación, frente a creer, ignorar, dudar, sospechar, presumir, etc., con negación o sin ella.

b) La entonación con inflexión final ascendente o descendente puede revelar diversos grados de duda: ¿Hay alguien que se atreva a saltar? Hay alguien que se atreva a saltar.

c) El tiempo de los verbos, tanto subordinante como subordinado. Ejs.: No creí que volvieras o que hubieses vuelto. Sospeché que volverías, presumiré que vuelves.

d) En las oraciones de relativo, el mayor o menor conocimiento del antecedente. Ej.: Haré lo que usted manda (conocimiento-presente). Haré lo que usted mande (ignorancia de la orden-futuro).

b) Con verbos de temor y emoción.

El hablante puede expresar un temor o una emoción suya o ajena, afirmando o dudando sobre la existencia del hecho que se teme o que se siente. En ambos casos se usa el subjuntivo.

Claro está que si no se afirma la existencia del hecho temido o sentido, es de todo punto de vista evidente la exigencia del subjuntivo de subordinación, porque el tener la oración un carácter dubitativo es razón suficiente para usar el subjuntivo en la subordinada. Ej.: Tengo miedo, temo, recelo que lleguen tarde. Sentiré que fracasen en sus estudios.

Los verbos de temor en cualquier tiempo que se empleen y los de emoción en futuro no afirman la realidad del

hecho y, por ende, es obvio repetir que exigen el subjuntivo en la subordinada.

En cambio, los verbos de emoción en cualquier otro tiempo que no sea el futuro expresan el sentimiento ante un hecho que se afirma. Ej.: Siento que fracasen en sus estudios. Nótese el cambio semántico del verbo "sentir" según se use el indicativo o el subjuntivo: siento que doblan las campanas (sensación); siento que doblen las campanas (sentimiento). El uso, la propagación del subjuntivo a estos casos se explica por analogía formal y semántica.

c) Con verbos de posibilidad.

Tanto la posibilidad como la probabilidad manifestadas en el enunciado de la subordinante exigen, naturalmente, el subjuntivo, simplemente porque lo que puede o no puede ser no "es". Dicho de otra manera, si consideramos que algo es posible, probable o imposible, no nos pronunciamos sobre la existencia misma de esa realidad, sino sobre su valoración o virtualidad: en muchos casos aceptaremos implícitamente la posibilidad de un error, de que nuestro juicio no coincida efectivamente con la verdad de los hechos. Ejs.: Puede ser o puede que no vuelvan. No podrán conseguir que se apresuren. Es imposible que nos hayan visto.

Muchas de estas oraciones envuelven un cierto matiz desiderativo, limitan directamente con las optativas. Ej.: podría ser que nos viésemos.

2.—*Subjuntivo optativo en oraciones subordinadas.*

a) Con verbos de necesidad subjetiva.

Aun cuando no es posible trazar la línea que divide "la necesidad psicológicamente sentida" de la que se nos impone desde fuera, independiente de nuestra propia experiencia, hay ciertas formas o frases verbales que en su carácter subordinante matizan la oración con un aspecto subjetivo u objetivo.

Así, por ejemplo, son calificados como verbos de necesidad subjetiva los de voluntad, que significan mandato, ruego, permiso, consejo, deseo, encargo, y los de noluntad, que indican lo contrario,

esto es, prohibición, oposición, etc. Demás está decir que todos estos verbos exigen la subordinada en subjuntivo: le pedí que callara, ordené que salieran, me opondré a que le escribas, etc.

Pertenecen también a este grupo todos aquellos verbos que sin ser en esencia de voluntad, implican en cierta manera un sentimiento de deseo o indeseo. Esta es la razón por qué se construyen con subjuntivo subordinado verbos tales como obtener, alcanzar, lograr, conseguir, esperar (y desesperar), confiar, apetecer, aprobar (y desaprobar), proponer, aceptar, etc. Ej.: Conseguí que me escucharen.

Más adelante, cuando Badía en el N° 8 se dedica a estudiar la justificación del subjuntivo de subordinación por apreciaciones meramente subjetivas, se complementa este estudio con la valoración estilística del subjuntivo, según los matices de duda o seguridad relativa, emoción o deseo que se pueden manifestar y que en algunos casos (seguridad relativa) pueden hasta imponer el uso del indicativo con verbos de esta clase. Ej.: acepto que viene y acepto que venga; espero que volverán mañana y espero que vuelvan mañana.

Por último, también se consideran como verbos de necesidad subjetiva, que rigen subjuntivo, aquellos que van incluidos en una oración en que predomina la idea de finalidad, ya que esta noción está siempre vecina al propósito, al interés, a la voluntad o deseo. Esto explica el subjuntivo después de conjunciones finales, tales como a que, para que, a fin de que. Ejs.: vengo a que me paguen, te lo repito para que te enteres bien.

Pero el subjuntivo es reemplazado por el infinitivo si el sujeto de la subordinante y subordinada es ópticamente el mismo. Converso en inglés para ejercitarme.

b) Verbos de necesidad objetiva.

Se trata aquí: a) de expresiones verbales (unipersonales en el lenguaje de la Academia) que le dan a la oración un valor de juicio apodíctico, indicándose una necesidad absoluta, independiente de nuestra experiencia: es necesario que el todo sea mayor que las partes.

b) De expresiones verbales también unipersonales, pero que contribuyen a indicar oracionalmente una necesidad histórica o relativa, esto es, una necesidad que sin ser lógicamente ineludible, se nos impone desde fuera y tiene una causa que no depende de nuestra voluntad. Ejs.: Era necesario que en estas condiciones el Imperio Romano decayese. Es preciso, es indispensable que tratemos este asunto.

c) De verbos o construcciones unipersonales que ya no indican necesidad, sino conveniencia, utilidad, importancia y otras apreciaciones valorativas semejantes que las circunstancias nos imponen. Ejs.: Convenía que lloviese. Está mal que te enfades. Es importante que hagas eso, etc.

Si la misma indeterminación del agente de la necesidad, conveniencia, utilidad, etc., pasa a la subordinada, se impone en la práctica el uso del infinitivo. Ejs.: Es necesario trabajar. Convenía comprar acciones; pero también podrían usarse en la subordinada construcciones impersonales: es necesario que se trabaje; convenía que se comprase (n) acciones (pasiva, según Academia). Con los unipersonales propios en la subordinada, el subjuntivo se usa necesariamente, tal vez para distinguir la necesidad o conveniencia objetiva de la indeterminación del agente que también envuelven aquellas oraciones: es menester que anochezca.

Es fácil pasar de la necesidad objetiva a la subjetiva. Para ello sólo basta agregar datos personales. Ejs.: Necesito que se me escuche. Te conviene que venga el jefe.

El estudio de las oraciones independientes en que se presenta el subjuntivo potencial (quizás te equivoques) o el optativo (ojalá se mejore) no interesa en este trabajo, pues aquéllos son casos de mera subordinación mental (no oracional).

Por último, Badía se refiere a la significación de futuro que adopta a veces el subjuntivo de subordinación en oraciones dependientes temporales (cuando vengas, hablaremos), condicionales (si lo prefirieseis, escribiría yo la carta), concesivas (por más que insista, no cedemos).

Un cuadro comparativo general de los ejemplos citados le permite subrayar no sólo el mayor uso del indicativo en los primeros balbuceos de las lenguas románicas, sino más aún: el proceso general románico que lleva del indicativo al subjuntivo de subordinación.

Hagamos una breve síntesis del cuadro señalado:

a) Verbos de posibilidad: Cómo es posible que pone... en duda el casarse? (hoy: ponga); mod.: es imposible que nos hayan visto.

b) Verbos de temor y emoción: miedo han que y verán (hoy: venga); me plaze que fizo (hoy: haya hecho).

c) Verbos de duda y desconocimiento: qui quiere (hoy: quiera); pide lo que querás (hoy: quieras); mod.: haré lo que usted mande.

d) Subordinadas temporales: quando los gallos cantarán (hoy: canten).

e) Subordinadas condicionales: si os parecerá, podréis hacer (hoy: pareciese o parece).

f) Subordinadas concesivas: que quisieron o que no (hoy: quisiesen o no quisiesen).

En el párrafo 7, Badía hace una breve recapitulación de los hechos observados anteriormente, que se resumen en la declaración de que "el subjuntivo moderno presupone una profunda elaboración de los usos lingüísticos" (madurez por hipotaxis).

Estos hechos son los siguientes:

1.—El románico primitivo, siguiendo las tendencias sintácticas del latín vulgar, prescinde del subjuntivo exigido sólo por la subordinación y aparece como opuesto al indicativo, en cuanto al primero expresa las acciones inciertas, posibles o supuestas y el segundo, las acciones reales, con existencia objetiva.

2.—Pero al avanzar el romance como expresión de una nueva cultura, se extienden las funciones del subjuntivo y este modo empieza a usarse cada vez más en las subordinadas, sólo por el hecho de ser tales y aun cuando indiquen acciones reales.

3.—Esta extensión progresiva de las funciones del subjuntivo no es ciertamente absoluta y así, como herencia directa del latín vulgar (que generalizaba el indicativo en la subordinada, en opo-

sición a la lengua clásica), permanecen "una serie de subordinadas que siguen construyéndose en indicativo (siempre que expresen acciones reales)". V. gr.:

a) interrogativas indirectas: dime quién ha llegado, frente a la expresión dudosa: dime quién haya llegado.

b) Consecutivas: ocurrió que necesitaron los caballos, es tan grande que supera a todas.

c) Subordinadas substantivas: tengo que vos aurá pro.

B.—El Subjuntivo de Subordinación justificado por apreciaciones meramente subjetivas.

En español antiguo se halla —como ya se ha dicho— la oposición entre el indicativo (acción real, objetiva), frente al subjuntivo (acción dudosa, supuesta, posible, etc.); pero es muy difícil encontrar aquellos ejemplos de subjuntivo que con tan ricos matices ofrece la lengua moderna que don Antonio Badía califica de "madurez por riqueza de subjetivismo". Este subjuntivo de subordinación de apreciación subjetiva sólo se da en la lengua adulta", necesita tener por delante años y siglos de experiencia en los usos idiomáticos.

¿En qué consiste este subjuntivo reflexivo, que aparece por apreciaciones puramente subjetivas? El señor Badía responde: "se trata siempre del subjuntivo que resulta de una matización por reflexión acerca del acto expresado por el verbo".

O sea, ocurre en estos casos que el subjuntivo se emplea, no propiamente a causa de las exigencias gramaticales de un régimen verbal, sino porque se trata de manifestar la impresión emotiva del sujeto, el grado de intensidad del deseo, de la duda o la ignorancia y aún la rápida objeción mental frente a otros datos posibles.

Veamos, pues, los cuatro casos que aparecen en este trabajo del subjuntivo subordinado subjetivo:

I.—Ya veíamos en el estudio de los verbos de necesidad subjetiva (voluntad-noluntad) cómo el uso del indicativo o del subjuntivo está condicionado por la intensidad del deseo que se manifiesta.

Ejs.: Espero que ustedes vuelvan mañana.

Espero que ustedes volverán mañana.

En el primer caso (inglés: to hope), existe como una vacilación respecto del regreso, se duda porque se piensa que la decisión del regreso no depende tanto de mí, como de ustedes; y, precisamente, como "espero", trato de persuadirlos con mi deseo de que hagan lo posible por volver. Es un deseo intenso, no una orden.

En el segundo caso (inglés: to wait) hay ya cierta confianza, cierta seguridad interna en el regreso: si bien pienso que el que vuelvan ustedes no depende estrictamente de mí, aquella seguridad me convierte, ora en un expectante indiferente (ya que, por ejemplo, creo que la vuelta les conviene a ustedes y no a mí), ora en un personaje que sabe que respecto de ciertos individuos sus deseos son órdenes.

Las relaciones de "esperar" más subordinadas en subjuntivo o en indicativo presentan así multitud de combinaciones temporales que dependen no sólo de la armonía de los tiempos, sino también de la "posición emotiva del sujeto y de la intensidad mayor o menor del deseo. Ej.: Esperé hasta que se lo dijiste. Esperaré hasta que se lo dijeras.

Y lo que se dice de este verbo, debe aplicarse también a los demás (confiar, conseguir, lograr, etc.). El factor gramatical se impone en el futuro, que exige subjuntivo en la subordinada. Ejs.: Confiaré en que se resuelva bien mi pleito, esperaré que vuelvan mañana, esperaré hasta que se lo digas.

II.—Hemos visto cómo los verbos de temor o emoción determinan el uso del subjuntivo en la subordinada, tanto por el valor emotivo de la oración, como por el carácter dudoso o inseguro del hecho.

Hacen excepción a estas consideraciones los verbos de emoción en presente o pasado, puesto que manifiestan este sentimiento "ante un hecho que se afirma", Ejs.: Siento que estés descontento, me alegró que se confirmara esta noticia.

Estos últimos casos son precisamente los que interesan en este capítulo, puesto que como no es la duda sobre el hecho la que estaría determinando el sub-

juntivo, sólo cabría explicar el empleo de este modo por razones subjetivas.

En efecto, Gili y Gaya nos explica este fenómeno de propagación del subjuntivo por analogía con los otros usos, analogía que se encuentra fortalecida porque la emoción que se expresa "da al juicio una apariencia de irrealidad objetiva".

III.—Los verbos de duda o desconocimiento, por su propio significado, (lo hemos dicho) es evidente que exigen el subjuntivo de subordinación y del mismo modo, la certidumbre en afirmar o negar pide el indicativo en la dependiente. Ejs.: Sé que viene, dudo que venga, sé que no viene.

Pero ya hemos explicado cómo entre la afirmación y la duda y la negación existe toda una gama de posibilidades de expresión en que el sujeto se inclina intencionalmente hacia uno u otro extremo. Ejs.: (negación débil, duda atenuada). Creo que no vuelve, creo que no vuelva, no creo que vuelva, no creo que vuelva.

La tendencia hacia la afirmación (afirmación débil) o hacia la negación (negación débil) se manifiesta con el empleo del indicativo, siempre, naturalmente, que usemos como principales verbos de opinión, creencia o presunción; en cambio, estos mismos verbos van seguidos de subordinada en subjuntivo cuando hay inclinación hacia la duda o ignorancia.

IV.—El señor Badía termina este capítulo refiriéndose al "subjuntivo subjuntivo propiamente dicho, que se justifica por la actividad reflexiva del autor".

Esto explicaría, en las concesivas, el uso del subjuntivo, aun tratándose de un hecho no hipotético, sino real.

J. Vallejo (*Notas sobre la expresión concesiva*), citado por Badía, trata de justificar este uso del subjuntivo subjuntivo que se aplicaría a fenómenos reales y no hipotéticos, afirmando que existe en ciertas lenguas la tendencia "a distinguir no sólo el simple hecho envuelto en cualquier reflexión, sino también a expresar de una manera especial lo que procede del pensamiento de otro, y en general a separar el hecho considerado en sí mismo del hecho relacionado con otros datos".

Siempre que hallemos empleado el subjuntivo en oraciones con contenido real, estaremos en presencia de este subjuntivo reflexivo. Ej.: lo deshereda, aunque sea su hijo.

Una nueva cita de Vallejo viene a aclarar este ejemplo: "si se dice lo deshereda, aunque es su hijo, se afirman, oponiéndolas al mismo tiempo, dos realidades; por el contrario, en lo deshereda, aunque sea su hijo, ya no se trata de oponer una realidad a otra nueva realidad, sino que dando por conocida esta segunda realidad la desecha como ineficaz; se sale al encuentro de una objeción ineficaz que puede presentar un tercero, o presentarse en el espíritu del mismo sujeto que habla; es, en suma, el subjuntivo sirviendo a una operación de análisis, un empleo modal que distingue el hecho puro del hecho en relación con otros datos, y aquí: la objeción propia o ajena que hay que desechar en seguida; es el mismo proceso analítico el de dos frases, como "no le censura porque haya salido" (como pudiera creerse, pensamiento de un tercero)... "y lo deshereda aunque sea su hijo (lo que pudiera objetarse, pensamiento de un tercero).

