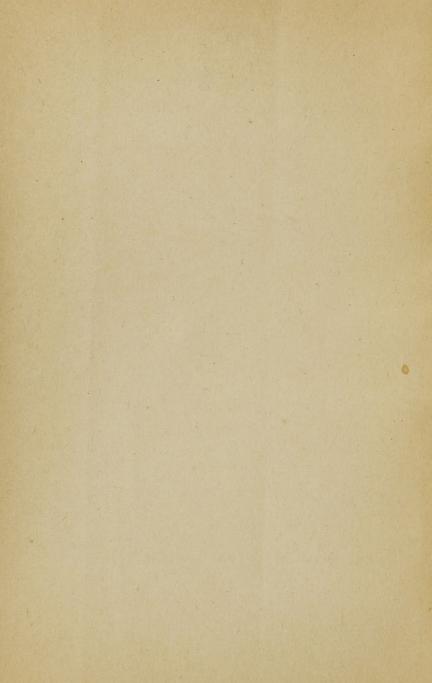
FERNANDO ALEGRIA LITERATURA GHIRA DEL SIGLO



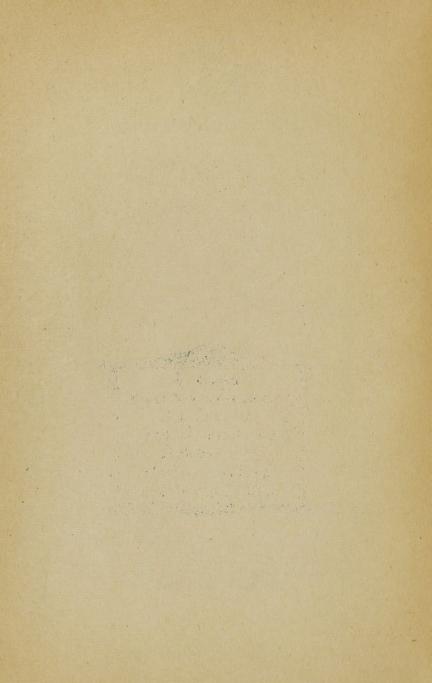


BIBLIOTECA DE ENSAYISTAS

Fernando Alegría

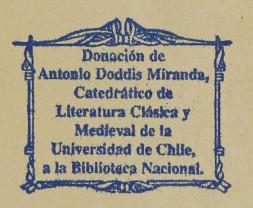
LA LITERATURA CHILENA DEL SIGLO XX

[©] Empresa Editora Zig-Zag, S. A. 1962. Derechos reservados para todos los países. Inscripción N.º 24.566. Santiago de Chile, 1967.



LA LITERATURA CHILENA DEL AMF 62 SIGLO XX

2.ª Edición.



INDICE

Las fronteras del realismo	9	
Primera parte		
PANORAMA		
La poesía 1 Los poetas del 38 3 Los poetas del 50 4 La novela y el cuento 5 La generación del 38 7 La generación del 50 8 El teatro 10 El ensayo y la crítica literaria 12 La crítica literaria 12	6 7 7 9 5 1	
Segunda parte PRIMER PLANO		
I Prosa		
Introducción a los cuentos de Baldomero Lillo Tolstoyanos chilenos	1	

II

Poesía

Pezoa Véliz: Terremoteado,	235
Vicente Huidobro: La confesión inconfesable	247
La evolución poética de Pablo Neruda	253
Nicanor Parra: Antipoeta	267
Bibliografía	285

LAS FRONTERAS DEL REALISMO

Entre los escritores chilenos de este siglo prefiero estudiar a quienes desdeñan la estampa fácil de la realidad cotidiana y cultivan, en cambio, la identidad de sí mismos en una realidad trascendente. Hubo una época en que nombrar las cosas de nuestra tierra bastaba para dar la impresión del poder lírico. Se decía álamos y se creaba una atmósfera vibrante, un horizonte de jinetes y un rancherio de adobe junto al estero. O se decía espuelas o puñal o retén y se veía nacer un mundo de contrabandistas en la cordillera, una mujer abandonada, un rancho en llamas, un salteo. Era época un tanto mágica. Los cuadros de provincia pasaban por cuentos y las manchas de acuarela por poemas. El patrón seducía a la joven campesina; ésta viajaba a Santiago y se internaba en alguna mala casa. Se decía destino fatal, entonces, y lacras sociales; se decía parias, y, un poco más tarde, castigo y revolución: de todas estas voces surgía la imagen de una ciudad cruel y devoradora, construida sobre deleznables prejuicios; ciudad que perdía sus decorados de aldea, sus caballos, sus carretas, sus acequias, y se industrializaba llenándose de sindicatos y factorías, de motores, de grúas, de gas y electricidad, de altos edificios y más altas injusticias. Bastaba nombrar todo esto para sugerir el aspecto de una época, de un país y un pueblo. Pero no para crear la imagen intima del hombre ni la relación de ese hombre con la realidad en que vivía.

Buscándose a sí mismos entre las cosas, como un individuo que persigue su sombra en el desorden de un viejo y atestado desván, escritores como Prado, Lillo, Santiván, D'Halmar, Barrios o la Mistral debie-

ron mirar más allá del objeto inmediato y, en el proceso, distinguieron la parte de ellos mismos, parte esencial, que iba quedando en esas cosas tan familiares, tan insignificantes en apariencia. El hombre que traspasa su intimidad a las cosas puede decir que las crea a su imagen y semejanza, pero, al fin, son ellas las que lo poseen. D'Halmar, por ejemplo, ensayó mucha alegoría y símbolo para dejar su testimonio de este hecho en dos o tres miniaturas: A rodar tierras es una. En provincia es otra, acaso la mejor. Lillo, por su parte, siendo como era un celador subterráneo, prefirió confundirse en un conglomerado humano de patética presencia, pero no se halló inventariando sus miserias. Quiso respirar y moverse con libertad y ascendió a un plano de luminosas parábolas, presintiendo que el destino del hombre no podía concluir como el destino del caballo ciego abandonado en las dunas. Siguió, entonces, el trayecto de una gota de agua, desde la cordillera hasta el mar, y su regreso a través de nubes y tempestades, hasta las cumbres nevadas. En esa visión creyó identificar el paso de la humanidad por la tierra. Así aconteció también con Prado, el de Alsino, y Barrios, el de El hermano asno, y Latorre, el de El aguilucho, y Gabriela Mistral, la de los Motivos del barro: no podía bastarles una realidad, que, en su inconsecuencia, ofreciase como un poder amorfo, despegado del hombre, ajeno a su voluntad. Quisieron dar una forma a ese caos: se la dieron en la obra de arte y, al mismo tiempo, descubrieron la propia identidad. Así hicieron también los pintores chilenos de 1913: salieron a captar la naturaleza en su instante de creación. González, Burchard, Valdés, Gordon, Luna, vieron un país que se escondía más allá de cierta barnizada pulcritud; un país agitado por el movimiento de materias y colores; pujante, pronto a dar a luz.

Es decir, que cuando no bastó ya nombrar las cosas para hacer poesía, se buscó el atributo de las cosas en su relación trascendente con el hombre. La literatura chilena se movió, entonces, en una zona sin fronteras, engañadora, mágica. Materia clara o brumosa, pero siempre inconstante, a la búsqueda de mano escondida, igualmente imprecisa. He aquí la clave de las tres grandes generaciones de escritores que produce Chile en la primera mitad del siglo xx. Entre la realidad y la superrealidad, como quien dice entre la vigilia y el sueño, se persigue la imagen que habrá de individualizarnos en el mundo contemporáneo.

Realismo es, para algunos, compromiso con los deberes sociales del hombre y obligación de describir con intencionada exactitud. Superrealidad, en consecuencia, será el caos que el artista debe organizar. En un realismo entendido de este modo caben tanto la cólera como la exaltación generosa y la euforia profética. Pero sus marcos debieran ser rígidos. En la literatura chilena no lo son. No podrían serlo. No es posible que lo sean en ninguna parte. No hay realismo sin vida y no hay vida en la creación artística sin libertad de imaginar. El realismo de Neruda, por ejemplo, se refiere a numerosas capas de la realidad: conscientes y subconscientes, mediatas e inmediatas, formadas o en proceso de formación: es un realismo hecho de realidades y superrealidades.

Para Gabriela Mistral, por otra parte, realismo es la búsqueda de una raíz panteísta en la evocación de su tierra nativa. No habló ella de paisajes, sino de aquello en que se transformaron esos paisajes a través de la lenta maduración de su exilio. Pensando en su caso pudiera decirse que el poeta hace a la naturaleza. No por capricho y travesura, como quería Vicente Huidobro, sino por necesidad de existir. Lleva sus paisajes consigo mismo; a veces los lleva a cuestas y comulga con ellos en rituales secretos. También lleva sus cosas y sus gentes y se encarna en ellas cuando siente que la identidad con ellas ha dejado de ser temporal. Así conoce el mundo el poeta y, acaso, todo artista se le asemeja en este proceso de devoración y autodevoración. El sueño de Gabriela Mistral fue, asimismo, una realidad, pero inefable como toda experiencia mística.

¿Qué ha sido la realidad para los grandes poetas abstractos de Chile? Pudo ser un subterráneo ancestral o una cortina entre las potencias agresivas de la simulación —la burocracia académica o social, por ejemplo— y las fuerzas de la libertad onírica. Para un poeta como Huidobro, realidad puede ser la falta de realidad. Es decir, la irrealidad de los nexos que mantienen unidas a las cosas en el mundo objetivo. Pongamos las cosas en libertad, desatemos la mesa de sus patas, el pájaro de sus alas, la cebra de sus listas, los astros de su cielo, y la nueva realidad que tomará forma será un acto de creación hilarante. Cortamos viejos nexos para inventar nuevos. Cuando el poeta abstracto ha creado del todo su realidad, cesa en su función creadora y, para sobrevivir como artista, debe moverse hacia la zona sin fronteras a que aludo, a esa zona indecisa que para él asume el grave sentido de una vuelta a la realidad. En el fondo, esa vuelta no es tal, sino el descubrimiento de una realidad esencial a la que se aplicará con la sabiduría adquirida en el ejercicio de la abstracción.

La literatura chilena se ha hecho trascendental en esta acción constante que la mueve entre la realidad y la superrealidad. Los más notables escritores chilenos del siglo XX llegan a crear su estilo en esa ambivalencia. Podría decirse que la característica esencial de nuestra literatura es precisamente su realismo hecho de abstracciones; su glorificación de un hombre, el chileno, a quien hasta ahora no ha podido comprender ni definir del todo, y de un país, Chile, al que a menudo le vuelve la espalda y del cual no está muy segura de que habrá de sobrevivir.

¿Qué es lo chileno? ¿Qué es la búsqueda de lo chileno? Nuestro escritor responde en la medida en que haya resuelto esa antinomia de lo concreto y de lo abstracto. Tratando de contestar a esas preguntas, me dije una vez lo siguiente, que ahora repito a manera

de síntesis de lo expuesto anteriormente:

¿Qué es para mí la búsqueda de lo chileno? Es la búsqueda de mí mismo. No una búsqueda demasiado intencionada, porque a base de conceptos acabaría hallando otra cosa. Es un encuentro que celebro a diario con mi lenguaje, con mi memoria o, para ser más exacto, con mi nostalgia —irrealidad—, ya que lo chileno para mí es objeto de nostalgia, con cierta poesía de Chile, cierto histrionismo de mis compatriotas, cierta música. Todo en el proceso de forjarse. Es la búsqueda de algunas razones: ¿Por qué un país de tan bella naturaleza muere a diario en convulsiones? ¿Por qué nos movemos con tanta decisión hacia una meta que no conocemos? ¿Por qué vivimos de una leyenda y rehusamos identificarnos tales como somos hoy?

Esta es, entonces, la respuesta más directa: busco lo chileno en lo humano, no en lo circunstancial del

paisaje. Busco un mundo de relaciones humanas que, aun sin comprender, pueda hacer vivir en una obra la creación. Pequeñas, individuales verdades, no dogmas. Busco la integración en mí mismo de dos fuerzas opuestas que nuestros antepasados consideraron como factores externos, de índole geográfica, económica y política, y que para nosotros son drama del espíritu en la solución del cual nos jugamos nuestro destino. ¿Civilización y barbarie? ¿Viejo y nuevo mundo? No importan las denominaciones. El chileno lleva una pugna de culturas que no logra aún armonizar. Es el caso de todos los pueblos hispanoamericanos. En última instancia, creo que buscar la "chilenidad" es buscar lo que une a los hombres de todas partes, no aquello que los divide.

La literatura chilena del siglo xx se mueve, pues, en las fronteras del realismo. Entre el subterra y el subsole de Baldomero Lillo. Gabriela Mistral, definiéndose a sí misma, en un poema de sutil alegoría, dijo:

> No tengo sólo un Angel con ala estremecida: me mecen como al mar mecen las dos orillas el Angel que da el gozo y el que da la agonía...

> > (Tala, pág. 41.)

Entre esa agonía y ese gozo, en zona siempre imprecisa pero fecunda, se halla el mensaje original de nuestra literatura.

PRIMERA PARTE

PANORAMA



LA POESIA

ANDRÉS BELLO, José Victorino Lastarria y los exiliados argentinos de la época de Rosas establecieron en Chile, a mediados del siglo XIX, una tradición clásica con fuertes residuos románticos. Dentro de esta tradición es posible distinguir ciertas tendencias que ayudan a definir la poesía chilena antes de que adquiera las características que la singularizan en la época contemporánea: por ejemplo, es evidente que existe una tendencia filosófica de inspiración positivista en la obra de Guillermo Matta, así como predomina un sentimentalismo cristiano o estoico en la de José Antonio Soffia y Guillermo Blest Gana. Ambas corrientes resultan de la imitación de modelos españoles y del afán de traducir las expresiones poéticas más ilustres del romanticismo europeo en general. Es en esta época cuando Menéndez y Pelayo, revisando la poesía hispanoamericana, concluye que los chilenos podrán ser excelentes historiadores y juristas, pero rara vez grandes poetas1. Nada hay, al parecer, que contradiga la opinión del célebre crítico español. Chile es a la sazón un país de firmes instituciones políticas y sociales, preocupado de dar estabilidad a su economía a base de disciplina y de sentido común. Historiadores, pedagogos, científicos, colaboran en esta faena cívica. Los poetas brindan en verso a las glorias nacionales, rememoran el pasado colonial o comentan sus pequeños dramas domésticos en recatados desahogos. Sin embargo, una crisis social se avecina y esta crisis, sacudiendo hasta los cimientos la estructura del país, va a cambiar radicalmente también la orientación de la literatura chilena

Rubén Darío llega a Chile en 1886 y se sorprende

al notar el afrancesamiento de la sociedad chilena. La moda de París rige sin contrapeso en Santiago. En la casa de su amigo Pedro Balmaceda Toro, hijo del Presidente de la República José Manuel Balmaceda, Darío descubre un mundo de lujos y refinamientos que lleva el sello de la más pura civilización francesa. Páginas hay en su Autobiografía² que evocan este deslumbrarse suvo ante las primicias llegadas de París y que Pedro Balmaceda desplegaba con elegante displicencia en su casa. Los escritores comentaban arrobados la belleza del último libro parnasiano o simbolista, o las audacias del impresionismo poético, y escribían, luego, breves notas en periódicos como La Epoca, para solaz de los iniciados. Esta sabiduría "moderna", este aire de sofisticado interés por la última palabra de Francia y de simpatía por un decadentismo preciosista, es el ácido que disuelve el atildamiento neoclásico de la poesía chilena del siglo xix. Darío se incorpora a un proceso que ya está en movimiento. Que la primera edición de Azul... haya aparecido en Chile (Valparaíso, 1888) no es un hecho fortuito. Es la respuesta del nicaragüense al parnasianismo y simbolismo declarados de Pedro Balmaceda Toro y sus amigos. Alrededor de 1890 si se imita aún a Bécquer o a Zorrilla o a Campoamor en Chile, es por necesidad: necesidad de ganar certámenes literarios en cuyas bases se establece el modelo español que ha de seguirse3. Al margen de la literatura oficial la voz está dada: el modernismo, adaptado a Chile por parnasianos y simbolistas criollos, es ya la expresión de la poesía chilena del nuevo siglo.

La crisis social a que hemos hecho referencia provoca la guerra civil de 1891, y, en el campo de la cultura, marca el comienzo de la democratización de la literatura chilena. Del engolamiento académico de los caballeros románticos como Matta, Sanfuentes, Blest Gana, se pasa a una preocupación por lo regional, y ciertos poetas, nacidos en el pueblo o en la clase media, confieren a este regionalismo un sentido social y hasta político de clara índole revolucionaria. La historia literaria de este período de transición se halla en la obra de una media docena de poetas cuya importancia nadie podrá negar. Mencionémosles cronológicamente.

Pedro Antonio González (1863-1903), a la sombra de Darío, en una obra como *Ritmos* (1895), es poeta sensual, lujoso y apasionado, atento a la sorpresa de ritmos y rimas, adorador de la Grecia antigua, rebuscado en la metáfora. En sus leyendas, *El monje*, *El toqui*, no logra evadirse de los clisés románticos. En momentos aislados de genuina inspiración, cuando la naturaleza íntima de su ser atormentado se expresa sin trabas retóricas, Pedro A. González crea verdadera poesía, nostálgica y atribulada, fiel reflejo de su amarga existencia.

DIEGO DUBLÉ URRUTIA (1877) es el cantor de la recia majestad de los paisajes sureños, de las faenas campesinas, de la tradición indígena, de la solitaria grandeza del hombre en lucha constante por adaptarse a un ambiente hostil. En obras como *Del mar a la montaña* (1903) y *Fontana cándida* (1953) se admiran la pureza de su lenguaje y el equilibrio de su concepción poética, en que se combinan elementos clásicos, románticos y modernistas.

Con Manuel Magallanes Moure (1878-1924) se afianza en la poesía chilena una forma de romanticismo que, sin deberle mayor cosa a la escuela román-

tica de Matta, Lillo o De la Barra, es más bien adaptación de corrientes simbolistas francesas y alemanas. Su poesía es característicamente chilena sin ser regionalista. Acaso su sello peculiar es el sobrio y espontáneo sensualismo con que interpreta el paisaje de su patria y la melancólica nostalgia que suaviza y hermosea su poesía amorosa. Sus mejores poemas (1926) prueban, además, que Magallanes Moure fue quien liberó a la poesía chilena de falsos recatos en el uso de temas eróticos.

CARLOS PEZOA VÉLIZ (1879-1908) ha sido redescubierto por la crítica literaria y se le considera hoy como la figura más importante del modernismo chileno. Contradictorio, excéntrico, amargo, tierno o sarcástico, sentimental o cínico, su poesía encierra un canto de profundo amor a su pueblo, canto que sobrepasa las fronteras de la retórica dariana que le dominó en la fase inicial de su carrera literaria. Su esencia radica en la comprensión del genio popular chileno y en el contraste entre la euforia modernista y la desolada frustración del mundo a que él la aplica. A su obra nos referimos analíticamente en capítulo aparte.

De Pedro Prado (1886-1952) se ha dicho que es "el mejor estilista chileno de todos los tiempos y uno de los primeros de América". Sus libros de poemas, Flores de cardo (1908), La casa abandonada (1912), Los pájaros errantes (1915), Otoño en las dunas (1940), Esta bella ciudad envenenada (1945), para nombrar sólo los más conocidos, llevan un mensaje de profunda espiritualidad en que la sabiduría de la vida se combina armoniosamente con un idealismo de raigambre estética. Pedro Prado, como Amado Nervo en México, absorbe las enseñanzas de la filosofía

hindú y las vierte en una poesía fina y sensual, sobria en la forma, serena y profunda en el contenido. Es Pedro Prado quien impone silencio a las estridencias del modernismo en Chile. Con él a la cabeza, los componentes del famoso grupo Los Diez buscan inspiración en las literaturas nórdicas, descubren a Tolstoy, Dostoiewski y Gorki, desdeñan los malabarismos retóricos y se dan a la noble tarea de buscar las raíces universales del hombre americano.

Para completar la nómina de los poetas modernistas chilenos es de justicia enumerar, aunque sea, a los siguientes: Julio Vicuña Cifuentes (1865-1936), Samuel A. Lillo (1870-1958), Antonio Bórquez Solar (1874-1938), Ernesto A. Guzmán (1877-1960), Francisco Contreras (1877-1933), Jorge González Bastías (1879-1950), Luis Felipe Contardo (1880-1921), Carlos Mondaca (1881-1928) y Víctor Domingo Silva (1882-1960)⁴.

Acaso aparezca caprichoso separar de los poetas recién nombrados a estos otros que mencionaremos ahora, pero nos parece conveniente subrayar la transición entre la decadencia del modernismo como escuela y el nacimiento de los movimientos vanguardistas del siglo xx, y en tal proceso destacar el papel precursor que desempeñaron algunas figuras de incuestionable relieve literario. Nos referimos, particularmente, a poetas que heredaron el tono asordinado de Magallanes Moure, adaptándolo, en algunos casos, a la especulación filosófico-religiosa de Prado, o al apasionamiento de Gabriela Mistral, o al lirismo abstracto de Vicente Huidobro, y contribuyeron así a delinear un estilo poético chileno que cristalizará del todo entre 1920 y 1950. Estos poetas, a quienes se podría calificar de postmodernistas, son los siguientes: Jerónimo Lagos Lisboa (1883-1958), Max Jara (1886), Carlos Acuña (1886-1963), Carlos Préndez Saldías (1892-1962), Jorge Hübner Bezanilla (1892-1964), Daniel de la Vega (1892), Carlos Barella (1893-1966), Pedro Sienna (1893), Domingo Gómez Rojas (1896-1928), Augusto Iglesias (1896), Francisco Donoso (1896), Neftalí Agrella (1896), Manuel Rojas (1896), María Monvel (1897-1936), Carlos Casassus (1899), Armando Ulloa (1899-1929), Roberto Meza Fuentes (1899), Joaquín Cifuentes (1900-1929), Olga Acevedo (1902) y Fernando Durán (1908). El poeta que mejor simboliza esta transición y cuya obra sirve de nexo entre la poesía postmodernista y la poesía barroca del siglo xx es, a nuestro juicio, Juan Guzmán Cruchaga (1896).

Hay en la obra de Guzmán Cruchaga —Canción y otros poemas (1942), La otra cara del sueño (1951), Altasombra (1958)— una voluntad de estilización que transforma los antiguos motivos del romanticismo chileno en meridianas imágenes de profunda originalidad. Su visión del paisaje se ilumina con suave resplandor panteísta. El amor en su poesía lleva siempre consigo el presentimiento de la muerte y en cada imagen reverbera un fuego místico que no se transforma jamás en llama, sino que, por el contrario, parece contento de ser luz y luz pasajera.

* * *

Pasado ya el medio siglo ¿ha contribuido Chile, en verdad, a la literatura moderna con una expresión poética característica, sólidamente integrada en sus diversos elementos y de significación universal? Los críticos chilenos que se aventuran en el mundo complejo de la poesía contemporánea parecen indi-

car que Chile posee un grupo más o menos numeroso de insignes poetas, pero no una poesía propia. La razón íntima de este parecer que les lleva a asumir el hecho inmediato para no comprometerse en la dilucidación de un problema que atañe a lo más hondo del esfuerzo creador, pudiera hallarse en dos actitudes que considero típicas de la crítica oficial en Chile en la primera mitad del siglo xx: por una parte, ella estudia a la poesía chilena en un vacuum, sin relacionarla con la expresión poética del mundo contemporáneo, limitándose a lo sumo a señalar discutibles influencias o casuales similitudes temáticas; por otra parte, existe en esa crítica chilena la tendencia a ver en la poesía el hecho histórico y no el estético; se estudia, por consiguiente, la biografía del poeta más que su poesía; y rara vez el intento teórico que trata de fundamentarla5.

De ahí que, tanto en la reseña histórica como en las valoraciones antológicas, la poesía chilena aparezca inconexa, sin tradición e indefinida, hasta el punto de que el observador inexperto llega a considerarla como un ocasional resplandor y no como unidad de pensamiento y emoción a través de un rico proceso formativo.

La agresividad individualista de los poetas chilenos más famosos algo ha tenido que ver con la timidez de los críticos. Celosos de su originalidad, intimidan a quien se les acerca con los instrumentos usuales de la literatura comparada; defensores apasionados de su posición directora, ofenden a sus colegas, llegando a establecer una atmósfera de animadversión que alcanza a sus discípulos y aun al público lector. ¿Quién ha estudiado en Chile con criterio objetivo y crítico el problema de las influencias recíprocas que existen en la poesía de Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Vicente Huidobro y Pablo Neruda? En parte lo ha intentado Hugo Montes⁶; pero en general, nadie se atreve a considerarles otra cosa que fenómenos individuales en un vacío celestial donde giran en órbita propia con un agregado de satélites. Supongo que el crítico que se atreviera a incursionar por los comienzos de la poesía moderna chilena, comparando, examinando, clasificando, no llegaría a publicar sus conclusiones si sólo pensara en la descarga eléctrica que le espera a manos de polemistas tan ejercitados y tan sutilmente feroces...

No obstante, este estudio de antecedentes literarios es impostergable. En el curso de mi investigación sobre la influencia de Walt Whitman en la poesía hispanoamericana hice algunas incursiones al respecto. Sobre la base de un conocimiento y de una devoción comunes logré establecer ciertos nexos en la obra de esos poetas, nexos que no son sino un fundamento para buscar concomitancias de variado carácter: temático, lingüístico, filosófico (Cf. Walt Whitman en Hispano América, México, 1954). Analizados desde este punto de vista, cada uno de los poetas nombrados aporta factores importantes a la configuración de un estilo que, por ser característicamente chileno, marca con nitidez a nuestra poesía en la literatura contemporánea: estilo cuyo período de gestación comienza en los últimos veinte años del siglo XIX —cuando el ars poetica del neoclasicismo romántico expuesta por Andrés Bello y Eduardo de la Barra⁸ entra en crisis—, se extiende a través del fugaz predominio de Darío en Chile y del período tolstoyano de Los Diez, y encuentra sus primeras definiciones hacia 1920 incorporado a tres tendencias que han de mantener su validez hasta el día de hoy: el realismo alegórico-sentimental de Gabriela Mistral, el abstraccionismo de Vicente Huidobro y el surrealismo regionalista de Pablo de Rokha. Lo que se llama romanticismo de tono menor en Guillermo Blest Gana y Soffia, lo que se considera modernismo en Pedro Antonio González, en Magallanes Moure y en Pezoa Véliz, criollismo en Diego Dublé Urrutia, poesía social en A. Bórquez Solar y Víctor D. Silva, y simbolismo en Pedro Prado, son también elementos básicos que van a integrar más tarde el gran estilo barroco chileno, cuya expresión máxima la alcanzará Pablo Neruda acercándose al medio siglo.

