

Críticas y Reseñas Bibliográficas

1

JUAN URIBE ECHEVARRÍA

Folklore Americano. Año VIII, N.º 8. Año IX, N.º 9. Lima, 1960-1961, 378 pp.

La revista *Folklore Americano*, Organo del Comité Interamericano de Folklore, editada en Lima bajo la dirección de Luis E. Valcárcel y José María Arguedas, tiende a integrar las investigaciones folklóricas iberoamericanas, sin excluir las colaboraciones europeas y norteamericanas. En tal sentido sólo admite comparación con el magnífico *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, que dirigían Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera de Mendoza.

El riquísimo sumario del volumen que incluye los números 8 y 9, contiene artículos de Richard M. Dorson (*Una teoría para el Folklore Americano*); Gabriel Moedano (*La ofrenda en el día de los muertos*); Augusto Raúl Cortazar (*Clasificación de materiales folklóricos*); Renato Almeida (*Folklore. Ciencia de interpretación*); Consuelo Pagaza Galdo (*El Yaravi*); José María Arguedas (*Cuentos Religiosos - Mágicos Quechuas de Lucanamarca*); Darío Guevara (*Bebidas y comidas ecuatorianas*), y J. M. Farfán (*Onomástica de vehículos*).

La ofrenda del día de los muertos es un notable estudio sobre el homenaje tradicional que acostumbra hacer los mejicanos a sus difuntos, los días 31 de octubre y 1.º y 2 de noviembre.

Moedano recoge la doble tradición indígena y española de las ceremonias funerales y nos presenta un animado cuadro de las celebraciones en la capital y en ciudades provincianas, con precisas y minuciosas descripciones de altares, adornos, panes, comidas, dulces, bebidas, frutas, inciensos, y las amarillas flores de la muerte (*cempasúchil* o claveles de Indias).

El argentino Augusto Raúl Cortazar, cuyas polémicas con su compatriota Carlos Vega traen revolucionado el ambiente de los folklórogos bonaerenses, nos propone una *Clasificación de Materiales Folklóricos* de gran utilidad para los institutos, ar-

chivos, museos, cátedras y especialistas vinculados con la ciencia del Folklore. La *Clasificación Decimal Universal* que propone Cortazar fue aceptada por el *Congreso Universal de Folklore* celebrado en Buenos Aires, en 1961.

De interés excepcional son los siete cuentos mágicos, en quechua con traducción castellana, que el novelista y folklorólogo José María Arguedas ha recogido de boca de un vecino de Lucanamarca, don Luis Gilberto Pérez, del cual el autor de *Yawar Fiesta* nos traza un vivo y pintoresco retrato:

"Pertenece a una familia de *cabecilla no principal*, dueña de muy poco ganado y de algunas tierras. Don Luis alcanzó a desempeñar en su pueblo los cargos de *Sargento* y *Palmero*, categorías iniciales de la jerarquía político-religiosa cuya culminación es la de *Teniente Gobernador* o de *Teniente Alcalde*... En Lima llegó a ser uno de los más populares intérpretes de *huaynos de indios* y alcanzó fama en los *Coliseos*, carpas de los barrios en que se ofrecen programas de canciones y bailes cada vez más estilizados del folklore andino. Cuidador de carros, actor de un grupo músico-teatral ambulante, sastre, guardián de edificios y nuevamente sastre, don Luis, fraternal amigo del autor de estas líneas, ha aprendido poco del estilo de vida de la ciudad. Siempre en compañía de gente de su provincia o departamento, habla el quechua y canta el repertorio íntegro de la música de su pueblo, con propiedad aparentemente pura. Pero no es indio aunque cuando canta parece un representante muy típico e igualmente puro de los *llaqa runas*, de los Departamentos de Ayacucho o Huancavélica".

De los ocho cuentos que reproduce Arguedas (*El lagarto*, *La hija del rico*, *Los mozos jaranistas*, *Mi abuela y un condenado*, *El perrito pequeño*, *El joven mujeriego*, *El joven velludo*, y *Juan Oso*), hay dos de una belleza excepcional, dignos de aparecer en las más selectas antologías de narraciones folklóricas. Nos referimos a *El lagarto* y *El joven velludo*.

La leyenda del lagarto rico, con cara de hombre, que devoraba sucesivamente a sus esposas pobres, la interpreta Arguedas como un documento social que refleja "el régimen de tipo feudal que sufría

toda la zona andina del Perú y que aún rige en ciertos pueblos”.

El joven velludo es un cuento mágico de condenados. Un oso le roba la mujer a un campesino. Nace un niño muy velludo, de apetito insaciable, que con el tiempo mata a su padre para salvar a su madre. El joven velludo tiene buenos sentimientos pero su fuerza descomunal provoca varias catástrofes. Sus desgracias terminan cuando derrota y salva a un condenado que aterrizzaba a los campesinos.

Arguedas nos explica el contexto cultural mágico-religioso del cuento:

“La carne del condenado es atacada por apetitos demoníacos insaciables; devora animales, seres humanos y piedras, tierra. Al condenado hay que destruirle esa carne. Para conseguir tal destrucción, el condenado se convierte en un monstruo persecutor y vociferante; atrae sobre sí todas las potencias destructoras de que el hombre dispone.

El condenado es un agente hispano-quechua de la concepción indígena acerca de la vida extraterrena. Los muertos están en la otra vida, según los *aukis* de Puquio. Se alimentan de excremento de llama que ellos creen que es mote y de “*lawá*” (sopa) hecha de ceniza. Construyen en la cima del Qoropuna una torre que no concluye jamás. Pero la entrada a este lugar de trabajo está guardada por San Francisco. Quienes cometieron perversidades se quedan *penando* en el mundo, en calidad de *condenados*. Vagan aullando, devorando bestias y seres humanos, hasta que alguna intervención casual mágica o de Dios (el católico), los salva. Para eso tienen que morir otra vez, sufrir la muerte verdadera, su separación de *este mundo* (de la sociedad humana...) El condenado no es pues un muerto... El término castellano *condenado* encubre el concepto de justicia indígena que se aplica en *éste* y no en otro mundo”.

Es lamentable que la revista *Folklore Americano* no tenga una mayor circulación en nuestro medio. El contenido de sus páginas puede interesar no sólo a los investigadores del folklore sino también a todos los estudiosos de la expresión cultural iberoamericana.

2

HUMBERTO GIANNINI

Gustav Siewerth. *Wort Und Bild*. (1957)

Versión francesa: “Ontología del Lenguaje”, prefacio de Brice Parain; introducción y notas de Marc Zemb. *Textes et Etudes Philosophiques*, Desclée De Brouwer, 1958 (texto bilingüe: alemán-francés; pp. 187)

La palabra que escucho puede remitirme en una de estas dos direcciones contrarias: o bien to-

mo la dirección de la persona que la pronunció o tomo la dirección del reenvío que la palabra misma propone. En definitiva, se trata de un gesto de confianza que otorgo o no a mi interlocutor, sea éste mi vecino o la Razón Humana en general.

La filosofía moderna se inaugura con la famosa advertencia cartesiana (IMedit.): ... “y es prudente no fiarse nunca por completo de quienes nos han engañado una vez”. Filosofía de la desconfianza. El mundo es lo mediatizado; la conciencia, inmediatez. No es posible ya vacilar de dónde surge la evidencia. Así pensaba Descartes.

Y, aun cuando este recogimiento hacia el origen es necesariamente impuro, porque el espíritu da siempre con sus ojos al “mundo” con irrevocable persistencia; porque, sorprendida la subjetividad en su interno hervor, refracta el rayo que la alcanza en la dirección del Ser, aun así, la mirada reflexiva se ha ido enriqueciendo cada vez con este rechazo. Al menos, ha terminado por constatar la insuficiencia de todo subjetivismo.

Parte la Edad Moderna con viajes intrépidos y llenos de promesas: naves por todos los océanos, hacia todas las latitudes; naves, mar adentro, hacia los oscuros confines del alma.

Casi de un mismo tiempo espiritual, las “Meditaciones Metafísicas” de Cartesio y “La Vida es Sueño”, de Calderón. El francés, más sutil, más analítico, va desamarrando una a una las cosas que con fe humana de hombre dejaba mecerse en su espíritu. Enjambres de cosas, de objetos, de cualidades objetivas que, al ir diluyéndose en la nada de la inconsistencia, parecen dejar un ancho paso abierto hacia regiones más profundas; parece que camino adentro se pudiera tocar, así, de repente, el fondo del alma. Se hace silencio. Aquí y allá titilan aún tímidas lucecillas de trozos de mundo no emigrados. Entonces irrumpe el grito —no la conclusión cartesiana: el grito— de una soledad que no se soporta. Y luego, la velada plegaria: “Mi Dios, tú que eres bueno, devuélveme al mundo”. Porque sólo el filósofo no supo regresar a la superficie de sí mismo; debió dejarse recuperar por un disimulado acto de fe. Descartes recoge en las redes de su introspección aquella “idea” de un Ser infinitamente perfecto. Que esa idea haya sido liberada por un ser actualmente infinito, eso es también otra idea. Estas son las lucecillas que el filósofo francés va dejando en el camino para salvar el regreso.

Segismundo, español de nacimiento, blasfema y elige el solipcismo declarado. Apenas si le basta mirar su nuevo imperio hecho de sueño: nada ha cambiado, allí está el mundo, fijo y obstinado como antes. Por la conciencia pasa el Ser como por el cielo pasan las nubes y los astros. Sin nubes, sin astros, no hay cielo, hay pura decepción.

Es la enseñanza que nos ha dado el idealismo subjetivista. La inteligibilidad de "las cosas", de los objetos que tratamos de aprender, de los utensilios que manejamos depende de su ser. Todo ente posee un ser determinado. Esto se concede sin dificultades. Mas, esta "posesión" ni es conquista, ni es apropiación, que para salir en busca de algo o para recibir un don es preciso antes que nada existir. Y bien, para existir es preciso poseer el ser; ser que vibra actual y potencialmente en las "cosas" mientras éstas son; ¿pero sólo allí? Si el valor, por ejemplo, es objetivo, entonces, posee el ser; pero, si subjetivo también posee ser, algún ser, puesto que quien lo vive lo vive como algo determinado, si lo nombra; y lo vive como figura ideal que debe hacerse lugar en el mundo, si es que lo vive como valor. Si no nos "ilusionáramos" al menos de la interna consistencia de ciertos valores, no existiría ni siquiera la palabra que enjuicia. Y siendo el lenguaje humano, juicio, tampoco existiría el lenguaje.

Una ontología del lenguaje significa, pues, llevar a fondo la mirada que se pregunta por el ser de la palabra. Y este "llevar a fondo" señala dos cosas fundamentales:

1. Que la palabra no es simple reenvío, que tiene cierto espesor entitativo.

La palabra posee ser, en un sentido en que no lo poseen otros entes. Por esto mismo su existencia es paralelamente diferenciada. En la palabra podríamos decir que el ser se expone más, venciendo los equívocos del "fenómeno"; la existencia, su materia existencial está retraída a un fondo de mínima densidad. ¡Tanto es así que a veces tenemos la impresión de pensar sin palabras! Y esto es grave, porque equivale a pretender la angélica, siendo hombres.

2. Que la palabra "está al fondo" en relación a su fundamento, que su fundamento es el ser y que tanto una "Psicología del Lenguaje" como una "Sociología del Lenguaje" son cortes arbitrarios, laterales.

Así, pues, Gutav Siewerth presenta una "ontología general" que va centrando poco a poco su tema específico —el lenguaje—, hasta destacarlo y singularizarlo plenamente. En esta primera parte de la obra está lo más sustancial del pensamiento tomista, modelado con vigor y belleza. Se inicia la obra con una referencia de Santo Tomás al pensamiento de San Agustín y de San Hilario: "El conocimiento es un efecto de la verdad". "Es verdadero lo que es". Esta tesis, sabemos, ha sido acentuada por Heidegger. No es la única consonancia entre Siewerth y Heidegger: términos como "ocultamiento", "apertura", "despliegue",

"horizonte", evocan a menudo el lenguaje de "Ser y Tiempo".

Sería tarea perdida compendiar "Ontología del Lenguaje": de las 36 páginas de la obra, 22 corresponden a premisas ontológicas, *stricto sensu* 22 páginas amarradas, densas. Las 12 últimas están consagradas al lenguaje. Y basta al filósofo este reducidísimo espacio: porque sólo en profundidad y altura va arquitecturando su pensamiento.

Uno se encuentra con afirmaciones sorprendentes. Dice, por ejemplo: "El genio especulativo del lenguaje engendra la metafísica y le da su poder y profundidad" (pág. 131). Y no todas las lenguas están dotadas de igual vocación metafísica: "Lenguas tan singulares como el griego o el alemán son verdaderos palacios reales, divinos, donde el espíritu habita, construye y forma según la imagen original, y dilata y abre a la inspiración de lo alto... Estas lenguas están construidas a partir de la imagen original", etc. (pág. 137).

Giambattista Vico, cuando poquísimos atendían a estos problemas, ya había fijado observaciones bastante agudas y poco comunes sobre la influencia que una lengua determinada puede ejercer en el pensamiento de quien la emplea. Y explicó el criticismo cartesiano como expresión de la "sequedad" de la lengua francesa, y la literatura alemana como expresión del carácter "heroico" de su lengua. ¡Curioso y profundo criterio!

Ultimamente se ha venido discutiendo, sobre todo en Alemania y Francia, sobre cuál es el lenguaje "propio", "natural" de la filosofía. ¿Simples prejuicios? ¿Nacionalismos velados? Jean Wahl, por ejemplo, acusó a Heidegger, hace poco, de "exagerado germanismo" (*Critique*, 1956). Nótese que la discusión no recae sobre número e importancia de las obras escritas en tal o cual lengua; no se trata de un desafío a contabilizar los genios de cada comunidad lingüística. El problema, en buenas cuentas, se ha invertido: la lengua "más filosófica" debe contar, necesariamente, con el mayor número de obras fundamentales. Pero hay otras consecuencias: El problema de la traducción de un texto filosófico, por ejemplo. Viene al caso citar lo que declara Marc Zemb, el traductor de la obra que estamos comentando: "En el alemán filosófico, de dos, un nombre es intraducible" (pág. 58). Si la lengua alemana puede formar el doble de sustantivos y el doble de verbos que el francés o que el castellano, si nosotros debemos llegar por el rodeo de las preposiciones al "objeto" que el alemán clava con un solo sustantivo, significa esto que con nuestro capital lingüístico podemos comprar mucho menos realidad que los germanos, que vivimos estrecheces ontológicas.

Zemb ha realizado un concienzudo análisis del vocabulario de *Worth un Bild* y este trabajo

es uno de los méritos adicionales del libro. Comprueba, por ejemplo, que Siewerth emplea tres veces menos adjetivos que Hegel y que da al participio presente una importancia mucho mayor que la que le da Heidegger. El porcentaje de verbos en *Worth und Bild* es de un 53% (?). De dos nombres, uno es una forma verbal sustantivada (pág. 58); el de nombres (no verbos sustantivados) 19%; adverbios, 4%; adjetivos, 8%; pronombres 16%. Esta capacidad de sustantivar los verbos, se explica por las múltiples asociaciones posibles entre partículas separables, y aún inseparables, y verbos (Zemb cuenta en la obra más de 1.200 asociaciones de este tipo).

La conclusión de Marc Zemb: "No creemos en la preeminencia filosófica del alemán, sin que desconozcamos su originalidad y excelencia" (pág. 70).

¿Qué dirán nuestros germanistas, que van a estudiar el Quijote a la tierra de Fausto?

3

EDMUNDO CONCHA

América Mágica, por Germán Arciniegas. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1960, 317 pp.