Otro ejemplo: no porque sea pobre me despreciéis. Afirмо que soy pobre, pero esta declaración la hago porque presiento que vosotros estáis pensando en mi pobreza, mas este pensamiento, acorde o no con la realidad, no justificaría vuestro desprecio.

El trabajo del señor Badía termina sus conclusiones con las siguientes observaciones finales:

"En el conjunto del proceso común de la Romania hacia el subjuntivo de subordinación se dan, no obstante, matices: frente a las lenguas menos afectas al subjuntivo (nos referimos específicamente al francés, aunque sin olvidar el italiano), el español (y también el provenzal) consigue un intenso uso del subjuntivo de subordinación".

"El catalán presenta, con respecto al subjuntivo de subordinación, una dualidad: a) la gramática normativa preceptúa una serie de construcciones en indicativo (igual francés), oponiéndose a las correspondientes de subjuntivo (igual castellano); la actitud de la gramática catalana no es caprichosa, sino que viene apoyada en lo mejor y más genuino

de la tradición medieval y clásica del catalán; a pesar de ello, en realidad el catalán moderno prefiere el subjuntivo a los preceptuados usos indicativos (exceptuando el valenciano), y ello no ha de interpretarse necesariamente como exclusivo castellanismo del catalán, sino, en primer lugar, como resultado del proceso general románico estudiado antes, y que ofrece ya algunas muestras en el catalán más antiguo (donde el subjuntivo por castellanismo sería difícil de defender); a esa evolución general románica ha venido a añadirse la fuerza efectiva del castellanismo moderno, no por advenediza inoperante.

Con los usos del catalán antiguo (oscilando entre el indicativo —galorrománico— y el subjuntivo iberorrománico) se comprueba, una vez más, el carácter de lengua-puente que distingue a la lengua catalana".

5

JUAN LOVELUCK

Breve historia de la novela hispanoamericana, por Arturo Uslar-Pietri. Ediciones Edime, Caracas-Madrid, s. a. [183 pp.].

Difícil labor es la de ofrecer un panorama de la novela hispanoamericana en menos de doscientas páginas, si se consideran su avance e incremento actuales. El famoso novelista venezolano Arturo Uslar-Pietri ha emprendido esta tarea con el propósito de divulgar una materia que, a pesar de todo, no es conocida como debiera entre el público lector hispanoamericano.

El estudio de Uslar-Pietri empieza con el análisis de la poesía épica y narrativa, considerada como antecedente pre-novelesco, y se cierra con el estudio de autores que han publicado con anterioridad al medio siglo que vivimos. A lo largo del trabajo se revistan varios centenares de autores y, como es de suponer en un panorama trazado "acaso demasiado someramente" —como el mismo autor teme en la pág. 13—, se omiten obras y escritores que tal vez deberían figurar junto a los consagrados.

No nos detendremos en lo relativo al capítulo inicial; sabido es que ciertos poemas épicos y narrativos, como nuestra *Araucana*, las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos, el *Arauco domado*, la *Argentina* de Martín del Barco Centenera, las *Armas antárticas* de Miramontes y Zuázola, y otras obras de su tiempo y estilo, ofrecen de cuando en cuando, con intensidad diversa, apreciables materiales que no son en sí novelescos, sino que resultan tales por la alta tensión aventurera que contienen. Junto a esta que pudiéramos llamar "historiografía poética de la conquista", ciertamente ha de figurar la riquísima literatura cronística, que con más gravedad y acercamiento a los hechos, relató la peripecia diaria, la que es grandiosa junto a la mínima, del conquistador español. Así, es importante arsenal novelesco, por ejemplo, la sabrosa *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, en la que a cada paso nos encontramos con lances dignos de figurar en las obras novelescas que en su tiempo circularon en la Península con título de tales. Y asimismo, muchas otras crónicas que sería largo enumerar.

En las pp. 29-31, Uslar-Pietri hace una referencia bastante completa a Bernardo de Balbuena, poeta barroco de estilo e importancia singulares en las letras hispanoamericanas, y a propósito de la *Grandeza mexicana* que éste publicó en 1604, escribe: "Es una de las primeras y más hermosas loas líricas de la existencia y la naturaleza hispanoamericanas" (p. 31). El juicio, en lo referente a una *expresión de la naturaleza americana*, nos parece insostenible. Basta leer el capítulo "Primavera inmortal y sus indicios" (puede verse la edición de la *Grandeza...* en la Biblioteca del Estudiante Universitario, Ediciones de la U.N.A.M., con prólogo de Francisco Monteverde) para diferir del aserto de Uslar-Pietri, pues los paisajes y la ornamentación vegetal de la *Grandeza...* corresponden ampliamente al patrón renacentista: paisaje arcádico, idílico, virgiliano, abstracto, sin sujeción a ninguna geografía determinada; lo mexicano —tan presente en los otros capítulos del poema— en ese aspecto está tocado de lejos, aludido, y se pierde en la extensa enumeración de

flores y árboles que no son propiamente los de Indias en ese tiempo.

Lamentamos que en su libro, el autor de *Las lanzas coloradas* no les dedique sino unas cuantas líneas (pp. 37-38) a obras como *El carnero*, de Rodríguez Fresle, de tanta animación para recordarnos la vida bogotana por dentro en el período colonial; o al *Lazarillo de ciegos caminantes*, de Concolorcorvo, o a los *Infortunios de Alonso Ramírez*, de Sigüenza y Góngora. Los propósitos del libro deberían haber conducido a su autor a un más detenido análisis de estas obras, aunque para ello hubiese abreviado las referencias a la "historiografía en verso".

En el capítulo "La primera novela" (pp. 43-47), Uslar-Pietri se detiene en esa figura patriarcal de nuestra novelística que es José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), el "Feijóo americano" de que ha hablado su máximo conocedor, Jefferson Rea Spell, a quien se deben el mejor y más completo estudio sobre el *Pensador* y la más acertada de las ediciones de *El Periquillo Sarniento* (Porrúa, México, 1949, 3 tomos). Uslar-Pietri se detiene en la gran aventura periodística de Lizardi, menciona algunos de los centenares de periódicos y folletos que publicó el *Pensador*, la prohibición posterior de publicarlos y la salida que encontró el escritor en la novela, cuando le cerraron esa posibilidad de expresión de su violenta y copiosa campaña social por el hombre mexicano de su tiempo: "No va a continuar haciendo su propaganda en periódicos, sino que, en lo sucesivo, la disimulará entre las aventuras y diálogos de una novela por entregas, que por su mismo carácter podrá pasar más inadvertida a los ojos de los censores" (p. 44). Hay que señalar una errata importante —labor de tipógrafo, evidentemente— aunque el sentido del fragmento anterior conduce a la correcta cronología: en la p. 45 se lee: "En 1813 comienza a publicarse por entregas *El Periquillo Sarniento*". Sabido es que los tres primeros tomos de la famosa novela aparecieron en 1816, retardándose bastante la aparición del cuarto.

El estudio de la novela del XIX constituye una admirable y penetrante síntesis. En el capítulo "La novela romántica" (pp. 56-62), se analizan con acierto *Cecilia Valdés*, la clásica *Amalia* y la no

menos famosa *María*. Sobre *Cecilia Valdés* o *La Loma del Ángel* podría decirse más de lo que ocupan las quince líneas de la pág. 56; se observa que Villaverde "publicó en La Habana, 1839, la primera versión de su novela", pero la información no queda cerrada agregando el dato acerca de la edición ampliada y definitiva, que apareció en Nueva York (1882), lo que explica la influencia de la famosa novela antiesclavista de Enriqueta Beecher-Stowe.

En la pág. 57 afirma nuestro autor que Mármol "en 1854 comenzó a publicar *Amalia* como folletín en *La semana* de Montevideo". Puede ser error tipográfico por 1844, año en que, según Giménez Pastor (*Historia de la literatura argentina*, Edit. Labor, 1945, t. I, p. 230) empezó a darse a la publicidad; pero es conveniente agregar que la primera edición, fragmentaria, es de Montevideo, 1851, y la edición definitiva aparece en Buenos Aires, 1855, cuando, caído Rosas, pudo Mármol aprovechar el archivo de la policía del famoso dictador (véase Ricardo Rojas: *Historia de la lit. arg., Los proscritos*, t. II, Losada, Buenos Aires, 1948, p. 470). De seguirse el criterio de informar acerca de las obras que primero aparecieron en forma de folletín periodístico, no podría omitirse, en el capítulo en que se estudia a Azuela, el dato de que su famosa *Los de abajo* apareció en 1915, en "*El Paso*" de Tejas.

La novela del XIX es estudiada por Uslar-Pietri en los apartados "novela romántica", "indianista", "histórica y folletinesca", "realista", en la cual se ubica convenientemente a Blest Gana: "De donde arranca verdaderamente, y con toda la plenitud de sus consecuencias, el realismo en la novela hispanoamericana, es del chileno Alberto Blest Gana" (p. 71); especial consideración merecen, en las pp. 81-87, algunos novelistas del modernismo o de su tiempo, como Manuel Díaz Rodríguez, Pedro César Dominici, Enrique Larreta y otros. (Ricardo A. Latcham, en su estudio "El modernismo esteticista de Díaz Rodríguez", *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 26 de mayo, 1955, ha puesto en claro lo que significaron Díaz Rodríguez y los autores de su línea en la renovación de la prosa novelesca desde 1890 a 1920). Aunque la narración breve queda marginada del

objeto de este estudio, insiste el autor en que los primeros modernistas fueron propiamente los iniciadores del cuento en Hispanoamérica (p. 81).

Poco más de tres páginas ocupa el estudio de "La influencia naturalista"; ocioso es decir que este importante capítulo de la narrativa hispanoamericana está esperando un asedio más riguroso y consecuente con lo que hoy se sabe acerca de la penetración de las corrientes zolescas entre nosotros; este análisis no podría esperarse en las páginas del panorama a que nos referimos, pero sí es de lamentar que se consagre tan breve espacio a un movimiento que ayudó a la renovación temática de la expresión novelesca americana. Particularmente escaso nos parece el fragmento que se le dedica al naturalismo argentino, dentro del cual sólo se hace referencia a Eugenio Cambaceres. Del mismo modo, sólo nos enfrentamos con un rápido perfil literario del más popular de los naturalistas hispanoamericanos: Federico Gamboa. Anotamos esta conclusión acerca del naturalismo en nuestra literatura narrativa: "La influencia naturalista fué fecunda para la novela hispanoamericana. Despertó en ella un ansia de realidad que contribuyó a hacerla más autóctona. Abrió el camino para un análisis más profundo y completo del fenómeno social. Incorporó plenamente el lenguaje local" (p. 88).

Carlos Reyles, Roberto Payró, Rufino Blanco-Fombona, nuestro Emilio Rodríguez Mendoza, Alcides Arguedas y Armando Chirveches¹ son estudiados en el capítulo "El modernismo criollista", y por ese camino llegamos a la sección "La época contemporánea", enunciada, según el autor, por "la confluencia del realismo y de lo artístico, o, por mejor decir, de lo criollo popular y de lo culto universal" (p. 101); bien afirma Uslar-Pietri que mucho de lo actual en la novela del continente se debe, por una parte, al avance y a la renovación estilística que en la prosa significó el modernismo y, por otra, al cansancio o a la reacción que necesariamente se produjo frente a sus temas, en la progresiva inmersión en una pro-

¹ Han aparecido recientemente cuatro novelas suyas en un volumen de la *Biblioteca Paceña*. (La Paz, 1955).

blemática más cercana, más urgente, más sinceramente nuestra.

La evolución de la narrativa hispano-americana, antes de llegar al fecundo decenio 40-50, ostenta según Uslar-Pietri tres épocas:

a) *De 1909 a 1915*, con predominio de *lo urbano, lo psicológico y lo satírico*; época en que se dan a la vez los continuadores de la técnica y los temas naturalistas y los que cultivan con delectación aspectos formales. Como año de término de esta etapa, puede señalarse la fecha de aparición —en folletín periodístico— de *Los de abajo*: 1915.

b) *De 1917 a 1927*, decenio al cual corresponden obras de tanta resonancia y contenido americano como *Raza de bronce* (1919), *La vorágine* (1924), *El inglés de los güesos* (1924), *Don Segundo Sombra* (1926) y *Juan Criollo* (1927). La famosa novela de Carlos Loveira cierra esta etapa, caracterizada por “la presencia avasalladora de la Naturaleza. Su tema favorito es el destino del criollo ante la Naturaleza. Las más famosas novelas están concebidas como poemas trágicos de la vida rural y selvática. Hay como un ansia de crear y de descubrir mitos telúricos. El mito de las llanuras y las pampas, el de las selvas, el de los grandes ríos. Sus héroes están cargados de símbolos morales y la concepción de la novela es panorámica y épica. Plantean con frecuencia el conflicto sarmientiano de civilización y barbarie” (p. 114).

c) *De 1928 a 1937* se extiende el tercer período, al que corresponde la acentuación de los rasgos ya presentes en el anterior. Puede iniciarse con *El águila y la serpiente* (1928), de Martín Luis Guzmán, y su característica es la intensificación de los problemas sociales. Conveniría anotar, cuando se incide en afirmación semejante, que, observada nuestra novela en el proceso de su desarrollo, siempre muestra una línea de preocupación social, desde el instante de su nacimiento con *El Periquillo* . . . (1816), hasta nuestros días. Esa línea se intensifica a medida que avanza el XIX y se convierte en “impronta” en el XX. Debemos al gran crítico cubano J. A. Portuondo la indicación de ese “rasgo predominante”, como él lo llama, y frente al cual se desplaza el de la visión y descripción de la naturaleza.

La inquietud social se refleja en todo el proceso de la novela americana y hace el papel de elemento vertebrador o estructurador: “el tema social, con miras reformísticas, adquiere impresionante extensión, variedad e intensidad [en el tercer período]. Grandes conmociones históricas (la revolución mexicana, la guerra del Chaco), fenómenos sociales y económicos (la explotación del indio, la penetración imperialista, el latifundio), una más atinada combinación de lo culto y lo popular, que tiende a una universalización de la vida regional y de la circunstancia criolla, provocan densos y valiosos grupos de novelas” (p. 131). Nos parece que al mencionarse en esta etapa (1928-37) la revolución mexicana, debió indicarse su cronología, sobre todo si se piensa en el lector no especialista, a quien va dirigido este panorama; el florecer o la valoración del tema revolucionario se produce bastante después del acontecimiento bélico; asimismo, la novela de la revolución empieza a conocerse y a apreciarse debidamente casi quince años después de la aparición de *Los de abajo*.

Por otra parte, la renovación técnica, eco, como se indica en la p. 131, de la penetración de Joyce, Kafka y Faulkner, no puede desprenderse de aportaciones de los grandes novelistas franceses, como Proust, sin el cual, e. gr., no puede entenderse, en muchas dimensiones, la breve producción de Teresa de la Parra.

La última parte del libro estudia especialmente la novela de la revolución mexicana y la novela indigenista. Para la primera, Uslar-Pietri distingue, de modo acertado, tres momentos bastante dispares entre sí: Azuela representaría el primero, “retrato objetivo” y como en presente, de la epopeya mexicana; en este período “el artista participa queriendo desentrañar el contenido y el rumbo” (p. 132). El segundo instante observa a la revolución como hecho pretérito, en “actitud rememorante”. A él corresponde, p. ej., M. L. Guzmán. Y el tercero, al cual pertenecen escritores como Jorge Ferretis y José Rubén Romero, es el que contempla “la revolución como desengaño”.