* * *

El estilo de la nueva poesía chilena, entonces, de esa poesía que surgió simultáneamente con los ismos europeos y cuyo radio de acción se extiende más o menos desde 1920 hasta 1940, es una compleja acción de diversos elementos formales y temáticos que alcanzan su mayor potencia en la obra de Gabriela Mistral, Angel Cruchaga Santa María, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Rosamel del Valle, Juvencio Valle y Humberto Díaz Casanueva. Nos parece que la manera más sencilla de aproximarse a una definición de ese estilo consiste en esquematizar la contribución individual de cada uno de estos poetas.

GABRIELA MISTRAL (1889-1957) contribuye, particularmente desde el punto de vista del lenguaje, llevando a la poesía chilena una tendencia vernacular y una curiosidad por el vocablo español anticuado según lo encuentra ella en las poblaciones rurales de América. Su rigidez lingüística representa una reacción contra el preciosismo modernista. Además, populariza un vocabulario bíblico, la mayor de las veces de ascendencia genuina, pero, en ocasiones, también de acepción moderna y artificiosa, recogido en la grandilocuencia de autores como Vargas Vila, su maestro de juventud. Gabriela Mistral induce a la poesía chilena hacia un simbolismo de carácter religioso, cuyas raíces se hallan en *Desolación* (1922-1923) y cuya expresión más alta parece ser *Tala* (1938)⁹.

El aporte de ANGEL CRUCHAGA SANTA MARÍA (1893-1964) radica en haberle dado profundidad al misticismo de los postmodernistas —Pedro Prado, Gabriela Mistral— por medio de símbolos de naturaleza abstracta que, en su conjunto, imponen el orden de una superrealidad ilógica, fascinante en su fuerza poética. Su contribución es, entonces, más subjetiva que la de Gabriela Mistral: atañe a corrientes intelectuales más que a poderes emotivos de expresión circunstancial. Deja como un sello propio en la poesía chilena una imprecisión metafísica cuyas alusiones veladas son su más grande factor poético¹⁰.

La influencia de VICENTE HUIDOBRO (1893-1948) es de fundamental importancia. Con él se afianza en la poesía chilena el predominio de la imagen intuitiva sobre el concepto, de la abstracción sobre la narración o reproducción objetiva, del valor individual de la frase como síntesis del conocimiento poético. Huidobro acaba con el sentimentalismo de fin de siglo. Hasta el neorromanticismo místico de Prado, de la Mistral y Cruchaga debe afrontar, como fuerza antagónica, la impersonalidad escéptica y humorística de Huidobro. En libros como Altazor (1931), Ver y palpar (1941) y El ciudadano del olvido (1941), Huido-

bro cambia el lenguaje poético chileno: lo deshumaniza, lo engrandece, y, al mismo tiempo, lo reduce, podándole en alto grado su frondosidad española; le corta todo signo de ornamentación modernista, lo lleva a un plano de alta y genuina abstracción. Consigue darle un dinamismo superficial que no guarda relación con el pensamiento, sino con el mecanismo novedoso de las imágenes. La contribución de Huidobro, siendo una de las más importantes, es también de las más peligrosas: en la esencia misma de su estilo se esconde la semilla de la retórica. Su falta de humanidad, de raigambre nacional, son signos de la sutil retórica que amenaza, desde adentro, su poesía¹¹.

PABLO DE ROKHA (1895) contribuye al estilo de la nueva poesía chilena con una técnica lingüística que se caracteriza por su gigantismo y su cualidad enumerativa. A esto debe añadirse su esfuerzo por dar categoría poética al slang chileno. El gigantismo de Pablo de Rokha no es puramente verbal, como pudiera creerse, sino que es un movimiento ideológico y pasional en el que se alude al paisaje chileno, a la hostilidad del medio, a las contradicciones sociales en un plano universal y a un programa revolucionario de base marxista. La enumeración es producto de ese movimiento: los objetos, cargados de contenido anímico, favorable o desfavorable, van moviéndose en el torrente enumerativo ganando cuerpo y significación a medida que tocan la sensibilidad del poeta y pasan a la historia agigantados en su presencia de mitos. De Rokha es, junto a Neruda, el gran creador de mitos en la poesía chilena y, como Neruda también, se convierte en una encarnación de ellos: en un mito hecho de su propia obra. En sus libros principales, Gran temperatura (1937), Morfología del espanto (1942), De Rokha aporta un sentido cósmico de la historia y de su propia personalidad¹².

La contribución de PABLO NERUDA (1904) es, acaso, la de mayor trascendencia y, desde luego, ha afectado a las nuevas generaciones de poetas chilenos tanto o más que la de Huidobro. Con Residencia en la tierra (1934, 1935 y 1939) Neruda introduce a la poesía chilena lo que la crítica ha llamado la enumeración caótica, es decir, la enumeración de objetos, lugares y personas que, dotados de una presencia excéntrica y llenos de un subjetivismo ilógico, constituyen en su conjunto un mundo superrealista. En el caso de Residencia en la tierra, este mundo lleva la marca de una catastrófica decadencia. Neruda ha creado un vocabulario material y un sistema de símbolos que asigna a los objetos para revelar misteriosamente su contenido emocional. Además, le ha dado al lenguaje poético chileno un fuerte sensualismo de tipo orgánico. En otras palabras, ha llevado, una vez más, el vocabulario poético hacia lo concreto y narrativo, en oposición a la tendencia abstracta de Huidobro. Neruda no pierde de vista la realidad, Huidobro le volvió la espalda. En el Canto general (1950) y en las Odas elementales (1954) Neruda impone el epíteto, lírico o dramático, por encima de la simple imagen intuitiva. Aplicando un concepto funcional y dinámico de la poesía narrativa, Neruda ensaya una síntesis histórica del mundo americano en el Canto general, al mismo tiempo que lleva la metáfora de estilo barroco a su máximo rendimiento. Los problemas fundamentales del hombre —el tiempo, la muerte, la supervivencia, la solidaridad y responsabilidad sociales -- son planteados a través de profundas experiencias poéticas (Alturas de Macchu-Picchu, El gran océano, Yo soy) en lenguaje a la vez metafórico y directo. En esta obra y en Las uvas y el viento Neruda propone una concepción humanista de la poesía. Las Odas elementales, por otra parte —insigne ejemplo también del uso del epíteto lírico—, son en su aparente sencillez un compendio de la realidad esencial, tal como ella se aparece al poeta en la experiencia diaria y común. Finalmente, en Memorial de Isla Negra (1964) Neruda deja un testimonio autobiográfico sostenido por un lirismo claro y jubiloso, característico del optimismo social de su sistema ideológico¹³.

En cuanto a Rosamel del Valle (1901-1965), puede decirse que da mayor libertad y dinamismo al sistema huidobriano de la imagen pura. Así como la poesía de Neruda es un torrente de epítetos, la poesía de Del Valle es un torrente de imágenes. Pocos en la poesía chilena actual alcanzan la velocidad y la capacidad reproductiva en el mundo de las imágenes que Rosamel del Valle. Algunas de sus obras más importantes son *País blanco y negro* (1929), *Poesías* (1939) y *Orfeo* (1944).

JUVENCIO VALLE (1900), por su parte, ha creado una nomenclatura vegetal que se mantiene en una zona intermedia entre la abstracción huidobriana y el materialismo nerudiano, nomenclatura que va asociada a una especie de jubilosa exaltación sensorial. Juvencio Valle, autor de Tratado del bosque (1932), El hijo del guardabosque (1949), Del monte en la ladera (1960), es un panteísta legítimo y uno de los más excelsos poetas líricos de Chile.

Humberto Díaz Casanueva (1905), finalmente, utiliza la poesía imaginista para penetrar la realidad en busca de esencias que ayuden a definir su mundo

interior. Sus libros —El aventurero de Saba (1926), Vigilia por dentro (1930), El blasfemo coronado (1941), Requiem (1945), La hija vertiginosa (1954), Los penitenciales (1960)— revelan la proyección humana que falta en la poesía de Huidobro. Díaz Casanueva no elimina del todo el fundamento racional; por el contrario, su búsqueda de la verdad poética se realiza en un plano de inteligencia, tanto como de visiones¹⁴.

* * *

De las tendencias aludidas ha surgido un estilo poético que es en sí una derivación del barroco en su sentido original y que se caracteriza: por una superabundancia de materia poética, de imágenes en libertad, desprendidas del poema y del hecho estético; por haber dado forma a una superrealidad poblada de palabras-símbolos y mitos, en su mayor parte, de ascendencia subconsciente; por un crecimiento de lo emotivo hacia lo metafísico impreciso; por un sensualismo de inclinación orgánica, a veces autoerótico, en que se confunden el hombre y la naturaleza; por un gigantismo verbal, la mayor de las veces adjetivo, pero también subjetivo y específico, en cuyo caso asume la forma de una enumeración, ya sea caótica o lógica, y aun lírica a base de epítetos; por un oscurantismo conceptista que, en el paroxismo del delirio, se traga a sí mismo, como una serpiente que cierra su círculo tragándose la cola.

Antes de que esta orientación poética, tan compleja y hasta contradictoria en muchos aspectos, se definiera nítidamente, y mientras las principales ideas estéticas del vanguardismo europeo maduraban en la obra de Huidobro, Neruda, De Rokha, Díaz Casanueva o Rosamel del Valle, hubo un período de agitación poética, una especie de euforia provocada por aquello de más dramático y pintoresco que caracterizó a los ismos del año 20.

A los escándalos del dadaísmo francés, por ejemplo, se quiso responder en Chile con un movimiento llamado AGÚ, que comandó Alberto Rojas Jiménez. A las truculencias futuristas de Marinetti contestó Juan Marín con versos igualmente motorizados, aéreos y jazzistas en Looping (1929) y Acuarium (1934). En 1928 apareció un Cartel runrúnico, obra de Benjamín Morgado (1900), autor también de Cascada silenciosa (1926) y Esquinas (1927). El runrunismo de Morgado, Clemente Andrade Marchant, Raúl Lara, A. Reyes Messa y A. Pérez Santana, fue más una humorada juvenil de tono periodístico que una escuela literaria: atrajo la atención del público hacia los caprichos formalistas de los ismos y puso de moda un tono juguetón, ligeramente disparatado, en la poesía de los jóvenes del año 30. Esta agitación poética fue saludable, aunque intrascendente. A mi juicio, superándola, acabó con ella Julio Barrenechea (1910).

Todo el sentimentalismo ingenioso y, a veces, humorístico de Daniel de la Vega y otros herederos de la suavidad melodiosa de Magallanes Moure; todos los afanes ultraístas de Juan Marín, Morgado y Rojas Jiménez, se hacen flor en la poesía de Barrenechea — véase *Poesía completa* (Quito, 1958)—, y hallan en ella su expresión más decantada, elegante y sencilla. Considerado así, como una expresión máxima del ultraísmo chileno, especie de democratización del creacionismo de Huidobro, de la adaptación nacional

del hai-kai y la jitanjáfora tropical, Barrenechea tiene una significación decisiva en el desarrollo de la nueva poesía chilena. La magia de Barrenechea está en el descubrimiento lento y a fondo de una realidad cuotidiana detrás de la realidad ingeniosamente metafórica del vocabulario ultraísta.

En este período que abarca del 1920 a 1930, más o menos, hacen sus primeras armas dos escritores que, abandonando la poesía más tarde, llegarían a convertirse en novelistas de firme prestigio: MANUEL ROJAS (1896) y SALVADOR REYES (1899). El primer libro de poemas de Rojas —Tonada del transeúnte (1927)— es claro, ancho, soñador; en él canta al amor apasionado y maduro, a la libertad, al goce de la vida; filosofa sobre los valores de la paz y del individualismo estoico. Uno de sus sonetos, Gusano, ha quedado entre las muestras más puras de la poesía simbolista chilena. En 1954 Manuel Rojas volvió a la poesía con un libro, Rosa deshecha, de entrañable fuerza lírica.

Salvador Reyes se mueve en una zona de ensoñación y reflexión poéticas que lo acercan más al simbolismo de Prado y D'Halmar que a los alardes del ultraísmo. Considera paisajes exóticos, los relaciona finamente con un ansia indefinida de buscar fronteras a la desazón del hombre moderno; su lenguaje posee una delicada carga sentimental, que nunca ofende, sino, por el contrario, atrae y sugiere un fondo de serenidad viril. En sus dos libros de poemas, Barco ebrio (1923) y Las mareas del sur (1930), está ya en germen su estilo novelístico: la imagen brumosa, un poco desencantada, de un mundo que está siempre a la espera de cierto viaje sentimental hacia gentes presentidas, nunca claramente conocidas.

La sombra voluminosa de Gabriela Mistral, por otra parte, oscureció ciertas zonas de la poesía femenina chilena y, en particular, zonas en que se movían figuras de índole más íntima y más delicada. Una de esas figuras fue WINÉTT DE ROKHA (1894-1951). En una época en que decir "poesía femenina" era decir retórica, espeso sensualismo, exabruptos eróticos y maternidad militante, Winétt de Rokha se expresó por entero en una poesía de amor maduro, de sensualidad serena, sabia, tierna, hecha de una entrega inteligente, enamorada, aceptando los límites de la vida sin desesperación. La palabra entrega la define. Mientras Gabriela era patética, y la Agustini y la Storni lujuriosas, y la Ibarbourou maternal y doméstica, Winétt fue una mujer de hogar que descubrió la joya poética en el sentimiento cotidiano de la vida. Por encima de todo, hay vida real en su poesía, experiencia íntima de una diaria existencia en la ciudad, en el campo, en la provincia, fiesta de luz en la mañana del barrio popular, atardecer tranquilo en el balneario de clase media. Winétt de Rokha da la sensación de ser una mujer que vivió intensamente un poco de vida, mientras que otras escritoras de su época daban la impresión de hablar a gritos sobre muchas cosas vividas superficialmente. Su obra poética está reunida en Suma y destino (1951).

María Monvel (1899-1936) y Chela Reyes (1904) dejan huella importante también en ese período decisivo para la poesía chilena. La poesía de María Monvel —Sus mejores poemas (1934), Ultimos poemas (póstumo, 1937)— está dominada por una retórica sensualista típica del primer período de la revolución literaria femenina de principios de siglo. Su expresión es apasionada, pero no del todo libre. Su verso

suele torcerse con formas de expresión que le impone la necesidad de la rima y del metro.

Chela Reyes ha mantenido, en cambio, una entonación poética clara, fina, muy acendrada, con cierta tendencia al hermetismo y a conferir al vocablo un valor oculto, mitológico. La sensualidad que se advierte en su poesía -Inquietud (1926), Epoca del alma (1937), Ola nocturna (1945)— viene envuelta en un sentido otoñal, se extiende con dulzura en un plano de sobria pasión. Hay en la obra de Chela Reves una visión pictórica del mundo que la rodea, un colorismo amplio en el que abundan las imágenes de atardeceres, ríos, arboledas, todo iluminado por una tonalidad de bronce. Ola nocturna es, a mi parecer, su mejor libro: la forma métrica es intachable; el idioma, seguro en sus sugerencias; la retórica modernista ha desaparecido bajo el poder de una amplia, invencible fuerza creadora.

LOS POETAS DEL 38

Acaso el período menos estudiado de la poesía chilena contemporánea y, sin duda, uno de los de mayor consecuencia, es el que se extiende entre los años de 1935 a 1960, período que ve aparecer y consagrarse a los poetas de la Generación del 38¹⁵.

La poesía barroca ha alcanzado su culminación. Tanto Huidobro como la Mistral y De Rokha dieron ya su aporte decisivo. Neruda supera la época surrealista de *Residencia en la Tierra* y conviértese en poeta social. Los jóvenes que comienzan a publicar alrededor de 1938 ven frente a ellos una pared resplandeciente: la del creacionismo de Huidobro y, al

extremo opuesto, los túneles surrealistas que parecen conducir a una luz revolucionaria.

Se produce, entonces, una escisión entre los tres grandes de la poesía chilena, escisión que va más allá de lo personal y que, por su virulencia, sus proyecciones literarias y políticas, repercute directamente en las nuevas generaciones. Las polémicas públicas sostenidas por Huidobro y De Rokha —la del diario *La Opinión*, por ejemplo—, así como las declaraciones en verso y prosa de Neruda sobre sus adversarios, indican que la división responde a concepciones filosóficas y estéticas contrarias y no sólo a caprichos literarios¹⁶.

Huidobro ha vuelto de Europa sugiriendo tácitamente que la época experimental de su vida ha concluido. Llega como los reyes de Hallalli con un collar de viejas ciudades al cuello, rey de oro, a integrarse a su naipe español. Funda revistas aun -Vital, Ombligo, Total-, hace pronunciamientos revolucionarios en asambleas del Partido Comunista, apoya a los republicanos españoles, patrocina a los pintores abstractos del grupo Septembrista: María Valencia, Carlos Sotomayor, Jaime Dvor¹⁷. Pero no hay consistencia en su papel de poeta cívico. Jóvenes de gran talento le rodean y rinden culto. Hay quienes se cansan de seguirle y perseguirle por tanto sitio inesperado que frecuenta. Huidobro comienza a retirarse hacia 1940. y pronto quedará solo, con un rayo parpadeante en la mano, defendido por pequeña guardia de poetas puros que adoptan su arrogancia, reflejan su esplendor y presienten su muerte18.

De Huidobro se desprende un brazo creacionista, importante dentro de la acción literaria del 38, representado en su círculo más íntimo por Eduardo An-

guita y Volodia Teitelboim, autores ambos de la Antología de poesía chilena nueva (1935), obra que, hecha a la imagen y semejanza de la famosa Poesía española, Antología: 1915-1931 (1932), de Gerardo Diego, tuvo para nuestra poesía la misma acción polarizadora que la de éste tuvo para España. Directa o indirectamente conectados con el movimiento creacionista en sus comienzos literarios estuvieron poetas como Alberto Rojas Jiménez (1900), Juan Negro (1906), Omar Cáceres (1906), Aldo Torres (1910-1960). Antonio de Undurraga (1911), Victoriano Vicario (1911-1966), Braulio Arenas (1913), Venancio Lisboa (1917) y Antonio Campaña (1922). Algunos de ellos persistieron en la tónica abstracto-barroca; otros encontraron su propio camino en el surrealismo; otros murieron jóvenes sin llegar a definirse del todo. Oscar Castro (1910-1947), cuya obra poética es de firme base barroca, no responde fácilmente al influjo de Huidobro, amparado acaso en su casticismo gongorino.

De Rokha, fijo en su estilo proletario y dialéctico, canalizaba a través de su revista *Multitud* corrientes de arte surrealista y de realismo popular. Se identificaban con él alas rebeldes de la literatura marxista chilena y se le reconocía como un guerrillero al margen de toda disciplina militante. Winétt creaba en medio del fragor de *Multitud* una dimensión más íntimamente lírica, algo así como el amor y la abnegación que el recio combatiente demandaba para curarse las heridas. Todo poeta importante del 38 colaboró en *Multitud*, pero pocos convirtieron esa colaboración en auto de fe rokhiano¹⁹.

Poetas de constante tónica social en los años a que nos referimos han sido: Hernán Cañas (1910), Andrés Sabella (1912), Mahfud Massís (1916), Gonzalo Rojas (1917), Julio Moncada (1919), Mario Ferrero (1920). Cada uno de ellos ha transmutado el compromiso ideológico en experiencia poética de variada significación: Sabella, Cañas, Moncada y Ferrero sin perder sus raíces imaginistas; Massís y Rojas más profundamente atentos a un pensamiento y a una actitud de base humanista y existencial.

Neruda concentró en torno a su obra y su persona las corrientes que, salvándose de la abstracción creacionista, iniciaban una vuelta a la realidad. El poeta de España en el corazón y del Canto general marcaba el rumbo hacia una poesía de claridad conceptual y de nítida tesis revolucionaria. Por otra parte ni el simbolismo de su obra juvenil ni la experimentación surrealista de Residencia en la Tierra habían perdido vigencia, de modo que su radio de acción fue múltiple y atrajo a jóvenes poetas de variadas y aun contradictorias tendencias²⁰.

A la influencia de Neruda es preciso añadir las de García Lorca y César Vallejo. Ambos dejaron huellas imborrables en la poesía del 38. García Lorca produjo un encandilamiento general. Su poesía gitana descargó fardos de lirios, lunas, puñales y refajos sobre las espaldas de los juglares chilenos. Los verdaderos poetas, los de fondo y raíz criollos, se independizaron luego de la moda granadina. Me refiero a Juvencio Valle y a Nicanor Parra, por ejemplo. Otros continuaron en su faena de imitación y se marchitaron más o menos rápidamente.

La influencia de César Vallejo fue de diversa índole: el peruano traspasó la angustia, el amor a la humanidad, la ironía descarnada, los modismos criollos, la desesperación india y enternecedora piedad cristiana de su obra, a la poesía de jóvenes que no entendían su condición humana, pero que compartían su ira y su desolación. César Vallejo enseña a los poetas del 38 a ver el mundo moderno con un sentido de responsabilidad existencial y a expresar ese mundo con el absurdo violento que transforma las cosas comunes en imágenes poéticas americanas.

Nicanor Parra ha descrito gráficamente el conflicto que enfrentan los poetas del 38 durante el período de transición a que me refiero²¹. Habla de luz y de tinieblas y alude a poetas como él, que exploran cierta zona del genio popular chileno —en Cancionero sin nombre, por ejemplo—, y a poetas como Gustavo Ossorio (1912-1949), Braulio Arenas (el jefe de la Mandrágora), Teófilo Cid (1914-1964), Enrique Gómez Correa (1915), Carlos de Rokha (1920-1962), José Miguel Vicuña (1920), Jorge Cáceres (1923-1949), que se rodean de un foso infranqueable para dar la batalla por el surrealismo. Parra cree que, en un momento dado, se produce la cópula del día y de la noche y que el antipoema nace de esa violenta unión.

En estos años se canalizan y bifurcan diversos cauces del río mayor de la poesía chilena contemporánea. Los pilares están firmes, pero bajo el puente va una impetuosa corriente dejando sus marcas más o menos fijas, formando remansos, improvisando círculos, anillos que se hacen y deshacen. El lenguaje poético es el que los grandes escritores de la Generación del 20 establecieron; la concepción del mundo, la que corresponde a una humanidad herida por la guerra y la bancarrota de una civilización. En Chile, estos años de crisis producen una poesía de gran riqueza emotiva e intelectual. A ella contribuyen también poetas que no se identifican necesariamente con la tónica

social de la Generación del 38, sino que crean en relativo aislamiento un lenguaje poético de raigambre moderna para expresar actitudes panteístas, ideas religiosas, impresiones pictóricas o las eternas estaciones de la aventura pasional; entre ellos se cuentan: Homero Arce (1902), María E. Piwonka (1909), Stella Corvalán (1912), Mila Oyarzún (1912), Carlos R. Correa (1912), María C. Menares (1914), Víctor Franzani (1914), Jorge Jobet (1914), Ricardo Marín (1916), Angel C. González (1917), María Silva Ossa (1918), Luis Oyarzún (1920), Víctor Castro (1920), Stella Díaz Varín (1926).

La verdad es que la poesía más representativa de la Generación del 38, la de raíz social, siente la respiración agónica del estilo barroco y apartándose del derrumbe, se vuelve hacia la realidad del mundo contemporáneo para expresarla con economía de imágenes, con furia y, sobre todo, sin retórica. A la imagen corresponde una función no sólo estética, sino también social. Estos poetas del 38 se someten a un examen implacable para sacar la verdad de los escombros de una edad de oro. La poesía social del 38 es, entonces, analítica, existencial, directa, revolucionaria. Convierte al absurdo en punta de lanza contra la decadencia de las instituciones burguesas; se vale de la ironía, no va con el vuelo estético del romanticismo, sino con el frío designio del demoledor; del materialismo extrae una posición dinámica, a veces pesimista, pero no desesperada, o bien desesperada en el acto de crear una utopía.

Sirva de ilustración a lo que afirmamos un breve comentario a la obra de cuatro poetas: Arenas, Parra, Rojas y Massís. En 1937, actuando como eje de un movimiento poético en el que formaron Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa y Jorge Cáceres, BRAULIO ARENAS funda la revista *Mandrágora* y le da categoría internacional al surrealismo chileno.

Poeta de actitud cortesana, celoso buscador del romance extraño, cazador de imágenes en que la realidad se transmuta para brindar incongruencias de vasta resonancia lírica, Arenas agita la poesía chilena, desarma los cuadros de la retórica abstracta, ya estática en 1938, y revela un submundo regional y social que pasará a ser una de las raíces más vigorosas del movimiento literario chileno del medio siglo. A través de los años Braulio Arenas no desmaya: edita libros y revistas, promueve foros, asesora los Talleres Literarios de la Universidad de Concepción, dicta conferencias y publica traducciones del francés que se convierten en joyas bibliográficas.

Del surrealismo heroico, ahincado históricamente en el movimiento cultural de la Generación del 38, Braulio Arenas ha derivado, en plena madurez literaria, hacia una búsqueda de raíces personales, internándose en las zonas mitológicas de Chile —del extremo sur especialmente—, para alcanzar un sereno gozo de la vida y una dinámica confianza en el destino del pueblo chileno: véanse a este respecto sus obras La casa fantasma (1962), Ancud, Castro y Achao (1963) y En el confín del alma (1963).

No es posible olvidarse tampoco del papel que ha jugado Braulio Arenas en el desarrollo de la prosa chilena moderna: con sus relatos — Adiós a la familia, El firmamento de Mónica, Un Angel alrededor, Gehenna, El ersatz, El castillo de Perth, y su insólito ensayo El juego del ajedrez (1966) — contribuyó a es-

tablecer en Chile una forma de realismo mágico, ameno, irónico, deslumbrante, suavemente nostálgico a veces, o simplemente excéntrico.

Cancionero sin nombre, el primer libro de NICA-NOR PARRA (1914), también apareció en 1937, el año de la Mandrágora. Hay en la actitud inicial de Parra una firme rebelión contra el barroquismo de Huidobro, Cruchaga Santa María, Neruda, que se manifiesta en una ironía ácida, sorpresiva, a veces traviesa, pero, por lo general, peligrosa. Pudo creerse que en su obra inicial había un resabio de ese chilenismo que Pablo de Rokha hiciera aflorar desde el realismo subconsciente de poemas como La escritura de Raimundo Contreras y que llegó a ser una glorificación del slang criollo en Los gemidos. Nada de eso. Parra buscó su camino en íntima compañía con escritores de su generación para quienes la raíz criolla era eje movible, realidad en colectivo desorden, tradición presentida. no comprendida del todo, espejo desteñido e hiriente de un yo traicionado. De este período Parra sale con una poética muy clara, de sólidas bases filosóficas v estéticas.