Bello título que se ajusta al contenido de la obra. "América Mágica" no sólo en la era precolumbina, cuando la hechicería gozaba de vara alta, o en los tiempos de la Colonia, regida por dioses ya importados, sino también ahora, en plena era moderna, en que todavía no es la razón precisamente la que gobierna el mosaico de los intereses hispanoamericanos.

El tema de nuestra América no es nuevo para este escritor colombiano. Antes había escrito otras obras —"Biografía del Caribe", "América, Tierra Firme", "Entre la Libertad y el Miedo", etc.— que son también testimonio de su vigilante interés por el destino de nuestro Continente. Noble y ejemplar actitud la de Germán Arciniegas. Otros ensayistas, de su mismo nivel, cual *nuevos ricos*, gastan hasta los últimos centavos de su talento en exaltar ¡desde acá! el Imperio Romano, la Grecia de Pericles u otros tópicos no menos peregrinos. Arciniegas, con mejor sentido de las proporciones, ha preferido desvelarse, pluma en ristre, por valores más concretos y más próximos.

Germán Arciniegas, con elocuente don de síntesis, propio de un cronista que también es poeta, traza aquí el retrato de doce personalidades del siglo pasado de nuestra América, las cuales eran altas precisamente porque representaban, mejor que otras, los intereses de los de abajo. En esta galería a todo color de nuestra América Bárbara,

cada prócer enfocado representa, por alguna vía, un mes del calendario.

En esta función, donde sonarán muchos disparos, el primero en salir a escena es José Martí. Parece un verdadero poseído por el afán libertario. Es curioso que tanta sensibilidad e inteligencia no se dispersaran en varias direcciones, como es común, sino que se hayan encauzado en la idea fija de liberar a Cuba. Para ello, como se sabe, Martí hizo casi todas sus campañas en el extranjero, ya en España, Estados Unidos, Méjico, Guatemala o Venezuela, hasta que llegó su hora cero, en que el poeta transformado en soldado, a cambio de la victoria final, "fue a hacer entrega personal de sus huesos al camposanto de Cuba".

El perfil siguiente corresponde a Cuauhtemoc, héroe inmarcesible del pueblo aborigen de Méjico. He aquí las relaciones suyas con Hernán Cortés, las cuales, por lo *hidalgas* de parte del extranjero, se parecen a las que unieron a Francisco Pizarro con Atahualpa. Cuauhtemoc terminó su cautiverio ahorcado por orden de Cortés. Germán Arciniegas, frente al cadáver que oscila como un péndulo, comenta: "Era el soldado más bello, el San Sebastián del pueblo mejicano. Era la frente que no se inclina, la patria que se levanta, el reto que defiende como un tigre los jardines flotantes de Xochimilco, la pluma del quetzal, los poemas de Netzahualcoyotl, el aire de la región más transparente del mundo".

El mes de marzo está dedicado a otro indio, del mismo suelo, posterior en el curso de la Historia, y no menos interesante: Benito Juárez, el líder que dijo: "El respeto al derecho ajeno es la paz", concepto que en la práctica continúa siendo una mera metáfora. Juárez nació en 1806, "cuando Méjico era tan grande como los Estados Unidos, y más poblado". A los doce años, el indiecito de Oaxaca sólo hablaba zapoteca. "Entonces se dio cuenta que había una ventana blanca para ver el resto del mundo: la hoja del libro". Así se formó el caudillo que llegó a Licenciado y a Presidente. Su gobierno, hostigado por los españoles, los franceses y los yanquis, casi siempre tuvo sede ambulante. Se instalaba en cualquier aldea. Méjico es el pueblo de América que más tardó en conquistar su independencia, en 1867, cuando ya los otros países administraban directamente su propio caos. Y ella fue forjada, en parte, por ese indio silencioso, de apariencia deslucida, pero con la grandeza misteriosa de una montaña.

Entre estos gigantes que, sable en mano, cabalgaban desaladamente por el mapa de una América incivilizada, aparece una santa que vive de hinojos y cuya mirada es toda beatífica serenidad: Santa Rosa de Lima. Pero, en momentos de apuro, que eran frecuentes en la época, esta santa también se las traía: cuando una turbamulta de in-

gleses, franceses y holandeses caen en asalto sobre Lima, Santa Rosa, según Arciniegas, "se transforma en tambor y corneta, color de bandera, voz de capitán".

El mes de mayo está representado por el padre del Romanticismo hispanoamericano, e incluso del de España, según la modestia típica de los argentinos. Se trata de Estéban Echeverría, el autor de ese poema tan famoso como poco leído hoy que se titula "La Cautiva". Echeverría, romántico alumbrado por la cultura francesa, tiene el mérito de haber fundado, en época de pleno terror rosista, la "Asociación de Mayo", cuyo ideal, calcado del de la Revolución Francesa, terminó por derrocar al Tigre de las Pampas. En esos tiempos feroces, las luchas políticas no tenían nada de parlamentarias. Los rosistas, cuando cazaban a un unitario, lo tendían de espaldas y lentamente, con un cuchillo, le rebanaban el cuello, al compás de una pieza que se hizo fatídicamente popular: la Resbalosa.

Otro de los personajes enfocados es el gaucho José Gervasio Artigas, libertador del Uruguay de las tenazas formadas por España y Argentina. Artigas era diestro en montoneras. No era hombre de gabinete. Gobernaba a campo traviesa. Pocas escenas más grandiosas ha visto el escenario de nuestra América que aquella en que Artigas, después de rechazar el oprobio de someterse a un virrey criollo, abandona las ciudades, seguido por toda la patria, como un Dios, en una caravana de alrededor de mil carretas, camino hacia la libertad. No obstante, como muchos próceres, murió pobre, viejo y abandonado, en Paraguay, al cabo de haber permanecido durante 20 años prisionero del más helado de los dictadores: el doctor Francia.

Después de bosquejar una semblanza del Pueblo Soberano, el telón de fondo de los héroes en ejercicio, Germán Arciniegas resucita en estas páginas evocadoras a Manuel González Prada, el literato más cáustico que tal vez haya producido Perú. Descendiente de una familia aristocrática, criado en un convento, ya adulto abrazó la causa de los pobres y fue, por supuesto, violentamente anticlerical. Sus palabras estaban cargadas de poder explosivo. Es famoso su discurso en el Politeama, ese que termina así: "Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra". Don Manuel, alma romántica, naturaleza anárquica, fue un publicista que con mayor empeño luchó por el acercamiento del intelectual al obrero, vale decir, por forjar una feliz alianza entre la inteligencia y la fuerza.

Septiembre, el mes de las flores, está dedicado a ese roble alto y frondoso que fue Domingo Faustino Sarmiento, "el bárbaro que creía en la civilización". Mezcla afortunada de pensador y de hombre de acción, el inventario de sus obras es

vasto y se confunde con la historia argentina, en cuyo gobierno, sistema educacional y literatura hundió sus raíces poderosas. Seguimos creyendo que "Facundo" es el libro más bello e interesante de esta América. Sus páginas son representativas de nuestro Continente, hasta por los defectos que contiene, los cuales no alcanzan a estorbar la genialidad de sus virtudes. El crítico mejicano Enrique Castro Leal es autor de un juicio completo sobre Facundo. "Es, al mismo tiempo, una novela y una disertación sociológica, una evocación sentimental y un programa político, una charla al calor del hogar y una arrebatada denuncia, en la que alternan, en sabias proporciones, la sonora elocuencia y la fácil conversación, la reflexión y la anécdota, la historia y la tradición popular, la melancolía del desterrado y la indignación del patriota, el descontento y la esperanza, el amor y el dolor de la tierra".

Fray Servando, cura mejicano de la Orden de los Dominicos, al cual se le reserva en este libro el mes de octubre, dijérase que fue un hombre sustraído de la vida contemplativa que le correspondía, gracias al potente contagio de las otras figuras aquí enfocadas. Orador fogoso, historiador pintoresco, erudito, por luchar por la Independencia de los indios, debió enfrentarse a quienes también se oponían a ella: sus colegas, los otros curas, los que estaban parapetados tras la Inquisición. Deportado a Europa, allá estuvo encarcelado en las mazmorras de varios países, de las que escapaba en estilo cinematográfico. Al final, regresó a Méjico y ahí, sacudido por nuevas y numerosas peripecias propias de la época, murió no sin antes haber visto, desde el palacio del Gobierno, parte del fruto de sus santos ideales.

Noviembre está dedicado a Juan Montalvo, el escritor arrebatado de Ecuador. Mulato con cultura europea, esmirriado, de pésima salud, hombre que "a los cuarenta años ya estaba trabajado por el fuego y el frío", orientó sus andanadas de publicista hacia la figura de García Moreno, el dictador teocrático, sádico y honesto. Cuando García Moreno, en un día de fiesta para el pueblo ecuatoriano, "fue despedazado a hachazos en la escalinata de su palacio", Juan Montalvo, desde muchos kilómetros de distancia, desde Colombia, como buen literato, exclamó: "Mi pluma lo mató". El, a su vez, murió en París, elegantemente vestido, según corresponde a un hombre que, para compensar su físico, sabía mucho de estilo.

El último de los personajes, en esta fila de gigantes, es acaso el más grande de todos: Simón Bolívar, hombre, como pocos, más grande por sus obras que por sus intenciones. Visionario, contradictorio, temperamental, las declaraciones del Libertador pueden llevar el agua a cualquier mo-

lino. De él dice Arciniegas: "No creyó nunca en la democracia, en los sistemas civiles, en las leyes ni en los intelectuales". Con todo, ateniéndonos a los hechos, fue sin duda quien más hizo por crear las condiciones para que todos esos valores florecieran en nuestra América.

Ninguno de estos personajes es chileno. En esta ausencia, que no es omisión voluntaria del autor, si alguien ve menoscabo, lo invitamos a ver un homenaje. Chile, y no por su propia voluntad, sino por designio de la Naturaleza, es un país distinto al resto de los países americanos. El clima, la raza, y las costumbres son acá más parejas. Somos, desde el alba, un país de psicología insular, remiso a las aventuras, a la oratoria y a los grandes gestos. A cambio de estos rasgos —que nos garantizan estabilidad política— carecemos de héroes, de grandes hombres, de esos que exceden el marco común. Aquí la masa, que tiene gran poder crítico, es todo un cedazo que impide el ascenso espectacular de las individualidades. En el siglo pasado, verbigracia, mientras cualquier país vecino tenía a su cabeza a una destacada individualidad, de esas que aparecen en este libro, Chile estaba gobernado por hombres como Manuel Montt, José Joaquín Pérez, Federico Errázuriz, etc., los cuales eran todo equilibrio, prudencia y serenidad.

4

CLAUDIO SOLAR

Mundo Compartido. Poemas. María Angélica Alfonso. Ed. Universitaria, 1961

No hay duda que la ecuación "amor-muerte" ha estructurado las mejores obras poéticas de las poetisas chilenas: el caso de Gabriela Mistral con sus "Sonetos de la Muerte" es una elocuente prueba. Sobre todo, si se considera el juicio de uno de sus más entusiastas críticos —Alone— en el sentido de que lo decisivo de Gabriela Mistral reside en su primera obra.

María Angélica Alfonso es prosista. Ha ganado algunos premios de cuento en la Universidad de Concepción, donde estudiara. Va al sur, convive el sur: lluvias, soledad, territorio indígena. La muerte detiene, en plena juventud, al hombre que ama. De este hecho y de la evocación de una adolescencia feliz, nace una poetisa de extraordinaria fuerza para sugerir el amor en sus primeras revelaciones; posee climas de ternura para dar realce a hechos simples y repetidos a que da lugar el amor: "Tiempo Limitado", 1958, es la revelación de una creadora joven de alma, que canta con espontaneidad y que, en presencia de la muerte, des-

cubre que ama la vida y que ésta ha poseído una atmósfera de serena belleza.

Un nuevo libro viene a decirnos que María Angélica Alfonso continúa cultivando su parcela poética: "Mundo Compartido". poemas (Ed. Universitaria, Santiago, 1961, 50 páginas). Son 36 poemas, un prólogo a manera de arte poética y una dedicatoria. A propósito de esta última, hubiéramos preferido en la poetisa una actitud similar a la de Fray Luis de León que al regresar tras cinco años de prisión, sin aludir a su quejoso proceso, inició su clase como si continuara aquella interrumpida: "como decíamos ayer..." María Angélica Alfonso dedica su libro "A mi gente, a mis jueces, a mis verdugos".

Prácticamente innecesaria alusión a la persecución de que fuera objeto con motivo de la publicación de su primera obra; por lo demás, esta actitud de ciertos padres y apoderados de sus alumnos motivó la notoriedad del libro y recibió una publicidad que la poetisa no esperaba.

La poetisa habla de un mundo compartido: un mundo se comparte por trabajo, por convivencia de vida, por afecto. ¿Por cuál de estas convivencias comparte su mundo? Tal vez, hay algo de cada una de ellas. En general, la obra tiene como motivos la descripción de lugares, aves, ríos, ruinas, cerros, volcanes: el mundo húmedo, resonante, vegetal en que se mueve la poetisa. También está presente la preocupación indigenista y algunos apuntes de índole social ("Los mendigos", "Hambre").

Ya no se canta el amor de la adolescencia valorizado por el clima nostálgico y por la necesaria perspectiva. Es la habitante de Temuco quien canta y describe su vida como una prolongación cosmogónica. Está la lluvia, la tarde, los niños, los surcos. Su evocación reiterada crea la atmósfera.

El poema "Amar y Morir" es de estructura sustantiva; desnuda de galas adjetivas, sólo por la carga poética de ellas mismas existen la luz, el agua, el sol, el beso, la voz, el aire, el mar, la ola, el vino, la mies, la sal, el pan.

"Tu luz, mi luz
la luz que cae,
el agua, el sol, el beso,
el valle".

La ecuación existencial se hace presente: "nacer, crecer, vivir, morir". ¿Qué más? Sí, algo más entrega la poetisa como suma, como medio de existencia o como resultado: "amar".

Las combinaciones bíblicas ("filisteos", "Paraiso") son poco adecuadas cuando entran con los elementos indígenas de superstición ("machi"):

"Conmovería el corazón de los filisteos y haría llorar a la Machi" (pág. 18).

Su ternura femenina, cuando toca el libro, crea aciertos; así en el caso de una canción de cuna, "Mecida". La poesía brota su saeta como surtidor. Es igual al evocar la infancia o el amor ya ido (los amores malogrados han dado más poetas que los amores felices).

La evocación del poeta "tremendamente de Temuco", Pablo Neruda, está en "Poeta, eterno ausente"; continúan las alusiones bíblicas (murallas-Jericó); (sementeras, parábola del sembrador):

"Sus versos derribaron las murallas
y su palabra abrió las sementeras
y en su piedad (?) creció más alta
la alta ciudad que se alza en la
[Frontera".

"Amanecer en la Cordillera" pide prestada la frase de Homero: Vino "la aurora de roçados dedos". La visión de sí misma, el autodesdoblamiento están en "Si me duras": "Puelo volver a ti desde la infancia; / pero eres tú la que se vacía. / Hay una leche inconsumida y blanca / que llega a mí de nuevo, intacta; / Soy el espejo de ti misma. / Voy por la calle con tu leve paso". Su expresión se ahonda ante el interrogante de existencia: "No sé si te me irás, o si me duras". El irse es la muerte: se va uno en dos golpes de polvo, decía la Mistral.

En "Pequeña muerte" se realiza a través de un juego poético la presencia de la muerte, a través de imágenes rápidas.

A través de los diversos poemas se observa el propósito de introducir el lenguaje tradicional, indígena: "Caracoles negros como digüeñes en la arena" (pág. 25), "boldo, pitra, avellana" (pág. 26), "yegüita alada" (mirlos, pág. 28), "la delicada prisa de una liebre" (pág. 31), "sobre la parva el día reposa como un niño" (pág. 31), "de muday embriagarme en tus colinas" (pág. 35).