Entre los novelistas de la revolución, se refiere el autor de modo especial a Martín Luis Guzmán, Gregorio López y Fuentes, Rafael Felipe Muñoz, José Ru-

bén Romero y Jorge Ferretis; a esa lista podrían agregarse veinte más de positivo mérito. Refiriéndose a Guzmán y a sus *Memorias de Pancho Villa*, gigantesco esfuerzo novelesco en que dicho autor está empeñado, dice de esta obra un juicio justo: "llega a ratos a crear una obra de extraña calidad, popular y literaria a la vez, algo que recuerda la poesía juglaresca y que tiene el sabor y la simple autenticidad de lo épico" (p. 133). Equivocadamente afirma (*ibidem*) que de esas *memorias*... "han aparecido cuatro tomos", porque en 1951 vió la luz el volumen que contiene la mitad del ambicioso proyecto de Guzmán (diez libros, en total). Agrega Guzmán en esa edición² a los cuatro ya publicados (*El hombre y sus armas*, *Campos de batalla*, *Panoramas políticos* y *La causa del pobre*), el libro quinto: *Adversidades del bien*. En lo relativo a R. F. Muñoz, se omite su obra *Se llevaron el cañón para Bachimba*, incluída desde hace años en la *Colección Austral*.

En las líneas destinadas a la observación de la novela de la guerra chaqueña, sólo se mencionan Augusto Guzmán, Oscar Cerruto (y no Cerrutto) y Augusto Céspedes; se omiten Jesús Lara, Luis Toro Ramallo y otros contribuyentes a ese ciclo novelesco que, si no tiene la importancia del de la revolución mexicana, por lo menos es un capítulo interesante de las letras bolivianas.

Cierra la *Breve historia de la novela hispanoamericana* un apéndice: "Lo criollo en la literatura" (pp. 155-172).

Hemos ido destacando más las omisiones y los pequeños errores que los reales méritos del libro: los últimos son muchos. El libro podría recomendarse sin ambages, por su exposición clara y los juicios críticos, muy acertados. Nos estrecharíamos, eso sí, con la restringida circulación del libro venezolano —y americano— en nuestro país. Hay todavía algo que agregar: libros como el que ha escrito el gran novelista venezolano están destinados a invitar al conocimiento de nuestra expresión novelesca; muchas veces serán tomados como guías o elementos de dirección. Por lo mismo, los des-

cuidos y errores tipográficos son lamentables y peligrosos. En este libro se suceden largamente, acaso porque las ediciones *Edime* se hacen en España, lejos de la atención de los propios autores. Indicaremos algunos de esos errores: leemos tres veces *Echevarría* por *Echeverría*, a propósito del introductor del romanticismo en Argentina; *Humanitá*, por *Humaitá*, (p. 106) refiriéndose a la novela histórica de M. Gálvez; *Fernández Santiván* por *Fernando Santiván* (p. 111); *Don Balón de Bolo*, por *Don Balón de Baba* (p. 137), verdadero título de la novela satírica de Alfredo Pareja Díez-Canseco; *La bahía del silencio*, por *La bahía de silencio*, de Eduardo Mallea: por último, el crítico argentino Enrique Anderson Imbert nació en 1910 y no en 1908, como se lee en la p. 147.

Echamos de menos, al final del libro, y como punto de partida de futuras exploraciones del lector, una breve bibliografía que oriente acerca del estudio de nuestra novela, indicando algunos de los libros ya clásicos, como la *Historia y crítica de la novela en Venezuela*, de Rafael Angarita Arvelo; *La novela ecuatoriana*, de Angel F. Rojas; los *Cien años de novela mexicana*, de Azuela, o la *Trayectoria de la novela en México*, de M. P. González. Ni el extremo de pedir libros científicos —como hacen los que no son capaces de escribirlos— ni tampoco la omisión de ese seguro camino de explorar que es la indicación bibliográfica atinada.

6

SALVADOR BUENO

La Trampa, nueva novela
de Enrique Serpa.

Esta vez Enrique Serpa regresó de París con una nueva novela bajo el brazo. Allá a lo lejos, en las orillas del Sena, rumiando quizá sus soledades de periodista y de escritor, como agregado de prensa de nuestro país, fué enhebrando las peripecias angustiosas y desmadradas de unos personajes cubiches cuyas actividades resultan muy representativas de una etapa que podemos llamar "el pasado reciente".

² *Memorias de Pancho Villa*. (Segunda edición, corregida y aumentada con el libro quinto...). Cía. General de Ediciones, S. A., México, 1951. [1010 pp.].

La Trampa, novela de 307 páginas, cuenta las vicisitudes de un grupo de hombres y mujeres cuyas vidas están entrelazadas con las luchas de grupos rivales que fueron tomando posición destacada en la vida cubana con posterioridad a la caída del general Machado.

Varias novelas han sido escritas ya sobre el proceso revolucionario que germinó en la lucha contra la dictadura machadista. Citamos *La brizna de paja en el viento*, la novela cubana de Rómulo Gallegos, y *El pulpo de oro*, de Rafael Esténger. Aun después de la novela de Serpa, acaba de aparecer *Una de cal y otra de arena*, de Gregorio Ortega.

Todos estos relatos no examinan el curso de la revolución antimachadista en sus etapas iniciales, anteriores a la caída del tirano, sino que centran su trama argumental en los acontecimientos que dieron particular cariz al fenómeno revolucionario postmachadista, con mayor exactitud, después de la instauración de la constitución promulgada en 1940.

Quizás por dicha razón estas narraciones constituyen documentos permeados de cierto pesimismo, fuertemente impregnadas por un sentimiento de desilusión, de desengaño, de derrota. Acaso la que muestra más proyección optimista y esperanzadora sea la novela de Rómulo Gallegos. (No incluyo en esta apreciación la obra de Gregorio Ortega, que aún no he leído). Pero las luchas entre los grupos armados las observa el novelista venezolano tan sólo como una etapa del proceso revolucionario, y como tal, de posible solución y superación.

Más que novela política o novela histórica, la obra de Serpa habrá que clasificarla como novela de costumbres. Porque no existe en ella tesis política a la que se busque consecuencia obligada, ni demostración objetiva en unos hechos, sino observación de las ocurrencias de unos personajes muy típicos de una situación cubana, con sus menudencias de ambición, con sus aperturas económicas, con su carácter rastrero o noble, muy subordinados a circunstancias sociales e históricas.

La marcha de los sucesos comienza con un juego de contrapunto entre el embarazo y parto de Celia, la esposa de Fileno, un policía que ha intervenido en las luchas entre las pandillas armadas y

las reuniones de uno de esos grupos, el encabezado por Marcelo Miró. El contrapunteo deviene más tarde acción conjunta cuando la trama queda centrada en las vidas de los hombres de Marcelo y desemboca al final, en el asesinato gratuito de Fileno.

"Cada cual está en su destino como una trampa", dice uno de los personajes. El novelista persigue el destino de estos personajes, los observa enredados en la trama trágica en donde han caído, y en su contorno deja entrever otros destinos, los padres, las mujeres, los vecinos, de estos hombres.

Serpa no ha querido hacer una novela de ambiente, sino una novela de personajes. Abundan éstos en el curso del relato, sin que ninguno llegue a adquirir fisonomía protagónica ni mucho menos perfil de héroe. Podríamos creer que Fileno o Marcelo centran el interés novelesco, pero no es así. Otros personajes van destilando sus desdichas, sus renunciaciones y sus traiciones, cuando no sus opacas vidas sacrificadas, sus existencias penumbrosas y en menguante.

Por eso es que algunas figuras meramente secundarias, o sin relieve alguno, han encontrado en Serpa un cabal ahondador de sus psicologías. Tal ocurre con Martina, una pobre mujer bondadosa, hecha de resignación, ejemplo de estoicismo callado, con la miseria siempre en acecho de ella y de los suyos, de su marido y de sus hijos, los cuales han caído por la pendiente de todos los vicios. "Y en la resignación y en la paciencia había encontrado un antídoto contra la desesperación que, de no ser así, la hubiera destruido". Buen ejemplo de madre criolla, Martina muestra cierta blanda que-rencia exterior, pero un fuerte carácter que le permite resistir todos los ataques de la mediocridad que la circunda.

Personajes en cierta medida contrapuestos son los dos intelectuales, el doctor Augusto Castier y el doctor Tomás Dávila. En Castier ha pintado el novelista al escritor o al intelectual que ha tenido que poner sus dotes y sus talentos al servicio de sus afanes de lucimiento social o, algo más dramático, que ha tenido que abandonar —como tantos casos que hay por nuestras tierras— el ejerci-

cio sosegado y fiel de su vocación por labores menos relevantes, pero más productivas.

El diálogo entre Marcelo, el jefe de los pseudorrevolucionarios, con el doctor Dávila, en forma conceptual, revela el pensamiento de muchos intelectuales que se sustraen de la lucha política por la pendiente inclinada que mostraba, que prefirieron abandonar toda actuación política para laborar, en forma callada y modesta, en su propia profesión. Estos hombres cumplen su misión cuando el país lo requiere, en los momentos de mayor crisis política, pero vuelven a sus trabajos cuando la lucha política y revolucionaria se transforma en cosa sectarista y cominera.

Pero todo lo anterior constituye la superficie externa de la novela de Serpa: las intrigas políticas, las luchas entre los grupos, las rivalidades entre caudillos... Por debajo de todo esto vamos presenciando a unos hombres y a unas mujeres que revelan rasgos muy típicos de nuestro pueblo. Serpa traza las estampas de esas comadres que van a visitar a Celia después del parto, nos cuenta sus vidas, la pequeña órbita de sus existencias. Incrustadas en la baja clase media, entre los burócratas o entre los empleados más humildes de cualquier empresa, estos personajes nos dejan una sensación de abatimiento, de penuria, de pequeñez.

La acción de *La Trampa* desenvuelve sus pasos muy lentamente, con ritmo adecuado a estas existencias opacas. Con gran realismo capta Serpa escenas habaneras muy típicas, donde no prevalece, como muchos creen, la alegría fantasmiosa, sino cierta rutina cotidiana apenas salpicada por bruscos brotes de choteo.

De la lectura de esta novela se desprende una impresión de bajeza, de roñosidad, de chabacanería, de "ruindad espiritual", como se dice en alguna página. Queda el lector como aplanado ante el vivir miserable y sin objeto de tanto personaje, ante la trampa que se alza frente a esos pseudorrevolucionarios, que olvidaron sus hazañas heroicas en cambio de algún triste plato de lentejas, pero que se ven obligados a continuar imponiéndose por su destreza en el manejo de las armas y su falta de escrúpulos en el manejo de los dineros públicos.

No sería posible aquí señalar otros rasgos de *La Trampa*, pero, sin salir de lo meramente literario, cabría indicar el empleo que hace Enrique Serpa de palabras innobles, de expresiones bajas, quizá para lograr esa sensación de penuria, de aplanamiento espiritual que ya he señalado. Algunas de sus páginas colocan al lector frente a una escena aislada que el novelista se complace en describir minuciosamente, como si el tiempo se hubiera detenido en aquel cuarto pequeño y humilde.

La Trampa puede dar motivo a reflexiones muy acuciosas sobre nuestro proceso político y sobre los riesgos de la participación juvenil en la lucha contra la dictadura machadista. Pero esos debates no caben en este artículo. No obstante a vuelta de cada página va ganando precisión y relieve una figura aislada, un personaje más entre la gente de Marcelo Miró. Me refiero a Bebo, a Bebo Muñoz, figura novelesca que resume y simboliza la carrera trágica que tantos jóvenes cubanos han sufrido en los años recientes.

Cuando el lector cubano abandona la novela de Serpa, no queda complacido. Y no es, por supuesto, por la labor realizada por el novelista, sino porque *La Trampa* subraya cuestiones sociales y políticas criollas muy candentes y controvertibles, acontecimientos que la conciencia pública del país sintió muy en lo hondo. Enrique Serpa ha aportado, pues, su particular visión de la encrucijada dramática del pasado reciente cubano.

7

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

La Poesía de Vicente Huidobro, por Cedomil Goic. Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile. Santiago de Chile.

El primer libro serio sobre Huidobro. Fundamentado en normas sistemáticas de conocimiento literario. Encuadrado dentro de un marco objetivo y honrado. No es un trabajo enjuiciador el que se propone Goic, no existe aquí crítica "judicial". Se trata de describir objetivamente la vida, la teoría poética, el pro-

ceso creador y la obra de Vicente Huidobro. No podría ser de otro modo. Se trata del primer acercamiento sistemático al poeta. Luego vendrán los estudios de valoración crítica, la tarea de espigar, la inevitable selección. Es indudable, sí, que Goic pudo traer mucho de esto, o por lo menos una parte aceptable. En rigor no lo hizo. No podemos condenarlo por esto. Aquí donde campea la crítica impresionista y donde la improvisación es la única norma sistemática de los estudios literarios, libros honrados como éste son necesarios. Son pedagógicos.

Goic estudia en primer término la vida de Huidobro. Los datos biográficos ocupan de la página 9 a la 58. Se trata, pues, de una relación breve. Ella está encauzada dentro de formas esquemáticas en las cuales las estructuras vitales aparecen subordinadas, o mejor dicho, en función de los procesos de creación literaria que va desarrollando Huidobro, de su progresiva voluntad de estilo. Es decir, se ha colocado el acento, el ángulo de atención sobre los hechos que de un modo u otro nos van a servir para comprender la obra, y en sentido más estricto, la teoría creacionista del poeta. La personalidad humana queda desplazada, subsistiendo sólo como trasfondo. No aparecen aquí anécdotas de Huidobro, y las tuvo en cantidad apreciable, ni documentos muy íntimos (tan sólo los necesarios para explicar su psicología creacionista), ni sus amores, sus odios, ni sus arranques virulentos, ni sus luchas, ni sus fracasos humanos o literarios, en suma, no aparece Huidobro "existiendo" con toda la secuela de significados que trae esta palabra, lucha, desamparo, agonía, sino un Huidobro desvitalizado, singular habitante de un mundo especialísimo, el poético y de ningún otro más.

En verdad que esto desilusionará a muchos, los que gustan de lo pintoresco y lo sabroso, pero es un modo de mirar la biografía consecuente con el acercamiento que busca Goic a la poesía de Huidobro.

En rigor, todo libro que se estructure dentro de los estudios literarios, debe llevar ciertas notas previas a su desarrollo. Es conveniente. Aún más, necesario. El libro de Goic adolece de esto. Falta una introducción, algunas normas preli-

minares, en donde el autor nos exponga su teoría literaria, su doctrina de valoración (es imperioso que tenga alguna) y nos señale explícitamente el método que va a seguir. De otro modo habrá que ir adivinando, tanteando, deteniéndose a menudo, y sin poder percatarse cuándo el investigador es consecuente consigo mismo (es decir, con su norma de conocimiento) y cuándo no lo es. No sabremos así cuál es lo esencial del estudio o lo interpolado, y en fin, una serie de desventajas que no hacen más que desmerecer el esfuerzo del investigador.

Nos será lícito, por lo tanto, exponer algunos principios teóricos.

Es posible penetrar en la biografía (para los fines literarios) desde tres umbrales.

Cada cual tiene sus partidarios y detractores. No puede ser de otro modo. La biografía es algo primordial en el acercamiento a la obra estética.

Es visible que las obras de arte no son productos de "generación espontánea". Su causa genética indudable es el hombre que las creó, el autor. ¿Cómo no acudir a él para explicarse el *poema*?¹

Es así como desde la antigüedad el género biográfico ha sido abundantemente explotado como método de conocimiento.

El primer umbral aboga por el estudio de la biografía como hecho historiográfico. Como el relato de la vida de un hombre juzgada conforme a una norma ética. Sus publicaciones, sus novelas, sus poemas, sus creaciones artísticas, interesan sólo como hechos externos, como determinadas acciones de una vida histórica. La biografía se considera como un hecho intrínseco, como una conducta histórica de valor inmanente, de interés propio.

En verdad, considerada así la biografía, no aporta nada al conocimiento literario y podemos desechar esta forma sin muchos remordimientos.