Sus Poemas y antipoemas (1954), así como sus Versos de salón (1962) y Canciones rusas (1966), expresan una sarcástica difamación de la retórica y el formulismo de una época de total bancarrota moral que disfraza su decadencia detrás de inoperantes consignas políticas y sociales. El lenguaje poético de Parra es directo: plantea sus absurdos con lógica matemática, se dirige al lector con preámbulos convencionales que, en el texto poético, provocan la hilaridad; razona con la falta de lógica que adorna toda especulación seudofilosófica del siglo xx, se duele y conduele, se enardece, conmina, reconviene, se me-

sa los cabellos ante tanta hipocresía, falsedad y crueldad contemporáneas, pero acaba siempre, como Kafka, sin hallar una salida —ni seria ni irónica— para su desesperación.

Parra es un feroz crítico social detrás de su travieso humorismo de raíz curiosamente británica, no del todo ajeno a ciertos caprichos de T. S. Eliot. Ha glorificado el lugar común. Esconde su ternura, la disfraza de cinismo. Ha dibujado un círculo de tiza alrededor de él y los suyos y, desde adentro, lanza piedras riendo con desesperación.

Nicanor Parra ha formado escuela: en su poesía los jóvenes aprenden la temeridad, la generosa batalla librada constante e implacablemente contra lo burgués y tontamente grave de una sociedad que parece condenada a morir en una silla eléctrica a la cual, en momentos inverosímiles, se le queman, una y otra vez, los tapones. En Parra la cólera es auténtica. Pero no es un colérico, sino un encolerizado. Si la crítica chilena más temperada, la de Alone, por ejemplo, quiere ver en su poesía una gracia alada y popular, es porque le espanta la posibilidad de descubrir detrás de ella una verdadera mueca. Una mueca tremenda.

La evolución poética de Gonzalo Rojas ha sido distinta a la de Arenas y Parra, aunque a ellos le une un fondo ideológico común, la desesperación hecha doctrina existencial, la verdad poética concebida como un planteamiento directo de las contradicciones y los absurdos trágicos de la realidad contemporánea. Rojas se liberó temprano de todo regionalismo pintoresco; buscó, en cambio, las raíces de la angustia en la confrontación brutal, dolorosa, asombrada, de sus duelos sexuales. Arremetió con la desesperada incons-

ciencia de un condenado a muerte contra los mitos de la ternura, y sus orgasmos fueron llenándose cada vez más de una materia filosófica, doloridamente humanitaria. Espantó a la crítica con su libro inicial: La miseria del hombre (1948). Se quiso ver en él una ramificación del gigantismo rokhiano. Ilusión óptica. Rojas venía de un pasado regido por la Mandrágora. Había sido, como Arenas, Cáceres, Gómez Correa y Cid, un joven traficante de líricas maldiciones e intensos venenos poéticos. El trasfondo surrealista de su poesía era en su libro una estructura estilística lentamente asimilada y convertida ya en tejidos y cartílagos de un organismo nuevo.

Gonzalo Rojas muestra una profundidad que es el resultado de una auténtica pasión y de una elevada, intensa y viril desesperación. Esa pasión a que me refiero es como un potente y generoso río que va por cauces filiales, eróticos, solidarios, siempre removiendo fondos, arrastrando lo mejor y lo peor de la humanidad que el poeta ama, creciendo velozmente como las corrientes de Arauco, su patria; retorciéndose por estrechos valles, saltando rocas y montañas, despeñándose jubiloso, iluminado por el oro de las praderas sureñas, hasta un océano inmenso. Esa es la pasión que no se expresa en términos épicos, sino en términos de diaria confrontación con los amargos triunfos del ciudadano anónimo gar, la faena, los fantasmas familiares, las pequeñas y dulces cosas de la provincia, la fosa común del mar, la cólera del puño minero-, y con la desesperanza que nos va quedando de día a día, a pesar del heroísmo, de la fe, de la alegría. He ahí el mensaje de su último libro, Contra la muerte (1965).

Gonzalo Rojas es un ejemplo de poeta que ma-

duró en la dura soledad de los tristes puestos del sur de Chile. La grandeza de su poesía no es sino el tono de su soledad, de su grande, pura, tierna soledad.

La poesía de Mahfud Massís es expresión violenta y alucinada de la temática social característica de la Generación del 38: se nutre de materia existencial considerada desde un ángulo dramático, lírico y profundamente dinámico. "La belleza -ha dicho Massís en el prólogo a su Elegía bajo la tierra (1955)lleva implícita una cualidad que la genera", y esta cualidad es consecuencia del influjo de lo social sobre la obra de arte. El artista sobrelleva el peso de una condición impuesta por las circunstancias históricas y su lenguaje refleja, en la incongruencia aparente. "la esencialidad trágica del mundo". Massís busca la verdad poética en las lenguas idolátricas y primitivas: en ellas se da el fenómeno de una reordenación del verbo para expresar lo mágico, "la armonía en la disonancia", la síntesis superior e instantánea. Massís confiere a la imagen no sólo la función de integrar, sino también la función de oponer: "El artista —dice— no arguye ni explica: únicamente expresa por oposición de materias". Afirma negando. Los grandes poetas de la época contemporánea construyen su edificio estético desde las raíces mismas de una ruina universal, alumbran con el verbo oscuro, angustiado y violento de los profetas y los magos.

En esta concepción estética que plantea la función dinámica de los términos contrarios debe situarse la poesía de Massís: poesía de un tono elemental, que toca la realidad inmediata para hacerla vibrar en múltiples imágenes.

Ante la muerte el poeta singulariza los signos fí-

sicos que son para el hombre la imagen de su trágica impotencia. Observa el detalle brutal de la putrefacción, para en seguida dirigirse a Dios con cierta cordialidad demoníaca y asesina. "El Creador acaba de morir", dice, pero no se deja enterrar. "Tantas veces he cavado una tumba para enterrar a Dios..., tantas veces vociferando como un gallo a la eternidad tantas veces sorda."

¿Qué tremendas corrientes de muertas religiones e idolatrías se entrecruzan en el fondo de esta amargura que oscurece pesadamente el lirismo de Massís? Muévese con la lentitud del príncipe empalado al amanecer; gesticula ampliamente, como si el exorcismo dependiera de manos y brazos que caen eternamente al infinito; atrae a bellas mujeres hacia vórtices descompuestos y las alumbra, las dibuja, las enjoya para quemarlas luego en rojos hornos subterráneos. Está con nosotros, y, sin embargo, le sentimos muy remoto en la historia de algún país maldito: de ahí que no consiga distinguir fronteras ni unidades de tiempo y entre y salga del mar con el paso vacilante de un monstruo perdido.

Está solo y a la soledad le da un sentido de pausa en un mundo desconocido y hostil: se vuelve a mirarnos al torcer una vez más el recodo del laberinto.

Amargo, fúnebre, desorbitado, desvariante, toma las cosas que los demás dejan en el desván de la casa mortuoria y con un movimiento de los ojos las anima y las condena a recordar su pasado de bestias. "A veces pienso que soy la camisa de un moribundo — algún cadáver clavándole banderas a un toro amarillo", dice, "todos estamos podridos. Yo estoy molido hasta los goznes".

¿Desde qué abismos sopla esta conciencia de la muerte que, de pronto, cuando menos se espera, transfórmase en maravilla de pasión erótica y hasta de ternura hacia la humanidad condenada? Massís reconoce la raíz de una religión perdida: "Observo la materia, sin embargo ella nada me dice, y aunque la interrogase, hablaría menos que mis antepasados, tanto tiempo enterrados en los sepulcros de Menfis". No obstante, su poesía vuela tocando con las alas esa arquitectura funeraria y se levanta pujante, conminatoria, violenta, para discutir y afirmar una forma de heroísmo en el que están muy firmes las bases de un humanismo social.

Si Parra representa la aplastante lógica del absurdo en su antipoesía, Massís encarna la violencia, la acción terrorista de una generación ocupada en destruir para descubrir las bellas ciudades enterradas. Esta frase suya lo define nítidamente:

"Toda creación es, en principio, monstruosa. Ella retrocede al comienzo, donde la materia carece de género y número, y su paso está marcado por la violencia. Violencia de profecía, violencia de terror, violencia de melancolía".

Ahí está la clave de sus discutidos libros: Las bestias del duelo (1949), Los sueños de Caín (cuentos, 1953), Elegía bajo la tierra (1955), Sonatas del gallo negro (1958), Leyendas del Cristo Negro (1963), El libro de los astros apagados (1965).

LOS POETAS DEL 50

La especulación será tarea de poetas que pertenecen a una promoción posterior a la del 38, así como la búsqueda de raíces estilísticas castizas, ya sea hispánicas o americanas. Pudiera hablarse de un retorno —¡otro retorno!— a las tradiciones métricas y lingüísticas, al sentido clásico del orden y a la nitidez en el contenido simbólico. Pero el uso de tal palabra sería engañoso. El hábito no siempre hace al monje. Al menos, en el mundo de la poesía.

Debajo de ese tradicionalismo va un cuerpo muy castigado en las labores de la carne y del espíritu: santidad al borde de las llamas, pureza y placidez que acusan la violencia escondida, la revuelta contra el padre, la acusación sin réplica. Si pudiera hablarse de una Generación del 50 entre los poetas chilenos, habría que buscar en su misma heterogeneidad la marca que pudiera individualizarla.

Los poetas más característicos del 38 tuvieron un sentido social que, correspondiendo a la tónica de la época en que vivieron, les confirió su distintivo generacional: a creacionistas tanto como a surrealistas, a neosimbolistas como a realistas mágicos. Los poetas del 50 no siempre se rebelan siguiendo motivaciones sociales, ni buscan el programa ideológico para dar realidad a un mensaje. Más bien parecen apartarse de la idea de escuela o de grupo y librar una batalla individual, siempre tentativa. Conste que en el caso de Chile tanto la actitud como la concepción estética de los poetas nacidos alrededor de 1930 poco tienen que ver con el movimiento beat de los Estados Unidos o con los famosos coléricos británicos. Son excepcionales en Chile los casos de rebelión total, de lucha violenta contra el establishment burgués, de negación obcecada de los sacramentos retóricos, de culto premeditado al feísmo lingüístico. Se empiezan a dar en una promoción más reciente: Waldo Rojas, Hernán Lavin Cerda, Federico Shopf, Roland Kay, Santiago del Campo E.

Nicanor Parra —reconocido por los beats norteamericanos como pariente— ha llegado a extremos antipoéticos que ningún poeta del 50 se ha atrevido a emular.

Puede afirmarse que, entre los poetas de mayor significación dentro de la Generación del 50, existen concomitancias de forma y, acaso, una tendencia común al uso del símbolo dinámico, es decir, a un planteamiento activo y directo del hecho poético; pero no un programa estético que les sea característico.

Fernando González Urízar (1922), Raúl Rivera (1926), Alberto Rubio (1928), Edmundo Herrera (1929), Pablo Guíñez (1929), Rolando Cárdenas (1933), entre otros, mantienen una raíz regionalista que permite integrarlos a la tradición nativista de Juvencio Valle, v. en parte, de Nicanor Parra, Raquel Señoret (1923), Canut de Bon (1924), Raquel Jodorovski (1927), Sergio Hernández (1932), Alfonso Alcalde (1921), Anamaría Vergara (1932) y, particularmente, Delia Domínguez (1931), por otra parte, son poetas que expresan un compromiso, ya sea independiente o militante, al enfrentar la crisis del mundo contemporáneo. Otros poetas de este tiempo, como Carmen Abalos (1921), Jorge Onfray (1922), David Valialo (1924), Claudio Solar (1925), Hugo Zambelli (1926), David Rossenman (1927), Matías Rafide (1928), Armando Uribe (1929), Alfonso Calderón (1930), Pedro Lastra (1932), Fernando Lamberg (1928), v. hasta cierto punto, Eliana Navarro (1923), Cecilia Casanova (1926) y Ximena Adriazola (1930), se caracterizan por la búsqueda de un equilibrio entre un *clasicismo* en la forma —apolíneo, de raíz inglesa o italiana en algunos casos— y una intensa especulación filosófica, ética o simplemente sentimental, en el fondo²².

* * *

Cuatro poetas representan nítidamente la gama de tendencias estéticas que predominan en la Generación del 50: Miguel Arteche (1926), Enrique Lihn (1929), Efraín Barquero (1931) y Jorge Tellier (1935).

MIGUEL ARTECHE es un artífice del verso tradicional. Le rondan el cuerpo los fantasmas ilustres de los místicos españoles y de Sor Juana Inés de la Cruz. Como ciertos poetas jóvenes de España y México, se entrega fascinado a la reconquista de los viejos metros y de los ritmos clásicos para poner en ellos la experiencia del hombre moderno y sus proyecciones metafísicas. Trabaja meticulosamente, pule y alisa sin cansancio —es Miembro de Número de la Academia Chilena de la Lengua—, de sus manos los sonetos vuelan en formación perfecta. Construye sin concesiones al azar. Se rebela contra la imprecisión e irresponsabilidad lingüística. Sus mejores efectos los consigue en temas de trascendencia religiosa o filosófica. En su poesía amorosa se echa de menos el desgarro de la pasión. Poemas como El mutilado y El puente son una muestra de la grandeza que alcanza Arteche cuando lo sacuden vientos tempestuosos.

Conocí sus Destierros y tinieblas (1963) durante su período de gestación en el Taller de Escritores de la Universidad de Concepción, y me conmovió, ya en esos años, el contraste entre la delgada y pura juventud de Arteche y su doctoral poesía, recitada, nunca dicha, en extraña, suave voz impostada. ¡Qué sorpresa ver este libro completo! No cabe duda: Arteche se me aparece como un joven poeta-antiguo, un maestro de rigurosas formas, asediado por su propia voluntad que le impone ritmos y rimas de una edad de oro enrarecida, defendido por un lenguaje de intachable prosapia, por imágenes arcedianas, respirando con holgura en un clima de castos y espirituales devaneos. La raíz española, junto a su neoclasicismo y a la pureza del sentimiento, produce como resultado un sonido de campana. Esta campana toca a rebato modernista, a veces, y creyérase que, de pronto, no han pasado los años por la poesía hispanoamericana y de nuevo suena la voz de los poetas desde la Torre de los Panoramas del uruguayo Herrera y Reissig (Cf. El café, Restaurant), o desde el altiplano invisible de Jaimes Freyre. Miniaturista ingenioso, agudo, ácido, Arteche parece escribir sobre un mundo que se quedó viviendo escondido en alguna corte de España a la que ya no podemos llegar.

La lectura de los dos primeros libros de Enrique LIHN, Poemas de este tiempo y de otro, 1949-1954 (1955) y La pieza oscura, 1955-1962 (1963), me ha convencido plenamente de su estatura poética y llego a creer que es uno de los tres o cuatro poetas chilenos de mayor vuelo en el período actual.

Poemas de este tiempo y de otro es el testimonio de una adolescencia violenta, romántica, que se sorprende ante la monstruosidad escondida en toda pasión y toda entrega. Lihn ve en el amor algo más complejo que una rítmica reproducción o una nostálgica contemplación: los amantes se desdoblan y se encarnan mutuamente, y se buscan y se poseen con algo parecido al odio, como si el movimiento de la pasión fuera dolorosamente masturbatorio, fatal en su ritmo circular, rodeando, entrando, saliendo y volviendo siempre a un pozo interior de indefinidas orillas. La vida aparece regida por un factor románticamente monstruoso: una urgencia sostenida de abandonarse uno mismo para encontrarse, amarse y odiarse en otro ser que también se ha perdido.

Este romanticismo gótico de Lihn se mueve en amplios períodos, como sondas submarinas empeñadas en buscar la huella del sol nocturno, y, en esa huella, identificar las pasiones que le asedian recurriendo a fórmulas mágicas, no siempre de validez lírica, a veces retóricamente barrocas, excesivas, hasta inseguras, pero siempre de incuestionable veracidad poética, instrumentos de síntesis directamente reveladores de una realidad multiforme en proceso de formación y deformación, como sonidos en el instante en que empiezan a extenderse.

La poesía de Lihn, particularmente en La pieza oscura, produce una impresión alucinante que no es ajena, sin embargo, al goce de una alta especulación filosófica. Como Rilke, este poeta chileno funciona a base de desordenadas esencias, señales que el hombre va reconociendo al azar en las casas iluminadas, en el cielo de la tarde, en los rostros equívocos de parientes, amigos y funcionarios: la vida —una historia un poco mórbida—, asechando en cosas vulgares y enloquecedoras.

Año tras año, como un árbol frutal, Efraín Bar-QUERO va entregando su obra poética: La piedra del pueblo (1954), La compañera (1956), Enjambre (1959), El pan del hombre (1960), El regreso (1961), Maula (1962). Serena, luminosa, honda, su poesía vuelve una y otra vez a considerar las sombras de los antepasados, el monumento invisible del padre en el corazón campesino, la mesa puesta para una cena fantasmal que se repite lentamente a través de las edades con la persistencia de la muerte y de los frutos en verano. Alegra, a veces, el canto la pisada leve de seres folklóricos que usan el mundo como un rayado de tiza en el suelo para jugar, danzar y enamorarse. Nacen niños en pesebres y en ranchos sureños, vienen al encuentro de los padres, a despertarles tocándoles el vientre, entran en ellos, les estudian y observan desde las entrañas y salen con la muerte en la mano tapada de flores.

"Quiero santificar las relaciones de padre e hijo —me declaró una vez conversando en Concepción—y hacer de cada momento de la vida una ceremonia. Creo en los valores ordenadores de la vida. Mi intento es construir sobre el caos. Creo en el amor, en la bondad. Quisiera restituir a cada relación humana su plenitud primera."

Y, refiriéndose a El regreso, añadió:

"Mi poema ha sido escrito bajo este afán de volver a un mundo bello, justo y fuerte".

Estas cosas las dice con voz suave pero intensa, llena de una emoción antigua, campesina, que parece extraña en la ciudad literaria. Barquero puede tener la visión pastoril de los campos fecundos, amenos, familiares del siglo pasado y, sin embargo, el verso se le afila con la entonación prosaica y fuerte de los cantores de décimas populares. Es suave, pero no blando. Su poesía encierra golpes cuyo eco sigue vibrando, como en el barro de las cerámicas de Quinchamalí. En algunos libros es socarrón e ingenioso; en otros, enamorado, paternal; en otros, ritual y se-

creto. Es poeta a quien la magia le viene de nacimiento, como si la hubiera recibido en aguas, yerbas, frutos, acumulados a través de las edades para él.

Poeta campesino, de la más pura alcurnia chilena, Barquero lleva en su obra, sin esfuerzo, con toda naturalidad, la tradición criolla de Dublé Urrutia, de González Bastías, de Juvencio Valle, y la enriquece con una filosofía de la vida profundamente dinámica en la exaltación del estoicismo popular.

Jorge Tellier, más joven que Barquero, es también un poco más duende, menos apóstol, aunque igualmente campesino y elemental, si bien es cierto que avencidado en las casas del pueblo. Con Tellier el campo no se presenta como algo lejano y secreto, sino como algo que está a tiro de escopeta de la gran ciudad. Se vino del sur a Santiago y en la capital vive oyendo los viejos trenes que parten de la Estación Central, siguiendo su humareda negra y pensando que en esos trenes, en este humo, en nubes, olores, lluvias, puentes y ríos, anda moviéndose él mismo, constantemente, un poco inconsciente, ebrio o contento o triste, manejando imágenes como naipes, sintiendo que ya se le vienen encima ciertas verdades definitivas. Estas verdades le duelen a Tellier porque parecen destruir alguna inocencia básica que trajo del campo. Le dejan herido y el mal asume formas de humor maligno, satírico, a veces autodestructivo, como si el mundo fuera una ciudad desesperada, perdida y confusa, ante la cual no hay más defensa que una sonrisa de palo.

Sin embargo, su poesía —Para ángeles y gorriones (1956), El cielo cae con las hojas (1958), El árbol de la memoria (1959-1960)— encierra una fe firme en la vida, firme no porque venga expresada con voces

fuertes, redentoras o proféticas o ministeriales, sino por su constancia, su empecinada constancia de guía verde enroscada a un parrón abandonado. Tellier mece su desesperanza de vivir, las nostalgias, las pequeñas penas, las horrendas soledades e impotencias del poeta sureño que llegó a la ciudad por un atajo equivocado; las mece como a un licor de verano que entre tornasoles y aromas deja ver también cierta borra morada, enemiga. La voz de Tellier es una joven voz cansada, llena de milagros, sabia de tanto considerar lo inmediato y lo mínimo en la base de toda grandeza humana, como una tonada sin metro, sin rima, dura, desnuda, implacable, pero amena, fraternal, hecha para un coro de gente mágica y emponchada que se desespera sin prisa en buena y borrosa compañía.

De cosas así —desilusiones, escepticismo, nostalgias, como una constante plenitud estival- está hecha la poesía de Tellier. Su tono es antirretórico; seguro de la verdad poética que contiene, a veces vibra con algo de luz de atardecer y de los ruidos del alba al mismo tiempo; tono predestinado, algo sonriente pero triste, como si el descubrir milagros en la rutina fuera también una rutina o una pequeña trampa de la muerte.

NOTAS

¹ Cf. M. Menéndez y Pelayo: Antología de poetas hispa-

noamericanos, Madrid, 1893-1895.

Obras completas, t. xv, Mundo Latino, 1917-1919. Véase también Raúl Silva Castro: Rubén Darío a los veinte años, Madrid, 1956.

³ Sobre el famoso Certamen Varela, véase Silva Castro, op. cit., págs. 169 y siguientes.

- No se ha publicado aún un estudio de conjunto sobre el modernismo en Chile. Obras de incuestionable utilidad para la historia de este movimiento son: Augusto Iglesias Gabriela Mistral y el modernismo en Chile (1950); R. Silva Castro, Antología general de la poesía chilena (1959), y Modernismo in Chilean Literature, The Second Period, por John M. Fein, Duke University Press, 1965.
- Las excepciones son posteriores a 1950: la obra citada de Fein, la Antología crítica de la poesía chilena, de Jorge Elliot, Santiago, 1957, y algunas monografías de Alfredo Lefebvre, Braulio Arenas, Antonio de Undurraga, Eduardo Anguita, Cedomil Goic, Hugo Montes, Fernando Lamberg, Gastón von dem Busche, Mahfud Massís.
- Cf. Hugo Montes, Poesía actual de Chile y España, Madrid 1963.
- ⁷ Cf. Discurso de instalación de la Universidad de Chile, en Anales de la Universidad de Chile, t. 1, Santiago, 1846.
- De la Barra expresa sus ideas en La poesía, primera lección a mis alumnos de literatura, en Revista Chilena, t. vr., Santiago, 1876, págs. 570-590.
- Para una evaluación completa del aporte de Gabriela Mistral a la poesía chilena debe considerarse también Lagar, Santiago, 1954. La bibliografía sobre Gabriela Mistral crece continuamente; véase: Alone, Los cuatro grandes de la literatura chilena, Zig-Zag, 1963, págs. 120-171.
- La obra poética de Angel Cruchaga Santa María puede apreciarse en la selección hecha por Pablo Neruda en: Antología, Losada, Buenos Aires, 1946.
- El estudio más completo sobre la obra de Huidobro es el de Cedomil Goic: La poesía de Vicente Huidobro, Ediciones Auch, Serie Roja 2, 1956. Véanse también V. H., Obras selectas: poesía, prólogo de Hugo Montes, Editorial del Pacífico, 1957; V. H., Obras completas, introducción de Braulio Arenas, Zig-Zag, 1964.
- Sobre la obra de Pablo de Rokha, véanse: Antonio de Undurraga, El arte poética de Pablo de Rokha, Nascimento, 1945; Fernando Lamberg, Vida y obra de Pablo de Rokha, Zig-Zag, 1966.
- La bibliografía sobre Neruda alcanza ya proporciones monumentales. Obras básicas son: Amado Alonso, Poesía y estilo de Pablo Neruda, Buenos Aires, 1940; Alone, Los cuatro grandes de la literatura chilena, etc., págs. 174-235; Hernán Loyola, Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda, Ediciones de la re-

vista Aurora, 1964; R. Silva Castro, Pablo Neruda, Editorial Universitaria, 1964. Entre los estudios que se deben a escritores europeos sobresale el de Guiseppe Bellini, publicado como introducción a: P. N. Poesie, Milán, 1960.

"Sobre Díaz Casanueva véase: Rosamel del Valle, La violencia creadora, poesía de Humberto Díaz Casanueva,

Ediciones Panorama, 1959.

Alude significativamente a este período Jorge Elliot en:

Antología crítica de la poesía chilena.

Falta una recopilación crítica de estas polémicas. Por el carácter insultante de algunos de los artículos no pueden citarse aisladamente; véanse bibliografías particulares de Pablo de Rokha y Vicente Huidobro en obras críticas ya citadas.

No existe un estudio que explique las relaciones que se dan en la historia de la pintura y de la literatura chilenas. Referencias a los pintores nombrados pueden verse en: Antonio R. Romera, Historia de la pin-

tura chilena, Zig-Zag, 1960.

Al margen de la crítica, pero ilustrativo del fin de Huidobro, es La muerte del poeta, cuento de Enrique Lafourcade, en Asedio, Editorial Universitaria, 1956.

¹⁹ Se alude considerablemente a esta significación de Multitud en La poesía de Vicente Huidobro, de Cedomil

GOIC.

Completa la imagen de Neruda como un factor preponderante en el desarrollo de la poesía chilena el libro de Margarita Aguirre Genio y figura de Pablo Neruda, Eudeba, Buenos Aires, 1964.

²¹ Atenea, Nos. 380-381, abril-septiembre 1958, págs. 46-

48.

El estudio detallado y a fondo de todos estos poetas que representan el estilo del medio siglo lo hago en mi libro La poesía chilena contemporánea, de próxima publicación.

LA NOVELA Y EL CUENTO

SI LA POESÍA chilena obedeció, en su desenvolvimiento a fines del siglo XIX, a una clara tendencia cosmopolita, la novela y el cuento, en cambio, se inclinaron hacia lo regional y autóctono. Establecida la tradición realista por escritores del prestigio de Blest Gana, Orrego Luco, Federico Gana y otros, la Generación del Centenario (1910) quiso consumar la tarea tan brillantemente iniciada y no dejar un rastro de la geografía de Chile, física y social, sin su interpretación novelesca. Los escritores salieron al campo, a la montaña, al mar, a las minas, seguros de descubrir la raíz espiritual del pueblo chileno en el análisis de sus costumbres y en la comprensión cabal de su lenguaje. Pesaba aún la doctrina experimentalista de Zola. Se asociaba la creación literaria con los movimientos sociales y políticos que iban cambiando la faz del país. En los primeros años de este siglo los novelistas chilenos descubren la novela rusa y este descubrimiento asume una significación insospechada. De pronto, se advierte la necesidad de conferir universalismo a la literatura criolla. Se reconocen las limitaciones del cuadro de costumbre y se siente el ansia de incorporar al pueblo chileno al drama de una humanidad que revisa, en circunstancias fatales, los valores éticos tradicionales. Europa va hacia la guerra. Hispanoamérica se ve convulsionada por conflictos económicos y sociales de creciente virulencia.