De vez en cuando, asoma su erudición escolar amalgamándose al poema: "Quede Parménides, quede la tortuga, y la flecha en el aire quede fija" (metamorfosis).

No está la vena poética de María Angélica Alfonso en la descripción lírica del paisaje y su proyección cósmica ("Volcán Villarrica", por ejemplo), sino en la evocación nostálgica y poderosa del pasado. Ella se realiza plenamente en el amor. ¿Por qué rehuirlo? Sin embargo, parece que el tema se enunciase en ese "mundo compartido" y luego se escamoteara en el follaje de la naturaleza que la rodea apasionándola. M. A. Alfonso está en el clima de la adolescencia. Su libro primero fue una experiencia decantada por el dolor: de ahí

su fuerza lírica; este otro libro se nos muestra más bien como un ejercicio poético de frialdad intelectual donde está ausente la ternura poética que continuamos aplaudiendo en "Tiempo Limitado".

En los poemas indígenas "A kukelai ñi umac", "Anumkawe", etc., la poetisa es la huinca, la española que se asomó a la ruca; ella no puede ver desde adentro el alma indígena: de ahí la pérdida subjetiva de esta poesía.

El poema "Los Mendigos" acusa una intención social; pero está demasiado apegado a la lección que pretende; son versos preocupados del concepto satírico e incurrir en algunos prosaísmos:

"En medio de piadosas señoras
cuyos perfumes entibian la calle,
los mendigos extienden sus ma-
[nos iguales.
El desfile de inmundos pordio-
[seros
es una injuria a aquellas dulces
[almas".

Su afirmación y definición de poeta, de su oficio y dimensión no está en su prólogo algo discursivo, sino en el acierto de "Sólo el poeta":

Todo se muere.
Todo.
Todos a la ceniza.
Todos.
Pero el Poeta sobrevivía,
pero sólo el poeta todo siga".

En estrofas como éstas, María Angélica Alfonso afirma su calidad poética y sus imágenes; como ésta de sugerencia quevediana: "Coral su sangre. Fuego, su ceniza".

5

TEÓFILO CID

El árbol de la memoria, por Jorge Teillier. Impreso en Araucanía Hnos., 1961. 42 páginas. Premio Gabriela Mistral de Poesía, 1960

No son enunciados intelectuales los que distinguen a la verdadera poesía, por más que en muchas ocasiones nos debamos remitir a ellos para explicarnos la presencia —ya que no la esencia— de un pensamiento poético determinado. Siendo la poesía el resultado de un movimiento puramente personal y concreto, se halla registrada en un anaquele histórico, sin embargo; de ahí que sea perceptible también por los precarios medios de la razón.

Es así como yo creo que debe informarse la actividad del lector, tanto más del crítico; frente al fenómeno poético. Los medios intelectuales que poseemos y que no siempre están presentes en los críticos por desgracia; no bastan para aproximarnos a la esencia del verbo poético; de esa llama ilusoria, de ese fuego celeste. Se trata, por lo tanto, de reemplazar esos medios precarios por otros de mayor eficacia, y éstos, en último término, sólo podemos hallarlos en el amor. Es nuestro peso, decía Agustín de Hipona. Es también nuestra balanza, me atrevería a agregar yo. "El árbol de la memoria" es el tercer libro que conozco de Jorge Teillier. Me cupo el placer de comentar el primero, publicado por el autor en los albores de la vida moza, ahora —apenas cruzados los lindes de la edad viril (todavía usaría la toga pretexta en Roma)— su actual producción me ha confirmado en el juicio que me mereciera su primera obra: "Para ángeles y gorriones".

Lo que más me ha llamado la atención en este joven autor es la cautela con que avanza (pensárase incluso en la latina prudencia horaciana), cautela que, de no conocer su exacta edad biológica y civil pudiéramos haberla atribuido a una experiencia de mayor madurez: como provisto de esa luz que habitualmente se concede a los viejos, el poeta desde su primer libro no ha hecho otra cosa que enriquecer los mismos temas, las mismas imágenes, las mismas sensaciones. Su paisaje natal se le ha ofrecido como un inmenso ramo, de donde ha logrado las mejores rosas. Pero en el ínterin este paisaje natal ha crecido en un proceso de depuración hasta casi llegar a lo abstracto, zona de delta del espíritu, en donde la materia se diluye y se convierte en perfume, en imagen nostálgica pura.

Advertí ya, con sorpresa, en la lectura del primer libro de Jorge Teillier, la fina lógica interior con que iba actuando su pensamiento. No inventaba los temas. Estos le sobrevenían como de asalto, imponiéndole el uso de ciertas y no otras palabras. Las palabras del poema están prisioneras como las princesas en las leyendas que nos hacían gozar en la infancia, encarceladas en nuestra emoción. Las palabras nacen acosadas por la emoción. Son las únicas y no pueden ser rescatadas, ni menos sustituidas por otras. Son las hijas de un conocimiento largamente aprisionado y que, como los prisioneros que salen de la celda después de muchos años, brotan a la luz con un gesto de regocijada admiración.

Debiéramos escribir tan sólo de las cosas que hemos amado mucho, porque son estas cosas —los rostros queridos inclusive— las únicas que realmente nos pertenecen.

Un poeta un poco cauteloso, un poeta sin pro-

funda sindéresis emocional, menosprecia dicho conocimiento nacido del amor. Con barbarie inaudita, pero no por eso menos corriente, nos habla de cosas que jamás han sido iluminadas por el amor. Teillier, para suerte suya y de sus lectores, se ha limitado estrictamente al campo de su experiencia existencial, sacrificando naturales disposiciones de tipo intelectual hacia lo exótico. Se ha limitado, por ahora, a recrearnos el cuadro mental de su paisaje nativo, las montañas, las aldeas del país de la Frontera, tierra de conquista y gloria. Esta medida me ha sorprendido. Es medida de equilibrio y madurez. No es extraño, pues, que se mantenga en un área eglógica que forzosamente nos recuerda a Francis Jammes y a los artistas del Felibres provenzal. No es mi intención juzgar a Jorge Teillier como a un poeta definitivamente idílico. Tengo la convicción que en la medida que su campo vital se ensanche, su visión poética irá complementándose con nuevas adquisiciones. Puede suceder que este paisaje natal, tan vivamente hoy cantado, desaparezca tragado por el olvido. Todo puede suceder. ¿Pero quién puede olvidar nunca definitivamente? ¿Qué ha querido decirnos, si no, cuando en el último poema de su libro: dice Teillier: "...y me despido de estos poemas: / palabras, palabras —un poco de aire / movido por los labios— palabras / para ocultar quizás lo único verdadero: / que respiramos y dejamos de respirar". Hacer crítica es tal vez lo más incongruo, lo que menos deja en el alma (*animus* decían los antiguos), si la crítica no alcanza a ser comprensiva. Es difícil, empero, reconocer a un poeta sólo a través de sus versos. Por ese motivo, tratamos siempre de saber lo que el poeta realmente vivió más allá de las fronteras de lo ilusorio. Uno advierte entonces que en el caso de todo poeta verdadero existe una mutua correspondencia que auna vida y obra. Y uno advierte, además, que todo lo presentido en la lectura del poema se corrobora al conocer al poeta. Es lo que me ha sucedido con este joven escritor. Hablé de él en un diario, sin conocerle personalmente todavía. Mi conocimiento ahora es mayor. Conozco de cerca la estructura de su espíritu; lo sé amante de la tradición (cultura no es más que tradición). ¿Qué más podríamos pedirle por ahora? Cuando a los veinticinco años se es capaz del rigor, tarde o temprano se logra escuchar la voz augural de la especie, destino último de todo interés poético. Actualmente Teillier ilumina un lenguaje, a mi entender provisional. El poder de colonizar el imperio de las palabras constituye un privilegio del poeta. Ocupa el espacio de toda una vida y es labor en la que no siempre se obtiene recompensa. Cuando uno comprende la capacidad de sacrificio de Mallarmé, sólo entonces puede

comprender la vastedad de la empresa. El futuro nos dirá si Teillier la seguirá. Méritos no le faltan.

Cuando Paul Eluard se ceñía a un repertorio limitado de palabras estaba impulsado por una tensión espiritual de carácter espiritual análogo. Las otras palabras, como él mismo lo dijo, "permanecían extrañamente prohibidas" para él. Escribía sobre lo que amaba. El poeta Jorge Teillier, hasta el momento, no ha hecho otra cosa.

6

RAÚL HERNÁN SILVA

Elvira Orphée. *Uno*. Novela. Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora, 1961. 256 pp. (Recomendada en el Concurso 1960 de la Cía. General Fabril Editora)

En el concurso del año recién pasado de la Editorial Fabril de Buenos Aires, y en que obtuviera el premio máximo "El Profesor de Inglés", de Jorge Masciángoli, apareció recomendada por el jurado esta segunda novela de Elvira Orphée. Ya en 1956 se había insinuado con "Dos Veranos" (1) como una vigorosa narradora de la vanguardia literaria argentina.

Entre ambas obras se observa no sólo el afinamiento de los medios expresivos, sino un vuelco radical en la ambientación: mientras la primera estructuraba el mundo doloroso de un muchachito provinciano en el noroeste, esta última se vuelca de lleno en la problemática del hombre argentino actual. Para ello el asunto salta a la gran ciudad y es Buenos Aires el caldo de cultivo que permite enfrentar a un heterogéneo grupo de individuos, representantes de variados órdenes sociales, viviendo en plena época del peronismo.

Es la clase baja encarnada por Félix Royarte y Falcón, la clase media vivida intensamente desde Margarita Cámpores, Nelly, Néstor Achával, el cantante de tangos, uno de los puntos de partida del novelar. A ellos se agrega Agustín, Justa, Teresa y Annie, entre otros, como figuras de un núcleo aristocrático configurado con mayor densidad en el campo narrativo. El asunto de la novela, variado y a veces difuso, sirve para oponer en el fondo la individualidad desesperada y ciega de esos seres unidos por un clima, un país y un régimen político, pero profundamente diferentes. No es sólo el fenómeno social el que interesa. Las escenas de masas en que el líder habla al pueblo, de excelente construcción y disposición, sirven de vehículo para la configuración espiritual de los personajes, para mostrar su hastío, su

indefensión y un cinismo que encubre el miedo y la impotencia. El mundo exterior es presentado de una manera imprecisa y en ocasiones alucinante, puesto que el interés capital apunta al buceo de tipo psicoanalítico que los personajes emplean, como modo de atracción ciega del pasado hacia el presente. Es, en rigor, una novela de personaje colectivo que busca con valentía increíble la definición y la captación de las esencias argentinas. Y es por eso mismo, descarnada.

Los narradores jóvenes habían sido formados dentro de la época del peronismo y así se remiten a él abierta o tácitamente, aunque aquella realidad nunca funcione de modo contingente: "la conclusión de su poder político, en 1955, coincide con una toma de responsabilidad generacional de todos ellos, es el momento en que pueden decir ya con seriedad su "cosa" y es el momento también en que el país pega un crítico salto hacia el vacío, compuesto de decepciones y retrocesos, pero, igualmente, con una conciencia más generalizadamente lúcida, enmarcada por una "más difundida madurez" (2).

De esta manera es legítimo afirmar que la novela tiene una significación mucho más honda que el fenómeno político-social. Por de pronto, el análisis del título a través del contenido de la obra, nos indica algo más. Alude a la impersonalidad del argentino para referirse a sí mismo y al modo de nombrarse de la clase alta:

"—¿Pero entonces quién es uno ahora? Se nos han colado tantos... Uno podrían ser los tipos de treinta años que desde los veinte están viviendo lúcidamente una experiencia de fracaso. Han comprobado que la grandeza de su país era sólo una cuestión de trigo, que se trataba de un territorio de segundo orden que nunca llegará a ser de primero, porque esa tarea les está confiada a ellos. A ellos, tan luego, que no tienen fuerzas ni para cargar con su propia vida. ¡Qué abrumador en el fondo ser uno!

—Creo —dijo Annie en medio de un bostezo— que los descamisados piensan que uno son ellos.

—Y bueno, son otro uno... (págs. 94-95).

Ese diálogo, frecuente en las largas noches de café y aburrimiento del grupo encabezado por Annie y Martín, revela una suerte de indeterminación ontológica. La imposibilidad de una vida verdadera que acontezca desde las profundas raíces del hombre y esté engarzada a la continuidad histórica de un pasado plenamente asumido. Es algo candente no tan sólo en Argentina, sino en toda la América española, y que nos remite a

(1) Elvira Orphée. "Dos Veranos". Novela. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956. 190 pp.

(2) Noé Jitrik. "La Nueva Promoción". Cuadernos de Versión (N.º 8). Mendoza. Ediciones Biblioteca San Martín, 1959. pp. 30, 31.

Hegel cuando decía, poco más o menos, que existe en la prehistoria toda ella, como una necesidad de ser.

Todos los grupos sociales operan de modo similar y según sus realidades. Orphée no quiere ofrecernos soluciones centradas en esquemas decimonónicos; interesa la valoración existencial. Si bien la clase alta muestra una desfiguración y desvitalización insolubles, Achával, en otro orden, también es un hombre de contornos poco definidos. Antes de entrar a la función en que canta tangos, le cuenta al maquillador su cómoda forma de convivir con la mujer:

—“En una palabra —dijo el maquillador—, cuando se encuentran ustedes dos es como si tuvieran apuntador.

—Así es —admitió Achával con aire reflexivo, que de golpe se hizo poco conforme.

—¿No será medio aburrido? ¿Como si te viviría otro en vez de ser vos el que te vivís? —insistió el maquillador.

—¿Por qué otro? Vos. Un vos que está cómodo, sin desasosiego. Pensá lo que sería si te sacaran el apuntador. Te quedarías nervioso, inseguro... (pág. 128).

La única posibilidad paradigmática que vislumbra algunos de los personajes es Nicolás Magno. Pero no está nunca presente y sabemos al final que es un sacerdote, cuando llega a casa de Justa para intervenir por su conducta. No obstante, no puede operar, porque no está inmerso en el tránsito vivo y doloroso de los demás y así, aunque se le admire, es un símbolo lejano, casi inaccesible en virtud de un cristianismo inactual.

La misma fuerza del relato, su violencia desbordante, produjeron una presentación confusa, por consiguiente, la actitud narrativa no siempre es clara. La desaparición del narrador objetivo y la consecuente integración del lector en el cosmos de los personajes no obedece a progresiones o gradaciones necesarias, por lo que muchas veces el desarrollo se resiente. Sin embargo, la propia calidez del relato, la austeridad de la prosa, nos llevan fascinados por ese mundo del porteño actual, que se muestra con toda su cobardía y grandeza, su desnudez y su soledad; él nos trae a la memoria las palabras con que Eduardo Mallea impugnara en su último libro, esa misma realidad que lo configura: (3)

“¡Ah, nuestra vida blanca, un irse desviviendo por las puntas, puestas las puntas a tocar fines que no resultan, a la postre, fines, sino sólo medios aguzados! Sordina y palidez de relaciones.

(3) Eduardo Mallea. “La Vida Blanca”. Buenos Aires, Ediciones Sur, 1960. p. 113.

Afán de parecido, pasividad, tibieza, beatería; afán de parecido ordenado a reglas medianas, rara vez a las más altas, pues es más cómodo, a qué decirlo, obtener con moderación que pretender con problematicidad”.

7

BENJAMÍN ROJAS PIÑA

Revista Conferencia. Universidad de Chile. N.º 1, octubre de 1961, Editorial Universitaria, S. A., 48 páginas

Reaparece la *Revista Conferencia* con propósitos más amplios y una disposición gráfica remozada. En el número 1, octubre de 1961, los editores —el Departamento de Extensión y Relaciones Universitarias de la Universidad de Chile— exponen el alcance de la publicación: “Iniciamos la segunda época de esta Revista que abre un nuevo canal de comunicación entre la Extensión Universitaria y el público del país y del Continente”.