Un segundo modo de mirar, considera la biografía como la acumulación de materiales diversos que permitirán comprender la psicología y los procesos creadores del autor. Tampoco es posible ubi-

¹ *Poema*. Obra literaria en general. Wellek y Warren. Teoría Literaria. Editorial Gredos.

car esta peculiar manera de estudio dentro del campo estético.

En rigor, sólo la tercera forma de considerar la biografía obedece a un planteamiento literario. La biografía se mira funcionalmente como un instrumento de indagación que se usa para resolver ciertos problemas que puede presentar la obra de arte. Solamente se considera como un método válido de explicación estética en cuanto y en qué medida nos ilumina el "poema". No interesa la vida histórica del escritor, sino tan sólo los hechos que de alguna manera se integraron en su obra. No corresponde tampoco emitir juicios éticos sobre su conducta vital, ni tampoco rastrear su psicología para conformar tratados sobre la naturaleza del genio o la personalidad creadora. Esto corresponde a disciplinas ajenas a la literatura.

Esbozadas ya estas consideraciones a modo de sistematización, es posible postular que Goic usa en su trabajo una norma de estudio biográfico determinado. Ella se encuadra dentro de la forma estrictamente literaria que puede asumir la biografía. De aquí que la personalidad vital de Huidobro aparezca poco definida. Ella no está integrada dentro de un plano histórico, sino literario.

Como dato curioso que viene a corroborar nuestra postura, está el hecho que ni siquiera aparece en este capítulo un retrato de Huidobro, una descripción de su figura física o moral.

La segunda parte del libro lleva el título de *La teoría creacionista*. Abarca desde la página 61 a la 130.

Se trata en este capítulo de configurar la teoría creacionista de Huidobro, es decir, exponer los modos de poetizar de un escritor, su voluntad de estilo, su racionalización sistemática de la poesía. Huidobro escribió gran parte de sus poemas como una concreción de ciertos postulados estéticos rigurosos, como el producto de una manera teórica de considerar la poesía. Y aún más, esta teoría fué anterior a la "praxis", en forma muy clara, como lo afirma Goic en varias partes de su estudio. (Véase especialmente en la página 21).

Puede decirse, entonces, que Huidobro fué un poeta de los llamados conscientes, o usando un término más riguroso supraconsciente. (Esta denominación

es válida porque abarca varios sentidos. Uno de ellos es que Huidobro no aceptaba la forma irracional de poetizar que propiciaban los surrealistas).

Esta teoría literaria de Huidobro está expuesta como "un progresivo cobrar conciencia de la poesía", y se estructura en las determinadas formas que distingue en este proceso Jacques Maritain². Comienza este escritor por definir la función del arte como "la exigencia de crear un objeto de arte" y aún más un mundo acabado y satisfecho en sí mismo. En seguida distingue "un segundo momento capital en el progresivo cobrar conciencia... el estado poético". Como una tercera y cuarta forma establece las categorías siguientes bajo el título del "conocimiento poético y la revelación poética". Estas sucesivas etapas constituyen el hilo conductor en la exposición de la poética huidobriana que desarrolla Goic. Como es de esperar, junto a esta esquematización central existen otros capítulos, otros modos de exposición que atienden a diferentes ángulos de la teoría creacionista.

El elegir a Maritain como la base sustentadora de este acercamiento a la doctrina del poeta, no es azaroso. Está perfectamente claro que las teorías de Huidobro se aproximan singularmente a la postulación poética genérica que esgrime Maritain.

En rigor este capítulo se ordena en una línea de conducta histórica. Este progresivo cobrar conciencia, no es más que el rompimiento con una tradición literaria y el paulatino desarrollo de las normas estéticas del poeta. En el fondo no es otra cosa que la cronología de la teoría creacionista.

Existen aquí muchas cosas que no pueden pasarse por alto. Que exigen un examen detenido.

Era posible pensar que después de la biografía vendría en el estudio la obra. Estábamos encaminados en un ángulo de indagación literaria; el único fin que justificaba el libro parecía ser la poesía misma de Huidobro. Pero ahora nos encontramos con la exposición de las teorías literarias del autor; si avanzamos un poco más nos toparemos con su obra.

² Jacques Maritain: *Situación de la poesía*. Ediciones Descles de Bouwer. Buenos Aires, 1940.

Ella está detrás de su doctrina. Camino muy acertado de descripción en las ciencias naturales e históricas. Pero se trata ahora de una investigación literaria en donde nuestro único objeto de interés debe ser la obra de arte misma, y ella el natural y sensato punto de partida del estudio.

Este ordenamiento que propicia Goic revela un error metodológico. Además dificulta la correcta valoración de la poesía huidobriana. No se trata ya de enjuiciar la altura estética de la obra de Huidobro, sino su fidelidad o inconsecuencia con una postulación teórica. Recordemos algo fundamental, no es posible valorar la obra de arte según la "intención" que tuvo su creador. Esto es limitarla, despojarla de otros muchos contenidos legítimos.

Aunque nuestra tesis puede ser rebajada o rechazada, estamos seguros que de un modo u otro la obra de Huidobro, en este orden que aparece en el libro, se ve como el producto exacto de su teoría.

No es posible tampoco desconocer que demostrar esto pueda ser un fin lícito. Pero en la investigación literaria lo que en verdad interesa, es mostrar y traducir a normas generales los valores estéticos de un poema.

Esto no quiere decir que propiciemos alegremente el rechazo y el desprecio a la teoría creacionista de Huidobro. Sólo sostenemos algo muy simple. Que la teoría vaya detrás de la obra. Objeción singular podrá decirse, a lo sumo puede tener valor formal. Pero en rigor ella arrastra toda una problemática teórica y corresponde a un criterio específico de valoración literaria.

Esto es indudable. Con este ordenamiento podremos enjuiciar y valorar estéticamente la obra de Huidobro. Ver lo valioso o lo falaz de ella, su exacta dimensión poética. Veremos la poesía como un mundo acabado en sí mismo, como una estructura de estratos (fónicos, de sentido, metapsíquicos, etc.), de fidelidad propia y usaremos la teoría creacionista tan sólo en la medida que ella sea capaz de iluminarnos la poesía huidobriana y nada más.

Es claro que se puede sostener que la doctrina poética de Huidobro es parte integrante de su poesía. Si así fuera, con

mayor razón deberíamos comenzar por su obra. Allí está contenido todo. (Este reproche en otro sentido tampoco es válido. Ya establecimos que la praxis no se compadeció muchas veces con la teoría. Huidobro adoctrinaba de un modo y poetizaba de otro).

En resumen, lo que nosotros propiciamos es un acercamiento literario al poema, o intrínseco, como lo llama Wellek y Warren.

Pero esto es una verdad puesta frente a otra verdad. Goic sigue un método extraliterario (en el sentido más estricto de la palabra) y no es cosa de desecharlo despreocupadamente.

Y frente a todo esto sólo cabe pensar en el enorme esfuerzo que significó reunir todo el material disperso sobre Huidobro, en la tenaz labor de investigación. Ya dijimos al principio. Es el primer libro serio sobre el poeta. Nadie podrá usurparle este honor a Cedomil Goic.

8

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

Veraneo y otros cuentos, por José Donoso. Editorial Universitaria. Santiago, 1955.

Es preciso, antes de enjuiciar este libro de Donoso, establecer algunos distinguos de carácter histórico y literario, que en ningún modo podrán ser considerados azarosos o ajenos a nuestro trabajo, ya que Donoso se integra dentro de los escritores chilenos que representan una nueva "sensibilidad vital". Es necesario, entonces, deslindar una serie de conceptos y problemas que presentan las nuevas formas de ficción.

Estableciendo un límite en el tiempo, podemos postular que, entre 1930 y 1935, se observa una notoria transformación en la novela hispanoamericana, fruto tardío de las nuevas técnicas literarias europeas.

La novelística europea habíase encauzado en direcciones nuevas. En Francia, Proust, Gide, Duhamel, Romain, Cocteau, Jaloux, Girandoux, Green, trajeron a la novela una temática peculiar, cuya estructura genética era en general la

evocación del tiempo psicológico personal. Como superestructuras hablaron del desamparo del hombre, de su anonimato en las grandes urbes, de lo absurdo de la vida, de los conflictos religiosos, como el pecado original, de la poca validez de los contenidos culturales tradicionales; desintegraron la conciencia en planos casi mórbidos, presentando al hombre en trágico choque con sus circunstancias y aún con él mismo, es decir, toda una angulación existencialista, una indagación sobre el "estar" en el universo, sobre la vida misma, presentando el mundo exterior y la conciencia como un todo indivisible.

En Alemania, durante los años 1910-1920, florecía el expresionismo, crudos relatos del hombre en conflicto con las exterioridades, y trágicas meditaciones sobre el existir, sobre la culpa del hombre y su liberación. Franz Werfel, Zweig, Kafka, escribían cuentos y novelas llenos de estos contenidos angustiosos, guiados por horizontes que, en verdad, morían apenas aparecidos, acrecentando de este modo la angustia.

En Inglaterra, Lawrence, Huxley, James Joyce, también siguen por una parte las temáticas anotadas, y por otra acogen nuevas formas y contenidos. Joyce es el más revolucionario. Su subjetivismo llega a límites herméticos; los planos narrativos en sus novelas se confunden y se mezclan tanto que casi no existen; su lenguaje adopta formas imperiales, usos lingüísticos multifacéticos lo conforman, términos peyorativos, neológicos, sexológicos se confunden con los vocablos más cultos en forma sorprendente, desorientando al lector.

Todos estos contenidos repercutieron en la técnica de novelar, en las estructuras formales. Se prescindió de los tradicionales planos de ficción, de la motivación, del "sujet", de la cronología; el espacio donde se cobijaba la novela, debido a la insistencia en el tiempo, llegó a ser una pura entelequia, un ámbito metafórico. Los antiguos problemas retóricos dejaron de tener validez, a veces la novela no contaba nada; en el fondo, la arquitectura novelística tradicional se había derrumbado.

Sin embargo, en hispanoamérica, y especialmente en Chile, se siguió escribiendo novelas, todas inspiradas en una só-

lida filosofía materialista (frente al existencialismo kierkegaardiano de la narración europea). Interesaban más las circunstancias que el hombre, todo dentro de las técnicas naturalistas y realistas. El criollismo se siguió cultivando y sólo en su aspecto anecdótico, folklórico, problemas campesinos, problemas del campesino ante la naturaleza, y una buena cantidad de novelas de protesta afloran sin trabas. Sin embargo, en algunos países, como hemos dicho, a partir de 1930 se empiezan a acoger las nuevas técnicas europeas. En Chile la reacción ha tardado en llegar. El criollismo hace estallar polémicas y ataques, y sin embargo continúa. En verdad es anacrónico seguir escribiendo así. Los mismos problemas tocan a todos los hombres de Occidente, la misma falta de fe en la razón los caracteriza, la misma duda en los valores tradicionales de cultura carcome a Europa y a América. ¿Cómo novelar entonces las circunstancias vacías? ¿El hombre sólo como elemento decorativo de la naturaleza? ¿Las formas exteriores de vida en las urbes? Lo que interesa es el hombre, su alma, la conciencia dentro del mundo y éste dentro de ella, interesa la existencia, el "estar", y la trágica condición de ser. La vida es hoy día angustiosa, el desamparo existencial es un estado vital y no una metáfora de filósofos trasnochados. "América, novela sin novelistas" ha dicho L. A. Sánchez, y ha postulado la necesidad de novelar la naturaleza y los conflictos americanos, es decir, un hacer novela de circunstancias, sin tomar en cuenta que el hombre occidental está hundido en una época de problemas trascendentes y angustiosos, y que el hombre americano no es una excepción.

Es por esto que es alentador leer los cuentos de Donoso. Ellos representan una nueva sensibilidad vital, como anotamos ya, en la literatura chilena. Existe una generación de jóvenes que está escribiendo más conforme a la época y Donoso es de ellos.

Ya establecidos todos los distinguos anteriores a manera de conceptos limítrofes, nos será más fácil y verdadero para los fines de una valoración adecuada, adentrarnos en los cuentos de Donoso.

Para penetrar en una forma sistemática en los cuentos de Donoso, nos apoyaremos en la trilogía tradicional de estruc-

turas de narración que postula la crítica analítica. Ella distingue en las formas de ficción tres componentes: "asunto, caracterización y marco escénico", "este último, tan fácilmente simbólico se convierte en algunas teorías modernas en ambiente, tono o tónica".¹

El asunto o argumento no es otra cosa que la estructura narrativa del cuento o la novela. Los formalistas rusos llamaron "motivo" a los elementos últimos del argumento, término tomado de los folcloristas daneses, los ingleses usan el término "composición" para designar la misma idea.

Veamos, entonces, el argumento y la motivación de algunos de los cuentos de Donoso, a nuestro juicio, los mejor logrados.

La primera narración, *Veraneo*, nos presenta el mundo peculiar de dos niños, en un plan de angulación exterior, y por detrás el mundo oscuro, lleno de ocultas intrigas de los adultos. El primer plano no es una situación clara, ordenada e ingenua, como podría ser en atención a corresponder a un ambiente infantil; al contrario está lleno estructuras misteriosas, de verdaderos rituales. Ocurre que existen niños extraños, alejados de los juegos infantiles comunes, niños que más tarde serán poetas, místicos, o, simplemente elegidos, en un sentido litúrgico. Niños como el Damián de Herman Hesse. Un niño canta, otro llora o ríe, según el carácter de la melopeya. El niño que canta y no juega, o cuando lo hace es sólo en forma accidental, el niño que llora o ríe, poco a poco se transforma y cuando su amigo se va, se ha hecho también un niño diferente que canta y espera mirando el horizonte.

Otro cuento, *La señora*, constituye claro ejemplo de la corriente existencialista. Un hombre distingue un día, en el movimiento de la urbe, una señora, ni joven ni vieja, ni fea ni bonita, común. La vuelve a ver en diferentes circunstancias y en virtud de un especial sentimiento, mezcla de desamparo y tedio, llega a considerarla como algo necesario para su vida, como parte integrante de su mundo solitario y que en cierto modo le da sentido a el mismo. Deja de verla, se angus-

tia, oscuramente la sabe enferma, y una tarde tiene el presentimiento, casi la certeza de que ha muerto. Al otro día acompaña a un funeral que supone que es el de La señora.

Tocayos, relata la simple entrega de una mujer humilde a un hombre humilde. Sin amor, sin promesas. Queda un amargo sabor en la boca.

Ya en estos tres cuentos vemos que Donoso nos relata las cosas desde un ángulo distinto a el de los otros cuentistas nacionales. Relata la vida del hombre, lírica, triste, desamparada, absurda en el fondo, y no novela las circunstancias. Plausible acierto que nos revela un escritor que ve las cosas, la existencia tal como se presenta, sin desfigurarla, tratando de captar no una copia de la realidad, sino lo verdadero, lo que ilumina todo el cuadro.

Ahora todos estos relatos tocan nuestra sensibilidad, pues una aireada poesía aletea en el fondo de ellos. Pero de nada valdría esto si las otras dos formas de narración, caracterización y ambiente, no fueran adecuadas a la temática. Es menester por consiguiente analizarlas.

Donoso caracteriza a sus personajes en forma sucinta. No es posible, tampoco, en el cuento recurrir a las caracterizaciones dinámicas, evolutivas, el espacio no lo permite. Donoso recurre a la caracterización "plana" (usando el término retórico tradicional), es decir, presenta un sólo rasgo como dominante en sus personajes. Un niño extraño, diferente porque canta y no juega, un hombre simple y una mujer ingenua, una empleada joven con el pelo largo y con aros, una madre de figura maciza, un poco ajada, etc. Estas formas de caracterizar, por ser abstracciones son casi simbólicas y le da a todos los cuentos ese aire poético, misterioso y cierto modo trágico que los caracteriza.