Surge en Chile una Colonia Tolstoyana. En ella, entre otros, se agrupan tres novelistas de innegable valía: Augusto d'Halmar, Pedro Prado y Fernando Santiván. En la obra de estos escritores aparece con meridiana claridad el conflicto esencial que ha

de transformarse en seña característica de la novela chilena de comienzos del siglo xx. Nos referimos a una antinomia entre lo regional y lo universal, o, para decirlo en términos de una nomenclatura literaria, entre el realismo y el imaginismo. Por una parte, esa obra demuestra que nuestros novelistas buscan un estilo nacional y lo buscan en la anécdota típica, como si la temática pudiera imponer la individualidad del estilo; y, por otra, se esfuerzan en captar esencias filosóficas a través del símbolo o la parábola o la alegoría. El lenguaje mismo parece ser una extraña mezcla de barbarismo y de la quintaesencia modernista que ya había impuesto Rubén Darío.

AUGUSTO D'HALMAR (1880-1950) se inicia en el campo de la novela con una obra naturalista, Juana Lucero (1902), de vasta resonancia popular, pero luego abandona toda preocupación por lo inmediato y se da a cultivar una prosa sutil, elegante, conceptista, que le sirve de instrumento ideal para filosofar sobre el mundo y el hombre, y para adentrarse en las complejas zonas psicológicas de personajes seductoramente ambiguos que le salen al encuentro en las más remotas regiones. Su mejor novela es Pasión y muerte del cura Deusto (1924), obra poética, íntima, cuya acción ocurre en España y cuyo tema une en extraña pasión a un joven y a un cura¹.

PEDRO PRADO (1886-1952) es el más destacado exponente de la prosa modernista chilena y uno de los escritores que más nítidamente ilustran el ansia de universalización que caracteriza al criollismo americano a principios de siglo. Alsino (1920) es una hermosa alegoría basada en el mito de Icaro y en la cual Prado expone la dramática condición del campesino chileno. Tan hondo es su poder de sugerir,

tan alto vuela su lírico lenguaje, que Prado ha llegado a confundir a sus críticos induciéndoles a ensayar variadas y aun contradictorias interpretaciones de su alegoría. En el fondo, su actitud es serenamente escéptica y en la suerte del triste jorobado con alas Prado ve un reflejo del destino del hombre: lo incierto de su condición, lo limitado de sus esfuerzos, la relatividad de sus verdades y su nostálgico desengaño final. Prado escribe poesía en prosa e ilumina sus paisajes de la montaña y de la costa chilenas con una noble visión panteísta. De los escritores hindúes ha obtenido el poder de sugerir y de dar base real a las más sutiles abstracciones; de Tolstoy heredó cierta dulce bondad para con los débiles y oprimidos. Mas, por encima de todo, impresionan su poderosa imaginación y la sobriedad del lenguaje, que parece ser una característica del postmodernismo chileno. Otras obras suyas son: La casa abandonada (1912), prosas poéticas; La reina de Rapa Nui (1914), novela de aventuras, y Un juez rural (1924), novela de ambiente provinciano chileno2.

En Fernando Santiván (1886) se admiran el poder de evocación y la gráfica realidad de sus retratos. Memorialista eminente, ha sabido recrear una época de la historia intelectual chilena a través de vigorosas semblanzas y comentarios de descarnada franqueza. En sus novelas —Ansia (1911), El crisol (1913), La hechizada (1916)— Santiván combina un suave sentimentalismo provinciano con la imagen épica del paisaje sureño. Hay en la obra y la personalidad de este escritor una vocación humanitaria de raigambre romántica. La sobriedad de su estilo, la sinceridad con que esgrime sus argumentos, la simpatía viril que se advierte en todas sus caracterizacio-

nes, libráronle de toda retórica convirtiéndole en uno de los auténticos valores del regionalismo chileno.

Al margen del grupo tolstoyano, un tanto retraído por su timidez, escribe sus cuentos BALDOMERO LI-LLO (1867-1933) y, acaso sin proponérselo, inicia una modalidad literaria que mantiene aún su vigencia en Chile: el realismo proletario. Sub-Terra (1904) es un patético documento social en que Lillo dramatiza episodios vividos en las minas de carbón de Lota y Talcahuano. Su estilo, engañosamente rudimentario, representa una deliberada superación de la retórica costumbrista y despliega tonalidades líricas y dramáticas. Lillo no se contentó con sus protestas sociales. Quiso, además, ensayar alegorías y símbolos de profundidad filosófica. En su libro Sub-Sole (1907) hay reminiscencias del simbolismo hindú y ruso que lo acercan un tanto al grupo de Prado. No obstante, su popularidad y la influencia que ha ejercido en generaciones posteriores se basan principalmente en la fuerza de su descarnado realismo y en la emoción solidaria con que relata la suerte de los mineros del sur de Chile.

Es en la obra de Eduardo Barrios (1884-1963) que esa generación mundonovista encuentra su expresión más honda y plástica: ya sea a través de símbolos en la interpretación de un conflicto religioso (El hermano asno, 1922), o en el manejo de mitos que atañen a la identificación del hombre con la tierra en un ciclo social (Gran señor y rajadiablos, 1948). No olvidemos, por lo demás, que Barrios había saldado espléndidamente su deuda con la tradición naturalista en Un perdido (1917).

Alrededor de 1920 las dos corrientes a que hemos hecho mención tienden a bifurcarse y, mientras en la

poesía se advierte una clara tendencia a la abstracción y al uso de un sistema de imágenes relacionado con las escuelas vanguardistas europeas, la novela y el cuento se hacen cada vez más regionalistas. Diríase que la preocupación de los escritores chilenos de esa época es la de dar una visión detallada y concreta de los aspectos más típicos del país, sin preocuparse mayormente de la significación social o filosófica que esa realidad entraña. La novela se transforma en un extenso cuadro de costumbres. El paisaje es elemento dominante en la estructura de la obra literaria; los personajes pasan a un nivel secundario. Los novelistas compiten en el arte de la descripción minuciosa de la naturaleza y se esfuerzan por incorporar a su idioma las idiosincrasias populares. Más que la ciudad les interesa el campo. La crítica llega a decir que la "novela de la tierra" es la expresión genuina del arte literario chileno. Un articulista, en especial, aparece como el mentor de estas tendencias: Emilio Vaïse, que usó el pseudónimo de OMER EMETH.

Entre 1920 y 1930 el regionalismo chileno se ha convertido en una escuela literaria: el criollismo³; su jefe indiscutido es Mariano Latorre (1886-1955), cuyas obras principales son Cuna de cóndores (1918), Zurzulita (1920), Chilenos del mar (1929) y Hombres y zorros (1937). Latorre se distingue por la minuciosidad de sus descripciones —se le comparó con el español José María de Pereda— y por el hálito poético de algunas de sus narraciones breves. Dentro del criollismo sobresalen también: Rafael Maluenda (1885-1963), famoso por sus historias de bandidos y autor de una sátira maestra, La Pachacha (1914); Luis Durand (1895-1954), ameno cuentista, observa-

dor irónico de las costumbres campesinas, aficionado a las consejas y leyendas —Tierra de pellines (1929), Campesinos (1932)— e intensamente sensual en su ensayo de novela psicológica Un amor (1957). Su mejor obra es Frontera (1949), evocación de la época de los pioneros en el sur de Chile. Pudiera mencionarse entre los criollistas a EDGARDO GARRIDO MERINO (1888), autor de una vigorosa novela descriptiva, El hombre en la montaña (1933), pero su obra está ambientada en España y no guarda sino superficial parentesco con el regionalismo chileno.

En cambio, sí deben considerarse dentro de la escuela criollista a escritores de una generación posterior a la de Latorre, cuyo interés primordial es describir zonas de épica belleza en el paisaje chileno y dar a conocer costumbres populares, muchas veces acentuando los conflictos psicológicos y sociales, que les sirven de fondo. Por ejemplo: MARÍA FLORA YAÑEZ (1901), prosista de fina percepción y poder evocativo, en cuyas obras -El abrazo de la tierra (1934), Mundo en sombra (1935), Las cenizas (1942) ¿Dónde está el trigo y el vino? (1963)— se combinan la observación directa del campo chileno y el análisis hábil y cuidadoso de personajes que viven presintiendo una realidad poética: MAGDALENA PETIT (1900), autora de varias biografías noveladas de éxito -La Quintrala (1932), Diego Portales, el hombre sin concupiscencia (1938), Los Pincheira (1939) — y de una novela propiamente regionalista, Caleuche (1946); LAUTARO YANKAS (1902), vigoroso pintor de paisajes fronterizos e intérprete acucioso de psicologías populares en ambientes de rudeza y aventura, autor de Flor Lumao (1932 y 1954), La llama (1940), El vado de la noche (1955), ganadora esta última del

Premio Latinoamericano de Literatura de la Unión de Universidades Latinoamericanas: MARTA (1901), cuentista y novelista de variados registros: sólidamente castiza en Montaña adentro (1923) y en Bestia dañina (1926), soñadora, evocativa en Humo hacia el sur (1946), y creadora de un bello drama femenino en la desolada tristeza provinciana en María Nadie (1957); Rubén Azócar (1901-1965), cuya novela Gente en la isla (1939) es un retrato maestro de la vida y costumbres de los habitantes de Chiloé; NICA-SIO TANGOL (1906), quien, como Azócar, evocó la vida de los chilotes en Huipampa, tierra de sonámbulos (1944), novela de oscura densidad poética, de lento y amplio movimiento, en que la recreación de un fondo folklórico y mitológico se entrelaza con el destino de una humanidad desamparada; en La plegaria de las bestias (1959) Tangol aparece como un escritor de arranques alucinados e intuitivos mientras explora el mundo crepuscular de ciertos barrios santiaguinos; Carlos Rozas Larraín (1901), ágil, ameno, mordaz en sus cuentos -Isla Negra (1959)-, más hondo y lírico en su nouvelle del mar, Barco negro (1961), premiada en un concurso de Life en Español, y criollista de fina cepa en Campo viejo (1960) y El nómade (1965), novela esta de ambiciosas proyecciones y de hondo planteamiento social; DANIEL BEL-MAR (1906), autor de Coirón (1952), fascinante cuadro de la frontera chileno-argentina, escritor de vasto y gráfico poder descriptivo, perspicaz, hondo y tierno en Sonata: carta de una adolescente (1955), turbulentamente lírico en Los túneles morados (1961): OSCAR CASTRO (1910-1947), criollista de vuelo muy nítido, dueño de una pasmosa facilidad literaria tanto en el terreno de la poesía, en que produjo bellos resplan-

dores gongorinos, como en el de la prosa: Llampo de sangre (1950), La vida simplemente (1951), Lina y su sombra (1958), visiones amenas, sin particular resonancia, de las regiones mineras y pueblerinas en la vecindad de Santiago; FRANCISCO COLOANE (1910), cuentista y novelista de las regiones australes, narrador de dramatismo esencial, a la manera de Jack London, con un claro sentido de composición; en cuyos episodios y personajes aparecen los nudos primitivos, épicos a veces, de la emocionante aventura que es la vida en las soledades de Magallanes y el Aysén; su obra más representativa se halla en colecciones de cuentos como Cabo de Hornos (1914), y Tierra del Fuego (1956); entre sus novelas pueden mencionarse El último grumete de la "Baquedano" (1941) y El camino de la ballena (1962); LUIS GONZÁLEZ ZENTENO (1910), formado en la tradición del realismo proletario de Lillo y Guzmán, autor de dos fuertes novelas sobre la pampa salitrera, Caliche (1954) y Los pampinos (1956), en las que hace dramático uso de la crónica política, de los movimientos obreros de principios de siglo y, en especial, de la gesta heroica de Luis E. Recabarren; y Leoncio Guerrero (1910), escritor de sólido e intachable oficio, que ha evolucionado lentamente desde el criollismo meticuloso de Pichamán (1940) y Faluchos (1946) al realismo más profundo y completo de La caleta (1957).

No es común el humorismo entre los escritores que comentamos: lo reemplazan con la ironía o la sátira, a veces de intención social, como en el caso de Enrique Araya (1912) en La luna era mi tierra (1948), de Enrique Bunster (1912) en Un ángel para Chile (1959) y de Juan Tejeda (1915) en Fantasmas necesarios (1949) y Buen hombre (1957); y, a veces,

de propósito más sutil, con rasgos de una desfiguración goyesca, como en los relatos de CARLOS LEÓN (1918), Las viejas amistades (1956).

* * *

La escuela criollista hizo crisis entre 1930 y 1940. Sucumbió víctima de lo que en un principio fue su mayor fuerza: la obsesión paisajista. En las novelas y cuentos del criollismo el hombre había pasado a ser elemento decorativo o, a lo sumo, una fuerza pasiva en constante derrota y fatalista aceptación de su destino. El uso de localismos en el lenguaje reducía a estas obras a una limitada difusión. Los escritores que formaríamos la Generación del 38 expresamos la crítica del criollismo en artículos y ensayos de intenso espíritu polémico. Se habló de la necesidad de buscar las esencias de un espíritu nacional por encima de superficialidades y convencionalismos; se dijo que en un nuevo concepto de realismo el escritor debía integrar al hombre y al medio ambiente no sólo con el propósito de reflejar una época sino también con el afán de interpretarla definiéndose a sí mismo. Predominó un concepto de militancia política y se aceptó como un axioma la función social de la creación artística. La crítica habló del fin del criollismo y del nacimiento de una nueva tendencia: el neorrealismo.

Simultáneamente con esta actitud de rebelión de los escritores del 38, uno de los novelistas más poderosos de la generación anterior eleva su voz para teorizar sobre la necesidad de superar las barreras del criollismo y, al hacerlo, contribuye a dar el golpe de muerte a una época literaria en Chile. Se trata de MANUEL ROJAS (1896), el novelista que mayor ascen-

dencia ha ejercido sobre las generaciones del medio siglo en Chile. Dos son las obras fundamentales de Manuel Rojas: El delincuente (1929), volumen de cuentos de espíritu dostoiewskiano, y la novela Hijo de ladrón (1951), admirable narración de técnica experimental y filosofía existencialista en que se ofrece—en forma de caleidoscopio— el mundo de los bajos fondos chilenos. Manuel Rojas predica, pero su prédica no ofende, pues viene envuelta en una prosa de límpida y sostenida belleza y fundamentada en un sentimiento de genuina solidaridad humana.

Si es posible hablar de una escuela neorrealista chilena, Manuel Rojas debiera ser considerado su mentor y no lejos de él habría que señalar a tres escritores cuya obra ejerce una influencia decisiva en los años críticos del criollismo: J. S. González Vera, quien será objeto de un capítulo especial; Carlos Sepúlveda Leyton (1894-1944) y Eugenio González (1902).

SEPÚLVEDA LEYTON es un narrador de tosca y vigorosa prestancia, formado en la escuela del realismo ruso, excéntrico, desenfadado, humorista quemante, agitador, discursivo, dolorido en la conciencia del fracaso de sus antihéroes. Sus novelas son un documento genuino de una época difícil en la historia de Chile: la crisis económica que culmina alrededor de 1930. El ciclo de Sepúlveda Leyton —Hijuna (1934), La fábrica (1935) y Camarada (1938)— es ya una afirmación triunfante de las tendencias neorrealistas. Les da profundidad a la novela de barrios y conventillos y a la novela de la clase media empobrecida.

Algo semejante pudiera afirmarse de Eugenio González y de sus novelas de crítica social: Más afuera (1930), Hombres (1935), Destinos (1940) y No-

che (1942). En ellas Eugenio González busca la zona escondida del sufrimiento humano, que no conoce fronteras; la vibración del espíritu de maestros, estudiantes y obreros; la razón de la rebeldía y la desesperanza. Con González la novela chilena se enriquece en el plano de los sentimientos y de las pasiones, tanto como de las ideas. Echa una luz de ternura y comprensión sobre la miseria de los arrabales: la presenta en diversidad de planos, a través de personajes complejos, evitando el dramatismo de la novela propagandística.

Sepúlveda Leyton, Eugenio González, junto a Manuel Rojas y González Vera, le dan forma en Chile a ese humanismo popular que los escritores de la Generación del 38 iban a convertir en el estilo literario de una época.

Entre los discípulos de Rojas es necesario destacar a Nicomedes Guzmán (1914-1965) y a Gonzalo DRAGO (1906). A Guzmán le dedicaremos una página aparte. Drago es narrador esquemático y duro; sus cuentos -Cobre (1941), Una casa junto al río (1946)—, así como su novela Purgatorio (1951), llevan una tesis implícita y la descargan sin dilaciones en páginas de constante fuerza narrativa. Pudiera hablarse aquí mismo de Juan Godoy (1911), no a propósito de la influencia de Manuel Rojas, sino en relación con el desarrollo de la corriente neorrealista chilena. Godoy busca esencias filosóficas en el ambiente más abyecto de los barrios populares santiaguinos. Su intensa preocupación por la originalidad del estilo lo ha llevado a crear una extraña retórica del arrabal chileno. Godoy es un atormentado que crea despaciosamente una realidad sustentada por el excentricismo y la angustia. Sus obras más conocidas

son Angurrientos (1940) y Sangre de murciélagos (1959).

* * *

Si bien la influencia de Rojas como mentor del neorrealismo es indiscutible y el lugar que ocupa en la literatura chilena del medio siglo es de primerísima importancia, sería injusto no reconocer, al mismo tiempo, el valor de otros escritores de su generación quienes, al margen de escuelas o movimientos, contribuyeron eficazmente al desarrollo de la novela realista contemporánea. Joaquín Edwards Bello (1886) evoluciona desde el naturalismo de El inútil (1910), El monstruo (1912) y El roto (1920) —su obra más afamada— a un tipo de literatura exótica, costumbrista y satírica en El chileno en Madrid (1928), Criollos en París (1933) y La chica del Crillon (1935). La gran cualidad de Edwards Bello es el dinamismo de su estilo. Pocos le igualan en gracia para caracterizar v describir ambientes. JENARO PRIETO 1946) es uno de los contados humoristas literarios que ha producido Chile, humorista al estilo inglés, atento a las pequeñeces humanas, a las contradicciones sociales, a la relatividad de todo esfuerzo; dispuesto a caricaturizar, no a herir; más preocupado del efecto final de su sátira que de los detalles pasajeros del relato. Su obra maestra es El socio (1929). ALBERTO ROMERO (1896), en cambio, es nostálgico y sentimental en sus descripciones del arrabal chileno y de los personajes que lo pueblan. Obras suyas como La viuda del conventillo (1930) y La mala estrella de Perucho González (1935) conservan su interés por la autenticidad del detalle y la digna emoción que inspira al autor.

E. Rodríguez Mendoza (1873-1960), Januario Espinosa (1882-1946), Víctor D. Silva (1882-1960), Olegario Lazo (1878-1964), Luis Meléndez (1891), Guillermo Koenenkampf (1891), Sady Zañartu (1893), Luz de Viana (1894), J. Modesto Castro (1896-1943), Gregorio Amunátegui (1901) y Hernán Jaramillo (1901), son, asimismo, nombres que deben destacarse en relación con la historia de la novela realista chilena.

En otra vena, la imaginativa, es necesario señalar la obra de algunos novelistas que, en apariencia, continúan la tradición de D'Halmar. Decimos "en apariencia" porque la temática no es, en este caso, suficiente para caracterizar la línea de un autor. D'Halmar creó un estilo propio, y ese estilo es tanto expresión de su concepto del arte como de su filosofía de la vida. Por eso resulta inimitable. En cambio, su interés por lo marítimo como tema literario, su glorificación del vagabundeo internacional, su atracción por lo misterioso y secreto, son elementos de creación que pueden adaptarse a cualquiera época. Escritores como Salvador Reyes (1899), Hernán del Solar (1901). JUAN MARÍN (1900-1963), JACOBO DANKE (1905-1963). Luis Enrique Délano (1907), son analizados por la crítica como miembros de una cofradía marítima y aventurera cuyo gran capitán es D'Halmar. En el fondo, son estos escritores de naturaleza muy diversa y. aunque hayan escrito narraciones en que el mar y la imaginación juegan papel importante, cada uno expresa un mensaje de significación individual. El arte de Hernán del Solar es impresionista; aislado en un mundo nostálgico, busca sin grandes esfuerzos las raíces que atan al recuerdo y la soledad. Su visión es límpida, su frase de un dinamismo genuinamente poético, el mundo que crea -La noche de enfrente (1952) - parece suspendido en una frágil atmósfera que el hombre conserva o quiebra de acuerdo a su secreto destino. Salvador Reyes busca lo anecdótico para hacerlo fluir en ambientes de puertos o barcos que describe con breves e intensas pinceladas. Piel nocturna (1936) y Mónica Sanders (1951) son novelas de acción en que el autor crea un clima de resonancia poética. Menos lírico que Del Solar, Reyes manifiesta una sorpresiva preocupación por los problemas sociales de la época en su novela Los amantes desunidos (1960). Juan Marín y Luis Enrique Délano han conseguido integrar la atmósfera aventurera y marítima con una nítida interpretación de conflictos económicos del pueblo chileno; de ahí que sus obras hayan alcanzado mayor actualidad. En Paralelo 53 Sur (1936) y Viento negro (1944) Juan Marín teje una apasionante trama a la vez que revela el fondo sórdido en que viven las clases trabajadoras. Puerto de fuego (1956), la novela más celebrada de Délano, igualmente combina la preocupación social con el desarrollo, ameno y directo, de un conflicto de pasiones. Délano posee el instinto del narrador y confiere un saludable dramatismo a todos los temas que toca. Jacobo Danke, el autor de La estrella roja (1936), La taberna del perro que llora (1945) y Todos fueron de este mundo (1952), posee un temperamento esencialmente lírico y, gracias a esto, ilumina los patéticos ambientes porteños en que se desarrollan sus relatos.

Podría considerarse a BENJAMÍN SUBERCASEAUX (1902) como uno de los integrantes del grupo marinista; sus cuentos de *Al oeste limita con el mar* (1937) justificarían tal cosa, pero hay en su obra de crea-

ción un elemento especulativo -filosófico, sociológico, antropológico- que predomina sobre cualquier otro de índole puramente literaria. Sus mejores novelas son ensayos: Jemmy Button (1950), por ejemplo. Tampoco es Diego Muñoz (1904) un escritor marinista a pesar del ambiente de algunos de sus cuentos y de su novela Carbón (1953). Más que las descripciones de puertos pesan en sus relatos las miserias e injusticias que sufren los mineros del sur de Chile. Novelistas de poderosa imaginación, aureolados por cierta clara poesía del mar, expertos en la construcción de una trama, Marín, Délano, Muñoz, Subercaseaux y Reyes dejan una marca en la literatura chilena en la medida en que logran armonizar lo estético con sus preocupaciones sociales, científicas y filosóficas.

* * *

Paralelamente al desarrollo del neorrealismo se manifiesta en Chile una tendencia que, a primera vista, es difícil de caracterizar y que muy bien pudiera entroncarse al fantasismo de principios de siglo: la crítica habla de realismo mágico o de impresionismo.

Cazadores de imágenes, buzos de una realidad indefinida, ensayan sus armas en una forma de relato impresionista, sin márgenes, confundiendo líricamente el hecho exterior con su reflejo íntimo, atentos a un suceder fuera del tiempo que nos da de la vida, no su golpe inmediato y sensorial, sino el rastro que deja al pasar como un cometa indeciso. Es el caso de Neruda en El habitante y su esperanza, de Huidobro en El sátiro y Tres inmensas novelas, de Arenas

en Adiós a la familia y El firmamento de Mónica. O es el caso de prosistas que, aludiendo a complejos psicológicos y sociales del mundo contemporáneo, resucitan formas narrativas de otro tiempo: el romanticismo gótico de ascendencia inglesa o alemana, por ejemplo, o la alegoría kafkiana. Y se da también el tipo de narrador de fantasía mórbida en un plano de ambigua realidad: ALEJANDRO GAETE (1918), en cuyas novelas La ensenada de la luna (1950) y El gusano de fuego (1953), así como en sus cuentos de Más allá de la noche (1951), combinando reminiscencias de Poe, las Brontë y Lord Dunsany, se arma un mundo de equívocos y misterios, sostenido en incidentes mínimos y en personajes de acción misteriosa que transitan, engañándose, en ambientes de oscura poesía. Posteriormente, en La muralla invisible (1963), premiada por O Cruzeiro Internacional en el Concurso Iberoamericano de Novela, Gaete se orienta ya hacia una temática de fondo psicológico.

La verdad es que, a través de la poesía, el vasto mundo de la subconsciencia atrae la atención de estos escritores y les lleva a estudiar la obra de novelistas como Joyce, Faulkner, Wolfe y a adaptar la técnica de la libre asociación de ideas. Precursora de esta actitud experimental en el terreno de la novela es María Luisa Bombal (1910), autora de dos novelas breves muy celebradas por la crítica: La última niebla (1935) y La amortajada (1938). Su estilo—obviamente influido por el de Virginia Woolf— es de una vaguedad poética que permite el juego de impresiones y sensaciones en un plano de semirrealidad. La Bombal no se separa bruscamente de la tradición literaria chilena; por el contrario, hay en su obra cierta sublimación psicológica que no represen-

ta sino un grado más extremo del subjetivismo de Prado, de Barrios o de D'Halmar⁴.

María Luisa Bombal precede cronológicamente a un grupo de escritoras que, en conjunto, han dado firme estructura a la novelística femenina en Chile. Citemos a algunas de las más destacadas.

MARÍA CAROLINA GEEL (1913) alude en sus obras al fondo de sexo y violencia que se encierra en la caída moral de un individuo, evitando el simbolismo fácil. Podría decirse que María Carolina Geel se detiene en la consideración poética del umbral de una pasión e indirectamente insinúa el dramatismo de las circunstancias que provocarán el desenlace. Busca el choque físico de las fuerzas pasionales no para darle el centro de la acción, sino para comprobar detalles, matices que van a crear una atmósfera lírica, y, al mismo tiempo, mórbida. Esto sucede tanto en su libro más dramático, Cárcel de mujeres (1956), como en sus narraciones de índole poética: El mundo dormido de Yenia (1946), Soñaba y amaba el adolescente Perces (1949) y El pequeño arquitecto (1956).