Cuando en el año 1946, el conocido, por ese entonces, Servicio de Conferencias y Transmisiones de Extensión Universitaria de la Universidad estatal comenzó la edición bimensual de una revista con el título de *Conferencia*, no hizo más que hacer realidad una aspiración latente de las autoridades universitarias: mantener un órgano de publicación para tantas y tan valiosas charlas, conferencias y lecciones debidas a sabios y profesores del extranjero y del país ofrecidas desde la tribuna de la Universidad. Desde entonces, apareció en cada número un texto completo de una conferencia importante de alguna personalidad universitaria o intelectual, al cual se agregaban los datos básicos sobre el conferenciante. La Universidad de Chile, desde más atrás, había permitido este tipo de divulgación al publicar casi anualmente, alrededor de 1930, sendos volúmenes de extensión científica y extensión humanística que contenían las conferencias más interesantes dadas en aulas universitarias hacia un público extenso no propiamente universitario o estudiantil.

Nadie puede negar en la actualidad que la función de “extensión universitaria” es llamativa y copa gran parte del interés de una entidad de rango tan elevado como es una Universidad. Ahora, el Departamento de Extensión y Relaciones Universitarias, ha deseado vincularse continentalmente y ensanchar sus tareas, antes, de orden cultural, a un orden más llevadero con la efervescencia contemporánea en que vivimos. Las áreas que ha abarcado el Departamento en referencia, necesitaron de una vía adecuada de divulgación regular y masiva, por tal motivo, una revista con informaciones

culturales y textos de conferencias universitarias le fue indispensable. Esta labor de "puertas afuera", de extensión, a través de servicios utilísimos como son el Instituto de Extensión Musical, el Instituto del Teatro y el Instituto de Extensión de Artes Plásticas, ya no cabe en páginas de una publicación tan tradicional como las de los *Anales de la Universidad de Chile*. El curso natural de estas meras noticias halla su cauce en un órgano periódico más ágil, como es el caso del *Boletín*, publicación exclusivamente informativa que ha ido perdiendo su carácter de gaceta para colocarse entre el cuerpo de revistas nacionales. Pero, a las funciones de propagación, era necesario añadir las de difusión de textos escritos con ocasión de charlas o cursillos breves, cuya médula exige una preocupación por conservarlos. Así, entonces, al ánimo ya manifestado en 1946 por lanzar las conferencias universitarias en una publicación periódica, se ha unido el deseo de verter el desarrollo de servicios de extensión de la Universidad de Chile.

La nota que encabeza a la *Revista Conferencia* explica: "Aquí está la presencia de los valores que han ocupado la tribuna universitaria y también se establece el acontecer fundamental que protagonizan los diversos servicios de extensión. La Editorial Universitaria colabora con una visión general del momento literario chileno. El Departamento de Derecho de Autor plantea puntos de vista sobre sus propias inquietudes. La Universidad informa sobre el movimiento de científicos y funcionarios de categoría internacional que visitan al país". De aquí que sorprenda vivamente por su material el número 1 de la *Revista Conferencia*. Sobre letras, destacan las noticias acerca de los premios literarios Municipal, 1961; Gabriela Mistral y Alerce de 1960, y Nacional 1961 a Marta Brunet; como así, también, la reseña del libro de Tomás Lago, "Rugendas, pintor romántico de Chile". Importante es la síntesis de la marcha del Instituto del Teatro, con sus estrenos nacionales (*O'Higgins*, drama de Debesa) y el 4.º Festival de Teatros Independientes y de Aficionados. E interesante de ver es el cuadro que se forma el lector al consultar la sección "Intercambio Universitario". Como revista dirigida a un público más general, contiene en cuanto a las informaciones otra última sección. "Perfiles de actualidad", en la cual se dan noticias de las personalidades del Físico norteamericano J. Robert Oppenheimer, y del escritor italiano, Salvatore Cuasimodo.

La *Revista Conferencia* trae los textos completos de una conferencia dictada por el Prof., Dr. Héctor Orrego Puelma, en la Escuela de Derecho de Valparaíso, sobre el tema *El profesional, un estudiante permanente*, y una conferencia ofrecida en la Escuela Internacional de Verano de Santiago, en

1960, por el Profesor René Dumont, de París, acerca de *Subdesarrollo y hambre*, para un ciclo que versó sobre la integración del agro latinoamericano en el mundo actual. Señaladamente, el texto del profesor Dumont encierra una importancia para nuestra organización social y agrícola que bien merece la difusión de que ha sido objeto al incluirse en el contenido de este primer número de la *Revista Conferencia*, de Extensión Universitaria.

8

ARMANDO URIBE ARCE

Sobre Eugenio Montale

Eugenio Montale, el más cauto poeta italiano del "novecento", ha publicado cuatro libros de creación literaria entre 1927 y 1960. Los tres primeros, "Ossi di Seppia", "Le Occasioni" y "La Bufera e altro", son volúmenes (angostos) de poesía. El último, "Farfalla di Dinard", contiene breves prosas entre la ficción y la crónica (o autobiografía).

Coincide su aparición con la de otro libro de prosas, "de viaje y ensayos", obra del único poeta viviente que puede compararse a Montale (aunque más fecundo que éste): Giuseppe Ungaretti. "Il Deserto e dopo" se llama esta colección de escritos de los años 1931 a 1949 más o menos, que comprende un "Quaderno Egiziano" (Ungaretti nació en Alejandría de Egipto) y versiones de textos brasileños —pues el poeta vivió en Brasil entre 1936 y 1942 (y ahí murió su hijo).

Pero reduzcámonos a aquella "Mariposa".

"La mariposa color azafrán que venía cada día a encontrarse en el café, sobre la plaza de Dinard, y me traía (así me pareció) tus noticias, ¿habrá vuelto, después que partí, a aquella plazoleta helada y con viento?" ("Farfalla di Dinard").

"Tus noticias", ¿de quién? Ah, no lo dice, no dice nunca Montale a quién conversa, de quién se ocupa en plazoletas o en hoteles; "Clizia" acaso, un nombre de convención para un personaje que aparece y desaparece en sus poemas y prosas; alguien de quien la "farfalla" no sabe nada... Porque —tal vez— la "farfalla" no existe. "Bajé la cabeza, y cuando la levanté vi que sobre el florero de las dalias la mariposa no estaba ya" ("Farfalla di Dinard").

"Clizia... tuvo un instante de turbación desolada, y luego la salvación presentósele de súbito en el espacio verde de un enorme manifiesto mural". "...fue así como perdió poco a poco el contacto con el mundo externo, hundiéndose por su propio peso en un pantano negro mas no desagradable" ("Clizia a Foggia"). Pequeñas causas, hechos insignificantes que se tornan fatales (infaustos o

dichosos), un contra-mundo como el dorso de alguna tapicería famosa que repite, parodiándola, una batalla en dulce paisaje, o un acto cortesano y religioso —que pierde en el revés su carácter primero, y se hace befa o blasfemia.

Lo maravilloso “a portata di mano”.

“No he encontrado nunca a Moby Dick, la ballena blanca...” dice el personaje sin nombre de una de estas historias, que es lícito identificar a Montale; y lo expresa como si fuera cosa de ocasión o voluntad. Esa ballena maligna, efectivamente, no visita los campos de ski, las montañas “sepultadas en la nieve” donde suceden pequeños hechos insignificantes: “yo paseo (en mi habitación) en pijama” (“La statua di neve”).

“Paseaba por el corredor, en pantuflas y pijama, esquivando de tanto en tanto un cúmulo de ropa blanca sucia. Mi hotel...” (“L'uomo in pijama”).

En hoteles de primera y segunda categorías, en casas de departamentos —desde cuya ventana ve volar un gavilán entre la lluvia—, en restaurantes elegantísimos y en una “buca” florentina (donde se multiplica una mujer de mediana edad en los recuerdos de cuatro clientes menores, una “donna che fu deliziosa”, o bien se formulan hipótesis ansiosas “sobre el modo de festejar la caída —y de preferencia la muerte— del Tirano”: aunque en realidad esto sucede en “una trastienda vacía...”). Todos, lugares donde no ocurre nada extraordinario y empero se deciden ocultos futuros de individuos anónimos ¡pero todos somos anónimos!

De ahí la viscosa seducción de estos relatos en que no pasa nada y todo pasa, su “malaise” de tono menor.

Pero estamos en realidad hablando sólo de la tercera y la cuarta parte (con una excepción) de este libro curioso; de los “cuadros de sociedad consigo mismo” (como alguien llamó a estas prosas) del Montale final, o mejor dicho penúltimo —porque vive aun nuestro autor... Pero también penúltimo como aquella “Penúltima” de Mallarmé, cuyas prosas son misterioso antecedente de éstas.

En la primera parte, son trabajosas e inútiles reconstrucciones de infancia; pero no sólo de infancia. “El otro día antes de dormirme” —dice en una de las narraciones. ¿O sólo de infancia? Sucede que en Montale siempre la infancia es “el otro día”, recién y ya pasada para siempre. Por eso rememora con tan exacta lucidez lo antiguo y reciente; tal como en una prosa anterior a este libro: “Dov'era il tennis...” de “La Bufera e altro”, diversión casi única junto al severo verso de aquel libro. “Dov'era una volta il tennis, nel piccollo rettangolo difeso dalla massicciata su cui dominano i pini selvatici, cresce ora la gramigna...”

Y ahí figuran personajes americanos y dialectales a la vez, una “Donna Juanita” de las riberas del Plata y la “Riviera ligure”, un “Don Pedro” llamado “il Leone del Callao”, que aparecen después en la prosa que precisamente, cruelmente, se llama “Donna Juanita”. “No tuvieron nunca verdaderamente ni casa ni patria ni lengua ni familia. No alcanzaron una existencia verdadera y propia, y tal vez no sospecharon siquiera que pudiese haberla diversa de la suya”.

Personajes sin nombre o con nombres “de fantasía” pueblan o abandonan estos relatos de niñez vuelta a encontrar, irremisiblemente perdida, otra.

“Aquella inmersión fuera del mundo ahora habitual, aquel recuperar un tiempo que él creía casi imaginario, tenían en verdad algo de milagroso. Federico creyó por un instante enloquecer y se dio cuenta de lo que ocurriría si la vida transcurrida se pudiese volver a ejecutar desde el comienzo, en edición *ne varietur*, y hasta la consumación, como un disco grabado una vez y para siempre” (“La casa delle due palme”).

¿Quién, sino el autor, o nadie, sería este “Federico”? víctima o fruto de “una asidua e involuntaria labor de desarraigo, un largo periplo a través de ideas y formas de vida allá desconocidas”.

Más nombres hay en la segunda parte del libro que en todo el resto. El autor ha querido volver objetiva su experiencia, y aun jugando un papel secundario —de interlocutor o testigo— en las ficciones que crea, no las liga a sí, a su pasado ni a su presente incierto. Son, más que las otras páginas de esta “Farfalla”, especies de anécdotas para contar a amigos, acaso relatadas a amigos muchas veces; o una vez al menos. La solapa del libro, al hablar del “cáustico conversador” que sería el poeta, nos permite ingresar de algún modo a esta “serata” de ciertos párrafos, o fantasías o recuerdos “para amigos”. “Si fue observado ya que los amores de los otros, y más aquéllos que nuestros amigos, nos resultan incomprensibles y nos parecen exagerados y artificiosos, casi como si en ellos sintiésemos el desperdicio de una loable facultad que sólo en nuestro pecho creemos bien administrada y razonable, lo mismo, con pocas variantes, puede decirse de las amistades” (“Il signor Stapps”). La observación de Proust a propósito de un amor de Saint-Loup, y que Proust no extendería a la amistad (pues no creía en la amistad en ningún caso, de juzgarse por su novela —y aun por su Correspondencia harto hipócrita), el juicio de Proust lo aplica Montale a sus amistades; y justifica así el dedicar todo un género de composiciones en su libro a estas “conversaciones con amigos alrededor de una mesa, a los postres”, al estilo de un Maupassant que sufriera dos guerras.

"In una buca fiorentina" y "Clizia a Foggia" pertenecen a esta segunda especie de conversaciones. Volvamos a Clizia.

Ya no en Foggia. Una nota del poeta, en "La Bufera e altro" ("bufera" es ventisca, tempestad), nos dice que el personaje de "Iride" —un poema o "Silva" que llama, donde previene "si vuelves no eres tú, mutada tu historia terrenal"— es el mismo de toda la serie de "Finisterre" —otra sección del libro—. Y agrega que "vuelve en "Primavera Hitleriana", en varias "Silvae" (también con el nombre de Clizia) y en el "Piccolo Testamento". También con el nombre de Clizia: "si vuelves no eres tú..."

Clizia o tú, o quien sea, esta "segunda persona" montaliana, de estirpe platónica, es un motivo perpetuo de error e hipótesis ante la poesía de Montale.

¿Caeremos en el error, avanzando una hipótesis?

"¿Todo por nada, entonces?

..... Mira aun
a lo alto, Clizia, ésa es tu suerte, tú
que el no mudado amor mudada
[guardas..."]

Clizia es servidumbre al amor, y amor también, mensajera y víctima de Dios, víctima y testigo de los dioses crueles (minúsculos y poderosos) de la tierra. ¿No se titula "La Primavera Hitleriana" el poema de que citamos?

Y en una de las "Conclusiones Provisorias" de este libro completo en su desesperanza, espiritual en la derrota y lo precario, como de Job (o más bien de Jonás: "nosotros, como Jonás sepultos, en el vientre de la ballena"), no en el "Piccolo Testamento" mencionado sino justamente en el poema final del libro, "Il Sogno del Prigioniero", ese Tú se transmuta, sirve a todos, al amor y al horror, no mudado, persistente.

"...mi sono alzato, sono ricaduto
nel fondo dove il secolo e il minuto"
"y los golpes repítense y los pasos,
e ignoro aun si en el festín seré
víctima o comensal. La espera es larga,
mi sueño de ti no acaba".

El poema de dolor más terrible, de guerra y paz odiosa, muy superior a los virulentos y demasiado melódicos de Quasimodo, no acaba en nosotros nunca, así como no acaba en ese "yo" que es todos el sueño del "tú" que es también todo.

Lejos de la "Farfalla", o quizás cerca: "he suscitado —dice— iris sobre horizontes de telarañas y pétalos en la trama de las rejillas..." Suscitado.

He ahí el término útil: Ficciones las "farfalle", ficciones suscitadas en rejillas.

"Albe e notti qui variano per pochi segni".

9

CECILIA ECHEVERRÍA EGUIGUREN

Il barocco in Italia, de Dino Formaggio y *Barroco e Novecento*, de Luciano Anceschi, 1960. Arnoldo Mondadori Editore y Rusconi e Paolazzi Editori.

La "querella del Barroco" sigue siendo propiamente una querella. Historiadores y críticos de arte contienden —"denodadamente" como dice alguno de ellos— sobre el término "barroco" y sobre los límites cronológicos de su vigencia; disienten en cuanto a los nombres de sus cultores y las razones (o sinrazones) de sus detractores; convienen momentáneamente en la actualidad de su influencia, sólo para contradecirse apenas se trata de atribuir el título de barroca a una obra de arte contemporánea.

Pero hemos restringido el valor de este concepto a la crítica e historia del arte; en circunstancias de que se utiliza, tan ampliamente como en ese campo, en el de la literatura, y se aplica tan agudamente a los poetas y narradores como a los artífices de la arquitectura, la escultura y la pintura, y aun a los artesanos de las llamadas "artes menores".

Testimonios de la vitalidad de esa más que secular contienda, son dos libros italianos que comentaremos en esta crónica: "Il Barroco in Italia" de Dino Formaggio y "Barroco e Novecento" de Luciano Anceschi, ambos publicados en el curso de 1960.