Ahora en cuanto al ambiente, al marco escénico, es éste una combinación de la descripción romántica que trata de crear una tónica anímica y de la descripción en cierta medida realista de algunos ambientes, aunque esta última es en rigor, una interpretación subjetiva de la sensación que producen las cosas. Este cuasi simbolismo de la descripción es notorio en la escena del primer cuento, en que Raúl, un niño, conversa con su em-

¹ R. Weilek y A. Warren. *Teoría Literaria*. Editorial Gredos, Madrid, 1953.

pleada en su pieza y termina besándola. Como asimismo la descripción de los ambientes en que transcurre el relato de *Güero*, otro bello cuento.

Vemos, pues, cómo Donoso usa nuevas técnicas en el cuento, nuevas en relación con los otros escritores nacionales, y primordialmente aborda temas nuevos, en un sentido también diferencial, es decir, enfoca la realidad, la existencia desde ángulos poco usuales entre nosotros, y es esto último lo que en rigor debe tomarse en cuenta para valorarlo, adecuadamente. Sus cuentos son universales, válidos para cualquier ambiente. Tienen algo indefinible, ya hemos dicho, la poesía que alienta en ellos, que coge e interesa al lector. Bellos cuentos, que permiten esperar mucho de las futuras obras de José Donoso.

9

JULIO MOLINA

El Arte Romántico, por Charles Baudelaire. Traducción de F. J. Solero, Editorial Schapire, Buenos Aires, 1954.

La época que se acostumbra a denominar del Segundo Imperio tuvo en Francia un desarrollo que comprende los años 1848 hasta 1870. Fué éste un momento en que el gran país del arte no se libró de las influencias neogóticas y neoclásicas, ínsitas en la actitud cultista de hombres como el arquitecto Viollet-le-Duc y el pintor Ingres, respectivamente.

Desde el punto de vista de la crítica de arte, Charles Baudelaire (1821-1867) cae expresamente, a través de su corta existencia, dentro del período aludido, junto con los comentaristas de los Salones de la época, todo lo cual contribuyó en forma muy esclarecedora a la definición del neoclasicismo, del romanticismo y del realismo, escuela ésta que terminaría por imponerse durante el Imperio de Napoleón III.

Dentro del campo de la crítica artística, el poeta de *Les Fleurs du Mal* se estrenó con *Le Salon de 1845*, pero su última contribución a estas muestras, que, en verdad, hicieron de Francia el lugar geométrico del arte universal de raíces occidentales, data de 1857. Más aún, le

debemos todavía otras obras de primera fuerza dentro de lo histórico-crítico-estético: *Curiosités Esthétiques y L'Art Romantique*, cuya versión castellana en nueva edición, constituye el tema de nuestro comentario.

El índice general de la obra muestra dieciséis piezas de varia dimensión, importancia y asunto especial dentro del campo de las artes. Las que aluden directamente a nuestra intención son los que tratan de la obra del pintor Eugenio Delacroix, de "El pintor de la vida moderna", de "Pintores y aguafuertistas" y de "El arte filosófico".

Su tratamiento de Delacroix es especialmente medular. Frente a Ingres, quien ve en la plástica pictórica en función del dibujo como virtud absorbente, y que considera los desbordes del color como algo "antihistórico" y de que no se "ha hallado en el arte nada esencial, a partir de Fidias y Rafael", Delacroix, romántico, culto y revolucionario, afirma la importancia del colorido y de la imaginación: las más bellas obras son las que expresan la libre fantasía.

Baudelaire, admirador de este creador de nuevas visiones pictóricas, que tanto mira hacia lo exótico y mitológico, como a la actualidad cercana, tenía que darse a la tarea de reformar la crítica desde sus fundamentos mismos. Ella debe ser apasionada, como lo es su admirado pintor "enamorado de la pasión y fríamente determinado a buscar los medios de expresar la pasión de la manera más visible" (p. 11). En otra parte, Baudelaire ya había dicho: "Exaltar la línea en detrimento del color, o el color a expensas de la línea, es sin duda un punto de vista, pero éste no es ni muy amplio ni muy justo y acusa una gran ignorancia de los destinos particulares. Ignoráis en qué dosis ha mezclado la naturaleza en cada espíritu, el gusto de la línea o el gusto del color, y por medio de qué procedimientos misteriosos opera esta fusión, cuyo resultado es un cuadro". De allí pasa a los análisis particulares de algunas obras del pintor: *Lucha de Jacob y el Ángel*, *Cristo en el Monte de los Olivos*, *Clemencia de Trajano*, etc.

Al hablar del papel del pintor en la vida contemporánea, nos recuerda con admiración a los "costumbristas", a la manera del genial Daumier, verdadero

correlato del autor de la *Comedia Humana* en la Lutecia de su tiempo, a Gavarni, a Devéria y a otros, hoy en día perdidos en el tráfago, oliente a hoja amarillenta, de los periódicos idos. Pasan, así, no tan solamente los escenarios de la bohemia y del burguesismo de París, sino que las revoluciones y las guerras, como la de Crimea, punto de choque de intereses hasta hoy encontrados y de culturas asaz diferentes, y, por ende, pintorescas y dramáticas.

El autor de los croquis, —uno de ellos se oculta tenazmente tras las iniciales M. G.— se le aparece a Baudelaire, como en constante asombro, a imitación de los niños y de otros seres. “Suponed a un artista que estuviera siempre —espiritualmente— en el estado del convaleciente, y tendréis la especie del carácter de M. G.”. Feliz atisbo psicológico, apunta hacia el redescubrimiento del mundo y de sus sensaciones, propio del que ha salido del lecho hospitalario (p. 43).

Y ¿qué decir del *dandy*, entre cuyas filas se alistó este admirador del anglizado Delacroix y traductor insuperable de Edgar A. Poe? “El carácter de la belleza del *dandy* consiste, sobre todo, en su aspecto frío, que le viene de la inquebrantable resolución de no dejarse emocionar; se diría que existe un fuego latente que se deja adivinar y que podría irradiar calor y luz, si quisiera. Eso es lo que está perfectamente expresado en estas imágenes” (p. 64). El mismo poeta actúa ya como crítico, del arte y de sus modelos circundantes, como censor y como testigo.

Los tildados de “artistas filósofos” son, para él, verdaderos herejes. ¡Miren que suponer que el arte no pudiera bastarse a sí mismo! Esto es lo que nos dice la sensibilidad; pero, movido “por su propio razonamiento”, Baudelaire llega a admirarlos. Caerían dentro del mote los actuales “artistas sociales”, como en su época los que, siguiendo el ejemplo de Overbeck, no estudiaron “la belleza del pasado sino para enseñar mejor la religión” (p. 83). Vemos acá, no empece el realismo de la época que verá llegar a Courbet, un atisbo del “arte por el arte” de Gautier, pero muy especialmente el triunfo de la visualidad lumínica pura de los impresionistas y las geniales visiones del constructivismo de Cézanne y los

artistas que desbordan, dominan y tiñen definitivamente el siglo XX. Nada de “arte filosófico”, según el decir de la centuria pasada. Hoy habría que alzarse resueltamente contra toda espuria función ancilar del arte. Baudelaire, asistente de cuna en el proceso de vivir que se juzgó en su tiempo el arte contemporáneo, prefigurado en su actitud ejemplar y heroica, de romántico normativo y metafísico, reúne los elementos cuando apunta al conocimiento de “los aspectos de la naturaleza y las situaciones del hombre, cosa que los artistas del pasado han desdeñado o no han conocido”, pues, dicho en fórmulas que le fueron caras, si los netos dibujantes pudieron ser pensadores y alquimistas, en el otro hemisferio los coloristas, haciendo su parte en la expresión de la realidad, lo han hecho muy bien como poetas épicos, vale decir, como comunicadores de las hazañas y mitos de lo humano.

10

HUGO MONTES

La era de Trujillo, por Jesús de Galíndez, Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1956.

Muchos lectores habrán sentido una desilusión al leer las primeras páginas del ya célebre libro de Galíndez. Habitados a la amenidad del Magnet de *Nuestros vecinos Justicialistas*, a la ágil y penetrante mirada que revela Germán Arciniegas en su *Entre la libertad y el miedo*, a la precisión ordenada de *Un pueblo en la cruz*, de Alberto Ostria, la lectura de Galíndez les debe de haber parecido pesada y técnica, propia para especialistas. En verdad, no se trata de una obra de tipo periodístico, como son —en alguna medida, al menos— las recién señaladas. El autor, por el contrario, compuso una tesis universitaria, un texto que es la suma de acuciosas investigaciones. No tenía por qué, en consecuencia, atender al público medio que de hecho se precipitó a las librerías en demanda de su escrito. El éxito editorial es portentoso. A los dos meses, van tiradas seis ediciones con un total aproximado de 30.000 ejemplares. Muy pocas “me-

morias" habrán conseguido despertar un interés de tal naturaleza. ¿Cuál es el secreto de ésta?

El estilo es desaliñado, incluso incorrecto. Pero no de esa incorrección nacida de una plenitud interior que supera los moldes tradicionales del idioma y necesita crear otros nuevos. Aquí hay sencillamente falta de atención gramatical, deficiencias casi elementales. De otra parte, abundan las repeticiones. Como Galíndez inicia su libro con un capítulo rigurosamente cronológico, en el que se cuentan día a día o mes a mes las actividades del Gobierno de Trujillo, el lector del capítulo segundo y del capítulo tercero y del cuarto no va a adquirir nuevas noticias de la era del "Benefactor". Ya lo sabe todo. Tendrá que soportar muchas páginas de prosa difícil para ordenar y puntualizar lo que ya le dijo la parte primera. Esto lleva a repeticiones casi increíbles. Es cierto que no resulta sencillo solucionar el problema de dar novedad a capítulos que contienen materias ya tratadas en el comienzo, pero ésa es precisamente la tarea de un buen escritor.

Todo esto es rigurosamente cierto. Sin embargo, está el hecho de la extraordinaria difusión del libro. ¿Podemos explicarla sólo a base de una habilidosa propaganda? No nos parece. Porque el libro, a pesar de lo dicho, es de sumo interés. Este interés nace de la materia misma abordada por el autor. Los datos aducidos acerca de la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo Molina son tan extraordinarios que ningún lector de mediana cultura se puede resistir a conocerlos. Un país que amenaza confundir todos sus lugares geográficos en el nombre de la familia de su Presidente-Benefactor-Maestro-Generalísimo-Embajador, etc.; unos parlamentos que se limitan a aprobar condecoraciones y votos de aplauso a quien los tiene amordazados y privados de su función legítima; unos ciudadanos que soportan tal situación durante varias décadas sin mayores intentos de sublevación son realidades que suscitan admiración, curiosidad, un poco de risa, interés. Galíndez lo sabe. Y se limita, entonces, a mostrar, a narrar, a transcribir, a enumerar. No importa su tozudez. Se puede prescindir de la deficiencia gramatical.

En Chile, el libro llama poderosamente la atención. El país felizmente no está habituado a tanta opereta, a tanto coronel y a un general de juguete. Se vive en un tono un poco más serio. Desde pequeño, el estudiante sabe que hay que respetar la Constitución y las leyes, que existen autoridades legítimas que han de ser obedecidas. Es cierto que no siempre se ha vivido en una legalidad perfecta. Pero, en términos generales, es forzoso reconocer el gran respeto que merecen las disposiciones jurídicas emanadas de quien corresponde. Por eso, lo que nos cuenta Galíndez resulta portentoso, también ridículo. Parodiando un título de un conocido historiador chileno, diríamos que hechos como los conocidos a través de la *Era de Trujillo* nos podrían llevar a una "Hispanoamérica del humor", que todos lamentaríamos, no sólo por el ridículo, sino por la tragedia de muchas muertes que podría implicar.

11

ALFREDO LEFEBVRE

Asedio, por Enrique Lafourcade, Santiago de Chile, 1956.

El libro se inicia con una advertencia: "Los personajes e incidentes de estos dos relatos son imaginarios. Cualquiera semejanza con personas e incidentes reales es simple coincidencia".

Esta nota precede el texto de "*Asedio*" y "*La muerte de un poeta*", cuentos que componen el nuevo libro que ha publicado últimamente uno de los escritores que con otros —Mario Espinosa, Claudio Giacconi, Herbert Müller, etc.— han sacado una nueva dimensión en la expresión de la prosa chilena. Están más cerca de la persona humana situada en el mundo de hoy, y más lejos de la visión puramente telúrica de los grandes propositistas nacionales. Pero pasemos a la advertencia de Lafourcade.

Un marbete pegadizo ha caído sobre este libro: contiene novelas en clave. Esta condición se hace más escandalosa si recordamos que su *Pena de muerte* fué una novela mucho más zarandeada por la misma causa. Después de los mil

ejemplares que publicó el autor, editorial Zig-Zag la reeditó en grandes cantidades. ¿Sólo por sensacionalismo?

La primera noticia recogida de *Asedio* fué la indignación oral de un crítico santiaguino por el abuso que de la muerte de un poeta conocido hacía el novelista. Por cierto no comentaremos el caso, porque aparte de no haber conocido al personaje real, para medir proximidades y disfrutar morbosamente de parecidos y diferencias, dando pábulo a las odiosidades, estimamos que todo lo que se pretenda considerar de la literatura de clave es tan extraño al arte como un intento de sutiles descripciones de la Sexta Sinfonía de Beethoven para explicar "su secreto".

Es asunto exclusivo de la moral del escritor si abusa o no de la anécdota ajena, si se apodera de una infidencia, si reproduce la vida de un amigo. El lector no tiene nada que ver con la moralidad del proceso creador. ¡Y estamos hartos de ver sacar "la moral" y la rajadura de las túnicas por asuntos de arte! Gertrudis Von Le Fort puso en labios de un personaje de su novela *El velo de Verónica*, que allí donde el poeta aparece muy afectado por los sentimientos no hay sino la prosa de sus bellos versos. Shelley escribió que la misteriosa alquimia de la creación "tiene la virtud de trocar en aptas para beber las aguas envenenadas que arrastra la muerte a través de la vida".

Hagamos mutis a las claves. El autor puso una advertencia, y si nos da verosimilitud plena en lo que cuenta, creámosle también a su nota. Si la honestidad no fuese patrimonio de la actitud creativa, la crítica debe cultivarla. Y no fué el sensacionalismo el que prestigió *Pena de muerte* y multiplicó sus ejemplares. No es el escándalo la fuerza animadora de este nuevo libro. Lo que realmente ocurre es esto:

Asedio y particularmente el relato *La muerte de un poeta* están fragorosamente bien escritos. Maestría de primerísima constelación. No se trata de estilo "bonito" o "feo". Las palabras empiezan a moverse, y se siente cómo se mueven y avanzan y extienden el panorama de un mundo, con tierra, flores y unos hombres bastante lamentables, reducidos dramáticamente en su integri-

dad humana, pegados a un monstruoso ego (el poeta del segundo relato), o entregados en forma alucinante a la presencia del "Partido" (el protagonista del primer relato), sin que la interior persona tenga salida y verdadera libertad. El uno cree que el mundo gira a su alrededor, por su importancia; el otro cree que está girando alrededor del mundo al cual ha sacrificado su ego. Ambos son desdeñados y discutidos en sus respectivos medios, los que muestran las páginas del libro.

El contraste entre estos dos modos de ser —mejor, de no poder ser— revela una especie de intención artística en la obra, que permite afirmar unidad de composición. Parecía a primera vista no haber motivo para publicar juntos dos relatos distintos bajo el título del primero. Podía interpretarse como un simple lucimiento de excelente técnica, sin especial coherencia interna. Pero el intenso contacto producido por el libro con sus vivas figuras principales, deja una agria visión de la naturaleza humana en aquellas dos formas de vida.