María Elena Gertner (1927) —la tercera de estas tres Marías— condensa en su obra las mejores cualidades de su generación: visión novelística sin fronteras, manejo sutil de un lenguaje en que se mezclan la carga cotidiana de la realidad más inmediata y la presencia poética de los mitos y de los monstruos sexuales de la vida contemporánea; habilidad natural para situar una trama en diferentes planos temporales; intuición en el arte de caracterizar. Si su obra no alcanza debida trascendencia, se debe acaso a que el mundo de sus criaturas novelescas parece sostenerse únicamente en la rutina del sentimiento, en los bordes exteriores de la pasión, aludiendo tan

sólo a la sensación de perdición o de búsqueda y esperanza del hombre moderno, sin identificar verdaderamente las raíces mismas de ese drama que, obviamente, van más allá de los momentos culminantes de una crisis pasional. María Elena Gertner admira a Lawrence Durrel, y hay momentos, particularmente en La mujer de sal (1965), en que llega a duplicar esa atmósfera de sensualismo trascendente tan característica del escritor inglés. Pero su maestro vuela más alto; ese laberinto sensorial de Durrel, pleno de cargas espirituales —; cuánta historia, filosofía, religión, psicología, magia, poesía, música, alientan en su Cuarteto!-, entroncado en la mejor y más profunda tradición humanista de la novela contemporánea, resulta inimitable. María Elena Gertner, sin embargo, y esto es lo que realmente importa, le ha dado a la novela femenina chilena un aliento sensual que no tuvo antes. Le ha dado, asimismo, un suave y, al mismo tiempo, pujante sentido de movimiento, que en su caso no es producto de técnica, sino de instinto narrativo y de ojo entrenado en la producción y dirección teatrales. Sus novelas, Islas en la ciudad (1958), Páramo salvaje (1963), poseen el ritmo del amor, de él se nutren y por él respiran y se iluminan.

Esa veta íntima que corre como una larga, interminable arteria por vidas jugadas al peligroso azar de la pasión y que entra en casas tanto como en almas y va dejando huellas muy sabias en el rostro de los combatientes, es también fuente primordial de las novelas de ELISA SERRANA (1927): Las tres caras de un sello (1961), Chilena, casada, sin profesión (1963) y Una (1965). Más equilibrio emocional, mayor poder de estructura que en otras novelistas de su generación, se advierten en Elisa Serrana: la expe-

riencia viene evaluada, tamizada por un sabio y hondo escepticismo. Diríase que sus heroínas poseen el don de ausentarse en momentos culminantes de la trama para observar con serenidad las circunstancias y pesar las consecuencias; volverán a la refriega sentimental, sabránse víctimas o vencedoras, pero no serán jamás objeto pasivo de la suerte, sino testigos, actores y jueces de la propia causa. Se aprecia en Elisa Serrana el suave movimiento de su prosa, la observación psicológica precisa, escondida entre líneas, el testimonio de miradas más que de palabras; la descansada y, muchas veces, melancólica evocación de paisajes que marcan, como viejas hojas de calendario, la eterna historia de amor inconclusa.

ALICIA MOREL (1920) deleitó a los niños con muchas historias fantásticas de ágil y ameno desarrollo. En *El jardín de Dionisio* (1965) ensaya un tipo de relato emparentado con la *nouvelle vague* de estos últimos años: sus ambientes son reales pero aparecen envueltos en una magia poética de ascendencia rilkeana; los personajes llevan como un doble fantasmal en torno a ellos. Sucesivas evocaciones de tono suave, desvaído, delicadas imágenes, sugerencias de un drama familiar que nunca llega a ocurrir: he ahí su arte de novelar. Por la alta cualidad lírica de su narración, Alicia Morel está más cerca de la tradición simbolista chilena —de Prado, D'Halmar, Del Solar, Bombal—que de las recientes novelistas de tendencia social y psicológica.

MARGARITA AGUIRRE (1925) se distingue por su preocupación con símbolos sociales, particularmente en *El huésped* (1958) y *La culpa* (1964). En estas novelas examina, a través de personajes de sensibilidad aguda, un tanto enfermiza —en el primer caso un ni-

ño, en el segundo una mujer asediada y herida—, la decadencia de un grupo social, pesando las tradiciones, historiando el abandono, la soberbia, la impotencia, que son sus marcas definitivas. Perspicaz en El huésped, melodramática en La culpa, en la cual hay, sin embargo, episodios y escenas de alto lirismo, Margarita Aguirre sigue buscando la síntesis estética que dé consistencia a su simbología social.

En otro plano y con un arte esencialmente distinto, Mercedes Valdivieso (1925) incide, no obstante, en el análisis del conflicto social, que es ya característico de este grupo de novelistas: en La brecha (1961) logró una feliz combinación de sinceridad y de admirable técnica narrativa en el análisis de un matrimonio fracasado, deslumbrando a la crítica con el ágil ritmo de su prosa. Luego, en La tierra que les di (1963), a mi juicio su mejor novela, planteó el problema de la ruina de la familia oligárquica chilena sin caer en efectos dramáticos ni en retóricas simulaciones: el personaje central —la anciana moribunda que preside como una potestad apolillada el derrumbe del clan familiar, esa misma anciana que tiene algo de guiñol en El huésped y en Coronación, de José Donoso, y que es una sombra, nada más que una sombra en El peso de la noche, de Jorge Edwards- alcanza verdadera humanidad en la novela de Mercedes Valdivieso, es imagen apresada dolorosamente en la trampa de sus propios dedos, los hijos, que se cierran en torno a ella como hilos de una tela para convertirse en su mortaja. Si las tres Marías -Geel, Bombal y Gertner-, además de Margarita Aguirre, continúan la veta psicológica y simbolista, Mercedes Valdivieso se desplaza, más bien, hacia un realismo social -véase también su novela Los ojos de bambú (1964)-, atenuado por la hondura de un sentimiento de primerísima lev.

Varias otras escritoras de mérito que han cultivado el cuento principalmente contribuyen también, aunque indirectamente, al desarrollo de la novela chilena: en sus narraciones se afina la técnica, se descubren temas nuevos y personajes valiosos. Es el caso de CARMEN DE ALONSO (1909), autora de Y había luz de estrellas (1950); de MAITÉ ALLAMAND (1911), preocupada de temas pasionales en ambiente campesino: Renovales (1946); de MARTA JARA (1919), cuya novela corta Surazo (1962), concebida en un ámbito poético, faulkneriano, intenso, repetitivo, sordo, abraza una zona íntima de nuestro pueblo en el trance de la muerte, bajo el embate del viento y del mar; de TERESA HAMEL (1918), autora de El contramaestre (1951) y Raquel devastada (1959), narraciones de audaz factura, de poética percepción, hondas en su comprensión de las patéticas flaquezas y sublimes caídas de seres que se realizan en el golpe de la pasión; de Es-TER MATTE (1919) en los relatos neocriollistas de La hiedra (1958)5.

LA GENERACION DEL 38

Entre 1938 y 1950 aparecen en Chile dos promociones de escritores que impresionan por la segura sabiduría con que afrontan los problemas de la creación literaria. Se adivina en ellos un curioso caudal de experiencias, un instinto y una confianza en sí mismos que sorprenden. Los críticos y los autores de historias literarias no nos han preparado para apreciar este fenómeno. Se diría que estos escritores han apren-

dido su arte en otros países y que han madurado con las nuevas generaciones europeas y norteamericanas. En los últimos años han lanzado un torrente de cuentos, novelas y obras teatrales, y, momentáneamente, el orden sistemático con que los manuales arreglan las generaciones deja de funcionar. Porque, ¿qué relación hay, por ejemplo, entre estos prosistas jóvenes y los maestros del antiguo criollismo? ¿Dónde se interrumpe la línea de una generación literaria que, al comenzar con Los Diez, descubre ciertos valores sociales y filosóficos, pero se estereotipa, luego, cuando los costumbristas confunden esos valores con los aspectos más obvios de la chilenidad y decae en el escapismo de marinistas y folkloristas de la promoción del 30? Las generaciones del 38 y del 50 coinciden en algunos principios de carácter básico; remozan, inconscientemente acaso, las fuerzas del trascendentalismo de aquellos dulces tolstoyanos de 1910, aquellos proustianos recónditos, aquellos hindúes de San Bernardo y Cartagena, sin parar mientes en la faena geográfica, gastronómica y veterinaria que desarrollan algunas escuelas literarias a su alrededor.

La literatura campesina o urbana, concebida según las normas del costumbrismo español, no ofrece para estos nuevos escritores interés alguno. La desprecian por su artificio y superficialidad. Pero no desdeñan la realidad chilena; por el contrario, se sienten fascinados por ella y se le acercan para auscultarla hondamente buscando su sentido en signos de esencial validez psicológica y social. Abominan de lo pintoresco, de lo seudonacional, de lo rutinariamente folklórico. En México existió una promoción de escritores que, según el decir de un poeta, defendía la mexicanidad como quien defiende la virginidad. Sólo que su

nacionalismo rozaba apenas los profundos conflictos que devoraban al país en su proceso de maduración social y cultural. En Chile también hemos tenido estos defensores de los modismos chilenos en la literatura.

Ya en 1938, la generación que se formó en el Instituto Pedagógico se rebeló contra el localismo y provocó una crisis dentro del criollismo planteando una renovación literaria que afectó a la novela, al cuento, al teatro y al ensayo y actualizando las corrientes unanimistas que iban a cambiar básicamente al realismo chileno. Digo que esta crisis maduró y repercutió dentro del criollismo porque nuestros maestros en las aulas universitarias eran connotados y tenaces defensores del regionalismo literario, aunque comprensivos y abiertos a nuestras especulaciones e impulsores, a la postre, de las corrientes neorrealistas. Los criollistas parecían vegetar. La gran poesía chilena les aplastaba. Algunos rebeldes entre ellos nos atraían, y uno en particular, uno que, igual que ayer, representa hoy un nexo firme en la evolución de la novela chilena: Manuel Rojas, cuyos ensayos, reunidos en 1938 bajo el título de De la poesía a la revolución, anuncian ya el decisivo cambio que se avecina, y cuya novela Hijo de ladrón señala, a mi juicio, el fin del viejo criollismo chileno y el comienzo de nuevas formas de novelar de orientación trascendentalista.

El Teatro Experimental de la Universidad de Chile, por otra parte, inició antes de 1940 una tradición sin precedentes en la historia de nuestra literatura dramática, y quien se admire del desarrollo espléndido del teatro chileno contemporáneo y se solace en la profundidad, vigor y maestría de autores de reciente aparición, como Fernando Debesa, Luis A. Heiremans, Egon Wolff, Fernando Josseau, Isidora Aguirre, José Ricardo Morales, Sergio Vodanovic, Fernando Cuadra, Jorge Díaz, debe reconocer la significación de esa empresa pionerà que creara Pedro de la Barra.

La Generación del 38 posee ciertos rasgos que la individualizan nítidamente: por ejemplo, la importancia que asigna a la función social del escritor, su esfuerzo por caracterizar al chileno dentro de un complejo de circunstancias históricas que lo relacionan intimamente con el destino del mundo contemporáneo, su preocupación por incorporar a la literatura zonas de nuestra sociedad hasta entonces ignoradas por los escritores criollistas y, en fin, un interés, que a menudo asume caracteres de obsesión, por dar categoría literaria a las luchas de emancipación política y económica de las clases trabajadoras. No olvidemos que alrededor de 1938 ciertos hechos de la política europea determinan una drástica polarización de fuerzas entre nosotros. El mundo se veía arrastrado a una guerra de ideologías que pronto se transformaría en un conflicto armado; uniéronse entonces las democracias liberales y conservadoras para detener el avance siniestro del fascismo. España ya había sido sacrificada y la angustia de verla prendida en las garras de la dictadura transformábase en amargo presentimiento de que, acaso, América correría la misma suerte. En Chile se inicia una era dedicada a preservar la democracia sobre una base de justicia social e independencia económica. Es en 1938 cuando asume el poder el Frente Popular, y su política de amplias reformas encuentra un eco de simpatía entre los grupos intelectuales de nuestro país.

Todas estas circunstancias, en que se mezclan la angustia ante la inminencia de una nueva conflagración mundial, la rebeldía y el espíritu de lucha de una generación dispuesta a conquistar el bienestar económico, la libertad política y la justicia social para el pueblo chileno, y, desde el punto de vista literario, un afán de superar la expresión localista por medio de un realismo de base popular y de proyecciones universales, dejan su sello inconfundible en la obra de los prosistas de la Generación del 38. Fijémonos, a modo de ilustración, en las características más salientes de algunos de estos escritores.

REINALDO LOMBOY (1910) es uno de los primeros novelistas chilenos que descartan los pintorescos decorados del campo y la amenidad de los menesteres criollos para afrontar el drama social que esconde la vida del campesino pobre en los latifundios del sur del país. Su obra más importante, Ranquil (1942), se basa en un episodio real. Como los novelistas de la Revolución Mexicana, Lomboy estiliza la crónica de hechos que investigó y vivió personalmente y cuya proyección atañe a la historia contemporánea de Chile. Relata con vigor y genuino dramatismo. No obstante el tono épico de su novela, se adivina en él una tendencia lírica que hasta hoy no se expresa libremente en obra de envergadura. Existen en Lomboy una amplia comprensión humana y visión certera de los rasgos íntimos de sus personajes. Su breve relato Ventarrón (1945) pareció prueba de que se operaba una evolución en su arte narrativo y que se orientaba hacia un dramatismo menos circunstancial y a una comunicación en plano más trascendente con los sentidos ocultos de la naturaleza chilena

Luis Merino Reyes (1912) posee un estilo y una actitud ideológica que lo diferencian nítidamente en-

tre los escritores chilenos del 38. Coartado por una cualidad de selección estricta y minuciosa y por una intuición siempre veraz del valor pictórico y psicológico del detalle cotidiano, observa tan sólo un sector de la población chilena y, dentro de este sector, a un grupo de individuos a quienes la vida les sucede como un ataque glandular, incontrolable, imprevista, moderamente amarga y, en ocasiones, dulce como una convalecencia. Chilenos de la clase media y popular. Merino mira la vida como un misántropo que observa el movimiento de la calle a través de una persiana ligeramente levantada. Su obra de mayor relieve es Regazo amargo (1955), novela psicológica en que se asoma a la vida opaca de la clase media santiaguina. Concebida en la tradición existencialista española con algo, no mucho, de la hondura martirizante de Carmen Laforet y de la observación más tajante de Cela—, esta novela no busca efectos estilísticos; por el contrario, se ciñe a una descarnada pero medular recreación de situaciones en que el valor anecdótico es mínimo. El diálogo es de un realismo apabullante y contrasta con la belleza sobria y disciplinada de la prosa descriptiva. Otras novelas de Merino, La última llama (1960), Los feroces burgueses (1964), confirman su tendencia a sugerir por medio de situaciones comunes captadas al borde de una crisis psicológica. Los personajes van como de paso por sus novelas, entran y salen, al parecer poco o nada les ha sucedido: el fondo de una desesperación que resulta de la mediocridad, del tedio, del sensualismo vulgar, se nos queda prendido al fin como el residuo de una triste botella. La ternura y la vaguedad poética que fueron características de Merino Reves en una época, la de sus cuentos, no son ya parte de sus

novelas. Un sensualismo turbulento, inquieto, las reemplaza.

CARLOS DROGUETT (1912) es autor de extrañas novelas: 60 muertos en la escalera (1953), laureada con el Premio Nascimento; Eloy (1960), ganadora de uno de los premios Seix-Barral en España; 100 gotas de sangre y 200 de sudor (1961) y Patas de perro (1965). Más poeta que narrador, solitario, robustamente regional y caótico, Droguett se interesa fundamentalmente en dos temas: la violencia y la muerte. En la primera de sus novelas combina un crimen vulgar con el sacrificio de una banda de jóvenes revolucionarios brutalmente asesinados por las fuerzas de la policía. Eloy es el drama de un bandido criollo asediado por una jauría de agentes secretos. En ambos casos el novelista recoge de los fondos de la miseria popular chilena una vitalidad acongojada que llega a ser monstruosa en su desorden y su inocencia. Sus novelas son como acequias pueblerinas que se sueltan por las calle del mundo rompiendo barreras, formando tacos, salpicando lodo, arrastrando consigo la flor de papel, el percal, la pistola oxidada, mientras el hombre —joven o viejo—, la mujer, el niño, le oponen una voluntad de resistencia fatalmente destinada a quebrarse. La asociación libre de ideas, como la concibió Joyce; el tumulto de impresiones, sueños y amarguras, como los cantó Thomas Wolfe; el secreto duelo de pasiones subterráneas que inspira la sátira de Faulkner, son elementos que absorbió alguna vez Droguett para dar forma a su estilo. Eloy es una obra en que los signos misteriosos del genio popular se subliman al enfrentarse con la tragedia y se transforman en esencias poéticas. Ante el golpe de una muerte violenta y brutal, los héroes de Droguett parecen descubrir la belleza de la vida y la voluntad de permanencia del hombre en la tierra, en las cosas materiales y en ciertos seres a quienes recuerda repentinamente en un arranque de amor, de odio o terror onírico.

Después de *Eloy*, Droguett ha ensayado la novela histórica en un plano y un estilo que, desdeñando la evocación pintoresca, representan el drama de un pueblo en angustiosa época de gestación. En su novela 100 gotas de sangre y 200 de sudor, Droguett arrasa con toda la idealización romántica de la Conquista. Aplica a sus héroes una gran lupa, privándoles de vestimentas teatrales y revelando en ellos la realidad del hombre ocupado en la faena de la guerra y del exterminio.

Patas de perro es una novela patética y desgarradora, un desahogo inmenso, en que se narra la historia de un ser monstruoso, mitad perro, mitad hombre. Detrás de la historia, a veces como un lamento, a veces como un grito de cólera o una tierna divagación, se presiente el símbolo de toda criatura perseguida y vejada por la crueldad de los prejuicios humanos. Droguett monologa sin descanso, con un movimiento continuado de alta marea, respirando hondo, lento, sollozando a través de una interminable pesadilla. La tendencia a la parábola que se advierte en esta novela parece entroncarla con el arte de los simbolistas chilenos de principios de siglo. Se la ha comparado a Alsino, de Prado. La intención y la técnica de Droguett son diferentes, sin embargo. Su ascendencia es gótica y romántica. Su problemática inmediata, descarnada, existencial.

NICOMEDES GUZMÁN (1914-1965) es el representante más destacado de la novela proletaria en Chi-

le. Sus métodos son sencillos, y sus temas, tradicionales en la literatura revolucionaria. Lo que da un valor decisivo a sus novelas y cuentos -Los hombres obscuros (1939), La sangre y la esperanza (1943), Donde nace el alba (1944), La carne iluminada (1945), La luz viene del mar (1951) - es la auténtica emoción que las inspira y el esfuerzo que en ellas se evidencia por estilizar la expresión hasta conseguir efectos de un lirismo desacostumbrado en que el lugar común se renueva y revitaliza. Lo genuino de sus raíces populares le salva de caer en un sentimentalismo convencional. Su lenguaje es duro y procaz, pero siempre enaltecido por la nobleza de su intención humanitaria. Escritor de violencias y alternativas sangrientas, puede, en ocasiones, vibrar con piadosa ternura y rodear el mundo arrabalero de un enternecedor halo poético. Su arte parece derivar directamente del realismo social de Baldomero Lillo, aunque ha ganado resonancia en el contacto con la obra de los maestros del populismo europeo y norteamericano, como Panait Istrati, Knut Hamsun, Gorki, James Farrel y Richard Wright.

GUILLERMO ATÍAS (1917) ha publicado dos novelas, El tiempo banal (1955) y A la sombra de los días (1965), las cuales bastan para asegurarle un puesto destacado entre los nuevos novelistas chilenos. Su técnica no es novedosa: narra en varios planos simultáneamente, desarrollando dos tramas paralelas y sin preocuparse por resolverlas en un desenlace unilateral. El mundo que le interesa es el de ciertas gentes dinámicas a quienes una crisis les sorprende con el impacto de una catástrofe íntima irreparable. Atías les deja hacer y hablar. Va siguiéndoles como una sombra y cercándoles con su tela de araña, tenaz y

sutilmente. Cuando ha terminado de examinarles, esas vidas quedan frente al lector desnudas y palpitantes. Sus héroes han caído heridos por una desgracia que tardan en comprender y, aunque se rebelan y combaten, nada pueden: sólo consiguen agrandarse en su miseria. Pleno de apasionantes ideas, creador de caracteres inolvidables, prosista de honda resonancia, Atías es un narrador espléndidamente dotado. En A la sombra de los días ha hecho un profundo análisis de la psicología de ciertos héroes vencidos: las luminarias del año 38, esos hombres y mujeres que creyeron definir un destino bajo el fuego graneado de la lucha antifascista y que emergen desde el fondo de la historia a los tristes años de hoy sorprendidos, amargados, estupefactos, comprobando lo que ha hecho de ellos el tiempo. En sus dedos se deshace una polilla dorada y gris, como la ceniza de tantas pasiones vividas en vano. Hay en esta novela caracteres memorables y una atmósfera de chilenidad adolorida que hará detenerse y pensar a las nuevas generaciones. Mencionemos de paso otras dos novelas sobre la época del 38: El rumor de la batalla (1964), de Luis E. Délano, y mi Mañana los guerreros (1964).

Neorrealistas también, orientados fundamentalmente hacia una problemática social y, en algunos casos, a una épica de índole política, son Volodia Teitelboim (1917), Juan Donoso (1917), Baltazar Castro (1919) y Pablo García (1919).

VOLODIA TEITELBOIM, autor de Hijo del salitre (1952) y La semilla en la arena (1956), novelas inspiradas en las luchas sindicales y revolucionarias del pueblo chileno, se mantiene nítidamente al margen de toda simplificación propagandística. Sus novelas son documentos sociales, y, por el bello lenguaje en

que están escritas —lenguaje de auténtica raigambre poética—, por la emoción sostenida que anima a sus personajes y la visión amplia, honda de la realidad chilena en épocas de aguda crisis, constituyen al mismo tiempo obras de permanente valor artístico.

Juan Donoso es cuentista de temas criollos —Las leyendas del hombre (1954)—; trascendente en su concepción literaria, se aparta de la alusión directa a los conflictos más inmediatos del campesinado y sugiere, más bien, un fondo de humanidad atormentada en constante lucha contra las trampas de la sociedad y los embates de la naturaleza, a veces hostil, a veces sensualmente acogedora, pero siempre indomable y ajena.

BALTAZAR CASTRO, dirigente revolucionario, polemista brioso y audaz, ha narrado la vida de los mineros de la región de Rancagua en novelas como Un hombre por el camino (1950), Mi camarada padre (1958) y Légamo (1965) y en volúmenes de cuentos como Piedra y nieve (1943). Castro mantiene viva la tradición del realismo proletario en la línea de Baldomero Lillo, Guzmán y Drago: sus cuadros del mundo del cobre -las covachas de los mineros, las oficinas de la compañía, el juego dramático de explotados y explotadores, la patética condición de la familia asalariada, el mundo fabuloso que respira apenas en la soledad nevada- llegan hasta el lector como descargas en una noche implacable, destellos en blanco y negro, protestas sostenidas por un sentimiento solidario de fe revolucionaria y alentadas por una impetuosa elocuencia dramática.

PABLO GARCÍA, a mi juicio, ha escrito algunos relatos que se cuentan entre lo mejor de la literatura chilena contemporánea, tanto en *El tren que ahora se* aleja (1952) como en Los muchachos y el Bar Pompeya (1958). Sus criaturas se hunden y debaten en una realidad caótica, sacudidas por pasiones bestiales y amargos sueños desesperados. García les persigue como un sabueso, acosándoles, hiriéndoles, provocándoles hasta que produce en ellos el paroxismo de un desgarramiento irremediable. En un experimento de novela, La noche devora al vagabundo (1965), por desgracia, sucumbe ante aquello que en sus cuentos es objeto de virtuosismo admirable: el lenguaje. La obsesión de usar el slang desnudo, con todas sus aristas y complejidades y torpes repeticiones, desvirtúa el mundo novelesco en que actúan sus pungas, púgiles y patinadoras. Sus cuentos le aseguran, no obstante, un firme lugar entre los narradores del 38 y del 50.

Mención especial merece MIGUEL SERRANO (1917). Sus relatos de juventud, y, desde luego, su combativa Antología del verdadero cuento en Chile (1938), parecían indicar una predilección por la narrativa de inspiración kafkiana y surrealista. Su obra posterior, sin embargo, le consagra como un extraño creador de mitos, símbolos y fábulas, historiador de una mística viviente, en gran parte de raíz hindú pero intérprete también de un subconsciente colectivo americano. Sus obras más difundidas son Las visitas de la reina de Saba (1960) y la trilogía compuesta por: Ni por mar ni por tierra (1950), Quién llama en los hielos (1957) y La serpiente del paraíso (1963). En la Generación del 38 Serrano fue el guerrillero por excelencia. Su oratoria tanto como su producción literaria y su actitud política tuvieron efectos fulminantes. Pasó por esos años como un iluminado terrorista, cargado de armas secretas. Aun detrás del diplomático de plateada elegancia que es hoy, bastón en mano y sonriente, se adivina el fantasma del 38: Serrano, mitómano, profético, intérprete deslumbrante de los fondos telúricos chilenos⁶.

LA GENERACION DEL 50

A la tónica social de los escritores de la Generación del 38, formados en su mayor parte en medio del pueblo o de la pequeña burguesía, corresponde una tónica asocial en la llamada Generación del 50, cuyos componentes quisieran identificarse más bien con la alta burguesía y en cuya formación intelectual se advierte el sello de los colegios santiaguinos de élite. En el fondo, ellos parecen flotar entre una clase aristocrática, insostenible como tal debido a su ruina económica, y una clase media a la que no se asimilan profesionalmente. La característica primordial de este grupo de escritores es una angustia indefinida que da origen a una rebeldía sin causa ni propósito y que, en el fondo, no es sino el reflejo del sentimiento existencialista que aplasta a las nuevas generaciones de Europa y Norteamérica. Este complejo psicológico es de una autenticidad indiscutible. Quienes quisieran ver una pose en los jóvenes coléricos de la clase media chilena se equivocan, pues los escritores del 50, reaccionando contra las formas del realismo más obvio, situándose al margen de los conflictos políticos, aislándose en climas de morbidez, representan a su vez una auténtica crisis social moderna: en el caso de nuestro país, la crisis de un grupo que, consciente de haber perdido su situación preponderante de antaño, mira cara a cara sus de-

fectos y se dispone a construir la estructura de un nuevo poder. Los escritores del 50 que alcanzan mayor popularidad son casi todos exponentes de la fase analítica de esta crisis. Asombran por el conocimiento experto que poseen de la vejez y de la ruina. Entienden la vejez con un sentido privilegiado, y, con ella, la senil condición de un mundo que se pudre y de los seres que aceleran esa pudrición. En esto se parecen a los jóvenes escritores del sur de los Estados Unidos, como Tennessee Williams y Truman Capote, y a los novelistas de la España actual, a Cela, a Laforet, a Goytisolo. Aquéllos, los norteamericanos, se desenvuelven con gran soltura y fascinante profundidad entre damas trastornadas que pasan los días y las noches caminando por terrazas manchadas con el jugo de las magnolias y de los mangos, por jardines densos de humedad y de vapor, siempre en busca del forastero que romperá los encajes y las viejas faldas en inútil persecución de un destino agusanado. Los españoles, menos líricos, más concretos, no conocen ni la magnolia ni el mango; en cambio, se mueven dentro de las casas de pensión con anteojos de larga vista, y en las piezas cerradas, entre la ropa sucia, el aceite, el vino y el ácido tufo de generaciones y generaciones sin baño, se dan maña para hacer hablar a sus viejas y refocilarse a sus jóvenes.