Los dos libros se refieren al Barroco en Italia, y no será inútil recordar lo que debe a aquella tierra el desarrollo de estas formas artísticas (por no llamarlas todavía "materia", "substancia...") La obra de Formaggio, de carácter más bien expositivo, tiene no obstante la virtud novedosa de documentar las afirmaciones de su texto con un cuerpo considerable de reproducciones fotográficas de manifestaciones barrocas en la arquitectura, en la escultura, en la pintura y en las artes menores; de modo que puede seguirse la línea sinuosa del estilo en la exquisita fachada de "Sant'Andrea al Quirinale" (la iglesia romana en que hacían su noviciado los jesuitas), en el paroxismo extático de Santa Teresa (también en Roma y obra de Bernini), en la austera meditación del "San Carlo Borromeo" de Daniele Crespi y en la festiva malicia de dos moros de talla que sostienen la cubierta de una mesa de arrimo (en los "Musei Civici" de Milán). Por su parte, el libro de Anceschi —uno de los críticos más autorizados de la literatura contemporánea en Italia— lleva el subtítulo de "algunas pers-

pectivas fenomenológicas” y divide su interés entre las cuestiones abstractas de la estética y las referencias precisas a la obra de algunos poetas “mayores” italianos, ingleses y franceses.

Detallemos en primer lugar el contenido de “El Barroco en Italia” de Dino Formaggio. Cuatro son los temas o caracteres a raíz de los cuales extiende la noción o nociones del Barroco —pues mal puede hablarse en singular de los frutos de una controversia tan agitada: el espíritu del barroco como negación de lo bello ideal; su inclinación a situar el infinito no fuera sino dentro del mundo, que hace inagotables sus motivos y provoca el amor al movimiento sin fin; la aparición de la luz, no como problema espacial sino como signo de esa infinitud; y, por último, el carácter religioso y en cierto modo doctrinal de su estilo, que ya muchas veces se ha identificado con el espíritu de la Contrarreforma.

Así, dice de la luz por ejemplo: “Ella... anima igualmente lo bello y lo feo, lo bien formado y lo deforme, un rostro queda sumergido en la sombra, y en la luz se revela la redondez de una espalda, confunde en la obscuridad masas de humanidad y al lado ilumina un árbol o un perro”. El eje de las cosas que en el mundo medieval estaba en Dios y en la dependencia del hombre respecto a Dios, y en el breve Renacimiento se equilibraba en un concepto aventajado del hombre y sus poderes, se desplaza ahora o vacila en el arbitrio de una voluntad humana que no quiere —primordialmente al menos— al hombre mismo, que lo cree sustituible, que se duele en su mortalidad inminente. De ahí proviene la religiosidad algo ambigua desde un punto de vista estrictamente ortodoxo, un culto en que tanta o más importancia que la figura y la gesta de San Jerónimo tiene la masa indiferente del león, ya no emblema, casi inspiración absoluta.

Las notas que acompañan a cada una de las reproducciones de “Il Barocco in Italia”, nutridas de hechos y oportunos comentarios, explican cómo un estilo que se apropia de las artes denominadas “mayores” impregna asimismo todo el reino del arte, y sirve de guía y límite a los decoradores teatrales que se transfieren a las pequeñas cortes germánicas junto con el “melodrama” italiano, de la misma manera que opera como exigencia y ritmo en las fastuosas construcciones de placer piamontesas (de las cuales no es la menos notable la “*Pallazina di caccia di Stupinigi*” en la cercanía de Turín).

La obra de Dino Formaggio, en conclusión, puede saludarse como un intento honesto y coherente de proporcionar una documentación lo más amplia posible de las más diversas formas barrocas en Italia, y su sola disposición material (el orden de las láminas fotográficas que la ilustran) supone ya

una enseñanza que la lectura más descuidada —la de quien hojea y mira distraídamente y sin intención sistemática— no puede evitar ni desaprovechar.

Otras son las intenciones de Anceschi; y otros los resultados. Crítico de una organización intelectual inclinada a la abstracción, y gozando al mismo tiempo de extrema sensibilidad para apreciar las formas de la belleza literaria, Luciano Anceschi, actual director de la revista “*Il Verri*” de Milán, ha sido un literato “militante”. Los estudiosos de poesía italiana moderna no ignorarán en modo alguno su notable y ejemplar “*Antología de la poesía lírica del Novecientos italiano*” (publicada en 1953). Tampoco habrán olvidado el prefacio o introducción doctrinaria a las preciosas versiones de poemas de Safo, Ibico, Anacreonte, etc., que Salvatore Quasimodo publicó durante la pasada guerra mundial y que marcaron el comienzo de una fecunda y generosa vocación de traductor de lenguas antiguas y modernas. Ahora, en este “*Barroco y Novecientos*”, colección de ensayos que convergen en un concepto de Barroco del todo original, Luciano Anceschi reanuda esa “conversación” que es todo ensayo maduro —desde los llanos y moderadamente corteses de Montaigne hasta hoy día.

Dividido en cinco partes (Idea del Barroco, Cuestiones del Novecientos, Fenomenología Literaria, Dos Estudios, y Anotaciones Barrocas), este libro experimental invoca a menudo como testigos de sus afirmaciones e hipótesis a los poetas y críticos literarios más sólidos y (hasta donde pueda predecirse) perdurables de nuestra época. Con el mismo criterio —el de recurrir a las fuentes del conocimiento que se trata de racionalizar y hacerlas accesibles en otros planos de la conciencia que aquéllos en que se dan originariamente— trae a colación (sin duda con cierta malicia) la frase célebre de Montaigne: “*la plus part des occasions des troubles du monde sont grammairiennes*” (“*Apología de Raimond Sebond*”).

Felicitémonos de que un retórico ilustre —y reivindicuemos el uso de la palabra para Luciano Anceschi— se dedique con amor inteligente a desentrañar los orígenes y los significados de las creaciones artísticas de nuestra época, y señalemos a la atención estudiosa en nuestro país este libro útil y documentado. La capacidad de abstraer sin desligarse del documento, y la de referir la documentación sin transformar la obra en repertorio de nombres y datos al estilo de un “*Diario Oficial*”, no es común en nuestra literatura crítica. Sería necesaria tal vez la pluma de un Quevedo para satirizar los hábitos alguacilesco de algunos dómines. Mientras no surja ese Quevedo, leamos con alivio la obra discreta y respetuosa de un autor como Luciano Anceschi.

10

MANFREDO KEMPF MERCADO

La idea de la Universidad en Alemania, Fichte, Schleiermacher, Humboldt, Nietzsche, de Lagarde, Weber, Scheler y Jaspers, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1959, 524 pp.

En nuestro tiempo, en que tanto se oye hablar —más que se ve hacer— sobre reformas universitarias, resulta de un enorme interés la lectura de esta obra. Así lo comprendió la Dirección del Instituto de Filosofía de la Universidad de Montevideo, al seleccionar y hacer traducir a nuestro idioma los trabajos de tan afamados pensadores.

Con un propósito meramente metodológico, el volumen ha sido dividido en tres capítulos: los “fundadores” —Fichte, Schleiermacher y Humboldt—, los “críticos” —Nietzsche, de Lagarde y Weber— y los “reformadores” —Scheler y Jaspers—. Aunque a veces resulta difícil discernir el carácter de los escritos, sobre todo el de los dos últimos grupos —críticos y reformadores—, la distribución es adecuada *latus sensu*, siempre que no se la tome como un lecho procústeo.

El primero de los trabajos seleccionados, perteneciente a Fichte, data de 1807, y el último, de Jaspers, de 1946. De esta suerte se halla comprendida en la obra antológica toda la historia y el espíritu de la Universidad alemana, desde la fundación de la de Berlín —1810—, de la que Fichte fue su primer Rector, hasta el presente. Pero no sólo se nos ofrece un cuadro de lo que se logró realizar en Alemania en la centuria y media de vida que lleva dicha Universidad, sino que parejamente nos informamos de las dificultades que vieron estos hombres oponerse a los ideales que tenían sobre lo que debería ser la misma. En este último aspecto, como no podía ser de otro modo, resulta inútil buscar una unidad de criterio. La misión de la Universidad es sólo aparentemente obvia. En cuanto se teoriza sobre su organización racional y su función, surgen discrepancias por más de un costado. La complejidad de su estructura dimana de la pluralidad de facetas que encierra el concepto medieval de *universitas*, remozado en el Renacimiento y vuelto a tornarse problemático en nuestra época. Pero esto no debe entenderse en un sentido negativo. Antes bien, la revisión periódica de sus principios sustantivos, cuando no obedece a fines demagógicos o de vana pedantería, es el mejor síntoma de su vigencia dentro de la dinámica social. Precisamente la Universidad debe huir de adscribirse a moldes rígidos y definitivamente fijados. El lento languidecer de las otrora florecientes

universidades españolas, nos habla en un lenguaje que no admite réplica.

Por más que escapa a la intención de esta reseña realizar una sinopsis del vasto material manejado en la obra, hemos de subrayar ciertos aspectos en vista de algunas ideas que se oyen repetir en nuestro medio y que no responden a realidad alguna ni a ideal alguno en el mundo universitario alemán.

Schleiermacher ya habla, en su escrito de 1808, de la importancia de la *conferencia de cátedra*, afirmando que la utilidad de un profesor es proporcional a su perfección en este arte. Aun la mayor erudición se vuelve inútil sin su pleno dominio. La claridad en la exposición, proveniente de saber adecuar el lenguaje a las condiciones del alumnado, es la que otorga la carta de idoneidad al profesor, como dirá de Lagarde setenta años después. Resulta indudable que el aspirante a docente deberá reunir no sólo las condiciones de sabio, sino sobre todo las de maestro. Ambas cualidades, como anota Weber, no suelen coincidir, sucediendo que la misma persona pueda ser un sabio de primer orden y un docente sencillamente horrible (Helmholtz, Ranke). En nuestro tiempo, Jaspers ha salido en defensa de las *lecciones* —de las buenas lecciones, desde luego—, las que constituyen una tarea vital para el docente, según afirma. El tono de la voz, los gestos, etc., coadyuvan a la transmisión viva del saber, participando los alumnos en la auténtica intimidad espiritual del maestro.

A través de la mayoría de estos escritos, se nota una seria preocupación por el destino de la cultura en conexión con la mayor difusión de la misma. Nietzsche advierte el peligro de la tendencia a la “mayor extensión posible de la enseñanza” así como a la de “simplificarla y debilitarla”, corriente que nos llevaría al establecimiento de una falsa cultura. Frente a ello, confía en la tendencia al “angostamiento y la concentración de la cultura” que, además de responder a la tradición alemana, es la que ha dado resultados más fecundos. Coincidiendo con dicho espíritu, Weber no oculta su desconfianza hacia los cursos concurrendos en masa. Democracia, allí donde corresponda —advierte—; pero el trabajo en las Universidades pertenece al dominio de la “aristocracia del espíritu”. Scheler, refiriéndose a la organización de las universidades populares, puntualiza que jamás ha existido, ni existirá una cultura surgida de una “clase”, ya que ésta únicamente tiene intereses. Lo que se llama la “ciencia proletaria”, en oposición a la “ciencia burguesa”, son sólo sobra y migajas de ésta, pero tal cual se encontraba medio siglo atrás, de donde el empeño de la clase obrera de producir por sí sola una nueva cultura, significa tanto como ponerse al servicio de un “antes de ayer” histórico.

El alto espíritu que domina en la mayoría de es-

tas páginas —espíritu eminentemente universitario—, contrasta penosamente con lo que podríamos llamar la miseria de la filosofía alemana: su xenofobia y egotismo. No en vano George Santayana juzgó severamente este último, en una obra cuya enseñanza debería ser recogida por los filósofos de hoy, mucho más cuando el destino de la universidad exige, como el concepto mismo de Humanidad, ser considerado como un *totum*.

11

PEDRO LASTRA

Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago, por Juan Uribe-Echevarría. Santiago de Chile. Editorial Universitaria, S. A., 1962. 173 páginas.

En el último tiempo, los estudios del folklore chileno han cobrado un nuevo impulso gracias a la sostenida y apasionada labor de un grupo de investigadores que están tratando de desentrañar las más genuinas manifestaciones del espíritu criollo, expresadas a través del cuento, la poesía, la música, las artes plásticas, etc.

En la actualidad, trabajos como los emprendidos por los profesores Yolando Pino Saavedra, Juan Uribe-Echevarría y, el más joven, Manuel Dannemann, o los que desde hace años viene desarrollando el entusiasta escritor Oreste Plath, constituyen atrayentes e iluminadores vehículos de conocimiento del talento y de la sensibilidad populares. Sin embargo, es de lamentar que no siempre las obras de indagación folklórica hayan tenido en nuestro medio la resonancia que se merecen. Mas, el público suele compensar las omisiones de la crítica, como se ha visto con las inestimables recopilaciones de los *Cuentos folklóricos de Chile*, llevadas a cabo por don Yolando Pino y la publicación del *Contrapunto de Alféreces en la Provincia de Valparaíso*, por don Juan Uribe-Echevarría.

Este último autor acaba de editar una obra de gran interés en la que —precedido de un ameno y erudito estudio— se recoge un vasto repertorio de *Cantos a lo divino y a lo humano* de la zona de Aculeo, en la provincia de Santiago. El volumen que reseñamos une a la novedad de su planteo el valor implícito en el hecho de que la existencia de este centro de riquísima actividad poético-musical hubiese pasado, hasta hoy, totalmente inadvertido.

No estamos aquí ante la obra de un puro investigador de gabinete, sino frente al producto de una auscultación viva y directa del alma de nuestro pueblo. Después de varios años de trabajo, don Juan Uribe puede entregar un documento folkló-

rico en el que la elaboración sistemática, la recolección de *versos* y la iconografía complementan eficazmente la animada fisonomía espiritual de una región de Chile.

El plan de la obra considera una Introducción (páginas 11 a 43), y una segunda parte antológica de textos reunidos bajo el título de *Cancionero de Aculeo* (páginas 45-173). Esta segunda parte se divide a su vez en tres grupos: *Versos a lo divino*, *Versos a lo humano* y *Versos de repertorio*.

La Introducción se inicia con el estudio de la décima glosada, cuyo origen "se remonta a los albores de la época colonial". Apoyado en una abundante bibliografía, el autor sistematiza los aspectos fundamentales de la evolución de esta modalidad poética y destaca el amplio desarrollo que ella adquiere en Chile en la segunda mitad del siglo XIX, aunque ya muchos poetas populares, y también escritores cultos dotados de ágil talento satírico, la habían empleado como medio de estímulo combativo en las luchas por la Independencia en distintas naciones de América. Creemos que resulta muy útil la reproducción en este volumen de una *Glosa publicada en Lima al principio de la Revolución Americana* y que don Pedro Godoy incluyó en su *Espíritu de la Prensa Chilena*, obra editada en Santiago en 1847. Con inimitable gracia, el anónimo autor de esa glosa recoge las vibraciones políticas del ambiente continental, se burla de las vacilaciones que demostraban algunas ciudades, al mismo tiempo que resume el fuerte sentimiento de liberación que animaba la época, como ocurre en la primera décima:

"Si de España la maraña
Está ya tan conocida,
¿Deberá seguir unida
nuestra América a la España?
¿No podrá con fuerza o maña
Ahogar su cruel frenesí?
Ya lo ha dicho el Potosí,
Y a ejemplo de Buenos Aires,
Con mil gracias y donaires
Arequipa ha dado el sí" (pág. 13).