Javier Corales, el de *La muerte de un poeta* y Jorín Poliakov, el comunista de *Asedio* están encerrados, uno en su propia suficiencia, cuando ya no es operante, y está al borde de un ataque de hemiplejía y sus dones eróticos son tan ridículos como un guiso mal cocido; el otro por su insuficiencia, cuando quiere escapar del mundo al cual pertenece, está al borde de la liberación y sus temores son tragicómicos. El poeta, que muere de muerte natural, se inventó su gloria y cosecha de su mundo los juicios venenosos. Hasta desprecian su inmortalidad. Uno de sus corifeos dice con malicia: Los poetas no viven mil años. Con estas palabras concluye el relato. El comunista, que muere por suicidio, se inventó la humillación, de fuga en fuga, y cosecha de su mundo cierta gloria. Salvó a su Partido. Hasta celebran su "naturaleza" de comunista. Uno de sus camaradas dice con malicia: Jorín es de una pieza. Con estas palabras concluye el relato.

Este esquema interpretativo que intentamos, por cierto va matizado en el desarrollo de los cuentos con toda suerte de ingredientes psíquicos, con varios ambientes, con numerosos personajes,

en uno y otro texto. Sobre todo por la ironía y el humor agudo; a veces también por destellos de poesía, otras por violencias directas.

En todo esto consiste el estar bien escrito el libro.

Las palabras siguen avanzando, empieza a insinuarse una historia, aparecen inmediatamente las voces de los pensamientos y las de quienes dialogan; se abren paisajes, se nombran flores y árboles; se narra, se describe, hay monólogo y charla, entran y salen mujeres, hombres, niños, y el nivel de todo ese lenguaje mantiene la justa proporción de verismo e imaginativa: Si de dos mujeres que se ríen de Javier Corales, nos dice de una que era morena, delgada, de nariz prominente, puede parecernos que describe convencional con un verismo de clisé, aunque ambas tienen ropas de playa formadas por pantalones y grandes sombreros de paja; de la otra nos dará un toque más de imaginación verbal que cae, con el contraste físico que provoca, en la realidad misma de esos pasajeros personajes femeninos: "La otra, casi obesa, de rostro entristecido por la fealdad, bajo la totora".

En general no se desmanda el lenguaje en ningún sentido. La propiedad es su destino. Las proporciones señaladas, su maestría. La visión de la vida que ofrece un síntoma de cruel humor, apto para seguir renovando la expresión literaria nuestra. No conocemos las declaraciones estéticas del autor, que seguramente aparecen en su *Antología del Nuevo Cuento Chileno*, (mas, primero la obra, después el esclarecimiento de sus leyes) ni disponemos ahora de más tiempo para compulsar y relacionar este *Asedio* con sus obras anteriores,

Sólo comprobamos el crecimiento de técnica, dominio e independencia creadora. Cuando leímos *El Libro de Karen*, primera publicación de Enrique Lafourcade, creímos se trataba del volumen de un botánico aficionado a las letras por la increíble profusión de plantas allí descritas y nombradas, en una atmósfera poemática. En *Pena de muerte* apareció la garra del que ya posee o roba palabras y visiones humanas ingratas, innobles, perversas y torturadas, arma con gran ámbito una novela y la puebla de singular atmósfera

interna, sin cuidado por las influencias; pero ha ido sucediendo así con estos escritores llamados jóvenes, se van entrando con Sartre o sin Sartre, con novelistas norteamericanos, ingleses o sin ellos, por la región donde habita el hombre o deja de serlo: su interior personalidad. Este camino muestra la más nueva literatura de estos últimos años, de la cual *Asedio* es un legítimo testimonio. ¿En qué parte del mapa de Chile habrá que poner a estos autores? No se ve la posibilidad de hablar ni de novela del norte, ni del sur. Esos conceptos no corresponden a estas especies literarias. Pero sospechamos que la crítica hablará de algo muy poco tratado por ella: la novela. A solas, sin clasificación geográfica. Pero como un testigo nada pintoresco, el ser llamado humano, de primera y segunda postguerras, propenso a las inversiones, a los esteticismos sin medida, enfermo de autenticidad, con el asesino de Dios en el pecho (*Pena de muerte*), y perdido por su propia ilusión, a falta de mejor esperanza (*Asedio*).

12

ALFREDO LEFEBVRE

La difícil juventud, cuentos por Claudio Giaconi, premio 1956 de la Municipalidad de Santiago de Chile.

El "buenos días" y el "buenas tardes", repetidos con la regularidad del sol, no contribuyen a fundar una relación humana; es preciso que se junte mucha arena en el desierto y que el vino de la mesa se vuelva añejo. O agrio. Y mientras el dios Tiempo nos trae la cara verdadera de los seres que forman el contorno vivo en el cual existimos, vienen los sentimientos, los amores, los odios, las pasiones y, a veces, la crítica interna.

Esta es la que engendra buenos libros, si todo ese mundo que señalamos se convierte en narración, cuento o novela. Hay un trabajo de la mente, del corazón y de la sensibilidad que —en los mejor dotados— desarrolla un ir mirando las almas ajenas y las propias a larga distancia, sin tocarlas, ni hacerles preguntas inconvenientes, pero viéndolas, sin-

tiendo en la piel el roce de sus pasos lejanos, sabiendo qué es lo que quieren, a dónde van y qué es lo que no entienden. Reconstruyendo sus pensamientos, sus pretensiones, sus falacias, sus aciertos, hasta que, a veces, se sabe de sobra lo que van a decirnos, lo que ocultan o lo que entregan. Por cierto que una literatura que nos describe así el panorama humano, hacia adentro, es la más seductora, porque un ente racional es más valioso que la tierra y más rico de naturaleza, con fauna propia y altos pensamientos, cuando los tiene. A veces, nunca.

Claudio Giaconi, uno de los verdaderamente nuevos escritores nacionales, circula por ese ambiente de la relación humana en sus relatos de *La difícil juventud* y seguramente en su próximo libro de cuentos y en sus futuras novelas, como la trilogía *Para ángeles y para hombres*, de la cual publicó un fragmento en el segundo número de *La Gaceta de Chile*. No es el único, porque una nueva generación —usemos una vez más este término— de prosistas chilenos está completamente volcada en este camino literario. Ahí está *Un retrato de David*, por Mario Espinosa; *Los demás*, por Luis Alberto Heiremans; *Pena de muerte*, por Enrique Lafourcade; *Sonaba y amaba el adolescente Perces*, por M. C. Geel, y otras obras y otros autores. Ellos dieron la vuelta y escriben de espaldas a la cordillera, sin los ojos en el paisaje, pero con una densidad de angustia, con un desasosiego por la vida, precisamente el que marca la hora de nuestros días, y hace los problemas de la difícil juventud. En una u otra forma, desde el abismo del alma de algún personaje en esas obras, se traza la trayectoria que va a otro personaje, camino de la intimidad y de penetración continua en la hondura humana. Al fin, ésta es una manera de conocer más el paisaje del cielo y del infierno, que de la tierra.

El libro de cuentos de Giaconi, no trata solamente asuntos juveniles, como podría esperarse del título. Sus figuras son variadas en edad y situaciones, aunque la escala social es única, de clase media. Si queremos reunirlos —los niños, los adolescentes, los ancianos, las horondas señoras, las jóvenes suspiran-

tes, los hombres maduros— en alguna nota común, que valga como un sino de la vida que llevan y se haga patente en estos relatos, esa nota, ese sino, esa huella es la flagrante soledad de todos ellos.

Ninguno alcanza a establecer comunicación verdadera, en el orden de la relación humana; y se van acumulando de uno a otro, de un cuento al otro cuento, unas frustraciones, unos desencantos, unos fracasos, todo esto más parecido a las ganas de morir que a las fuerzas por mantener los pies en la tierra.

La palabra esperanza está ausente del vocabulario de Giaconi.

Conversemos con sus vivas figuras, con Gabriel, que parece arreglar sus inquietudes, tal vez, en el sentido religioso, en la fe, pero ¡qué desventura la suya!, el eclesiástico, en quien parece encontrar el camino, la razón de ser que busca con todas las ansias de su difícil juventud, es un burgués típico, que podría decir, como en los congresos: “Seguridad ante todo”, en vez de decir: “El que salva su vida la perderá”. Total, se le envejece el alma, y permanece incomunicado. (*La difícil juventud*).

Feliciano, mientras lee una novela policial, sentado en un banco del parque, percibe todo el ámbito de asedios bien insinuantes de una mujer que juega con una niña a la pelota. Total, Feliciano termina su novela y no se logra establecer nunca relación humana entre la que busca y el que recibe los estímulos. (*Paseo*).

No es fácil decir qué le sucedió a Franz Müller, con su conferencia sobre el romanticismo alemán, ni describir los curiosos y escasos personajes que asistieron a la charla. Lo menos grave que allí sucedió en la sala, fué el apagón de luz. Nadie recibió verdaderamente la conferencia. Y bien podríamos decir de este admirable relato, que Müller no la habría pronunciado. Total, comunicación intelectual no lograda. Cruel aislamiento. (*El Conferenciante*).

El viejo jubilado y viudo que llega a la modesta pensión con los trofeos obtenidos en su vida de trabajador puntual —copas, banderines— se queda con el alma bloqueada y termina por partir, dejando sus gloriosos objetos abandonados, porque su noble gesto de intervención en el sórdido drama de Elisa, que

tiene relaciones carnales con otro pensionista, es mal entendido por ella, y despreciado, se queda el hombre frente a la incompreensión. Total, soledad para cada uno de ellos, porque tampoco la muchada encuentra lo que busca. (*La mujer, el viejo y los trofeos*).

Ni Fanny ni Matilde, dos niñitas de familia, obtienen lo que pretenden, en un día cualquiera. Ni la primera alcanza que la otra vaya a su casa, ni ésta invita a la primera a pasear en moto; hay completa perversidad infantil y precoz desencanto de la pequeña Fanny, quien sale un tanto de su soledad pueril jugando a la pelota con su hermano menor. (*Desde la ventana*).

El agente de policía no comprende por qué se mató el joven pintor Gálvez, ni menos por qué nunca salió de sí mismo; cualquier contacto con los demás que le disminuyera la importancia de sus cuadros lo perdía. Pertenecía a esa especie de seres que creen que solamente en la creación artística se realizan a sí mismos, y al fin "no se encuentran", (*La muerte del pintor*).

En ese viaje de ferrocarril de trocha angosta, hacia el norte, los dos pelusas que van de pavo truncan su proyecto común; los arrojan del tren. Y, asimismo, el anciano que volvía a su chacra, al tener un espeluznante encuentro con sus hijas, convertidas en prostitutas, queda con el viaje perdido. Ninguno llega a su destino y todos se separan. (*En un vagón de tercera*).

Y qué palabras más dolorosas las de ese niño que, después de tantos detalles y de tan larga enfermedad de su padre, solamente cuando el ataúd va entrando en el nicho viene a comprender que se ha quedado solo y que eso es la muerte, eso de encerrar allí a su padre. (*Aquí no ha pasado nada*).

Podríamos completar la serie de cuentos, y siempre en ellos destila la misma situación humana que ya hemos referido y vislumbramos a través de los diversos temas. No sabemos qué mito pesimista, o cuál concepción del mundo más o menos existencial anima al autor, pero si miramos el epígrafe del libro, tomado de un poema de Nicanor Parra, —"Me preguntaron que de dónde venía. Contesté que sí, que no tenía planes deter-

minados. Contesté que no, que de ahí en adelante"— no nos queda más que un estado de búsqueda y aceptación provisional de la existencia, como un fondo ineluctable, que podemos ilustrar con estas palabras del primer relato del libro, el que lo titula: "Las cosas no podían ser de otro modo y... no podían vivir separadas de cierta aridez irrevocable".

Muchas son las cualidades de narrador bien dotado que encontramos en Claudio Giaconi. Se pueden abreviar así: excesiva facilidad. Luego en la virtud está el peligro. Tiende a caer en un dilatado desarrollo, en el cual se entretiene, a veces, demasiado. No siempre. Por lo demás, ya se han señalado estas notas en otros comentarios, seguramente, pero nos parece que reincide en *El sueño de Amadeo*, fragmento de la novela ya aludida. Su agudeza para ver por dentro a los personajes, su tecnicismo narrativo y su exactitud descriptiva, sus matices de humor cruel, su lenguaje rico y siempre directo, en cuanto a que pone en primer plano la vida que nos pinta, todo este conjunto son sus condiciones. En futuros trabajos suyos podremos apreciar mejor las notas más particulares del estilo. Por ahora es inútil señalar, por caso, que lo aligere, que evite poner frases e ideas y juicios entre líneas que están dentro de otra idea, porque los recursos de estilo, los medios de expresión del lenguaje, son espadas de dos filos, a veces actúan y otras veces entorpecen. Si nos parece de pronto que los párrafos interlineados obstruyen, en otros momentos sentimos acordada esa distribución sintáctica con la visión del mundo que se insinúa en estos cuentos, tan poco estimulante, pero tartajeante, especiosa, sin la claridad de los destinos bien dirigidos en el mundo. Un relato optimista, en que los medios van a su fin, no puede tener una sintaxis lenta, sino ágil; un relato duro, con fuertes desencantos, en medio de una lucha interna, tal vez deba tener un lenguaje más reposado. Por lo demás estas consideraciones se modifican mucho si tenemos en cuenta los maestros de Giaconi, sus lecturas, sus autores. Se ha señalado a W. Faulkner, Joyce, Steinbeck. El primero le habría dado lo que son sus modalidades de estilo, pero bien se olvi-

da que una influencia es una selección previa.

Para los lectores que acostumbran a detenerse en la mera anécdota de los libros o en las ideologías que contienen, conviene hacerles presente que en este caso, como en muchos otros, aunque la doctrina sea ingrata o contraria a las propias convicciones y los temas ajenos al personal y ordenado vivir, lo que debe contemplarse es la creación artística que se da, aunque no nos gusten los materiales con que se construyen; en ella pueden suceder varias cosas, estallidos de hermosura, y más que el fulgor, saber, penetración en las cosas, lección viva sobre lo que es el hombre, porque aunque se parta de una concepción clara y absoluta que nos defina como hijos de Dios, no basta crearla ni siquiera entenderla; es preciso hacerla, y por hacerla, los que la saben y los que no la saben, inventan ciertos artilugios que se llaman objetos literarios y poesía. Ya no más las letras de recreo. El recreo sí, para crear de nuevo lo que somos y creemos que vamos siendo. Por todo esto, *La difícil juventud* es un libro doloroso, más notable como intento creador que inicia en su autor una categoría de visión, que esperamos lo lleve muy lejos, hacia una genuina representación metafísica del alma chilena o del hombre que vive en esta tierra, sin chamanto, pero con ese vacío y ese aire interno que le dan conciencia de existir para algo.

13

HÉCTOR MUJICA

Casas Muertas, por Miguel Otero Silva.
Editorial Losada, Buenos Aires, 1955.
Cubierta de Rafael Alberti.

He aquí una novela cuyo valor fundamental es el de su autenticidad. *Casas Muertas*, del poeta y novelista venezolano Miguel Otero Silva, es una obra fundamentalmente venezolana, enraizada en lo más íntimo de lo que, parmenídicamente hablando, podríamos denominar el ser venezolana. Porque se es venezolano como se es chileno o ruso o inglés. Hay notas características de cada pueblo

que son comunes a los hombres oriundos de esa comarca. Por ello, cuando un escritor expresa el paisaje y el alma nacionales, se convierte en el mejor intérprete de su tierra. Tal el caso de Rómulo Gallegos en Venezuela, quien no obstante las limitaciones reales o supuestas de su obra de ficción, constituye el más puro paradigma de la venezolanidad literaria. Hay, por decirlo así, el artista arquetipo o paradigma de una nación. Gallegos, en nuestra América, ha venido a ser el paradigma literario de Venezuela, como lo fué Puchkin de Rusia o Tolstoi el viejo.

De ese árbol corpulento que es Gallegos en la narrativa venezolana, surge ahora esta novela de Miguel Otero Silva, *Casas Muertas*, Premio "Aristides Rojas" de novela en 1955 y cofavorecida con el Premio Nacional de Literatura (prosa) durante el mismo año.