Los escritores chilenos del 50 actúan entre una y otra clase de senilidad. Para José Donoso, Mercedes Valdivieso y Margarita Aguirre la atracción se halla en las ancianas moribundas, ancianas a quienes alguien siempre ama y mima y que representan de un modo vago y sofocado una tradición en trance de agonía. Menciono estos hechos con deliberada trucu-

lencia porque en ellos se encierran algunas claves para comprender el arte de estos escritores.

De la fascinación que sobre ellos ejerce la vejez se deriva una actitud de terror frente al mundo, un mundo hostil, grosero, materialista, que amenaza siempre invadir el reducto de los valores domésticos y arrasar con devociones, lealtades, linajes y delicadezas de otros tiempos. El terror se transmuta en poético infantilismo: El huésped, de Margarita Aguirre, o en espléndida locura: Coronación, de Donoso, o en un documento social: La tierra que les di, de Mercedes Valdivieso. Pero también puede dar origen a una reacción más turbulenta y más comprometida con el destino de las nuevas generaciones de la segunda mitad del siglo xx. A la trampa que esconde la decadencia de la civilización occidental se responde con la violencia del animal acosado. Los jóvenes rebeldes de 1920 así como los románticos de 1800 descargaron sus iras en revoluciones y guerras que encerraban la semilla del reformismo. Los coléricos de hoy dirigen la violencia contra sí mismos en una angustiosa constatación de su incapacidad para castigar al mundo por sus errores y de corregir estos errores dentro de un concepto de sociabilidad. La violencia literaria asume la forma de un ojo cruel que, al definir un personaje, lo crucifica. La realidad es una trampa, y el hombre -a veces despreciable, a veces digno de misericordia—, la víctima de su fundamental indecisión y de su misteriosa ingenuidad. En su desesperación el hombre hiere o se maltrata o se esconde o sale a morir aullando en las plazas. La intensidad de su angustia le exige la invención de símbolos que son como escudos para ocultar y mantener el último rezago de dignidad.

Los prosistas que alrededor de 1950 lanzáronse sobre el ambiente santiaguino con la ambición de constituir una generación literaria y cuyo aplomo y audacia pudieron aparecer entonces desconcertantes, bordean ya, cuando esto escribo, los cuarenta años de edad y se enfrentan, en consecuencia, a ese momento que los toreros llaman de la verdad, es decir, la hora en que sus méritos serán aquilatados por lo que han hecho y lo que hacen, no ya por lo que pudieron hacer.

De todos esos nombres que fueron promesa en 1950 unos pocos han establecido reputación de indiscutible y auténtica significación literaria. Entre ellos, los de mayor producción son: José Donoso (1925), Guillermo Blanco (1926), Enrique Lafourcade (1927) y José Manuel Vergara (1929). Claudio Giaconi (1927) es autor de un celebrado libro de cuentos y un vigoroso ensayo. Puede decirse que Alfonso Echeverría (1922), Mario Espinoza (1924), Margarita Aguirre (1925), Enrique Molleto (1926), Jaime Laso (1926), María Elena Gertner (1927), Armando Cassigoli (1928), Luis A. Heiremans (1928-1964), Jaime Valdivieso (1929) y Jorge Edwards (1931), completan la nómina más activa de la promoción del 50 en el terreno de la novela y del cuento.

En conjunto, la obra que va quedando de estos escritores revela una temática y una técnica características: la temática alude a un estado de conciencia producto de la angustia y de la indecisión que son propias de un proceso social vivido por la alta burguesía chilena a mediados de este siglo; la técnica, una clara tendencia al neosimbolismo con uso de una mitología moderna.

Ese estado de conciencia a que me refiero -la

angustia existencialista, por una parte, y por otra, la renovación del catolicismo dentro del pensamiento social ecuménico, y aun el acuse de la desintegración económica de la antigua obligarquía chilena— se revela en estos escritores de modos muy diversos. Veamos algunos ejemplos⁷.

De José Donoso no puede decirse sino lo que se ha repetido ya hasta la saciedad: que Coronación (1957) es una novela de firme estructura, de penetración psicológica muy aguda, tanto en el mundo del caballero solterón en decadencia como en el mundillo de las sirvientas, pacos, mandaderos y pungas que subsiste prendido a la precaria comodidad del barrio alto. Se ha dicho que en la obra de Donoso hay una visión de las cosas y de las gentes influida por el arte narrativo de Henry James. Donoso parece enfrentarse al mundo de la ficción con la equilibrada y perspicaz actitud del espectador sajón: acomoda sus ambientes con mano de tramovista victoriano, deja fluir la acción por un plano interior descendente, sin forzarla, ajeno al efecto del desenlace, preocupado del mito ya armado -la gran señora, la ruina, la danza de la muerte-, que fatalmente tendrá que desbaratar. Entre líneas va algo brutal, una presión, un exabrupto muy del pueblo, aunque también muy de caballero: es la chilenidad que se suele recalcar en Coronación.

La mayor contribución de este escritor a la novela actual chilena consiste en haber planteado con claridad y firme sentido de síntesis artística un tema —el de la decadencia del clan familiar— que han tratado después, en variados tonos y con diversa suerte, numerosos narradores de las últimas generaciones. En este plano —véase también *Este domingo* (1967)— Donoso ha entroncado la novelística del 50 con la vieja tradición del realismo chileno: la de Blest Gana, Orrego Luco, Edwards Bello, Romero, Maluenda. Sin embargo, su sentido de la tradición puede resultar un arma de dos filos: por una parte, presta consistencia histórica a su obra; por otra, la carga de fórmulas literarias que la novela de la segunda mitad del siglo xx ha descartado ya definitivamente.

Más frío y duro en la observación de un mundo semejante y, tal vez por eso mismo, de penetración más honda, es Jorge Edwards, cuya novela El peso de la noche (1964) plantea nuevamente el tema de la decadencia de una gran familia, pero ahora centrado admirablemente en dos personajes que en su propia travectoria —el niño que comienza a vivir bajo la sombra de la abuela, y el hombre que bajo esa misma sombra se desintegra- completan nítidamente un ciclo de la sociedad chilena. Edwards v JAIME Laso en El cepo (1958), otra de las novelas sobresalientes de la promoción del 50, revelan un profundo conocimiento del mundo interior del oficinista chileno en bancarrota y una habilidad extrema para darle voz en una especie de runruneante monólogo detrás del ruido de las poncheras, de los dados, de los dominoes, de los catres de bronce, de los cheques sin fondo y los ataúdes a plazo, que cercan como un foso la ciudadela del caballero venido a menos, derrotado, perdido, sin esperanza.

GUILLERMO BLANCO es el cuentista más celebrado de la Generación del 50: Sólo un hombre y el mar (1957) le consagró dentro y fuera de Chile. La maestría de algunos de sus relatos, como Adiós a Ruibarbo, va más allá del manejo de una técnica litera-

ria; parece producto de un talento natural que se expresa en simples y suaves imágenes, que capta un aspecto esencial de una realidad común y lo alumbra a través de gestos, actitudes y acciones, sin hacer uso de recursos retóricos. La perfecta sencillez de sus cuentos hace pensar en un arte primitivo. Y pudiera engañarse el lector porque en el fondo de esa naturalidad se adivina la presencia de un criterio estricto y seguro en la selección de los elementos narrativos. Blanco ha publicado también Cuero de diablo (1966) y una novela de amor: Gracia y el forastero (1964). Como María, o La novela de un joven pobre o Paul et Virginie o... como todas las novelas de amor desde el principio de los siglos. El tema eterno. Se dirá: ¡Pero qué valor para atreverse a escribir esta novela en los años que vivimos! Blanco la escribe sin falsas timideces, abiertamente, con una clásica sinceridad. No se arredra. Sólo hay unas páginas en el libro en que parece justificarse. Cuando la luna les sale demasiado brillante a los enamorados y al amanecer cantan los pájaros y susurran los palomos, cuando el sol se les pone con excesivo ornamento y el mar y la brisa y los pinos muévense con sobrada fatalidad, Blanco dice:

"Vivir un cuento, un poema, tiene que ser delito. En verdad me siento reo: he infringido una ley cuyo texto no conocía. La ley de la prosa, cuyo artículo fundamental ha de decir: Recibirá castigo todo aquel que practique lo bello, todo aquel que se atreva a vivir bellamente" (pág. 82).

Son razones que no hacen falta. Los académicos —me refiero a los académicos maliciosos que se dedican a la crítica— podrán ponerle peros a su novela. Los jóvenes, hasta los coléricos, la tomarán en

serio, creerán en ella por una razón muy sencilla: porque no hay parte alguna del relato que no entrañe sinceridad; nada de falso, mucho de candor, nada de malicia, mucho de inocencia y de humanidad. Guillermo Blanco, considerado como novelista, es sabio en recursos narrativos, sencillo, maneja un lenguaje noble, castizo.

Entre los representantes chilenos de la ira y la desesperación sobresale CLAUDIO GIACONI por la certeza de arma blanca con que realiza sus análisis psicológicos y sus especulaciones filosóficas. En sus cuentos de La difícil juventud (1954), así como en su ensayo Gogol, un hombre en la trampa (1960), representa mejor que otros la violencia sin solución y la desesperación trascendentalista que son características de su generación cuando emerge del plano de la domesticidad lírica y afirma sus pies en la realidad del drama social de nuestra época. No es la suya esa violencia tradicional de la novela hispanoamericana, esa que pone al hombre en duelo contra la naturaleza o contra otros hombres en un plano colectivo, sino la violencia interior, dirigida contra uno mismo, sin propósito aparente, empecinada, cruel, instintiva, y que, en el fondo, es el signo de una rebelión implacable ante la mentira y la simulación de las instituciones burguesas. Giaconi se expresa con un mínimo de elementos, su prosa es directa y tensa, arde en una constante y sorda conflagración interior.

ENRIQUE LAFOURCADE es un caso aparte dentro del grupo de escritores del 50: aunque su temática guarda cierta relación superficial con la de sus compañeros, Lafourcade da la impresión de ser un autor para quien la literatura no implica un compromiso in-

dividual decisivo, sino que más bien es el vehículo de un acto representativo, una performance de alto vuelo impresionista. En su cuantiosa obra, y particularmente en Invención a dos voces (1963), La fiesta del rey Acab (1959) y Novela de Navidad (1965), se revela entonces como un virtuoso dotado de gran talento ejecutivo y sentido de composición, dueño de un lenguaje deslumbrante por lo desmesurado de las imágenes, la soltura de su movimiento y valor gráfico.

Lafourcade parte de temas sensacionalistas que se amoldan muy bien a un mundo de caóticos valores en que el escritor se mueve a caza de efectos desconcertantes, sofisticados, envueltos en humor negro y fetichismo daliano: homosexualismo trascendente en Pena de muerte (1953), apostasía romántica y picaresca en El príncipe y las ovejas (1961), desarraigo social en Para subir al cielo (1958), y, en un plano más alusivo, el descalabro del artista mitómano en La muerte del poeta (Asedio, 1956). A estos conflictos les da esa forma de fábula mitológica que Huxley primero, y novelistas italianos, franceses y alemanes después, convirtieron no sólo en instrumento literario, sino también en medio expresivo del cine de vanguardia. Algunos de sus extravagantes episodios parecen derivar directamente de Hesse o Malaparte. En este plano de internacional espectáculo, bajo el soplo de una hábil ironía, que a veces aparenta ser alusión filosófica y otras arrebato lírico y hasta desborde picaresco, Lafourcade sobrecoge al lector v desarma a la crítica.

Novela de Navidad es una de sus performances más difíciles y arriesgadas: en ella Lafourcade echa mano de un tema sobrecogedor, la vida de los miserables pelusas en el mundo de hambre, de vicio, de enfermedad y corrupción que les brinda hipócritamente la gran urbe chilena. Con un tema así no se puede jugar. Camus dice en *La peste*: no hay nada más decisivamente trágico en la experiencia de un hombre que ser testigo del sufrimiento de un niño. Es ésta una realidad brutal que nos golpea en la cara, y frente a ella se dirá la verdad o nos quedaremos callados.

Lafourcade ha escrito una fábula amena, tierna, sórdida en sus detalles; un cuento que impresiona por el uso del lenguaje del hampa infantil santiaguina, por el criollismo descarnado de las anécdotas y el nítido relieve de algunos de sus personajes. Es decir, mantiene, por encima de todo, su propia imagen de ilusionista. Se afirma su tendencia al espejismo literario, falta nuevamente el compromiso esencial del escritor, compromiso que supere los límites puramente estéticos: ni la ternura, ni la compasión, que abundan en este libro, se alzan a un plano de humanismo trascendente.

Con todo esto a su haber y en contra, es muy posible que Lafourcade sea el escritor más típico del grupo mayoritario del 50: grupo que ha encontrado su denominador común precisamente en la falta de definición frente a los conflictos fundamentales de nuestra época y en la visión funambulesca de una vida, visión que atañe no sólo a lo social, sino también, y muy particularmente, al individuo y a su sentido de lucha y superación. Una generación es ésta que lleva como distintivo hasta ahora un número, no una ideología o una posición combativa —signos característicos de la Generación del 38—, sino un vacío, un gran vacío crespuscular, atractivo, elegante,

hasta seductor en el vasto fuego de imágenes mórbidas que sugiere.

José Manuel Vergara alude consistentemente a la crisis existencial desde un punto de vista católico -Daniel y los leones dorados (1956), Cuatro estaciones (1958)-, y es quien con más ahínco busca las raíces de su fe religiosa y de sus sentimientos cristianos más allá de las ceremonias puramente rituales. Orientado por el claroscuro de la novela católica contemporánea —la de Graham Greene y Morris West-, sensual, imaginativo y especulativo, escritor para quien el símbolo se da sin esfuerzo, Vergara es indudablemente uno de los sólidos valores de la promoción del 50. El peligro que acosa constantemente a un novelista como Vergara es el de caer en la trampa de las simplificaciones por la necesidad de manejar sus símbolos dentro de una visión restringida de la realidad. Tanto Greene como West han demostrado que la validez artística de la obra literaria muchas veces exige que el creador supere los rígidos marcos de la cruzada cívica del catolicismo actual. Contradiciéndose, especulando, desconcertando, atreviéndose a adoptar sorprendentes actitudes filosóficas v sociales -recordemos la reacción de Greene ante la Revolución Cubana, por ejemplo-, estos escritores han hecho de la novela católica no un complejo de imágenes estáticas, a la Mauriac, sino un instrumento viril, polémico, audaz, que funciona en la raíz misma de los problemas del hombre contemporáneo. Vergara sigue en sus dos primeras novelas esta línea estética y social. No puede decirse lo mismo de su tercera novela, Don Jorge y el dragón (1962). demasiado alusiva a una situación local. La trascendencia de su obra dependerá de su talento para evitar

lo inmediatamente sectáreo dentro de los temas de actualidad que le seducen.

La violencia fue un ingrediente tácito de la primera novela de JAIME VALDIVIESO: El muchacho (1958) —rehecha y editada bajo el título de La condena de todos (1966)—, crudo y bello documento de una adolescencia que se levanta contra el marco de la hipocresía ambiente y buscando su camino tropieza, cae, se pone en pie, para quedar vibrando sin conclusiones de ninguna clase. La audacia de la expresión, el enfoque directo, muchas veces brutal, vuelven a aparecer en su libro de cuentos El Tornillito (1961). Nunca el mismo río (1965) es novela de vastas ambiciones, intento de descubrir las raíces personales y el lugar de origen en la bancarrota económica y moral de un miembro de la alta burguesía santiaguina. Aunque el tema se define con fuerza y alcanza relieve en episodios aislados, no logra sugerir plenamente el desamparo y la desesperación individual que Valdivieso esconde en la figura del héroe. Preocupado de problemas de técnica literaria, construvendo sus obras seria y concienzudamente, Jaime Valdivieso va acercándose a una posición que pudiera significar un balance entre la conciencia sociológica de la Generación del 38 y la especulación filosófica más libre de los escritores del 50.

ALFONSO ECHEVERRÍA, autor de La vacilación del tiempo (1957) y Nautica (1961); MARIO ESPINOZA, de Un retrato para David (1951); ENRIQUE MOLLETO, de Solo, calle arriba (1951), y ARMANDO CASSIGOLI, de Confidencia y otros cuentos (1954) y Angeles bajo la lluvia (1960), representan, asimismo, aspectos esenciales de la concepción literaria del 50: los tres primeros, y particularmente Echeverría en Nautica, des-

doblan la rutina del desesperado para acentuar lo sublime, es decir, la tragedia en los actos pasionales que ocurren en el anonimato de la gran ciudad. Son comentaristas de una locura tranquila. Economizan los elementos narrativos y mueven a sus personajes—si los mueven— con la poética distorsión del ralentisseur. Cassigoli, del cuento y del teatro, ha derivado hacia un tipo de novela documental fortalecida por la ternura y el instinto solidario de las barriadas populares.

* * *

Se habla ya de una "generación del 60". A primera vista no parece haber una nítida separación entre los escritores agrupados bajo la nómina del 50 y los que empiezan a publicar alrededor de 1960. Sin embargo, la obra de algunos escritores recientes indica una vuelta a los temas y a la militancia del 38: acaso la intensidad y gravedad de la actual crisis chilena les empujen a una preocupación por lo social y económico al mismo tiempo que experimentan en el campo estrictamente literario. Creo que narradores como Edesio Alvarado (1926), José Miguel Varas (1928) y Luis Vulliamy (1929), por ejemplo, establecen una clara línea ideológica que entronca con el realismo de Lillo, Rojas, Guzmán y otros novelistas y cuentistas de las promociones del 30 y del 40. Para Alvarado -El desenlace (1966) - y Vulliamy -Juan del Agua (1962), El paraíso de los malos (1965), ambos intérpretes genuinos del mundo sureño chileno, las violencias de la tierra, la poesía y la épica de los esfuerzos del hombre por dominar el ambiente y cortar cadenas convencionales son factores primarios

en su concepto de la novela. FERNANDO RIVAS (1930) en Los últimos días (1964) y Juan-Agustín Palazue-LOS (1936) en Según el orden del tiempo (1962) y Muy temprano para Santiago (1965), atacan los falsos frentes de la burguesía chilena con un vigor y una audacia que los novelistas del 50 no llegaron a emplear. Rivas alcanza un alto nivel de patetismo en su memorable caracterización de los aristócratas criollos venidos a menos. Cristián Huneeus (1937) —Las dos caras de Jano (1962)—, Luis Domínguez (1933) —El extravagante (1965)—, HERNÁN VALDÉS (1934) — Cuerpo creciente (1966)—, buscan la presencia anímica del hombre de hoy por encima de las fórmulas psicológicas que algunos novelistas del 50 manejaron con virtuosismo, pero sin convencimiento. El lector verá cuadros de infancia, amores juveniles, odios, vergüenzas, temores, desesperanzas y violencias que, tal vez, le parezcan familiares. Como un sueño repetido varias veces tiene en su constante absurdo un aire de semejanza. Pero es obvio que Valdés, Huneeus y Domínguez siguen otro camino y se expresan en un lenguaje nuevo: detienen la acción para captar bajo la luz meridiana una herida, un gesto, una mueca, una caída, esenciales en seres que apenas logramos reconocer en el trance decisivo.

La misma sensación de alumbramiento se capta en los diálogos plenos de vida de Antonio Skarmeta (1940); en la ensoñación aventurera de raíz lírica de Poli Délano (1936) —Gente solitaria (1960), Amaneció nublado (1962), Cero a la izquierda (1966)—; en el más atormentado y secreto escarceo psicológico de Mauricio Wacquez (1939) —Toda la luz del mediodía (1965)—; en el punzante y desenfadado realismo de Luis Rivano (1933), el carabinero-novelista

-Esto no es el paraíso (1965) y Bajo el signo de Espartaco (1966).

Esta es una generación, si en realidad lo es y madura como tal, que ya expresa y siente la necesidad de rebelarse contra aquello de seductora retórica tan característico de los novelistas del 50, y que establece vínculos hondos y genuinos con el fondo de verdadera cualidad estética del humanismo social del 38.

NOTAS

¹ Sobre D'Halmar véanse: Ernesto Montenegro, De descubierta (1951), y Alone, Los cuatro grandes de la literatura chilena (1963), págs. 9-54.

² Alone, op. cit., págs. 57-117.

³ Cf. Ricardo Latcham, Ernesto Montenegro y Manuel

Vega: El criollismo (1956).

Sobre M. L. Bombal véase: Amado Alonso, Prólogo, en La última niebla, Buenos Aires, 1935; también se incluye en la edición de Nascimento, Santiago, 1941.

⁵ Para completar los antecedentes históricos de lo expuesto en estas páginas véase: Francisco Santana, Bosquejo de las novelistas chilenas, en Atenea, julio-sep-

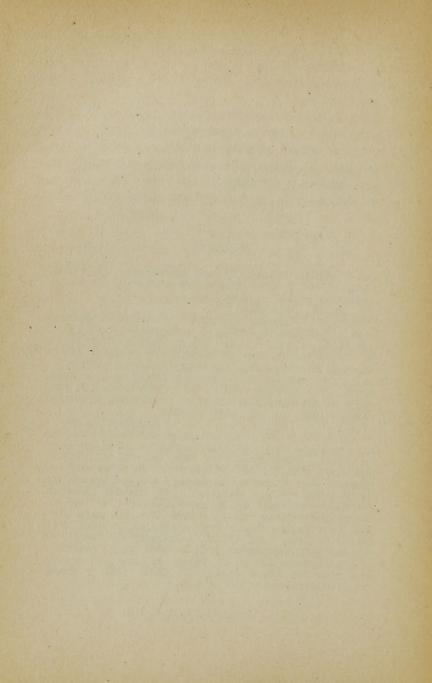
tiembre 1960, N.º 389, págs. 208-218.

O De fundamental importancia para la comprensión de las provecciones literarias de la Generación del 38 es el ensayo de Mario Ferrero: La prosa chilena del medio siglo, en Atenea, julio-septiembre 1959, N.º 385, y octubrediciembre 1959, N.º 386. Otros títulos de interés a este respecto son: Francisco Santana, La nueva generación de prosistas chilenos, Santiago, 1949; Ricardo Latcham, Novelistas chilenos de la generación del 40, en Estudios Americanos, Sevilla, 1955, N.º 45, págs. 643-673; Luis Merino Reyes, Tres novelistas actuales (Fernando Alegría, Juan Godoy y Leoncio Guerrero), en Atenea, julio-septiembre 1960, N.º 389, págs. 140-152.

7 Sobre la Generación del 50 véase: Enrique Lafourcade,

Antología del nuevo cuento en Chile, 1954, y Cuen-

tos de la Generación del 50, 1959.



EL TEATRO

A MEDIADOS del siglo xx puede afirmarse que Chile posee uno de los movimientos teatrales más interesantes de América. Tal cosa no sorprendería si contáramos con una tradición dramática pacientemente elaborada y sólidamente establecida; pero se da el caso de que la producción teatral chilena no sólo fue escuálida en la época colonial y a través del siglo xix, sino que, en comparación con otros países de América, de poco mérito.

Es cierto que a fines de siglo autores como DANIEL BARROS GREZ (1834-1904) y JUAN RAFAEL ALLENDE (1848-1909) intentaron dignamente crear un teatro de significación nacional, pero sus esfuerzos no hicieron escuela. El público buscaba la alusión satúrica o el pintoresquismo superficial de los cuadros de costumbres y prefería el teatro español o francés a los ensayos propiamente dramáticos de los escritores nacionales. Para satisfacer a un público de gusto muy dudoso, aficionado a los sainetes, las zarzuelas y los melodramas, el actor chileno debía condescender y eludía, por lo general, arriesgar su reputación con obras chilenas de seria intención artística.

Durante treinta o cuarenta años el teatro chileno vegetó a la sombra del costumbrismo español y de la comedia sentimental francesa. Unos pocos dramaturgos se conquistaron cierto renombre teatralizando la vida campesina o el bajo fondo de la capital o caricaturizando la política del día. Puede decirse que el teatro chileno de los primeros treinta años de este siglo está fundamentalmente representado en las obras de nueve autores, a quienes nombraremos en orden cronológico:

ROBERTO LÓPEZ MENESES (1882-1942), de producción muy variada y desigual; sobresale en el género de la comedia, el sainete y el drama criollo: La señorita Lulú (1928), El calamina (1929) y El puñal del roto (1930); ensayó también el teatro legendario en Fray Andresito (1931) y espectáculos infantiles como El paraíso de los pajaritos (1934) y Aladino o la lámpara maravillosa (1935).

Víctor Domingo Silva (1882-1960), uno de los dramaturgos chilenos más fecundos; se interesó por todos los géneros, desde la tragedia hasta el sainete y el guión cinematográfico. Buscó inspiración en temas patrióticos, en las costumbres del campo, en los problemas políticos, sin descuidar la comedia sentimental y romántica. Algunas obras suyas: El primer acto (1909), Aires de la pampa (1916), El grito de la sangre (1918), Viento negro (1919) y Fuego en la montaña (1938).

NATHANAEL YÁÑEZ SILVA (1884-1965), durante años el crítico teatral más leído y respetado en Chile. Observador agudo de la clase media, deja en sus obras un valioso documento para reconstruir una época de la sociedad chilena: El huracán (1917), La careta (1918) y El rosario (1927).

RENÉ HURTADO BORNE (1887-1960), uno de los primeros dramaturgos chilenos que llevan a la escena conflictos de índole social y política aludiendo a la realidad contemporánea; en *Mal hombre* (1913) denunció los abusos cometidos por algunos propietarios de la tierra en el sur de Chile. En colaboración con Joaquín Edwards Bello escribió *Chile Copper Exploitation* (1932), obra de fuerte sátira. En sus últimos años de actividad literaria abandonó el teatro serio para dedicarse a las revistas musicales. En esta

vena, jocosa y ligera, triunfó con Vidrios de colores (1930) y Su lado flaco (1932).

ANTONIO ACEVEDO HERNÁNDEZ (1886-1962) compendia en cierto modo las cualidades y defectos del teatro chileno de la primera mitad del siglo xx. Escritor de inspiración y raigambre populares, confía en poderes intuitivos para solucionar los complejos mecanismos del drama moderno. A veces se alza a planos de noble lirismo, y a veces cae en un sentimentalismo superficial. Experimenta con audacia ejemplo, en su drama minero Chañarcillo (1936), celebrado por la crítica como su mejor producción, logra impresionantes efectos de masa—, utiliza sabiamente el folklore chileno, introduce argumentos de naturaleza social, aunque luego condesciende y recurre a los antiguos trucos del sainete para satisfacer al público y facilitar la tarea de los actores. Acevedo Hernández, a pesar de todas las críticas que se le han hecho y puedan hacérsele, quedará en la historia del teatro chileno con el firme prestigio de un pionero. Su actitud combativa, su integridad, su regionalismo sano y dinámico, sirvieron de inspiración a los jóvenes dramaturgos y actores que renovaron más tarde el teatro nacional.