La vida política del siglo XIX y los sucesos más relevantes, de carácter bélico, como el bombardeo de Valparaíso en 1866 y la Guerra del Pacífico, encuentran su expresión en la obra de los poetas populares y cultos que se entregan al cultivo de la décima como una manera de comunicarse con un sector más vasto de lectores. La observación de don Juan Uribe que indica cómo "la décima satírica de asunto político, a veces costumbrista, suelta o glosada de cuarteta, acompaña la historia del país durante todo el siglo XIX y primer tercio del presente", nos resulta, a través de su estudio, de toda evidencia.

Para el lector no especializado será de gran utilidad la indicación o transcripción de los textos de la pasada centuria en que el profesor Uribe basa sus afirmaciones.

La Introducción continúa con un estudio histórico-técnico de la décima glosada. Dice el autor: "Los cantores y poetas populares, no profesionales, de los más diversos puntos de la República, conservan hasta hoy una nomenclatura fija en el empleo de términos y conceptos métricos, que es la misma que usaban hace ochenta o más años los poetas-editores de hojas y folletos, y cuyo primer origen se remonta a los cancioneros españoles de los siglos XV y XVI" (pág. 19). Agrega que la división clásica entre verso *a lo humano* y *a lo divino* procede de estos cancioneros peninsulares y de los pliegos sueltos de poesía popular que circularon en abundancia por tierras americanas.

Los aspectos que se refieren al carácter de la rima, a la composición de la cuarteta y a la modalidad del canto han sido desarrollados por el folclorista con gran acuciosidad: la observación directa, en que se apoya al exponer las características del canto, comporta un factor muy atractivo en el estudio del tema.

El centro del capítulo de Introducción se refiere a la descripción de la Cruz de Mayo en el fondo *Los Hornos* de Aculeo, que "puede considerarse como una de las celebraciones más notables de la provincias de Santiago, (y) un verdadero modelo en lo que se refiere a la disposición general de la fiesta y al desempeño de cantores y poetas". El *Cancionero de Aculeo*, que corresponde a la segunda parte de la obra del profesor Uribe, suma "la intervención de los cantores (...) que acudieron a la celebración de la Cruz, el 30 y 31 de mayo de 1959, el 4 y 5 de junio de 1960 y el 13 y 14 de mayo de 1961". El investigador entrevistó en esas ocasiones a casi todos los participantes y de ahí que los apartados que dedica a *La música y el canto*, *El lenguaje* y, por último, a las *Biografías de cantores y poetas*, reflejen un sabor tan vivo y palpitante.

La excelente recolección del *Cancionero de Aculeo* pone al alcance del público lo que estimamos una expresión esencial de chilenidad. Como el autor lo señala en la página 24 de la Introducción los cantos seleccionados muestran que "el tema *a lo divino* aparece fuertemente incorporado al sentimiento del cantor popular. Es una Biblia criollizada la que desfila por estos versos. Jehová, Lucifer, los profetas, los santos y, sobre todo, Cristo y la Virgen, hablan y se comportan como campesinos o mineros de nuestro Valle Central". Del mismo modo, asombra la amplitud de la temática de los *Cantos a lo humano*: Versos por el amor; acontecimientos políticos y catástrofes nacionales, entre los cuales nos parecen notables los referidos

al terremoto del 21 de mayo de 1960; *versos de literatura* que describen la naturaleza; *versos por historia humana*; *parabienes para los novios y brindis*. Sobresalen en este grupo de *versos a lo humano* los del tema del *mundo al revés*, las *ponderaciones* o exageraciones y las burlas del Cielo y el Infierno.

Con esta obra, don Juan Uribe Echevarría afirma su condición de valioso y apasionado investigador de la poesía popular y de excelente expositor de sus temas.

12

BENJAMÍN ROJAS PIÑA

Jorge Edwards. *Gente de la ciudad*. Cuentos. (Santiago de Chile), Editorial Universitaria, S. A., 1961. 124 páginas

Jorge Edwards (1931) entrega en los cuentos de *Gente de la ciudad* el alma de aquellos seres desasidos de una existencia armónica. Son como personajes alzados bruscamente por un vendaval incontrolable. Entonces, desprovistos de abrigo y de todo, quedan lanzados a la intemperie real de sus almas desvalidas.

Las aglomeraciones son propicias en una ciudad que se desarrolla desarmadamente. Allí se mueven los humanos; unos seres cualesquiera. Cada uno vive lo suyo; pero, he aquí que el escritor los toma y muestra. No selecciona el autor a sus personajes. Lo que hace es recoger a aquellos que ve sin rumbo, desorientados, incoloros. Son las gentes que oculta la masa, la colectividad bullente de una ciudad. En cada uno de estos componentes de la "gente de la ciudad" que revela Jorge Edwards, hay, sin embargo, un interior. Para el prójimo son seres desconocidos. En ellos respira la existencia. Llevan amargura, descontrol e incomodidades. Tomando a uno de estos personajes, Francisco, de *El funcionario*, nos adentramos en el alma de un mediocre oficinista, que envejece y se amarga sin poder aspirar a más, como si su cabeza de monigote le sirviese sólo para devenir en monigote... Otro, doña Celinda, la protagonista de *El cielo de los domingos*, siente vivamente la humillación de su clase y modo de ser, y se asila, en la práctica, en una casa residencial sin tono, desabrida, buscando en el cielo límpido de los días domingos, uno tras otro, un consuelo silencioso.

¿Cuántas veces nos ocurre enfrentarnos a un rostro y no ver nada en él? Acaso encierre un destino prodigioso en avatares y emociones. Altos y bajos que no se advierten en pasillos repletos de los vehículos colectivos de la gran ciudad, en mesones de despacho de los almacenes de las esquinas ochava-

das, o, llanamente, en el diario andar de calles y paseos. Cada uno encubre ese "algo" que teje aquí el narrador. Nos coloca para que nos comuniquemos con personajes sombríos, conocidísimos, ridículos casi, en una situación, y el relato no es más que eso. Clásico en su factura. Sabio en su desarrollo. Entonces conocemos, tomamos amistad, con Francisco, el funcionario; Celinda, la señora de la casa residencial; Rosaura, mujer joven de servicio; los muchachos desaprensivos de un vivir auténtico; el abogado fracasado; el anciano molido por la rutina... Todos ellos penetran en el lector y enturbian su conciencia. Es el modo de estremecernos que tiene Jorge Edwards.

El mundo así presentado, mustio, llega al patetismo cuando en las narraciones juega el observador. Las páginas se tornan humorísticas. La situación ridícula ofrece una realidad mortificadora. Sobre eso, el relato coge un detalle insólito y, luego, abre como una flor en campo de estiércol. Tal es la verdad de un mundo gris, desalentador, trágico en su ridiculez. La ciudad se constituye en paisaje tenue que mitiga la costra dura. Los seres, sin embargo, no padecen un cambio. En estos cuentos no está la anécdota decidida, por eso sus personajes caen como sumergidos en baños de limpieza y renacen por escaso instante, para caer de nuevo con un sello sórdido de miseria. Es decir, la flor sola no hace jardín, y la situación y los seres contienen un mundo inquietante, lleno de abismos. De allí esas almas deslazadas en su fracaso, agostamiento y mediocridad.

El relato va directamente a los hechos y se remansa de acuerdo con la dimensión temporal para profundizar en la situación. La técnica, simple, permite el humor y la visión interior y pausada. Doña Celinda, en *El cielo de los domingos*, ha sido invitada a almorzar "uno de estos días" por su yerno. Ella vive sola, en casa de pensión, y un domingo decide realizar dicha visita. Para la nieta lleva un paquetón de dulces: "Sale tranqueando por el patio, cartera y paquetón en mano. No consigue acercarse sin temor a casa de su yerno, sobre todo a falta de invitación formal. Temor de ser humillada, al contacto de una atmósfera que no logra asimilar completamente. A veces, frente al humor expansivo de doña Celinda, el yerno reacciona con una mirada de soslayo y un silencio impenetrable: "él es de buena familia" dice doña Celinda. Y ella, hace la visita. El no está. En la casa se esperan amigos de negocios para almorzar. La hija tiene que preocuparse de la preparación de todo. Quedan, en una salita, doña Celinda y su nieta, "La niña, reclinada en la mesa, rumia un caramelo y se mira la puntá de los zapatos. Sus piernas son como palillos". La manda a jugar y la abuela: "Saca de su cartera un pequeño espejo y

se empolva la nariz gruesa, la sombra del bigote. Sonriendo con desdén, recuerda su infancia en el campo. Es una evocación confusa de trabajos y violencias, juego y terrores primitivos. ¡Qué diferente! Guarda el espejo y se pone de pie. ¿Para qué se va a despedir? En el corredor sombrío no hay nadie. Abre la puerta, silenciosamente, y sale a la calle inundada de sol". Y allí está la tensión máxima del relato. Pero hay más. Doña Celinda no ha almorzado y en la pensión dijo que almorzaría donde su hija... Pero, qué hacerle, compra unos platos y a hurtadillas los come. Es sorprendida, y miente... Recuerda, y todo ello va adentrándose en el lector. "Después de limpiar el plato y de acabar con el concho de la botella, se queda mirando el cielo. Hay algo extraño y perturbador en el cielo de los domingos. Algo que, sin razón, produce nostalgia". La inquietud de un mundo de desengaños se cuele y el lector comprende cabalmente el par de preguntas con que se ve el interior descarozado de la señora solitaria: "¿Cuántos domingos ha vivido? ¿Cuántos le quedan por presenciar?"

Con elementos simples se logra una conmoción sincera. Cada situación de los personajes está vivida. Y así como la ternura fluye de *El cielo de los domingos*, encontramos la medianía torpe en *El funcionario*, los apetitos insatisfechos y vacíos en *Rosaura*; la chochería rutinaria en *A la deriva*, cuento profundo en la pintura del viejo solterón que vive acompañado por una hermana, y el ensimismamiento melancólico y anodino en *El último día*, la existencia fallida de un abogado que quiso ser poeta, historia demostrativa de lo cruel e inmisericorde que es la sociedad.

La pugna de un mundo de intenciones y amarguras se denota en el cuento titulado *El fin del verano*, en donde Francisco alimenta un idilio con Margarita, comprometida ya, en una playa de rango social. La narración no es más que la formación de obstáculos en el alma tímida y adolescente de un joven aburrido con su veraneo. La técnica del cuento permite oscilar en dos tiempos, el de los recuerdos y el de la acción. La fiesta final del lugar costino es propicia para Francisco, pero todo va al fracaso. Se emborracha; baila con la amiga inseparable de ella, Clotilde; recibe los desaires de un amigo ocasional y conquistador, el "mago" de la función, contratado especialmente para esa oportunidad, y así hasta que, desesperado con su fracaso, sale a la noche, frente al mar... El relato es en sus últimas páginas la conciencia amarga de Francisco: "Al sentarse al borde de la cama para desvestirse, los ojos irónicos de Margarita le clavaron en el pecho un agujijón doloroso. Era una espina que se ensañaba en una herida fresca".

Gente de la ciudad de Edwards deja desazón porque los personajes, lúcidamente, se introducen en un socavón oscuro de medianías y desengaños. Es un modo diestro de auscultar una perspectiva de la gran ciudad y su mundo sombrío, lleno de humor, trágico y ejemplar.

13

EDUARDO GODOY GALLARDO

Retrato de Azorín, por Luis S. Granjel. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1958, 320 páginas

Movimientos literarios hay que nacen con signos polémicos. Tal es el caso de la llamada "generación del 98", discutida y aceptada, con evidentes variaciones de criterios. Se discuten su ideario y el nombre de sus integrantes. No existe todavía, a pesar de la profusión de estudios críticos que se le han dedicado, opinión uniforme para señalar los dos factores arriba mencionados. Pedro Laín Entralgo (*La Generación del 98*), Pedro Salinas (*Literatura Española, siglo xx*), Hans Jeschke (*La Generación del 98. Una determinación en su esencia*); Guillermo Díaz-Plaja (Modernismo frente a Noventa y Ocho); y, últimamente, Luis Granjel (*Panorama de la Generación del 98*) han incurrido en el terreno ideológico noventayochista y han aclarado algunos de sus problemas fundamentales.

¿Qué elementos unen el espíritu de estos escritores? Unánimemente se señala un punto básico y esencial, indiscutido: su amor y preocupación por España entendida como entidad histórica y vivencial. ¿Integrantes? La discrepancia es enorme. Se ha incluido, entre otros, a Unamuno, Baroja, Azorín, Valle-Inclán, Antonio Machado, Maeztu... El solo enunciado de estos nombres nos hace pensar de inmediato en las diferentes posturas estéticas adoptadas por ellos. ¿Parecido entre Unamuno y Baroja?, ¿entre Machado y Valle-Inclán? Por esto, la vida y obra de los escritores mencionados constituye sabrosa fuente de investigación. Las monografías, ensayos, biografías y aproximaciones al respecto son abundantes.

Luis Granjel ha investigado el núcleo generador del grupo generacional y ha escrito varios *retratos*: Unamuno, Baroja, Maeztu, Azorín, además del panorama ya citado. Nos interesa por ahora el *Retrato de Azorín*, uno de los ensayos más completos que sobre el levantino se han escrito. José Martínez Ruiz tiene el mérito de haber sido el primero en estudiar la ideología del 98. Lo hizo en 1913 en cuatro ensayos a los que rotuló *Generación del 98* y que incluyó en *Clásicos y Modernos*.

Granjel divide su obra en dos partes: *El escritor*

y *La obra*, uno destinado a bosquejar la personalidad humana del escritor, y la otra, la calidad estética. En ambos aspectos logra el ensayista pleno éxito.

Cinco momentos le parecen cruciales en la vida de Azorín. El primero está centrado en la permanencia de sus años infantiles en dos ciudades de dispar característica, Monóvar y Yecla. Nació en la primera y se educó en la segunda. De Monóvar conserva recuerdos amables y de Yecla amargos. Pío Baroja pinta el ambiente de esta última en "Camino de Perfección" a insinuación de Azorín: "La vida en Yécora es sombría, tétrica, repulsiva; no se siente la alegría de vivir; en cambio pesan sobre las almas sordideces de la vida... La gente no sonríe". La personalidad de nuestro escritor está, desde sus comienzos, hecha de contrastes. El segundo núcleo se sitúa en 1896, año en que llega, por primera vez a Madrid, lo que le permite tomar contacto con la real situación española. Participa en tertulias, escribe en diarios y se afianza definitivamente el escritor en ciernes llegado de provincia. El desastre del 98 señala un nuevo momento en su vida: bajo su impacto directo escribe una trilogía, fundamental para la comprensión de su pensamiento: *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las Confesiones de un Pequeño Filósofo* (1904). Son la confesión sincera de lo que sentía al escribirlas y señalan, también, la adopción definitiva del seudónimo Antonio Azorín. El cuarto momento lo marca el exilio. Entre 1936 y 1939, durante la guerra civil, se refugia en París, donde escribe ensayos para *La Prensa* de Buenos Aires que son agrupados, más adelante, en dos colecciones de decidido título: *Pensando en España* y *Sintiendo a España*. Se adentra su amor amargo: "He aprendido mucho en París. En las postrimerías de mi vida —soy ya hartito viejo— hubiera lamentado no haber vivido de asiento en París como he vivido. Porque en París he aprendido a ver mejor a España". Maduro ya, Azorín sigue creando de vez en cuando.

La segunda parte, *La Obra*, está integrada por los siguientes capítulos: *Novela y Teatro, Crítica Literaria, La Faz de España, Cuestiones de Política, Sobre el Estilo y Las Ideas Centrales*.