Aunque de una generación posterior a la de Gallegos, Otero Silva, no obstante estar más imbuído que el maestro en "ismos" posteriores, saturado en cierto modo de las modernas corrientes de ficción, es atraído por ese imán poderoso que constituye en el septentrión de la América del Sur la tradición novelística. Hay una soterraña línea de estilo, de trama y personajes que es notable aún entre los más jóvenes. Una suerte de hilo común que los une y distingue, caracterizándolos como narradores de la tierra. Sigue siendo el paisaje, la llanura ilímite, la selva intrincada y peligrosa, el mar intensamente azul, la cordillera envuelta en niebla permanente y culminada por los enhiestos frailejones, el personaje principal de la novela venezolana. A este paisaje, naturalmente, está adherido el hombre, y no sólo superpuesto. Un hombre que en cierto modo es eco del paisaje, dominado por la naturaleza. Pero que crea constantemente, ya en la copla, ora en la danza, en los cantos y danzas de un país inmensamente rico en folklore.

Casas Muertas, por su autenticidad, ha despertado gran entusiasmo en Venezuela. Con sus limitaciones y defectos, algunos derivados de una larga tregua de la creación en obsequio de otras actividades, especialmente el periodismo, constituye empero un digno ejemplo. El autor se ha apartado, y muy a propósito, de la senda más o menos fácil que el psicólogo

gismo o el onirismo podían ofrecerle, y se trazó un esquema más adecuado a la realidad y la tradición venezolanas. A la realidad, por cuanto se trata de una novela que narra la vida (o quizás la muerte) de un pueblo interiorano, Ortiz, que otrora fuera villorrio rico, engalanado y próspero gracias a una ingente riqueza agropecuaria. Pero vino el paludismo y algo peor, la dictadura gomecista. Entre Gómez y el paludismo acabaron con numerosos pueblos de Venezuela, que despertaron en 1936 marchitos, famélicos, raquíuticos y somnolientos en procura de mejor destino. Esta es la historia que Otero Silva nos cuenta en claro estilo directo, en una prosa atildada y prístina, sin imágenes cerebralistas ni enredos de sintaxis, tan a la moda.

Dividida en doce capítulos, *Casas Muertas* se inicia y acaba con la imagen de la muerte, pero una muerte que aún dentro de los cuadros más tristes y macabros (el entierro, los anófeles portando muerte en sus runruneantes alas, la salida de las aguas que dejan charcos infectos, etc.), deja entrever un poderoso hálito vital que escapa de Carmen Rosa, "la rosa de los llanos", o de Sebastián, un mozalbete fornido y bien puesto, con ánimos de robarle luz al sol.

Un hilo de ternura une estos doce capítulos de *Casas Muertas*. La ternura del poeta de las *Tres variaciones alrededor de la muerte*, uno de sus más acabados poemas, de quien no "entiende la misión de la muerte" mientras muera un niño sobre la tierra. Una ternura viril y criolla, que no se queda en la muda contemplación sino que va en pos de algo que en la novela no llega a precisarse. ¿Por qué? Habría que estar enterado de que ésta es la primera parte de una obra cíclica, que se inicia con la muerte de un pueblo y la resurrección a través de otro, el nacimiento de un campo petrolero. En esto se halla empeñado ahora Miguel Otero Silva.

Como novelista, Otero Silva nos había dado ya, en 1939, *Fiebre*, "novela de la revolución venezolana", que describe los anhelos y temores, la angustia y la alegría de la llamada generación del 28. Un grupo de hombres jóvenes, estudiantes universitarios todos, que enfrentaron la dictadura gomecista. Como poeta, ha publicado. *Agua y Cauce y 25 poemas*, al

igual que *Fiebre* inspirados en el acontecer social de una Venezuela terrible, que se prolonga hasta nuestros días. Ahora está dedicado a concluir un Canto a Andrés Eloy Blanco, el extraordinario poeta venezolano muerto trágicamente en el exilio, en Ciudad de México, el año pasado.

Reparos a *Casas Muertas* muchos podría hacerse. Pero se trata de reparos formales que en nada merman su calidad y autenticidad de novela básicamente venezolana.

Sin embargo, señalemos, entre otros, la repetición de motivos ya utilizados por el autor en la creación poética, como la descripción de la riña de gallos en el capítulo V, "Parapara de Ortiz"; el decaimiento del interés en la trama y la simplicidad (que no es sencillez) en que cae y abusa por momentos. Defectos, sí, pero que esperamos corregirá el autor cuando dé a la estampa la segunda parte.

14

JAIME VALDIVIESO BORDALÍ

El tiempo banal, por Guillermo Atías.
Editorial Nascimento. Santiago, 1956.

Si bien es cierto que la tendencia a aplicar un criterio extremadamente sociológico a la crítica literaria entraña grandes peligros, no por eso deja de ser útil y muchas veces necesario el ver la obra conectada al medio psicosocial en que ella se produjo. Es ésta la única manera de explicarse ciertos fenómenos estéticos que ocurren en una obra que de lo contrario no sabríamos a qué atribuir y cuya respuesta buscaríamos en vano si aislamos la obra del medio en que se dió. No quisiera prolongar en este somero comentario consideraciones que nos apartarían demasiado de nuestro propósito. Ellas han surgido, sí, por tratarse de una obra de claro sentido social y cuyo más pleno significado aparece sólo a la luz de las anteriores observaciones.

Pocas obras como ésta logran cautivar más la atención del lector. ¿Qué cosa puede apasionar más, puede promover más al comentario que una obra cuyos personajes pertenecen al medio que ha-

bitamos? ¿Cómo no interesarnos por unos personajes que es posible hayamos visto el día anterior en un café, en un autobús o en el hall de algún hotel elegante? De aquí surge también la comparación, el acierto o desacierto con que el autor captó aquella realidad que nosotros creemos conocer. Claro que estas preguntas rebasan casi siempre el campo estrictamente literario; pero aparecen con mayor insistencia allí donde a una realidad falseada acompaña una evidente pobreza o deficiencia estética.

Al leer esta obra de Guillermo Atías nos hemos hecho estas preguntas. La obra dividida en tres planos de estructura Faulkneriana que corresponde a tres planos de nuestra realidad sociocultural, es sin duda una obra desigual. No logra en los tres planos la misma tensión. Mientras en el plano del estrato social medio y obrero llega este autor a una maestría difícilmente superada en nuestra literatura por la belleza de su realización plástica, por el verismo finamente matizado de su atmósfera psicológica, por el temblor humano de sus personajes; en el plano aristocrático por el contrario, nos pinta un cuadro vacío de tensión dramática, farsesco, gélido en su realización. El plano en que se mueve el matrimonio de los Blanco nos demuestra la absoluta falta de compenetración del autor con el medio que trata. De allí su pobreza estética, su falta de tensión interna. No podemos menos de sentir el que este escritor haya querido ir más allá de lo que la verdad artística permite.

En el plano de la subclase media intelectual se da lo mejor como documento social de la obra. Se da también aquí lo mejor como drama de una época, drama que aunque alcanza también a los otros personajes de la obra se da en este plano con mayor intensidad. Asistimos al conflicto que produce en el hombre actual el ritmo creciente de la vida, la angustia psicológica que crea de pronto el vacío de la existencia, los desplazamientos sociales y las transformaciones económicas.

Si pasamos a analizar el último plano: el que corresponde al proletariado, notamos que la finura de observación es notable. Además, a través del personaje

del cartero, nos da aquí el autor lo mejor de su fibra humana. Sintetiza en este personaje toda la ingenua nobleza de que son capaces ciertas almas del pueblo. Nada más conmovedoras que estas páginas, nada más dramáticas en su verdadero contenido existencial.

No quisiéramos terminar sin dar un juicio de conjunto de la obra. Se ve claramente, en primer término, la madurez literaria del autor. Conoce bien las técnicas de la novelística contemporánea. Tiene un claro sentido de su técnica. La obra está bien articulada en su conjunto.

Por sobre todo llama la atención en esta obra la rara capacidad de percepción del novelista, esa íntima compenetración con el alma de los hombres y de las cosas. Conecta a sus personajes tan íntimamente con el mundo circundante, que cada aspecto, cada detalle de éste está transido de significación, de trascendencia. Esto lo notamos desde las primeras líneas del libro: "Esa luz proveniente de espacios indudablemente más puros, iba señalando la 'complicidad' de cada uno de los objetos, muebles o personas allí cobijados. Porque no había diferencia entre el ser distendido casi provocativamente sobre el lecho, como un insulto privado al resto de la humanidad y tal o cual silla o libro. Existía una extraña connivencia entre esa alcoba y su dueño". Aquí quizás esté la verdadera clave para entender el más genuino sentido de su arte; esa profunda y fina valoración de las cosas y hombres que nos rodean. Con razón Ortega y Gasset nos dice en su ensayo sobre Pío Baroja, que la originalidad, lo verdaderamente peculiar en un escritor, más que en el lenguaje, está en su afinidad con respecto a un trozo del cosmos. Es esto lo que lo hace ser único, distinto, y lo que nos da la clave de su sistema de valores y de su sentido último del hombre y del mundo.

En cuanto a su lenguaje mantiene siempre la sobriedad y limpieza de estilo; si bien es cierto, como ya lo dijimos, su tensión interna no es la misma a través de toda la obra. Aunque la novela no nos parece lograda en su totalidad pocas veces hemos leído páginas de prosa más fina, de temblor más auténtico, de arte más genuino.

15

EDMUNDO CONCHA

Zorrilla de San Martín y Chile, por Alfonso M. Escudero. Ediciones Auch, Serie Roja N° 2, 1956.

El Reverendo Padre M. Escudero, de la orden de San Agustín, es un hombre que casi todo su amor se lo ha consagrado a Dios. Y decimos *casi*, porque la otra parte se la ha entregado, con no menor devoción, a los libros. El Padre Escudero, cuya conocida figura forma ya parte del inventario permanente de este Santiago en continua transformación, es un escritor que ama no sólo el contenido de los libros, sino también su continente, es decir, el formato, el papel, la edición, las fechas, etc. Es experto en esta materia que a tan pocos atrae. Su biblioteca particular, de muchos miles de volúmenes, en temas hispanoamericanos no tiene paralelo en estas latitudes. Esa biblioteca, gracias a la generosidad inagotable de su dueño, es un templo de puertas siempre abiertas para todo lector con sincera sed de conocimientos.

Zorrilla de San Martín y Chile es una nueva obra con que el Padre Escudero ha aumentado la lista de su labor creadora. Editada por los Anales de la Universidad de Chile, es una obra de formato pequeño, con 73 páginas, en cuyo contenido, denso, sin menoscabo de la claridad, se agota el tema enunciado en el título. Escrita con rigor de especialista, llena de muchos juicios propios y ajenos, todos debidamente fundamentados, ofrece una visión circunstanciada de las relaciones entre el celebrado autor de *Tabaré* y nuestro país.

Juan Zorrilla de San Martín nació en 1855 en Montevideo. Estudió en Argentina, en el Colegio Jesuíta de Santa Fe, hasta recibirse de bachiller en 1872. A los dos años siguientes se vino a Chile con el objeto de estudiar Derecho en nuestra Universidad. Se graduó en 1878. Aquí inició su carrera literaria en la revista *Estrella de Chile*, donde escribían, entre otros gigantes de la época, Juan Agustín Barriga, Zorobabel Rodríguez y Abdón Cifuentes. Su primer libro, *Notas de un Himno*, también vió la luz

en Chile. Regresó a su patria en 1879 y allá casó con Elvira Blanco, novia que lo había esperado pacientemente a lo largo de 4 años, durante los cuales —manos vueltas— fué su musa insustituible en Chile.

Preso de la nostalgia, Juan Zorrilla de San Martín volvió dos veces a Chile, en 1910, con ocasión del centenario de la Primera Junta de Gobierno, en carácter de Embajador Extraordinario, junto al virtuoso Rodó; y en 1926, para visitar a un hijo suyo que, harto del “mundanal ruido”, se hizo acá sacerdote jesuíta. En 1887 muere su fiel mujer y el poeta, sitiado por el dolor, le consagra sentidos versos; pero al cabo —“humanum est”— convierte en su esposa, en 1889, a una hermana de la extinta, Concepción Blanco. Con ella, sus hijos llegan a 16, y el hogar suyo semeja un colegio. La vida de Zorrilla de San Martín estaba destinada a la altura y a la plenitud. En esa época es catedrático de la Universidad, Presidente de Bancos y Director de diarios. En 1880 es elegido Diputado y luego el Gobierno lo nombra Embajador en España y en Francia. Murió en su patria al fin, sobrecargado de honores, a la edad de 76 años, en 1931.

Juan Zorrilla de San Martín “ha pasado a la historia” especialmente por su poema en verso *Tabaré*, que concibió y escribió en Chile. Está basado en una leyenda india que ha tenido mucho eco. El Padre Escudero puntualiza: “Es un poema más lírico que épico, expresión de un amor caballeresco, medieval y romántico”. *Tabaré* ha sido traducida a los idiomas francés, alemán, inglés, italiano y portugués; y, como si esto fuera poco, tres músicos, el español Tomás Bretón, el uruguayo Alfonso Broquea, y el argentino Alfredo Schiuma, han compuesto otras tantas óperas sobre la base del consabido *Tabaré*.

Todos estos y otros datos sobre Juan Zorrilla de San Martín, poeta que el Padre Escudero conoció personalmente en Montevideo, aparecen en el libro que comentamos. Este libro, por otra parte, constituye el aporte de Chile al homenaje que las letras castellanicas le rindieron al autor de *Tabaré* con ocasión del primer centenario de su nacimiento.

LUIS DROGUETT ALFARO

La *Visión Comunicable*, por Rosamel del Valle. Editorial Nascimento. 1956.

"... pero no es temprano
Ni tarde para practicar la ciencia
de las vacilaciones".

"Pasaporte para mañana".

R. DEL V.

El arte poético de Rosamel del Valle vacila en esta imposibilidad de decidirse, aunque sus *vacilaciones* oscilan entre lo real vivo y lo real en la muerte. Ello implica también una imposibilidad en el conocimiento, pues él mismo nos lo dice en su poema *Las heridas pasan por el fuego*:

"¿Surge una imagen real de cada cosa? Estoy
[seguro de la dificultad para identificarla,
[del riesgo que invita
con el celo propio de las horas dentro del
[reloj".

Esta imposibilidad sólo encuentra su equilibrio en la lucidez del mito; en la inmersión del sueño se le alumbran los signos del purgatorio o del infierno; los signos del conocimiento absoluto; sólo a través de la semiconciencia de la memoria, de su memoria órfica, es posible entrever "el secreto deseo de estar donde antes se estuvo".

En el Laberinto de su poética el hilo conductor de sus visiones, de sus iluminaciones, nos van dando la clave de las entradas y salidas de éstos sus *descensos* en la Muerte o en la resurrección transitoria que logra iluminar el pasado y avizorar el destino. Pero en esta aventura, en la que se remonta por el tiempo en un afán de retener lo que deviene, los rostros salen sollamados por el fuego de la muerte, por el tacto de lo terrible... Es por este camino de su poesía donde Rosamel del Valle nos comunica "la *visión lejana*" de este "ser rebelde que desgarrar los cielos antiguos", en el verso de William Blake que sirve de epígrafe a su último libro, *La Visión Comunicable* (Edic. Nascimento, 1956). Sin embargo, en el acto mismo de morir su rebeldía está fundada en una imposibi-

lidad. Uno de los poemas claves del libro es *Cántico de la Visitación* y en él el poeta interroga:

"¿Habrás otro tiempo más vasto para recordar?
¿Para recordar qué, entre tantos sonidos?"

Y en su poema *Alegoría* la fundamentación:

"No creo sino en las imposibilidades,
Puesto que son los platos que nunca
sirven en los hoteles".