Daniel de la Vega (1892) es más conocido hoy como poeta y cronista que como autor teatral; sin embargo, hubo una época en que sus comedias sedujeron al público santiaguino por la suave ironía que las anima y el sentimiento de poética tristeza que siempre alumbra en su fondo. Sus obras más recordadas son: El bordado inconcluso (1913), Gente solitaria (1931) y La universidad de ojos pardos (1949).

GERMÁN LUCO CRUCHAGA (1894-1936) alcanzó fa-

ma póstuma gracias al reestreno de una de sus obras hecho por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Nos referimos a La viuda de Apablaza, que se dio por primera vez en 1928 y que en 1956 tuvo un éxito memorable, demostrando que en su trama y en su caracterización no ha perdido un ápice de actualidad. Luco Cruchaga sobrevive a sus compañeros de generación por dos motivos fundamentales: su clara y certera concepción de la técnica del teatro, y su realismo ajeno a toda convencional sensiblería. Mientras otros autores criollistas se perdieron en el uso y el abuso del detalle pintoresco, las fiestas campestres, la trilla, los dichos populares, Luco va al fondo de un problema psicológico: pone frente a frente a una mujer vieja y a un hombre joven en un duelo pasional de escalofriante patetismo. Su visión del campo chileno es auténtica, el lenguaje de sus personajes es sencillo y vigoroso; sus concesiones al teatro tradicional son mínimas.

ARMANDO MOOCK (1894-1942), por la cantidad de sus obras, por la popularidad de que gozaron dentro y fuera del país, es señalado generalmente como el dramaturgo más importante de una época en Chile. El espectador o lector moderno siente que hace falta una revaluación total de la producción dramática de Moock, no sólo en el plano crítico sino también sobre el escenario. La faena crítica deberá contar con laboriosos investigadores porque su obra está repartida en varios géneros teatrales y dispersa a través de América y Europa¹.

Moock es el intérprete maestro de la pequeña tragedia burguesa hispanoamericana. Hace teatro con minucia sentimental que él se encarga de aderezar hasta conseguir posibilidades melodramáticas. Nadie en Chile le supera en la habilidad para manejar trucos de técnica tradicional. De imaginación fácil, experto en el diálogo, dotado de gracia y oportunismo, Moock supo fascinar a los públicos de su tiempo, en Santiago como en Buenos Aires o México o Madrid y hasta en Nueva York. Tuvo asimismo un curioso sentido de anticipación y son muchos los aspectos del teatro comercial moderno que él previó y consideró como experimentos en algunas de sus obras. Esto se ha comprobado en Chile, por el ejemplo, con el reestreno de más de alguna comedia musical suya. Entre la producción tan vasta y conocida de Moock citemos los siguientes títulos: Pueblecito (1918), La serpiente (1920), El mundo y yo no estamos de acuerdo (1928), Rigoberto (1935), Del brazo y por la calle (1939) y Algo triste que llaman amor (1941).

Cierra esta nómina de dramaturgos de los primeros treinta años de este siglo Juan Guzmán Cruchaga (1895), uno de los exponentes distinguidos del teatro en verso en Chile. Su obra más elogiada por la crítica es María Cenicienta o la otra cara del sueño (1951). Guzmán Cruchaga ha conseguido someter la elocuencia del verso castizo a una sobria v delicada función lírica. La asonancia del romance va maestramente incorporada a la ligereza del diálogo. No hay ritmos obvios en su teatro; por el contrario, el espectador debe afinar el oído para determinar cuándo la prosa se ha hecho poesía. A este sabio manejo del idioma se unen la riqueza del contenido popular, bordeando siempre lo legendario, y el dominio de la técnica dramática. Otras obras suyas son: La sombra (1919), El silencio (1920), La princesa que no tenía corazón (1920), El maleficio de la luna (1922).

Durante los años a que nos referimos, dos actores,

principalmente, llevaron el peso de la actividad teatral santiaguina y formáronse un público entusiasta y leal: Alejandro Flores y Rafael Frontaura. Junto a ellos, y en particular en el llamado género chico, se distinguieron también Enrique Barrenechea, Nicanor de la Sotta, Pepe Rojas, Luis Mery, Eugenio Retes v. entre las actrices, Venturita López Piris, Emperatriz Carvajal y Olvido Leguía. Lucho Córdoba, actor cómico de gran éxito, ha mantenido una producción constante de comedias y sainetes alusivos a hechos de actualidad. Flores y Frontaura escribieron también obras en la tradición costumbrista y sentimental española. En el género de la revista (vaudeville) sobresalieron Carlos Cariola y Gustavo Campaña. Flores se aventuró a presentar obras de autores noveles y le dio prestigio inusitado a Manuel Arellano Marín (1911) -Muñecos (1930) -. Arellano estrenó con la compañía de Frontaura: Manga ancha (1931) y Un hombre en el camino (1934). Resonaba también por esos años el nombre de BENJAMÍN MORGADO (1900). el poeta runrunista, que agradaba al público con comedias de vena ligera, imaginativa, líricamente sentimentales, como: Trébol de cuatro hojas (1938), Hoy empieza el olvido (1953), Las colinas de arena (1946); y se aplaudía a WILFREDO MAYORGA (1912), autor de La marea, estrenada por la compañía de Barrenechea en 1939; El mentiroso (1943), Gerardo y sus cuatro temores (1950).

* * *

El movimiento renovador del teatro chileno contemporáneo se origina en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile alrededor de 1938 y su líder

indiscutible es PEDRO DE LA BARRA (1914). Ayudado por un pequeño grupo de actores universitarios, De la Barra estableció los cimientos del teatro moderno chileno. El sello de su actividad creadora y directora es imborrable. En su movimiento de renovación se dio una doble tarea: preparar actores y autores, por una parte, y, además, educar al público chileno. Comenzó por representar el teatro español del Siglo de Oro en una época en que el público se contentaba con sainetes y revistas. Cervantes y Lope de Vega fueron sus caballos de batalla. Triunfó de inmediato. En 1941 fundó el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y consiguió una respetable lista de socios contribuyentes. Proyectó, luego, una Escuela del Teatro que, años más tarde y con la colaboración de las autoridades de la Universidad de Chile, se transformaría en el Instituto del Teatro, hoy dirigido por Agustín Siré, a quien acompañan Jorge Lillo, Rubén Sotoconil, Pedro Orthous, Emilio Martínez, Alejandro Texier, Roberto Parada y las actrices Bélgica Parra, Carmen Bunster, Kerry Keller, María Canepa. De la Barra formó instructores para cada asignatura y pronto comenzó a licenciar actores, directores, escenógrafos, maquilladores, etc. Mientras tanto el público se aficionaba al teatro clásico y aceptaba sin reparos una que otra obra contemporánea. Las semillas del Teatro Experimental de la Universidad de Chile comenzaron a dar sus frutos: la Universidad Católica de Santiago fundó su Teatro de Ensavo, dirigido en sus comienzos por un hombre de gran visión y dinamismo: Pedro Mortheiru. Otros planteles educacionales siguieron el ejemplo: aparecieron grupos teatrales en Concepción, en Valparaíso y Antofagasta. Los actores profesionales advirtieron el alcance de la renovación teatral que se iniciaba y empezaron a colaborar con los universitarios. Esta actividad dramática trajo por consecuencia aquello que De la Barra y sus compañeros más anhelaban: la aparición de un grupo homogéneo de jóvenes autores. El teatro chileno moderno empezó a caminar por sí solo.

Entre 1930 y 1950 algunos de esos autores formados junto al movimiento experimental lograron éxitos decisivos, tanto de crítica como de público. EDMUNDO DE LA PARRA (1914) triunfó con Estudiantina (1934), amable comedia de la bohemia universitaria de la época, y obtuvo importantes premios después con Tierra dormida (1946) y Tierra para morir (1948): es autor también de Concepción, gesta de cuatro siglos (1950) y En una isla me amarías (1952). SANTIAGO DEL CAMPO (1916), brillante, dinámico, lleno de fuerza poética, movió a sus personajes por diversas y remotas regiones y a través de la historia: California (1938), ¡Que vienen los piratas! (1942), Morir por Catalina (1948), Martín Rivas, adaptación de la novela de Blest Gana (1954); K. O. Ramírez (1960). Enrique Bunster (1912) hizo también un teatro de aventuras y pasiones: Un velero sale del puerto (1938), La isla de los bucaneros (1945), El ministro salteador (1962). ZLATKO BRNCIC (1920), buscando una línea de raíz lírica en la tragedia moderna, produjo Heroica (1940) y Elsa Margarita (1942).

Otros autores que se destacan en el mismo período son: María Asunción Requena (1915) —Fuerte Bulnes (1953), El camino más largo (1958)—; CAMILO PÉREZ DE ARCE (1912) —El Cid (1950), Comedia para asesinos (1958)—; ROBERTO SARAH (1918) —Al-

gún día (1949), Los idólatras (1939), Por encima de los dioses (1941), Una luz en la lluvia (1959).

En este conciso panorama no podemos sino nombrar a los dramaturgos que aparecen después del período inicial de los teatros universitarios y que representan el aporte medular al renacimiento del teatro chileno pasado el medio siglo. Valgan las breves anotaciones que siguen como una simple introducción a lo que debe ser, y lo será sin duda, un capítulo de fundamental importancia en el estudio de la literatura chilena contemporánea.

ISIDORA AGUIRRE (1919) renovó el concepto de comedia musical en Chile con La pérgola de las flores (1960), compuesta en colaboración con Francisco FLORES DEL CAMPO (1908). Apartándose inteligentemente de la consabida rutina de la zarzuela y la opereta, pero conservando de ellas un cierto despliegue de inofensiva euforia musical, la obra es amena, novedosa -aunque influida por la línea melódica y rítmica de la comedia musical norteamericana, cosa que desvirtúa toda presunción folklórica—; su acción, saludablemente dinámica y audaz. Isidora Aguirre ha escrito también dramas y comedias: Carolina (1955), Entre dos trenes (1956), Pacto de medianoche (1956), Las Pascualas (1957), Los papeleros (1963) y, en colaboración con Manuel Rojas, el drama Población Esperanza (1959).

MIGUEL FRANK (1920) ha sobresalido por la gracia irónica de sus comedias — Tiempo de vals (1952), La terrible Carolina (1954), El amigo de la casa (1955), Matrimonio para tres (1955)—, en las cuales se muestra experto en recursos técnicos de novedoso efecto e ingenioso en el desarrollo de la trama. Frank

es autor también de una adaptación al teatro de la novela de Blest Gana Los trasplantados (1962).

FERNANDO DEBESA (1921) reactivó la tradición costumbrista chilena con Mama Rosa (1958), y así como los novelistas de recientes generaciones han superado los límites del antiguo criollismo, así también él dio dimensiones inesperadas al teatro de costumbres. Hay algo en su penetración psicológica, en su identificación con los diversos tipos de la sociedad chilena, que hace pensar en Blest Gana. Allí donde los costumbristas anotaban el simple rasgo o gesto histriónico que serviría para una situación más o menos divertida, Debesa cala hondo y revela un enternecedor mundo de contradictorias emociones. Su regionalismo posee una cualidad poética que le confiere innegable universalidad. Otras obras suvas son: El árbol Pepe (1959), La posesión (1961), Bernardo O'Higgins (1961).

FERNANDO JOSSEAU (1924), autor de varias obras —La torre de marfil (1957), Esperaron el amanecer, Las goteras, etc.—, se consagró internacionalmente con un monólogo, verdadero tour de force, El prestamista (1957), en que se hace alarde de virtuosismo escénico en la expresión de la angustia típica del existencialismo contemporáneo.

Enrique Molleto (1923), formado fuera de Chile —en Francia, Italia, España, Inglaterra—, ha ensayado el cuento, la novela y el teatro; sus obras *Un cambio importante* (1960), *La torre* (1961), *El sótano* (1964) le muestran preocupado por la zona escondida de la realidad más común, buscando una simbología en actitudes, voces, incidentes sin obvia trascendencia, deteniendo a sus personajes como si en el movimiento de la vida diaria se perdiera su esencia y

fuera del todo necesario mantenerlos un instante estáticos para que se abran en sus múltiples planos y facetas.

EGON WOLFF (1926) es uno de los dramaturgos nuevos de mayor fuerza. Se inició con Discípulos delmiedo (1958) y Mansión de lechuzas (1958), y se consagró con Parejas de trapo (1960), verdadera autopsia de un sector social chileno. Su lenguaje es hermoso en su cruda objetividad; las situaciones dramáticas aparecen hábilmente motivadas y la crítica social viene envuelta en episodios y actitudes de profunda humanidad. Wolff impresiona por la reciedumbre de su concepción artística y de su visión psicológica. En 1964 produjo Los invasores, obra de índole social, vestida de doble realidad —un sueño y una piedra que lo desmiente—, vigorosa, inquietante, que ha sido presentada con éxito en los Estados Unidos.

José Ricardo Morales (1915) ha mantenido un digno equilibrio entre la experimentación y la problemática modernas y la tradición lírica del teatro español contemporáneo; admiran su sobria maestría técnica y la belleza castiza de su lenguaje. Entre sus obras de mayor éxito se cuentan: Barbara Fidele (1952), La vida imposible, tres piezas en un acto (1955) y El embustero en su enredo, que le estrenara Margarita Xirgu en 1944.

FERNANDO CUADRA (1925) produce con gran fecundidad y maneja con igual dominio temas campesinos, líricos o históricos; sus obras principales son: La encrucijada (1945), Las Medeas (1948), La ciudad de Dios (1949), Las murallas de Jericó (1950), La vuelta al hogar (1956), El diablo está en Machalí (1958),

Rancagua 1814 (1960) y La niña en la palomera (1967).

SERGIO VODANOVIC (1926) es un dramaturgo de creciente prestigio. Sus obras El senador no es honorable (1952), Deja que los perros ladren (1959) -recibida con buenos comentarios en los Estados Unidos—, están concebidas con deliberada precisión técnica y los efectos de su crítica social, mordaz e implacable, son consecuencia de conflictos reales, nunca de propaganda obvia. Viña (1964) es un pequeño retablo de imágenes vistas en profundidad en un mínimo de acción. Vodanovic no vacila en conmover a su auditorio por medio de alusiones directas a una realidad agobiada por conflictos sexuales. En Perdón, estamos en guerra, estrenada en 1966 pero escrita antes, muestra la decadencia moral de un pueblo y la falsedad de los valores establecidos, por medio de un drama de contrastes que, en sus momentos de equívoca sensualidad, hace pensar en una Lisistrata rediviva. El espectador presiente una amarga dosis de escepticismo frente a la humanidad contemporánea y un esfuerzo en Vodanovic por no sucumbir bajo el peso de sus propias verdades. Incisivo, sardónico, pero aún esperanzado, Vodanovic renueva con particular vigor el teatro de ideas en Chile.

En 1964 murió Luis Alberto Heiremans, uno de los autores dramáticos de quien más se esperaba en nuestro país. En las obras que dejó ensaya la expresión de un oculto mensaje a través de símbolos líricos; mensaje de esencial idealismo, tanto en el plano ético como artístico. Hay en sus personajes la huella de una búsqueda personal, honda, difícil, a veces atormentada, que Heiremans escondía con una sutil poesía de la vida común. La jaula en el árbol

(1957), Versos de ciego (1961), Buenaventura (1961), El palomar (1962), sufren un tanto por la estilización del lenguaje y el simbolismo a veces forzado de su raigambre social. Creyérase en una división trágica entre un ideal de vida y una vida real que cae como un golpe allí donde no se la espera ni se la desea. Sin embargo, se salvan estas y otras obras suyas, El abanderado (1961), El toni chico (1965), por una fervorosa corriente de simpatía humana y fuerza espiritual. Heiremans es, incuestionablemente, uno de los grandes valores que produjo la renovación del teatro chileno de mediados de siglo, y su obra, no sólo de dramaturgo sino también de novelista y cuentista, espera el estudio crítico que la sitúe en el lugar que le corresponde.

ALEJANDRO SIEVEKING (1935) se esfuerza, asimismo, por llegar a una verdad dramática a través de un sentimiento lírico que provoca y prolonga en la escena. Se ha dicho que en sus obras -Parecido a la felicidad (1959), La madre de los conejos (1961), El paraíso semiperdido (1962), Animas de día claro (1962), Dionisio (1962)— se advierte la influencia de autores norteamericanos. Se menciona, en particular, a Tennessee Williams. Nada tendría de extraño, si así fuera, porque los escritores de las nuevas generaciones -y es el caso de Sieveking-, tanto en los Estados Unidos como en Hispanoamérica, responden a un mismo sentimiento de rechazo ante una decadencia sensualmente materialista y reaccionan con la misma angustia, la misma rebeldía lírica e igual trascendentalismo en la expresión artística. En ese complejo mundo de contradicciones, rebeldías, angustias, triunfos y fracasos, en que se mueven nuestros jóvenes escritores, se plantean más preguntas que respuestas y se dan tantos golpes como se reciben; se ataca a la falsedad y al convencionalismo burgués con el arma que merecen: el absurdo y la irracionalidad. Se responde a la reglamentación cívica con la imagen de la ruina, del abuso, de la cruel destrucción de la inocencia, que son las marcas de nuestra seudocultura contemporánea. Hay una gran danza de la muerte en los escenarios del mundo moderno y esa danza no espera el Juicio Final para confundir a difuntos y vivientes: sale de las plataformas, rebasa las bambalinas, invade las plateas y sale a las plazas a pasear las vergüenzas del hombre, a hacer mofa de sus falsas dignidades, a revelar los cónclaves secretos en que se confeccionan los vestidos del vicio, de la traición y del odio. Va el público a aplaudir sus pesadillas, a pedir un encore al artista que lo insulta: no se trata de una catarsis, sino de la multiplicación de la angustia en el reconocimiento de la deshonra, es decir, en el acto fingido de la muerte.

La Generación del 38, empeñada en crear un teatro de fondo social, hablaba de Piscator, de Strindberg, de O'Neill; buscaba el apoyo consciente de las masas y, en las raíces del arte popular, descubría el teatro clásico español. Pasado el medio siglo, con el peso de las catástrofes históricas que han formado ya varias generaciones en el culto y el arte de la destrucción, nuestros jóvenes autores saludan al gran teatro del absurdo: a la angustia filosófica de Sartre, primero, y ahora, en estos años, a la irracional y bella y triste euforia anárquica de Brecht, Ionesco, Becket, Pinter y Adamov.

Dos escritores especialmente dan expresión a este movimiento teatral en Chile: Jorge Díaz (1928) y RAÚL RUIZ (1943). Díaz lleva intenciones de reforma

y crítica en el fondo de sus improbables situaciones dramáticas; las dispara, no las expone; las deja caer sobre el auditorio, no en el tinglado; abulta la realidad, no la analiza; mira con un ojo de cíclope, impávido; y sonríe con tristeza como si todo su mundo fuera un espejo de su propia soledad y el oído de sus cantos secretos. El velero en la botella (1962), El lugar donde mueren los mamíferos (1963), Variaciones para muertos de percusión (1964) y El cepillo de dientes (1965), son hasta ahora sus obras principales. Ruiz -El automóvil (1959), La estatua (1960), El sillón (1960), El vendedor (1960), A escape (1961), La ciudad se construye de noche (1961), La maleta (1961), Trilogía sobre el tema de Ulises (1962) e innumerables obras más... - experimenta furiosamente, inventa miniaturas que pudiera contar en un desenfrenado monólogo, organiza y desorganiza el mundo que conoce, mata personajes por millares, se ríe a gritos e ignora a dónde va y por qué se mueve. Su teatro es un mecanismo que nació sin llave; como una cuerda de reloj rota que saltó del escenario y sigue saltando descontrolada. No tiene el equívoco siniestro de Arrabal ni el nihilismo de Jodorowski -a quien los mexicanos llaman "Alejandro"—, pero se agita en la misma tormenta.

Juan Guzmán Améstica (1933) y Jaime Silva (1936), valores reconocidos de esta generación de autores teatrales, muévense entre dos aguas: en Wurlitzer (1963) Guzmán observa la crisis de la juventud de estos años, deja una historia típica que sucede en un medio también característico, confronta dos épocas y del choque obtiene una lírica exaltación de la rebeldía; en ningún momento, sin embargo, ataca

los nexos esenciales que unen a sus personajes en el escenario. Le interesa una tesis que el absurdo destruiría irremediablemente. Silva ha buscado en el mundo de la fantasía poética y de la sátira una síntesis de su rebeldía frente a las formas del drama tradicional: la estructura, entonces, revela una raíz clásica sobre la cual crece la urdimbre compleja y vasta de su sentido poético de la realidad. La princesa Panchita, "juego musical y comedia" (1958), es su obra más conocida, y Las beatas de Talca (1959), su más significativa sátira².

NOTAS

¹ De mucho mérito es el libro de Raúl Silva Cáceres titulado La dramaturgia de Armando Moock (1964).

² Para completar las noticias que aquí se dan sobre nuestro teatro véanse: Julio Durán Cerda, Repertorio del teatro chileno (1962), y Mario Cánepa Guzmán, El teatro en Chile, desde los indios hasta los Teatros Universitarios (1966).

EL ENSAYO Y LA CRITICA LITERARIA

Pocos son los escritores chilenos del siglo xx que pueden considerarse como ensayistas puros. Por lo general, en nuestro país el ensayo se usa como expresión didáctica al servicio de alguna disciplina científica o filosófica. En el campo literario nuestros escritores se aplican a la crítica y a la historia. Dijérase que entre nosotros el pensador necesita una base concreta antes de lanzarse a elucidar y que, en vez de arriesgarse en una especulación libre e imaginativa, prefiere escudarse en hechos históricos y, sobre ellos, adelantar opiniones de respetable sobriedad.

A comienzos de siglo se distingue claramente en Chile una corriente sociológica cuyos exponentes más ilustres pudieran mencionarse aquí como ensayistas. ALEJANDRO VENEGAS (1871-1922) criticó los males de la sociedad chilena en un libro, Sinceridad (1910), de mucha audacia y que ha servido de modelo más tarde a otros pensadores políticos. Venegas usa en esta obra la forma epistolar y dirige sus veintiséis cartas al Presidente de la República don Ramón Barros Luco. ¿Puede hablarse de ensayos en este caso? Nos parece que sí, pues Venegas, luego de dirigirse en breves líneas al señor Barros Luco, especula con gran apasionamiento acerca de temas políticos, morales, económicos y filosóficos.

También pudiera dársele el nombre de ensayo al libro de Francisco Antonio Encina (1874-1965) Nuestra inferioridad económica (1912). Encina se dedicó más tarde a la investigación histórica, pero en esa obra discutió con admirable visión y valentía algunos problemas básicos del desarrollo nacional y adelantó

opiniones que sorprenden hoy por su valor profético. No se trata, entonces, de un texto didáctico o académico, sino de discusiones sobre el futuro del país basadas en hechos estadísticos.

En semejante vena polémica, y más cerca del artículo político que del ensayo propiamente tal, está concebido el libro de Alberto Edwards (1873-1932) La fronda aristocrática (1927). En cambio, Alberto Cabero (1874-1955) en su divulgado Chile y los chilenos (1926) sobrepasa los límites de la monografía sociológica para destacar rasgos y características del pueblo chileno que lo llevan a conclusiones de valor subjetivo. Más apasionado que Cabero, y quizás con una perspectiva más amplia, escribe Valentín Brandau (1883-1960) sus ensayos sobre política: Al servicio de la verdad (1935-1955) y El legado de Atenas y las democracias modernas (1956).

Polémico y emotivo en la evaluación de los datos históricos, ensayista por inclinación, aunque formado en la tradición de la investigación universitaria, es RICARDO DONOSO (1896), cuyo libro más difundido, Alessandri, agitador y demoledor, cincuenta años de historia política de Chile (1952), defiende una discutible tesis a base de variadísima documentación en que no se desdeñan ni el artículo ni la crónica ni la caricatura, ni las entrevistas ni las cartas o memorias, sirviendo así de gráfico testimonio de una época crítica para nuestro país.

Este subjetivismo de Donoso contrasta con la objetividad de otros ensayistas históricos como Jaime Eyzaguirre (1908), Eugenio Pereira Salas (1904) y Julio Heisse González (1906). Eyzaguirre busca la tónica ideológica del país a través de imágenes de célebres figuras —O'Higgins (1945)—, y por medio de

síntesis en que se avalúa el dato y se proyectan las bases intelectuales del proceso social: Fisonomia histórica de Chile (1948) e Ideario y ruta de la emancipación chilena (1957). Pereira Salas, por otra parte, combina la rigidez de sus métodos de investigación con una natural capacidad de iluminar zonas desconocidas del desenvolvimiento cultural del país, dando así amenidad y color a sus obras, entre las cuales descuellan: El teatro en Santiago del Nuevo Extremo: 1709-1809 (1941) y Los origenes del arte musical en Chile (1941). Heisse González es un acucioso investigador y perspicaz analista, en cuyos trabajos se esconde una gran riqueza de material ilustrativo del desarrollo de nuestras instituciones; de particular interés es su ensayo sobre La Constitución de 1925 y las nuevas tendencias políticosociales (1951).

Las monografías de Guillermo Feliú Cruz (1901), en fin, muestran el rigor de la actividad científica, manteniendo así la tradición de los historiadores nacionales de fines de siglo; considérense como ejemplos de su labor: José Toribio Medina, historiador y bibliógrafo de América (1952) y Barros Arana, historiador (1958).

Otros ensayistas que se han destacado en el género histórico son: Luis Galdames, Luis Thayer Ojeda, Alejandro Vicuña y Fidel Araneda Bravo.

Una promoción de investigadores que aparece simultáneamente con los novelistas, poetas y dramaturgos del 38, ha dejado su inconfundible sello en el ensayo interpretativo de base histórica y de proyecciones sociológicas y políticas. Algunos de estos ensayistas muestran una clara orientación marxista; por ejemplo: Hernán Ramírez Necochea (1917) en Antecedentes económicos de la historia de Chile

(1959); JULIO CÉSAR JOBET (1912) en Los precursores del pensamiento social de Chile (1955, 1956), y Volo-DIA TEITELBOIM (1916) en El amanecer del capitalismo y la conquista de América (1943). Otros investigan con métodos modernos y al margen de ideologías políticas los orígenes de nuestra estructura económica y las proyecciones sociales que de ella derivan: MARIO GÓNGORA (1915) en El estado en el derecho indiano, época de fundación (1492-1570) (1951) y Origen de los "inquilinos" de Chile central (1960); ALVA-RO JARA (1917) en El salario de los indios y los sesmos del oro en la Tasa de Santillán (1961); RAFAEL BARAHONA (1918) en Valle de Putaendo, estudio de estructura agraria (1961); CLAUDIO VÉLIZ (1930) en Historia de la marina mercante de Chile (1961), y SERGIO VILLALOBOS (1928) en Tradición y reforma en 1810 (1961).