Respecto a la novela azoriniana, luego de dar un cuadro evolutivo de su producción, establece Granjel acertadas conclusiones: "... a las novelas de Azorín no cabe, en justicia, conferirles tal calificativo, y ello viene a corroborarlo el propio autor al designar a alguna de ella... con los títulos de *etopeya* y *prenovela*; carecen de verdadera trama argumental; no hay apenas incidencias; se componen de una galería de personajes descritos independientemente, figurando ser una colección de retratos literarios, a los que se unen esbozos, casi

siempre muy bien logrados, de ambientes o escenarios y descripciones de reacciones anímicas y estados de ánimo del personaje central. Responde bien a este modo de novelar el lema con que encabeza... su novela *Don Juan* tomándolo del prefacio escrito por Racine para su *Bérénice*: "toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien..." (171). Recordemos, para aseverar el juicio crítico del ensayista, lo que sucede con *Capricho*. ¿Es una novela? Examinémosla. Se plantean aquí problemas que atañen al proceso creador de la novela, a través de tres capítulos: el primero, *El Problema y los Personajes*, en que se da el relato de un posible argumento, al que se añade la opinión de determinado número de personajes; el segundo, *Las Soluciones*, agrupa los desenlaces que para tal argumento proponen cada uno de los personajes; el tercero, *Añadimiento*, da vida a entes literarios —Alonso Quijano y el caballero toledano del Lazarillo, don Juan Tenorio y Tomás Rueda, Segismundo, Pablos el Buscón y Melibea—, los que proponen desenlace argumental. Eso es todo.

El teatro azoriniano ofrece características especiales, discutibles. Resistido en su época, dijo Azorín: "He hecho teatro sin sensiblerías ni filosofías. He hecho teatro que creo que será representado cuando no se representen muchos teatros que ahora son muy aplaudidos. Y ya va siendo juzgado, no ofuscamente, sino con serenidad" (Memorias Inmemoriales).

Es la crítica literaria la actividad más fructífera de Azorín. Es impresionista. Lo recalca en varias oportunidades: "La crítica es una opinión personal", "... ha de ser creadora. Creadora de materia estética. La crítica no puede crear valores nuevos... Sí puede suscitar nuevos estados de conciencia estética... debe ser una ampliación, una continuación de la obra que se examine" (Andando y Pensando); "... es una interpretación psicológica sentimental" (Los Valores Literarios). Rechaza de plano la crítica erudita y opina: "... el erudito lo sabrá todo y no sabrá nada. Si no tiene sensibilidad para percibir y sentir la obra de arte, no sabrá nada. Si no atisba el misterio de la gestación en la obra de arte no sabrá nada..." (Lope en silueta). Su concepto es esencialmente subjetivo y, en su busca, se adentra en la literatura arcaica y renacentista buscando la conmoción emocional. Lo encuentra en los autores que él llama clásicos a los que define en *Lecturas Españolas*: "Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna. La paradoja tiene su explicación: un autor clásico no será nada, es decir, no será clásico, si no refleja nuestra sensibilidad. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso, los clásicos evolucionan; evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. Complemento de la an-

terior definición: un autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad".

Tres aspectos le parecen a Granjel lo más importante en el aporte crítico de Azorín: ser un verdadero panorama general de la literatura española ("... A retazos, ha compuesto una verdadera Historia de la literatura española, acaso la más importante de cuantas han sido escritas en nuestro tiempo..." (202); la profusión de nombres estudiados, y ser el primero que estudia seriamente la generación del 98. Los tomos fundamentales que recogen los artículos críticos son: *Lecturas Españolas* (1912), *Clásicos y Modernos* (1913), *Los Valores Literarios* (1914), *Tomás Rueda* (1915), *Al Margen de los Clásicos* (1919), *Rivas y Larra* (1916), *Los Dos Luises y otros ensayos* (1921), *De Granada a Castelar* (1922), *Racine y Moliere* (1924), *Los Quinteros y otras páginas* (1925) y *Clásicos Redivivos. Clásicos Futuros* (1945).

En el capítulo denominado *La Faz de España* se analiza un elemento básico en la determinación generacional: la importancia que el paisaje adquiere para estos escritores. Determina Granjel la existencia de tres paisajes distintos en la obra de Azorín: "... existe para él la España *Costanera*, su nativo Levante, y la España *meseteña*, que es Castilla; a ambas se suma... la España *atlántica*, norteña, cuya mejor expresión la encuentra... en los cerrados valles de la tierra vasca" (216). Pero es Castilla quien subyuga al escritor desde sus primeros momentos. El 98 valoró el paisaje castellano como un elemento integrante de la Historia de España. Representa el pasado, el presente y el futuro de la patria, y proporciona a la sicología hispana dos elementos conformadores de su personalidad: *la melancolía y su preocupación por la muerte*. Lo dice textualmente: "nuestra melancolía es un producto... de la sequedad de nuestras tierras; y la idea de la muerte es un corolario inmediato, riguroso, de la melancolía..." (Las Confesiones de un pequeño filósofo). Toda su obra revela una preocupación central por el paisaje de Castilla y llega a la intimidad del alma española mediante la visión del paisaje que lo lleva a descubrir el pasado. A estos dos aspectos —contemplación y reviviscencia— se une la proyección al futuro que conforma una imagen ideal de España. Con razón Ortega y Gasset lo llamó "*un sensitivo de la historia*".

En *Cuestiones de Política* se detiene Granjel en considerar la postura que adoptó Azorín frente a la política. Con algunos altibajos se observan dos posiciones: una negativa: "... No hay cosa más abyeeta que un político: un político es un hombre que se mueve mecánicamente, que pronuncia inconscientemente discursos, que hace promesas sin

saber que las hace, que estrecha manos de personas a quienes no conoce, que sonrío, sonrío siempre con una estúpida sonrisa automática" (La Voluntad); otra positiva: "La labor del político ha de consistir en estudiar bien el país en que vive y gobierna; él ha de conocer cómo viven y piensan sus compatriotas; conocerá la historia de su patria, las tradiciones, las costumbres, las diferencias que existen de unas regiones a otras..." (El Político). Claro está que esto es la encarnación del político futuro, inactual en el momento en que escribe.

En *Sobre el Estilo*, el autor se remite a la obra de Manuel Granell, *Estética de Azorín*, para dar noción de los cánones estéticos azorinianos. Al respecto, dice: "La primera etapa, que se inicia con la trilogía novelesca protagonizada por el personaje Antonio Azorín (1902-1904) para concluir con Doña Inés (1925), abarca el capítulo de su obra construido, opina Granell, sobre una estética que Ortega y Gasset definió con la frase "primores de lo vulgar"; en ella, escribe Granell, "resaltan los conceptos diminutos de las cosas", "los detalles insignificantes", "los hechos microscópicos que sean reveladores de la vida", "lo pequeño", "ordinario", "prosaico"; y tanto en lo espacial como en lo temporal, tanto en lo vital como en lo histórico. En lo histórico, el detalle olvidado, insignificante; en lo vital, lo vulgar; en lo temporal, lo anodino; en lo espacial, lo microscópico. Siempre lo usualmente despreciado. Es la suya una estética del matiz, del pormenor, como síntesis simbólica de la realidad. La segunda etapa... que engloba su casi total producción teatral y con ella las obras *Félix Vargas* (1928), *Superrealismo* (1929) y *Blanco en Azul* (1929), está singularizada... por una "promiscuidad espacial subrayada también en el tiempo, dominando, asimismo, el elemento onírico". Finalmente, en la tercera etapa, que comprende desde sus libros *Españoles en París* (1939) y *Pensando en España* (1940), hasta los más recientes títulos de su bibliografía, ya no es, como lo era en la primera, "la tangible realidad la meta, el objeto del artista. Tampoco la sensación pura de esa realidad, predicada en la segunda etapa. Ahora busca Azorín lo esencial, la médula en que lo real se resume"; tal esencia de la realidad, añade Granell, radica en lo trascendente: "lo nuevo es esa médula de la vida, lo de dentro", y es de la mano de su sensibilidad como llega el escritor "a lo íntimo de las cosas..." (272-273).

Las ideas centrales es el título del último capítulo y se esquematizan las ideas fundamentales del quehacer literario del autor estudiado. Tres grupos de cuestiones le parecen decidoras. El primero resulta de su inserción en la realidad social. La ausencia de elementos eróticos es característico de sus escritos. Por otro lado, profundamente individualista,

criticó acerbamente a la sociedad española de la época. La segunda idea central está simbolizada en el tiempo que acompañó al escritor desde su estadía en Yecla. Carlos Clavería, autor de un ensayo fundamental para comprender la vivencia temporal azoriniana, dijo que constituía "el eje diamantino de su estética". El mismo escritor decía en 1946: "Es el concepto del tiempo lo que me subyuga y forma el núcleo de mi personalidad literaria" (*Memorias Inmemoriales*). Por último, analiza el influjo de Schopenhauer y Nietzsche, de los que extrajo una particular manera de apreciar el mundo circundante; por otro lado, la fe, la creencia religiosa es tocada aunque no en forma concluyente.

En síntesis, estamos ante una obra de inevitable consulta para quien quiera conocer el ideario de José Martínez Ruiz. Obra que junto a la de Werner Mullertt (*Azorín. Contribución al estudio de la literatura española a fines del siglo 19*) y a la de Manuel Granell (*Estética de Azorín*) forman una trilogía de apreciable calidad. El ensayo se completa con una bibliografía crítica amplísima y con la fijación evolutiva de todas las obras de Azorín.

14

TOMÁS P. MAC HALE

Obras Completas de Manuel Rojas. Zig-Zag, 1961.
900 págs.

Constituye un contrasentido publicar unas *Obras Completas* que, precisamente, no son completas y cuando, además, está vivo su autor, en este caso Manuel Rojas, que está al parecer en plena actividad, pero no por ello en posesión de sus mejores recursos, los que ha perdido de un tiempo a esta parte. Otro de los inconvenientes de empresas de esta índole es presentar en un solo volumen todo o parte de la obra literaria del escritor, pudiéndose observar de este modo sus ascensos y descensos, sus aciertos y sus caídas.

Las *Obras Completas* de Manuel Rojas se componen de ensayos, poesías, cuentos y novelas. En el primero de estos géneros Rojas demuestra estar muy poco favorecido, y conste que sólo aparecen aquí *Algo sobre mi experiencia literaria* y *Chile, país vivido*; quedaron fuera *Acerca de la literatura chilena* (1930), *De la poesía a la revolución* (1938), *José Joaquín Vallejo* (1942), más algunos estudios dispersos en diarios y revistas, jamás recopilados en volumen, con excepción de los que fueron recogidos bajo el poco apropiado título de "El árbol siempre verde" (1960).

En aquel libro figuran los ensayos —si es que así cabe llamarlos— que se indican: *Algo sobre mi*

experiencia literaria, Chile, país vivido, Adiós a La Habana, Algo para Puerto Rico, Otra vez Puerto Rico, Horacio Quiroga, Hacia un personaje novelístico latinoamericano y Aproximaciones a Mariano Latorre. ¿Por qué Rojas suprimió los otros? ¿No se encontraba satisfecho de ellos o, sencillamente, lo comprometían? Cabe recordar, de paso, que el *Adiós a La Habana* dado por él, no fue sino un "hasta luego", porque después de haberla visitado cuando era gobernada por el dictador Batista, pisó de nuevo esa tierra cuando regía sus destinos Fidel Castro, que se ganó la admiración de Manuel Rojas desde el momento que comenzó a recoger firmas para un manifiesto de "ciertos intelectuales" americanos en su apoyo, como lo asevera Ricardo A. Latham que lo vio en Montevideo en tales afanes. Frente a las crónicas —muy fatigosas— sobre Puerto Rico se pregunta Yerko Moretic: *¿Cómo conciliar su pasado revolucionario con las insinuaciones que a Puerto Rico no le conviene la independencia?*

Por su parte los artículos sobre Quiroga, Latorre, y el personaje novelístico latinoamericano, no interesan mayormente, pues lo que se dice en ellos no es original ni novedoso y aún algunos conceptos están enteramente equivocados. Dice, por ejemplo, de Mariano Latorre, que "no tuvo conocimiento sensible", lo que hay que dejar sin comentarios...

En *Acerca de la literatura chilena y Reflexiones sobre la literatura chilena*, Manuel Rojas incurrió en tal cantidad de errores, expresó tantas cosas inexactas, formuló observaciones nada más alejadas de la realidad, que la conclusión que se obtiene después de haberlos leído, es que en mala hora tomó la pluma para escribir sobre temas que no entiende o que desde un comienzo entendió mal. Las opiniones vertidas sobre tales materias no resisten análisis de ninguna especie. Baste recordar lo que dijo sobre los críticos y los académicos, la historia y la "mediana y a veces mediocre cultura del escritor chileno", a base —esto último— de unas precipitadas, discutibles y poco digeridas expresiones de Raúl Silva Castro, vertidas en 1930, que, dicho sea de paso, jamás ha sido autoridad en materias sociológicas. Tal para cual.

Lo que más valía de "El árbol siempre verde" ha quedado en las *Obras Completas*. En el primero de dichos trabajos, sobre su experiencia en la literatura, todo está muy bien cuando habla sobre sus primeras lecturas y trabajos, pero cuando entra a hacer disquisiciones sobre el estilo y la metáfora, la técnica y la estructura literaria, cambia el color. Hay personas que insisten en crear sistemas o formar escuelas, sin tener requisitos para ello: en el momento menos pensado éstos se van al suelo, pues los cimientos —o particularizando, los argumen-

tos— que los sostenían eran poco firmes. Un ensayista precisa, fundamentalmente, de vasta cultura y nada de improvisaciones; si no cuenta con la primera más vale que se abstenga de escribir, pues los resultados denunciarán su ninguna o escasa preparación. Manuel Rojas, por desgracia, no tuvo cultura hasta cierta edad, lo que en forma visible y sensible perjudicó su formación. Sus ensayos son, pues, débiles y sin mayor significación. Sus versos tampoco son mejores.

Donde Rojas sí se destaca es en los cuentos y en algunas novelas, en cuyos campos ha obtenido resonantes triunfos. En el terreno de la narrativa se afirma en forma considerable: son, a fin de cuentas, las aguas que domina. Estas *Obras Completas* traen 22 cuentos, no todos los que el autor ha escrito; figuran, sí, los más representativos, entre ellos "El vaso de leche", una joyita de las letras chilenas, emotivo, simple, sin complicaciones y que retrata dos estados de alma, dos espíritus conectados frente a comunes y adversas situaciones.

Se llega más tarde a las novelas, echándose de menos *La ciudad de los césares, Lanchas en la bahía, Imágenes de la infancia*, no en propiedad una novela, sino que más bien un libro de memorias, *Hijo de ladrón*, la que le ha dado más fama y lectores y una notoriedad rotunda, continental. Después viene *Mejor que el vino*, muy inferior a la anterior, de acción más confusa, con elucubraciones de los personajes, muy discursiva, interpoladas a cada paso, fuera de tono y sin justificaciones aceptables. Era un título más en la obra de Manuel Rojas.

Y al final *Punta de rieles*, que es, lisa y llanamente, una calamidad, una lastimosa caída en su carrera de escritor, un retroceso pavoroso. Un novelista de las responsabilidades de Manuel Rojas, no debió jamás haber cedido a la tentación de entregar a la imprenta semejante engendro, pues un mínimo sentido de autocrítica se lo habría impedido. Es difícil para un autor hacer una propia escala de valores para sus obras, máxime si se cuenta a su alrededor con un pernicioso anillo de editores, parientes, admiradores y amigos, listos para lanzar los más tropicales ditirambos, los panegíricos más grandiosos cuando aparece con un nuevo libro.