La poesía de Rosamel del Valle en esta *visión comunicable* plantea, no sólo a la luz de su oficio de magnífico vuelo literario, el problema del hombre y su destino. La *ciencia de las vacilaciones* no es sino la ciencia de la imposibilidad de la comunicación, pues, ¿cómo comunicar la experiencia metafísica? ¿Cómo tener conciencia de tú y del yo a la vez? ¿Es comunicable su visión? En su poema *Aventura* su ansiedad metafísica lo obligan a preguntar:

"¿Son descifrables esas palabras, ese cuadro,
ese trozo de música, esa piedra con diamantes
en el pecho?"

La voluntad de comunicarnos sus visiones lleva al poeta a la certeza de la imposibilidad de transferirnos su experiencia metafísica, la idea de su *propia muerte*; el conocimiento privativo del Yo, incomunicable, cercado por los resplandores de su infierno, el tiempo inasible, la carrera sin sentido hacia la nada hacia "el hueco que espera":

"Lo sé, todo me será quitado. Menos lo que
hice. Menos el hueco que espera..."

dice en su poema *Las heridas pasan por el fuego*.

Lo que el poeta nos comunica con incesante y mágico juego poético es la eterna interrogación hamletiana de *ser o no ser*, la disyuntiva entre el soñar o el morir.

Se hace difícil admitir que el poeta ha elaborado su poesía en base a una concepción filosófica previa, aunque aflora como esencial el fundamento existencial de su arte. Pero esta conducta de existencialismo poético no implica necesariamente una cerrazón ante la posibilidad, ante el deseo de encontrar un sen-

tido al mundo, la piedra de toque que conforme al hombre en su anticipado deceso, en el pensar y sentir su muerte. Ya que el destino del hombre no alcanza plena significación sino que en una relación con otro "mismo", el poeta establece el diálogo entre el *yo* y el *tú*, la unidad indisoluble en el amor, en la vida y en la muerte. Esta unidad conforma una verdadera resurrección:

"Ah, sí, a veces sé que existes, que eres
Parte de mí mismo y del relámpago en visita".

Como lo ha dicho Martín Buber, "a despecho de su singularidad, nunca el hombre, aunque se sumerja en su propio fondo, puede encontrar un ser que descanse del todo en sí mismo y, de este modo, le haría rozar con lo Absoluto; el hombre no puede hacerse enteramente hombre mediante su relación consigo mismo, sino gracias a su relación con otro "mismo".

Este problema tan arduamente discutido en torno al existencialismo pareciera encontrar una respuesta en la poesía de Rosamel del Valle y es la luz, la esperanza que abre su poesía antes cerrada a la redención:

"Mas esa celeste tranquilidad tendrá su látigo:
Ciertamente, sabré que me estás mirando des-
[de lo alto
De la tierra y más preocupada de mí que de
[tu próxima muerte".
Cántico de la Visitación.

Y en *quinteto* la reiteración de esta humanísima luz de su verso:

"¿Qué sería de mi caminar por las aguas,
De mi entrega al banquete privado de la
[noche,
Sin nada que hablara de ti en esos secretos?"
.....
"Pienso en el instante en que debe desha-
[cerme
Con la magia del tren que se deshace en un
[túnel.
Al otro lado estarás, eso lo sé, dormida y con
[el brazo
Del sol alrededor de tu cuello. Mas, ¿estaré
Yo ahí para saber que ese calor es mi calor?"

El poeta, aún en la certeza de la disolución definitiva, expresa la creencia de que se ilumine la *noche verdadera*. En el poema *Segundo Canto de Amor para el Corazón* nos dice:

"¿Por qué no creer que es confortable
El descenso si se sigue la huella de la noche
[verdadera?
Y si llamas muerte al despertar y resurrec-
[ción al sueño,
Puedes repetirlo sin que nadie te discuta".

Junto a esa idea, en *esta viña habitada de relámpagos*, en el amor, lo tranquiliza la presencia de la amada a la vera de su muerte:

"Tú sabrás cuándo y cómo
Me darás tu sol para regocijarme en esa bella
[muerte. Cualquier signo
Será tu palabra de amor en el martirio. Cual-
[quier eco
Me recordará que vivo en tus hombros y tal
[vez con el oído
Puesto en tu vientre para conversar entre
[sollozos con el hijo que no vino".

En su poesía se encuentran estas compensaciones, estos anticipos de conformidad en la muerte que son su ascensión, su resurrección. En el más hermoso poema de este libro, *Cántico de la Visitación*, el poeta, al pensar su muerte, reitera la misma idea poética. El ángel de la visitación es la amada en custodia:

"Sentada ahí,
Como al borde de un precipicio, con los ojos
Fijos en mí a través de la tierra. Ninguna
[duda
Te impediría verme en mi sombría desnudez.
Y yo sabré hacer el ruido justo, el signo
Revelador de que estás exactamente junto a
[mí.
Ya ves, mi breve resurrección. Un minuto de
[un siglo
Abierto de par en par entre tus ojos y mi
[cuerpo".

Su arte de las imposibilidades existenciales está, sin embargo, siempre presente en su libro y constituye el hilo conductor, la tónica en la que se desenvuelve su concepción del tiempo. No escapa a la angustia; la atracción que ejerce sobre el poeta el "peligroso aroma del cuerpo de la noche" y la actitud del que intenta descifrar los signos resuelve su poética en una noción típicamente existencial:

"Lo bello
No es sino el terror comunicable y aún así
Lo más sabio es mirar con todo el cuerpo y
[deshacerse".
(Aventura).

Y el poema *Algunos torbellinos*:

"Será todo lo que tú digas y todo
Será nada en comparación con la nada
Al menos en comparación con el ojo fijo de
[la Muerte".

Pocos poetas chilenos han realizado con mayor intensidad, con un oficio que obliga a no dejarse seducir por el mero juego metafórico, una obra de iluminaciones que no escapan a la posibilidad de una sutil tela de intuiciones filosóficas, de anticipaciones conceptuales.

Ahora, de vuelta de su viaje encerrado en el arca, en su descenso a los infiernos, el poeta está a la espera de otras iluminaciones, su visión funeraria de la búsqueda del tiempo perdido, la inmersión en la memoria, su visión comunicable no significa una renunciación a los poderes clarividentes; por el contrario, la eficacia del mensaje de su poema *Introducción a una Metamorfosis* reside en esta facultad de hacer visible un nuevo ciclo poético. Ha llegado el momento de la decisión. Ha llegado el momento de echar la llave en el cerrojo de la ciencia de las vacilaciones, en la ciencia de las imposibilidades. ¿Significa esto una superación de los enigmas, la afirmación en lo vital humano, la salida del arca metafísica, obcecada? Rosamel del Valle nos lo dice:

"No hora del regocijo sino recuento de vi-
[siones
Como lo hace el destino de noche al abrir el
[libro de las metamorfosis".
.....
"Como me lo propuse antes en la hora más
[brumosa
Despierto ahora y miro con avidez hacia el
[día
Levantado por fin por todos los contactos
[del arca.
Un mundo a flor de alba, un olor a diluvio,
Figuras no identificadas a través de la bruma.
Un cielo con signos de plumaje ardiente
Y una tierra con jóvenes del todo parecidas
[a pájaros
Tienden escalas temblorosas hacia el descenso
Vueltas hacia mí a veces y tal vez comuni-
[cándome órdenes".

Es la subida de Orfeo, la vuelta del purgatorio o del infierno. Aunque el poeta nos anticipa:

"Otra secreta anunciación en llamas despues
[del diluvio".

Fustigado por nuevas preocupaciones, pero siempre, al parecer, signado por su agnosticismo, acicateado por el problema del Ser y del Tiempo, Rosamel del Valle nos deja en la imposibilidad de saber si su poética intentará nuevos caminos. El mismo nos lo ha dicho".

"¿Cómo saber lo que se teme? Tú sabes
En cada pensamiento hay una catástrofe".

17

JORGE EDWARDS

Un Certain Sourire, por Françoise Sagan.
Julliard, París. 1956.

"Un nouveau type d'amoureuse est né a la littérature" ha dicho un escritor francés a propósito de Françoise Sagan. La frase es exacta. Los dos libros de Françoise Sagan son el primer testimonio de una nueva sensibilidad erótica; en ellos atrae, más que nada, la sensación de lo actual, de lo nuestro.

Es una actitud de sequedad y lucidez, en que la sequedad proviene de la lucidez. Françoise Sagan no se permite ninguna falsa exaltación. Está en las antípodas del romanticismo. Conoce las limitaciones de la realidad y le exige lo que ésta, dentro de su justa medida, puede dar. Por eso, su literatura se complace en describir lo inmediato, las sensaciones: el contacto de una piel humana, el color cambiante del mar, el olor de algunas plantas en diversos momentos del día... No es extraño que en *Un certain sourire*, su segunda novela, aparezcan varias citas de Proust. Este comienzo de capítulo recuerda de inmediato las primeras frases de *A la recherche du temps perdu*: Parfois, je me réveillais au milieu de la nuit, la bouche sèche, et, avant même d'émerger du sommeil, quelque chose me chuchotait de me rendormir, de me replonger dans la chaleur, l'inconscience, comme dans ma seule trêve..."

Un certain sourire describe todo el desarrollo de una pasión, desde el primer encuentro hasta los primeros síntomas del olvido. Dominique, el personaje principal, es amante de Bertrand, un compañero de estudios. Pero Bertrand es celoso y exclusivista: "no admitía que yo fuera feliz sin él. Mis alegrías no debían ser más que momentos esenciales de nuestra vida común". Una exigencia imperativa de libertad hace que Dominique deje a Bertrand por un hombre de bastante más edad, casado, y cuya madurez inteligente le permite dar a las cosas "su importancia exacta, su peso sin cinismo ni complacencia". La falta de ilusiones y la conciencia de hallarse solos, crean entre Dominique y este hombre una especie de complicidad. Al final, deben separarse; Dominique sufre por los momentos de goce que la separación relega irremediamente al pasado; después de un tiempo se olvida y vuelve a la soledad su situación normal: "Je me surpris dans la glace et je me vis sourire. Je ne m'empechai pas de sourire, je ne pouvais pas. A nouveau, je le savais, j'étais seule. J'eus envie de me dire ce mot à moi-même. Seule. Seule. Mais enfin, quoi? J'étais une femme qui avait aimé un homme. C'était une histoire simple; il n'y avait pas de quoi faire des grimaces". Pese a que era previsible, la inexperiencia y el sufrimiento de la protagonista hacían incierta esta reacción. Françoise Sagan posee la sinceridad y el talento necesarios para transmitir esta incertidumbre al lector; de aquí que su libro, desprovisto de lo que tradicionalmente se entiende por trama novelesca, alcance un auténtico dramatismo.

Por ahora no puede compararse el estilo de Françoise Sagan con el de una Colette, para citar un ejemplo; pero *Bonjour tristesse* y *Un certain sourire* permiten suponer a la autora capaz de continuar la tradición de Colette, de Georges Sand o de la Reina de Navarra, es decir, la verdadera tradición de la literatura femenina francesa. Ya tiene la soltura y la seguridad y personalidad suficientes como para avanzar sin desorientarse.

18

GABRIEL CARVAJAL

Salmos, por Hernán Valdés. Editorial Universitaria, 1956.

Recién llegado a nuestras manos, destacamos este libro que, por la calidad de su contenido, estamos seguros será de larga recordación. Ingresó con él a las letras nacionales el joven escritor Hernán Valdés, oficialmente diremos, puesto que su figura ya era conocida en círculos literarios a contar desde 1954, cuando obtuvo los dos primeros premios para un conjunto de tres salmos que forman parte del libro que comentamos, en las Jornadas de Poesía organizadas por el Pen Club de Chile.

Este escritor novel —de veintidós años de edad— revela condiciones y un talento que no podemos dejar sin alentar. Desde luego y a primera vista, llama la atención, en los tiempos que corren, en que es tan usual un descuido de las formas a veces rayano en el desenfado —especialmente en lo que a poesía se refiere— la jerarquía sintáctica de que hacen gala estos poemas, lo limpio y claro del estilo, en el que busca expresarse un poderoso sentimiento poético. Pero es más: se trata de un poeta no sólo contemporáneo por su reciente aparición, sino que contemporáneo además en cuanto su temática pulsa cuerdas siempre vibrantes en el ser humano y por ese camino es actual. Inspirado, como el título de su obra lo indica, en la tonalidad de los textos bíblicos, con más el aporte de la información psicológica y la inmanente presencia de algunos de los grandes problemas de nuestros días, vuelca en la mayoría de sus salmos un sentimiento que llamaríamos de "elemental, indiscriminada religiosidad", queriendo decir con ello que a menudo en sus poemas se siente levantarse una actitud normativa que, por vías de lo irracional, de la emocionalidad, sin cauce dogmático o doctrinario alguno, tiende a señalar conductas anímicas, a expresar un impulso vital interior en pasos de progreso. Y esta religiosidad, ingénita en el hombre —y apartada o excluida de los cauces doctrinarios vigentes, en este caso— esta religiosidad

que busca satisfacerse en sí misma, para plasmar y gobernar el sentimiento de irracionalidad, el estado de vaguedad o relativismo cognoscitivo, de angustia existencial, presentes en la poesía de H. Valdés, son —demás está decirlo— propios del pensamiento de estos tiempos en que la máquina apura a la actividad, obligando al hombre a ser rápido para sus definiciones fundamentales. Esta celeridad, este apremio constante, vuelcan al creador con más ímpetu que nunca sobre sí mismo. En muchos de sus poemas, citados fragmentariamente más adelante, se hace presente este subjetivismo o *psicologismo* —como se ha dado en llamar— que es característico de la literatura actual.

Destacamos algunas imágenes y comparaciones, en cuyo empleo no abusa y que, por ende, más bien se destacan por sí mismas, como: “En la aurora la tierra se ha puesto a temblar como una virgen”, o bien, “sueñas y las sombras te cuidan. Oh, querida, la noche te envuelve como un capullo”, o, luego, para visualizar un personal sentimiento de nostalgia, “La lluvia no leerá esas cartas que escribes y arrojas al jardín”, todas las cuales, limpias, sencillas, inéditas, dejan huellas primigenias y resonantes en la sensibilidad. Los poemas en que ellas aparecen valen especialmente por su aporte, pero numerosos son los salmos que, casi en absoluto desprovistos de sensaciones *visibles*, hablan directamente a estadios más profundos del espíritu, en discurso conducido por la melodía interior de las palabras; son aquellos a que hacíamos referencia y en que se revela una conducta individual, los

que tienden a develar lo profundo del ser, aquellos que expresan estados conflictivos del alma, como aparece, por ejemplo, en el Salmo VII, que es expositivo de una desesperada conciencia de lo irracional, del poder de lo onírico, del substrato psíquico, en pugna por la defensa y dominio de sí mismo: “No desataré nunca mis sueños: la luz de un minuto para ellos sería mi eterna esclavitud... No destapes el ánfora del Genio, ay, de esos sueños que te ruegan y te ofrecen riquezas por su libertad; ni por más hermosos y fieles que puedan parecerte, ni por más cándidos; mejor entiérralos, mejor ahógalos, antes de que digan su primera blasfemia”.

Poemas como éste hay muchos otros, como decíamos, en que la belleza no se presenta en el fulgor de la imagen acertada, sino que aparece como abrazada en la trama global de su estructura, de la cual surge completa sólo al final, en instancia de pureza, poemas en que el pensamiento poético ha ido enterándose tramo a tramo, por lento proceso acumulativo, sin declinar (o quedar de lado para ser reasumido después) en ningún instante, sumándose constantemente a sí mismo hasta hacerse completo; y entonces ya no es el poema que “tiene bellezas”, sino el poema hermoso por entero, como son los Salmos VII, VIII y X, o el III y el V.

Poeta subjetivista, en quien la exaltación del mundo circundante no se hace aparente y lo objetivo sólo se presenta a lo lejos como recurso expresivo, es éste el creador de una poesía *interior*, sensible al natural romántico del hombre de todos los tiempos.