Las flaquezas y debilidades de Manuel Rojas aparecieron al desnudo en *Punta de rieles*, al tratar de esbozar un paralelo entre Fernando Larraín Sanfuentes y Romilio Llanca. Frente al primer caso —que no puede calificarse menos que desdichado— la pintura de lo que supone constituye la aristocracia y uno de sus genuinos representantes, trae por analogía el recuerdo, aunque sea ofensivo decirlo, de aquel autor de pésimos novelones que

se llamó Gatica Martínez. Por otra parte el tono es monótono, a largos y fatigosos párrafos; además, se ve con toda claridad que Rojas no pisa un terreno muy firme y se hunde cada dos pasos en el fango. La ramplonería y la podredumbre se dan la mano en "Punta de Rieles". Y se dice la podredumbre ya que el autor consiente en narrar toda clase de hechos desagradables y repugnantes. Debe decirse que ambos personajes estaban atrapados, uno por el licor y otro por el sexo. Frente al problema sexual, que en Rojas constituye al parecer una verdadera obsesión, en vista del partido que le ha sacado en sus tres últimas novelas, cabe notar que el autor llega a las descripciones más nauseabundas, que naturalmente son taquilleras, traen una multitud de lectores.

Punta de rieles es un signo evidente de la crisis, por no decir la decadencia, de Manuel Rojas, y es una novela falsa, hueca, carente de sentido y trascendencia. El paralelo que pretendió efectuar se quiebra muy pronto, demuestra unilateralidad en las apreciaciones, porque si el autor a través de sus andanzas conoció a fondo el mundo de Romilio Llanca, el de su antípoda ni siquiera puede jactarse de haberle dado una leve y fugaz mirada, pues si no se pertenece a un mundo determinado, ¿cómo se va a narrarlo hasta en sus mínimos aspectos? Por referencias o utilizando la imaginación no se llega muy lejos: resultan por ello ingenuas, de una ingenuidad infantil las explicaciones que Rojas da sobre el génesis de su novela.

El autor antes de partir a Estados Unidos en una entrevista concedida a *El Mercurio* de Santiago (23-VII-61) declaró lo siguiente: "Ahora escribo la primera novela en que hago hablar a las mujeres y entro en lo que sienten y piensan. Es una réplica y segunda parte de "Punta de rieles", que constó de dos monólogos de hombres. La nueva novela muestra al público el punto de vista de tres mujeres. Primero iba a realizar el tema en forma de teatro. Después cambié de parecer. Llevo varios capítulos. Aún no tiene nombre". ¿Cómo será, si llega a concretarse, su futura creación narrativa? No se sabe, como tampoco, por razones obvias, se conoce el resultado de una futura novela que Manuel Rojas ha prometido escribir a sus amigos sobre los anarquistas, y que constituiría el segundo eslabón en la trilogía que forman *Hijo de ladrón* y *Mejor que el vino*.

¿Ambas creaciones, como otras que Rojas seguramente emprenderá en el futuro, serán ascensos, marcarán el paso o serán nuevos y definitivos descensos, comparadas con sus anteriores obras? Ojalá que medite antes de publicarlas, pues sus dos últimas novelas son hitos en vertical, pero hacia abajo. Uno o dos nuevos traspies serían el "descansa en paz y no molestes al público" definitivos, en

la vasta aunque violentamente contrastada carrera literaria de Manuel Rojas, porque a los literatos también les llega la hora de la jubilación.

Si el escritor no trata de superarse con cada nueva obra que publica, se habrá dado de lleno al comercio literario en su más inaceptable medida. Como Manuel Rojas sabe que sus libros se leen y se venden, puede aún lanzar muchos que es probable sigan el camino de sus antecesores, pero habrá desvirtuado los fines más excelsos de las letras y las artes.

Con todos los defectos anotados cabe señalar la publicación de las *Obras Completas* —incompletas y ni siquiera selectas— de Manuel Rojas como un suceso poco feliz y afortunado. Algunos de sus libros, por separado se defienden solos, en cambio en un solo volumen difícilmente alcanzan a equilibrar a otros congéneres menos afortunados.

Y en el definitivo y lamentable balance pesan más éstos que aquéllos.

15

SANTIAGO VIDAL MUÑOZ

La Filosofía de la Historia en Valentín Letelier

Del Prof. Leonardo Fuentealba Hernández. Talleres Gráficos de Encuadernadora Hispano-Suiza, Ltda. Santiago. Chile, 1961, 51 págs.

Con frecuencia se dice que Chile es país de historiadores, pero no de filósofos. Ambas afirmaciones merecerán algún día ser investigadas a fondo, a la luz de la crítica histórico-filosófica. Este problema lo plantea el profesor de la Universidad de Chile y Director del Museo Pedagógico de Chile, Leonardo Fuentealba Hernández, en el denso estudio monográfico sobre la filosofía de la historia en don Valentín Letelier Madariaga (1852-1919), notable pensador chileno de fines del siglo pasado y comienzos del actual.

En las últimas décadas se ha tomado conciencia de la importancia que tiene la investigación de la historia de las ideas de diverso orden (científicas, religiosas, jurídicas, políticas, económicas, estéticas, etc.). Existen instituciones internacionales y panamericanas que han preparado programas de trabajos de tal naturaleza, a fin de que, a corto y largo plazo, se investigue el desarrollo de diversas doctrinas y movimientos filosóficos e ideológicos en distintas áreas del mundo. Así, por ejemplo, en la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, se ha constituido una Comisión de Historia de las Ideas en América, que preside el catedrático mexicano Dr. Leopoldo Zea.

Dicho organismo ha hecho ya algunas publicaciones al respecto en la Colección "Tierra Firme" de Fondo de Cultura de México. Los libros publicados y otros en preparación, se refieren, por una parte a la ilustración, al positivismo, al liberalismo, etc., en América y, por otra, a la historia de las ideas contemporáneas en cada uno de los países o grupos de países del Hemisferio; y a las posibles y reales relaciones entre el desenvolvimiento de esas ideas, no sólo entre los países del continente, sino que también con naciones de otras partes del mundo en donde han prosperado. La realización de estos proyectos requiere estudios rigurosos y previos a las investigaciones más amplias, es decir, requieren en cierto modo, un trabajo cooperativo de varios autores y, sobre todo, de investigadores animados de auténtico espíritu histórico-filosófico. *Se parte del indudable supuesto: las "ideas" pueden ser objeto de la historia.*

El estudio del profesor Leonardo Fuentealba, aparece entre nosotros ajustado en tal horizonte de la investigación contemporánea que afecta a la realidad y al conocimiento histórico, con enfoque filosófico. Dada la doble calidad de profesor de Historia y de Filosofía de este autor, le ha sido posible proporcionarnos el presente estudio, muy objetivo e instructivo, sobre uno de los aspectos esenciales del rico y vivo pensamiento de D. Valentín Letelier. Ciertamente, se han escrito algunos ensayos y estudios muy documentados sobre Letelier y su obra. Tales empresas ofrecen dificultades, dada la vigorosa y fértil personalidad, hasta cierto punto, multifacética de Letelier, cristalizada en su actividad docente, de escritor y de hombre público, dedicado, con especial vocación teórica —enraizada en la vida de nuestra sociedad y su destino— a reflexionar sobre materias de derecho, cuestiones políticas, educacionales e histórico-sociales.

Fuentealba Hernández nos muestra el espíritu sociológico de Valentín Letelier que germina de acuerdo con su formación en el positivismo de Comte y de sus principales discípulos. Letelier fue una personalidad de avanzada político-social en su tiempo. Sin ser propiamente historiador, como lo expresa Fuentealba, ha sido considerado cultivador del género. Se trata de un pensador profundo y serio en todo el sentido de esta palabra. En lo que a Filosofía se refiere, de modo alguno Letelier es el difusor común de las ideas positivistas. Está muy lejos de la intención propagandista, catequizante, que animó a muchos de los discípulos latinoamericanos del filósofo francés, como el grupo de los hermanos Lagarrigue en nuestro país. Letelier sobresalió por sobre todos los que en su tiempo hicieron profesión de fe positivista. Su espíritu crítico, alerta a los problemas fermentales del Chile de entonces, lo llevó al primer plano de una sostenida

meditación en torno a algunas de las grandes cuestiones filosóficas que plantearon Comte, Littré, Spencer, Durkheim y algunos otros. Verdaderamente, como es frecuente descubrir en el siglo XIX en Chile, Letelier no es "filósofo puro", sino más bien de un "historiador-filosófico".

El libro de Fuentealba está precedido de una Introducción en la cual da ubicación al pensamiento crítico de Letelier, dentro del cauce general de la doctrina comteana. El desarrollo que sigue de seis temas fundamentales y la Conclusión, proporcionan al lector —más que la consabida visión del pensamiento histórico-sociológico de Letelier— un cuidadoso examen de sus principales tesis y conclusiones relativas a la Filosofía de la Historia en cuanto ciencia, desde el punto de vista positivista.

Veamos, brevemente, el contenido de este ensayo. El tema primero, "Letelier, Filósofo de la Historia", trata de la comprensión del valor de la historia a la luz del positivismo que prevalecía, a partir de la tesis (premiada por la Universidad de Chile): "¿Por qué se Rehace la Historia?" (1886), complementada y ahondada en su "Evolución de la Historia" (1900), tesis que tiene semejanzas con la de Louis Bourdeau y que interesó dentro y fuera del país.

El segundo tema, "La Historia como Ciencia Positiva", examina la idea positivista, trabajada por Letelier, respecto a la elevación de "la historia al rango de ciencia natural", es decir, a la transformación de la historia de ciencia descriptiva en ciencia explicativa. En ello veía la renovación de la historia y su transformación definitiva en ciencia positiva. En este punto, Fuentealba destaca lo que podría llamarse el controvertido problema de la atribución de la categoría histórica a los fenómenos, sobre todo los naturales. Es la búsqueda de un criterio para seleccionar, como históricos, los hechos del pasado. Problema de total vigencia en nuestros días. La presencia del hombre como actor o espectador o testigo, es decisiva para el logro de tal selección entre los hechos trascendentes y más característicos del acontecer histórico. Para Letelier, resulta aquí importante el análisis del estado, de la familia, de la propiedad, del derecho privado, etc.; es necesario todo un estudio dinámico del hombre (lo que en él sucede), precedido de un estudio estático (lo que el hombre es).

Un segundo problema, en esta parte, se refiere a la discutida doctrina gnoseológica del positivismo, en virtud de la cual "sólo es fuente de conocimiento y criterio de verdad la experiencia, los hechos sensibles". Los análisis críticos de Letelier lo llevan al problema del testimonio en cuanto fundamento de la verdad histórica. Las pruebas fundamentales en el testimonio histórico sirven al historiador que recurre al conocimiento inferencial de los hechos

que le preocupan... Tales problemas gnoseológicos implican actitud y método en la investigación histórica. La imparcialidad del historiador, a la postre, resulta relativa.

“Causalidad y Libertad” es el tema tercero. Aquí se revelan los conceptos, inseparables en la doctrina positivista, de causa y de ley. Letelier rechaza las creencias relativas al azar, en cuanto interferente en las acciones humanas; rehúsa cuanto pudiera ser ajeno al orden natural y al determinismo. Al estudiar la causalidad histórica en los fenómenos sociales, Letelier descubre que *la sociedad* es la “causa constante... que surte unos mismos efectos siempre que se reúnen iguales circunstancias”. Es posible que coexistan las leyes naturales y el libre arbitrio. La voluntad humana actuaría como causa ocasional y perturbadora, pero no determinante. La necesidad coexiste con la libertad; los acontecimientos se realizan necesariamente y los actos humanos se ejercitan libremente. Fuentealba se refiere a la fundamentación de tales asertos y de otros semejantes. Letelier se basa en el método estadístico—en boga en Europa, pero aún poco utilizado en Chile—, en ciertas condiciones psicológicas y también en el análisis de determinados acontecimientos históricos.

En cuarto lugar, figura el tema “La Causalidad Social”. Se trata de la búsqueda de la causa “clave” o factor determinante, exclusivo, del mundo social como totalidad vitalizada en el proceso histórico. Se confrontan las posiciones e ideas de diversos autores frente a este problema. Esta discusión conduce a Letelier al sociologismo de Durkheim, quien contribuye con la noción de “hecho social” para la interpretación de la historia. Letelier—expresa Fuentealba— advierte dificultades a partir de la distinción entre “causación social” y “causación” (mundo físico y orgánico). Existe una dependencia recíproca entre los fenómenos sociales en el acaecer histórico. Letelier afirma que basta el medio social para explicar al hombre, los acontecimientos y los fenómenos.

Es interesante el quinto tema: “El Papel de la Personalidad”, que considera los puntos de vista antinómicos en el problema de la causalidad histórica; es decir, la concepción tradicional, individualista, de la historia—hechos políticos y actuación de ciertas individualidades— (teoría del gran hombre y del culto a los héroes de Carlyle), frente a la concepción sociológica, en la cual las masas toman el papel preponderante en el proceso de la historia. Letelier adhiere a esta última posición.

Finalmente, el autor estudia el problema de la “Legalidad Histórico-Sociológica”, es decir, la posibilidad de convertir a la historia en “ciencia de leyes”, que tanto significaba para el positivismo. Letelier al respecto es claro. A pesar de que los

acontecimientos históricos son hechos sociales, la historia debe conservarse como disciplina independiente. No es legítimo confundir Historia con Sociología. “La Historia es la ciencia de lo pasado y la Sociología estudia las leyes permanentes del orden social”. El conocimiento histórico tendría sólo una relativa independencia respecto al saber sociológico, expresa Fuentealba al recoger esta idea fundamental de Letelier.

El estudio monográfico que nos preocupa, tiene, entre otros, dos valores relevantes: el ser sistemático, a pesar del problematismo complejo de las ideas del autor por el tratado, y el haber ido personalmente a la mayoría de las fuentes bibliográficas que utilizó D. Valentín Letelier. En esta forma, aparece confrontado y reactualizado el pensamiento de autores positivistas o que están en la línea general del positivismo, tales como Comte, Stuart Mill y Spencer; los historiadores Buckle, Fustel de Coulanges, Taine y Altamira; los sociólogos Littré, Bourdeau, Flint, Lacombe, Labriola, Durkheim y Gumplowicz. A lo anterior, hay que agregar los atinados alcances que hace Fuentealba a otros autores modernos y contemporáneos, tanto extranjeros como nacionales, lo que le ha permitido esclarecer e interpretar más cabalmente diversas ideas de Letelier. Baste citar como ejemplos: R. Aron, E. Cassirer, R. G. Collingwood, Dilthey, Hegel, Schneider, Sorokin, E. Nicol, etc., y entre los chilenos, D. Miguel Luis Amunátegui, maestro de Letelier, a Ricardo Donoso, Francisco Encina, Guillermo Feliú Cruz, Luis Galdames, R. Mac Iver, Pedro León Loyola, Roberto Munizaga y otros.

En general, el presente trabajo del profesor Fuentealba, es una muy bien lograda monografía sobre el pensamiento de D. Valentín Letelier relativo a la Filosofía de la Historia. En los diversos momentos de este estudio, se advierte el rigor intelectual, correspondiente tanto a la previa y documentada investigación, como a la sistemática presentación de las principales tesis del pensador positivista chileno. Obras como estas son de urgente necesidad en Chile, a fin de lograr un conocimiento más hondo de la historia de las ideas y, sobre todo, de aquellas más significativas “ideas” que han influido en los diversos campos del desarrollo “socio-histórico-cultural” de nuestro país.

La actitud intelectual del profesor Fuentealba Hernández, es plausible, a causa del estricto espíritu científico y filosófico que demuestra en un trabajo de esta índole, hecho extraordinariamente difícil de lograr con honradez en nuestro mundo contemporáneo, en el cual son muchos los intelectuales escritores que son seducidos por la parcialidad e incurrir en la falta de objetividad a que debe

aspirar un trabajo que supone rigor científico. Tales caídas y desviaciones son posibles a causa de las legítimas y personales posturas de los autores frente a las creencias y a las ideologías que prosperan en su tiempo. Fuentealba está al margen de

todo eso. Su estudio es de alta calidad histórico-filosófica. Esta obra, tal vez pequeña en tamaño, es una contribución de primera importancia a los estudios —germinales aún entre nosotros— de la Historia de las Ideas en Chile.