Rígidamente ceñidos a un concepto científico de la sociología son los ensayos de Eduardo Hamuy (1916) El problema educacional del pueblo de Chile (1961) y de Hernán Godoy Urzúa (1915) Orientación y organización de los estudios sociológicos en Chile (1960).

Una de las vetas más interesantes de la especulación sociológica en nuestro país es la que indaga en las fuentes de la literatura y de la creación artística en general y que, valiéndose asimismo de elementos filosóficos y psicológicos, propone ideas fundamentales para definir el carácter nacional y la orientación de nuestras actividades del espíritu. Benjamín Subercaseaux (1902) antecedió a los escritores del 38 en este campo; sus ensayos invaden otras zonas del pensamiento científico, además de la sociología, como en Contribución a la realidad (1939), en que toca te-

mas antropológicos a la vez que problemas de literatura, sexo y relaciones sociales, y Santa Materia, expresión máxima de su esfuerzo por acercarse a una caracterización del pueblo chileno a base de observaciones científicas que, moldeadas por su rara sensibilidad, adquieren el sentido de certeras imágenes estéticas. Manuel Zamorano (1914), que se había distinguido con un ensayo técnico de base filosófica y psicológica - Percepción y realidad (1949)-, en Crimen y literatura (1967) llega a una honda comprensión del fenómeno de la violencia individual y colectiva fundamentándose en interpretaciones de novelistas y cuentistas. Finalmente, en el plano de la especulación sociológica con base estética es preciso mencionar la obra Para una meditación de lo chileno, de CARLOS ALBERTO CRUZ (1934), en que, además de las referencias literarias, adquieren gran importancia sus interpretaciones de las artes plásticas y de la arquitectura. El libro de Cruz es un vuelo fascinante por algunas zonas del mundo cultural chileno y abre rutas en el proceso de integrar el hecho artístico al fenómeno histórico y social.

Un país como Chile, de complejos problemas económicos y sociales, de intensa actividad partidista y de combativa organización sindical, es natural que haya producido un brillante grupo de ensayistas en cuya obra se expone toda la gama del pensamiento político contemporáneo, desde las tendencias ultraconservadoras hasta las más avanzadas de la izquierda revolucionaria. A los escritores que hemos nombrado, en quienes se combina el afán histórico y sociológico, es preciso añadir estos otros cuyo móvil preponderante es la especulación política tanto en el plano de la teoría como de la militancia: desde luego,

EDUARDO FREI MONTALVA (1911), teórico máximo del movimiento social cristiano en Chile, analista directo e implacable de los vicios del sistema oligárquico, crítico de amplia y honda visión histórica, cuyo mérito esencial reside en la claridad y precisión con que da a su pensamiento político —Chile desconocido (1937), La política y el espíritu (1940)— la forma de un programa de acción. Frei concretiza antiguas tendencias sociales que, con un fondo de idealismo cristiano, venían abriéndose paso en Chile desde el siglo XIX. Otro exponente del pensamiento democratacristiano es Alejandro Magnet (1919), autor de Nuestros vecinos justicialistas (1953), El Padre Hurtado (1954) y La espada y el canelo (1958).

Las ideologías de izquierda, y particularmente las doctrinas socialistas, han tenido sus antecedentes a principios del siglo xx en la obra panfletaria de Luis Emilio Recabarren -uno de los fundadores del movimiento sindical chileno—, y en los escritos polémicos de Alejandro Venegas. Más tarde, fueron los escritores de la Generación del 38 quienes les dieron una perspectiva más honda y una significación más concreta en la vida política nacional. Ramírez Necochea, Teitelboim, Olga Poblete, Jobet y Clodomiro Almeyda, especialmente, han aplicado los métodos modernos de investigación histórica y sociológica a la interpretación dialéctica de los hechos políticos y a la difusión del marxismo. Salvador Allende, líder de la izquierda en el período a que aludimos, no ha hecho uso del ensavo teórico para fundamentar sus campañas; en cambio, se ha distinguido en el terreno científico con numerosas monografías sobre problemas de sanificación y medicina social.

Ensayistas que han abarcado temas de economía

y política son también: Carlos Keller, Manuel E. Hübner, Sergio Gutiérrez Olivos, Felipe Herrera y Alberto Baltra.

El ensayo de tema filosófico ha tenido eminentes cultores en lo que va de este siglo. Entre ellos se destaca Enrique Molina (1871-1964), fundador de la Universidad de Concepción, maestro y conferencista de expresión elegantemente sobria, cuya actitud renovadora, siempre abierta a la experimentación cultural de alto vuelo, dejó profunda huella en varias generaciones de universitarios. Entre sus obras de mayor difusión pueden citarse: Confesión filosófica (1942), Nietzsche dionisíaco y asceta (1944) y La filosofía en Chile en la primera mitad del siglo xx (1951).

Junto al nombre de Enrique Molina es justo señalar el de Pedro León Loyola (1898), maestro también y mentor de una brillante generación de filósofos entre los cuales descuellan: Jorge Millas (1917) —Idea de la individualidad (1942)—; Clarence Finlayson (1917) —Los nombres de Dios—; Luis Oyarzún (1922), ensayista de amplios registros y fino memorialista —El pensamiento de Lastarria (1953), Leonardo de Vinci y otros ensayos (1965) y Los días ocultos (1955)—; Mario Ciudad (1915) —Schopenhauer oculto: la extrañeza existencial (1961)—; Juan Rivano (1926) —Desde la religión al humanismo (1965)—, y Francisco Soler Grima (1924) —Hacia Ortega, I. El mito del origen del hombre (1965).

Mención aparte, por su admirable labor de difusión, merece Arturo Aldunate Phillips (1898), quien ha combinado sabiamente en su obra ensayística la erudición científica con la sensibilidad literaria en libros que abarcan las matemáticas, la física, la tecnología y la poesía; baste mencionar entre su fecun-

da obra: Matemática y poesía (1940), Un pueblo en busca de su destino (1947), Al encuentro del hombre (1953), Los robots no tienen a Dios en el corazón (1963) y Una flecha en el aire (1965).

Otros escritores chilenos han alcanzado eminencia en el género del ensayo tocando temas educacionales, sociológicos, filosóficos y científicos. He aquí algunos nombres ilustres: Amanda Labarca, Pedro Lira Urquieta, Luis D. Cruz Ocampo, Roberto Munizaga, Alejandro Lipschutz, Hernán Romero, Leonardo Guzmán, Horacio Serrano y Marta Vergara, en cuya obra Memorias de una mujer irreverente se combinan con hondura la anécdota y la sabia reflexión sobre una época dramática.

La crítica de las bellas artes, del teatro y del cine ha dado ocasión también para que la evaluación de los valores estéticos dentro de la necesaria perspectiva histórica produzca un tipo de ensayo que tiene su puesto en la literatura. Los nombres más significativos en este campo son: María Romero, Antonio Romera, César Cecchi, Víctor Carvacho y Hans Ehrmann.

LA CRITICA LITERARIA

Entre los numerosos escritores chilenos que han cultivado la crítica literaria, algunos, como Armando Donoso (1886-1946), superan los límites de la simple reseña y, a través de artículos y ensayos, dejan los elementos para un posible sistema de ideas estéticas. Libros de Donoso como Menéndez y Pelayo y su obra (1913) y La sombra de Goethe (1916) le señalan como el ensayista literario más importante de princi-

pios de siglo; por lo demás, Donoso fue el vocero, en el campo de la crítica, del grupo de Los Diez.

Otros, como Ernesto Montenegro (1885), Do-MINGO MELFI (1890-1946), EDUARDO SOLAR CORREA (1891-1935), ALFONSO M. ESCUDERO (1899), AUGUSTO IGLESIAS (1897), MANUEL VEGA (1899-1960), MILTON ROSSEL (1901) v EDUARDO NEALE SILVA (1905), se han circunscrito más estrictamente a la reseña crítica, a la semblanza histórica y a la bibliografía, proporcionando con sus estudios instrumentos de primerísima importancia para la evaluación de las letras chilenas. De Montenegro pudiera citarse De descubierta (1951); de Melfi, El viaje literario (1945); de Solar Correa sus Semblanzas literarias de la Colonia (1933); de Iglesias, Gabriela Mistral y el Modernismo en Chile (1950): del Padre Escudero, Zorrilla de San Martín y Chile (1955); de Neale Silva, Horizonte humano, vida de José Eustasio Rivera (1960). En cuanto a la producción de Vega y Rossel, se encuentra aún dispersa en diarios y revistas.

ENRIQUE ESPINOZA (1897) combina en libros como El espíritu criollo (1951) y Conciencia histórica (1957) la observación crítica con el análisis de aspectos sociales de la cultura; ARTURO TORRES-RIOSECO (1897) ha preferido la historia literaria en La gran literatura iberoamericana (1945) y Breve historia de la literatura chilena (1956), y la interpretación de movimientos, escuelas y figuras eminentes en Ensayos sobre literatura latinoamericana (1953). Dos poetas de marcada significación en los albores del barroco chileno deben considerarse también entre los críticos de nuestra literatura contemporánea: Tomás LAGO (1903), comentarista de la obra de Angel Cruchaga Santa María y recopilador de jóvenes valores

en 8 nuevos poetas chilenos (1939) y Tres poetas chilenos (1942); y Rosamel del Valle (1900-1965), expositor audaz y deslumbrante de la poesía de Humberto Díaz Casanueva en *La violencia creadora* (1959).

Cuatro son los críticos que acompañan con mayor constancia y trascendencia la obra creativa de los escritores chilenos de mediados de siglo. Son ellos: Hernán Díaz Arrieta (1891), Hernán del So-LAR (1901), RAÚL SILVA CASTRO (1903) y RICARDO LAT-CHAM (1903-1964).

El primero de ellos, cuyo seudónimo Alone ha hecho época en Chile, se considera a sí mismo como un cronista. La verdad es que sus artículos de El Mercurio constituyen una curiosa combinación de crítica literaria, análisis psicológico, comentario de costumbres y gustos y disgustos personales. Su juicio es temido y respetado. Abomina de la objetividad. Se precia, entonces, de ser un crítico impresionista. Condena o aplaude por razones estrictamente individuales. De ahí que, lógicamente, haya titulado su obra más importante Historia personal de la literatura chilena (1955, 1962). A Alone nadie puede negarle la gracia y agudeza de su estilo. La influencia que ha ejercido sobre varias generaciones de escritores chilenos queda aún por estudiarse. Otras obras suyas -Don Alberto Blest Gana (1940), Leer y escribir (1962), Los cuatro grandes de la literatura chilena (1963) - le han valido, y con toda justicia, títulos académicos.

Hernán del Solar ha ejercido la crítica literaria en Atenea, La Nación y El Mercurio, y se distingue por la sutileza de sus análisis y el espíritu de comprensión con que acoge la obra de las nuevas generaciones. Tan subjetivo como Alone, Del Solar apunta muy hondo y algunos de sus artículos son verdaderas piezas de antología por el valor sugestivo que los caracteriza. No ha reunido su obra ensayística en libro, pero su talento puede apreciarse en *Indice de la poesía chilena contemporánea* (1937) y, particularmente, en el *Apéndice a Cien autores contemporáneos* de Lenka Franulic (1962).

Silva Castro tiende hacia la investigación literaria de base histórica. Es reconocida su erudición y pocos son los críticos hispanoamericanos que le igualan en la seguridad y precisión con que usa su material bibliográfico. Silva Castro ha estudiado con especial ahínco la época chilena de Rubén Darío, la evolución literaria de Blest Gana y la historia de la novela chilena. Entre su abundantísima obra pueden señalarse los siguientes títulos: Fuentes bibliográficas para el estudio de la literatura chilena (1933), Panorama de la novela chilena (1955), Rubén Darío a los veinte años (1956) y Panorama literario de Chile (1961).

Ricardo Latcham fue el vocero de las corrientes neorrealistas chilenas. Desde su cátedra en el Instituto Pedagógico, donde colaboró con Mariano Latorre, así como a través de artículos y ensayos publicados en revistas de todo el continente, Latcham animó a los escritores de la Generación del 38 a superar las limitaciones del criollismo. En sus reseñas críticas se muestra generoso y comprensivo; diríase que su misión era ayudar al escritor joven a distinguir las armas que mejor le calzaban mostrándole, muchas veces, aspectos insospechados por él mismo dentro de su proceso creativo. Por otra parte, Latcham fue uno de los cuatro o cinco críticos hispanoamericanos contemporáneos que con mayor visión y certeza definie-

ron las corrientes estéticas que afectaron en un momento dado a todo el continente. Su autoridad en este plano de la literatura americana comparada permanece indiscutible. No publicó un gran número de libros. Pecó, tal vez, de ser demasiado analítico. No alcanzó a ensayar el supremo esfuerzo de síntesis que hubiera, acaso, dado aun mayor trascendencia a su labor literaria. Sus 12 ensayos (1944) y su Antología del cuento hispanoamericano contemporáneo (1958), sin embargo, bastan para cimentar su prestigio.

Injusto sería no mencionar a otros escritores que han mantenido tribuna crítica, menos espectacular tal vez, pero igualmente valiosa, paralelamente a estos "cuatro grandes". Nos referimos, por ejemplo, a Fernando Durán, a Luis Sánchez Latorre (Filebo), a Hernán Poblete Varas, a Fernando Uriarte, a Juan Uribe Echevarría, a Raúl Morales Alvarez, a Homero Bascuñán, a Sergio Latorre, a Guillermo Blanco, a Martín Cerda, a Vicente Mengod, a Ignacio Valente, quienes, a través de artículos en diarios y revistas como Atenea, Anales de la Universidad de Chile, Finis Terrae, Mapocho, Ercilla, Las Ultimas Noticias, La Unión, El Mercurio y Zig-Zag, han contribuido a orientar la literatura chilena contemporánea.

* * *

Pasado el medio siglo, creo que puede hablarse de una nueva crítica en Chile: lejos están ya los tiempos de la reseña escrita por amistad o compromiso, la belle époque de los impresionistas que se deleitaban a sí mismos y a sus amistades con los mandobles o los elogios propinados en la página literaria de los suplementos dominicales. Jóvenes escritores, forma-

dos en la disciplina de la investigación universitaria de alto vuelo, valiéndose de variadas armas —la filología, la estética, la filosofía, la sociología—, estudian con profundidad y sensibilidad la literatura chilena, sin perder de vista sus proyecciones, estableciendo relaciones, influencias y concomitancias con las corrientes del pensamiento universal. No pocos de estos nuevos críticos se han formado en centros universitarios de Europa y de los Estados Unidos, pero han madurado en Chile y guían ya nuestra producción literaria con una concepción de la obra de arte y una perspectiva para apreciar los valores estéticos que constituyen garantía innegable de responsabilidad crítica.

La nueva crítica establece un justo balance entre la apreciación de las circunstancias históricas en que se origina la obra literaria, la problemática subjetiva del autor y los factores estilísticos que juegan muchas veces un papel secreto. Hay quienes siguen sistemas ya establecidos por la crítica europea y norteamericana: en particular, los métodos lingüísticos de alemanes y españoles, el método estructural de Kaiser y el análisis propiamente estético de los ingleses. Hay quienes sin adherir a métodos definidos se mantienen, sin embargo, fieles a los llamados linajes críticos. Por encima de todo, el lector advierte una clara conciencia del papel del crítico en su labor interpretativa y explicativa, y la seguridad de que en su trabajo se encierra una noble faena de creación.

Si hemos de hacer una distinción de escuelas para apreciar el sentido preciso que han dado a sus trabajos los nuevos críticos, será necesario usar un criterio muy amplio y decir de antemano que las líneas divisorias —en este como en cualquier otro

campo de la creación literaria— no son absolutas. Señalemos, entonces, tres grupos: uno, formado por críticos de orientación ceñidamente estética, que siguen, por lo general, las corrientes de España, Alemania, Inglaterra y los Estados Unidos; otro, que se rige por los principios del materialismo histórico y aplica al arte literario una interpretación consistentemente marxista; y un tercero, de posición objetiva y de base documental, en el que se da especial importancia a la investigación histórica, cuando no a la tarea bibliográfica y a la reseña informativa.

Antes de nombrar a algunos representantes de estas tendencias es justo reconocer la deuda histórica que ellos tienen con profesores y escritores de promociones anteriores, en cuya obra están ya los fundamentos de la nueva crítica; por ejemplo: Rodolfo OROZ (1895), reputado filólogo y autor de una erudita edición de El Vasauro; YOLANDO PINO SAAVEDRA (1901), traductor de Rilke e intérprete crítico de Herrera y Reissig; Norberto Pinilla (1903-1946), recopilador de las polémicas en torno al movimiento literario de 1842: ELEAZAR HUERTA (1903), uno de los críticos más respetables de Atenea y autor de Esquema de poética (1962) y Poética del Mío Cid (1948); ANTONIO DODDIS MIRANDA (1906), cuyos prólogos a La Celestina y a La Canción de Rolando, así como sus estudios sobre Góngora, Cervantes y Juan Ruiz, son modelo de sobria erudición y perspicacia crítica; MANUEL OLGUÍN (1909-1956), filósofo y esteta, autor de dos ensavos que deben contarse entre los de mayor profundidad en la crítica chilena: Marcelino Menéndez y Pelayo's Theory of Art, Aesthetics and Criticism y Alfonso Reyes, ensayista (1956); ROQUE ESTEBAN SCARPA (1914), especialista en estudios de literatura comparada y de literatura española, entre los cuales cabe destacar Thomas Mann: una personalidad en una obra (1961) y El dramatismo en la obra de García Lorca (1961); y Mario Osses (1915), quien se ha distinguido por sus análisis de la poesía chilena contemporánea y, en particular, de la obra de Gabriela Mistral y Pablo Neruda.

Por otra parte, si algún precursor ha tenido en Chile la crítica de orientación marxista, ése fue Juan DE Luigi (1901-1960), periodista de vasta cultura, de juicios apasionados —véanse sus artículos en La Hora y El Siglo—, quien hacia el final de su vida desvirtuó mucho de su trabajo interpretativo por el dogmatismo de sus opiniones. En sus mejores momentos, De Luigi estableció necesarias perspectivas, revisó valores tradicionales y aventuró juicios que conmovieron hondamente el ambiente literario de su tiempo. Recordemos también que PABLO DE ROKHA tiene una abundante y vigorosa producción ensayística de fundamento marxista y proyecciones estéticas y políticas (Cf. Arenga sobre el arte, 1949; Idioma del mundo, 1958).

En el grupo de nuevos críticos de tendencia predominantemente estética destaquemos a: Alfredo Lefebvre, Paulius Stelingis, Claudio Solar, Hugo Montes, Julio Orlandi, Cedomil Goic, Matías Rafide, Félix Martínez Bonati, Antonio Avaria, Armando Uribe Arce, Mario Rodríguez Fernández, Luis G. Muñoz, Ricardo Benavides, Juan Villegas, Raúl Silva Cáceres, Jaime Concha, Gastón von dem Busche, Edmundo Concha, Martín Cerda, Carlos Morand, Jaime Giordano, Tomás Mac Hale, Marcelo Coddou y José Miguel Ibáñez Langlois.

En la imposibilidad de citar libros de cada uno

de estos críticos, anotaremos aquí como dignos ejemplos: de Lefebvre, Poesía española y chilena (1958); de Stelingis, La poesía de Manuel Magallanes Moure (1959); de Goic, La poesía de Vicente Huidobro (1956); de Martínez Bonati, La estructura de la obra literaria (1960); el Pound (1964) de Uribe y la Visión de una poesía (1957) de Von dem Busche.

La nueva crítica marxista está representada por YERKO MORETIC (1918), autor de El nuevo cuento realista chileno (1962), y El relato de la pampa salitrera (1962), y por Hernán Loyola (1929), cuyo ensayo Ser y morir en Pablo Neruda mereció un premio internacional otogado por la Casa de las Américas de La Habana en 1966. Moretic se esfuerza por aplicar severamente la dialéctica marxista tanto en sus antologías como en sus prólogos y reseñas, mientras que Lovola especula en plano más sutil, analizando con brillo, sensibilidad y hondura los problemas íntimos de la literatura contemporánea, sin reparar dogmáticamente en fronteras ideológicas. Tampoco podemos dejar de considerar a este propósito los ensayos de crítica y teoría literaria de uno de los polemistas más acerbos de la literatura chilena contemporánea, Mahfud Massís -Walt Whitman, el visionario de Long Island (1953)—, en quien la tendencia dialéctica sirve de marco a un espíritu esencialmente rebelde y a un lenguaje centelleante, excepcionales en la acostumbrada sobriedad de la crítica chilena.

El criterio histórico y la visión ecléctica predominan en la obra de Magda Arce, Sergio Fernández Larraín, Miguel A. Vega, Francisco Dussuel, Carlos Hamilton, Francisco Santana, Julio Molina M., Homero Castillo, Julio Durán Cerda, Luis Droguett Alfaro, Mario Ferrero, Juan Loveluck, Alfonso Calde-

rón, Fernando Lamberg, Pedro Lastra y Benjamín Rojas P.

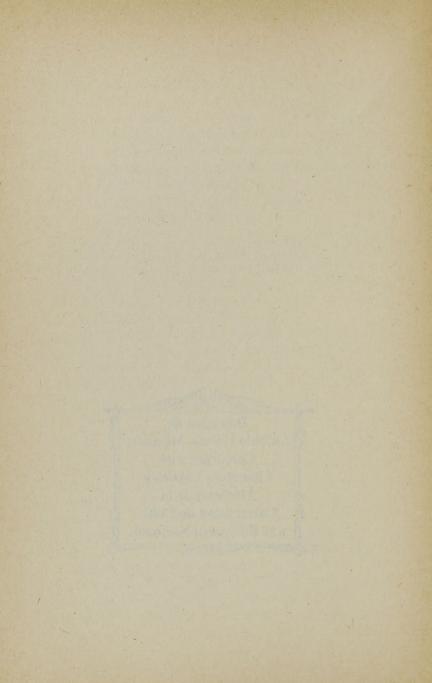
De Fernández Larraín recordemos sus Cartas inéditas de Miguel de Unamuno (1966); Vega ha examinado con novedosa perspectiva los orígenes de nuestra tradición literaria en Literatura chilena de la Conquista y de la Colonia (1954); Dussuel ha sido uno de los comentaristas más entusiastas de la Generación del 50 y es autor, además, de una Historia de la literatura chilena (1954): Hamilton ha escrito valiosos estudios sobre poesía chilena y una Historia de la literatura hispanoamericana en dos volúmenes (1961); Magda Arce y Homero Castillo han estudiado las tendencias criollistas y, en particular, la creación literaria de Mariano Latorre; Castillo, además, es autor de una completísima monografía sobre La literatura chilena en los Estados Unidos (1962); Santana ha sido uno de los primeros críticos chilenos en historiar de modo sistemático y documentado la producción de la Generación del 38 en La nueva generación de prosistas chilenos (1949); Molina es autor de un ensavo acerca de Las ideas estéticas en artes plásticas de Menéndez y Pelayo (s.f.); a Durán Cerda se le debe un trabajo pionero: Repertorio del teatro chileno, bibliografía, obras inéditas y estrenadas (1962); Droguett tiene una cuantiosa obra crítica en diarios y revistas; Mario Ferrero es, incuestionablemente, uno de los críticos de mayor ascendencia en la nueva literatura chilena; mesurado y, al mismo tiempo, catador fino de experimentaciones, atento al detalle pero dueño de amplia y honda perspectiva histórica, su juicio se respeta, ya sea que se refiera a escritores consagrados -Premios Nacionales de Literatura 1964)— o las promociones más recientes —La prosa chilena de medio siglo (1960)—; Loveluck es un crítico que cuenta ya con prestigio internacional: se inició con informativas introducciones a obras de literatura medioeval y clásica españolas, compiló luego una rica antología crítica sobre La novela hispanoamericana (1963) y una antología de El cuento chileno: 1864-1920 (1964); radicado ahora en los Estados Unidos, donde dicta cátedras de literatura hispanoamericana, es asiduo colaborador de Hispania y Revista iberoamericana; Lastra, Calderón y Rojas Piña se distinguen por su valiosísima obra de recopilación histórica y bibliográfica a través del Boletín del Instituto de Literatura Chilena que dirige César Bunster; Lamberg, finalmente, es autor de Vida y obra de Pablo de Rokha (1966).

A esta nómina de críticos agreguemos, en fin, los nombres de tres novelistas y un artista plástico y profesor, quienes, al margen de su obra de creación, han historiado también la literatura chilena: MARIA-NO LATORRE, MANUEL ROJAS, LUIS MERINO REYES Y JORGE ELLIOT. Latorre dejó una vasta obra de crítica e historia que abarca el teatro, la novela y el cuento; un manual suvo. La literatura de Chile (1941), no pierde su actualidad y puede citarse como modelo de concisión e imparcialidad. La Historia breve de la literatura chilena (1964) de Manuel Rojas fue objeto de ácidos comentarios por parte de los escritores aludidos y no aludidos; mirada con la perspectiva del tiempo, sus pecados menores irán perdiendo relieve y se apreciarán debidamente muchas de sus semblanzas y algunas de sus opiniones por lo que en ellas hay de madura sabiduría. El Panorama de las letras chilenas (1959) de Merino Reyes es informativo, ameno y justo; llena, indudablemente, las finalidades de difusión que le impuso la Unión Panamericana. Elliot, pintor y profesor, hizo una Antología crítica de la poesía chilena (1957) de importancia decisiva para evaluar la obra de las generaciones del 38 y del 50; Elliot es, además, un traductor de nota: sirva de ejemplo su sabrosísima versión de Dos cuentos de Canterbury (1958), de Chaucer.¹

NOTA

¹ Cf. La evolución de la crítica literaria en Chile (1965), por John P. Dyson, hasta hoy la obra más completa e imparcial que se ha publicado sobre el tema en nuestro país.



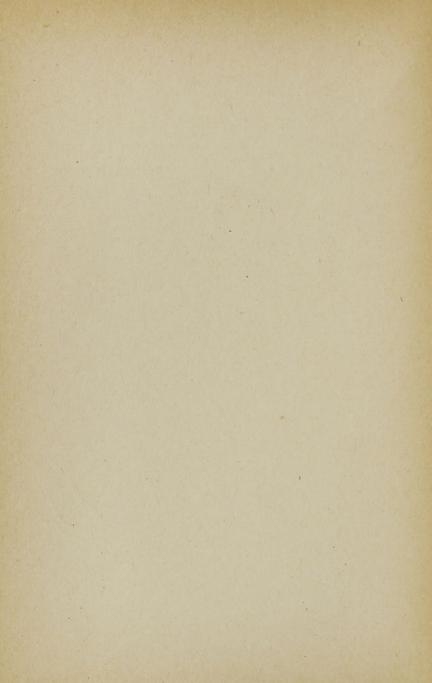


SEGUNDA PARTE

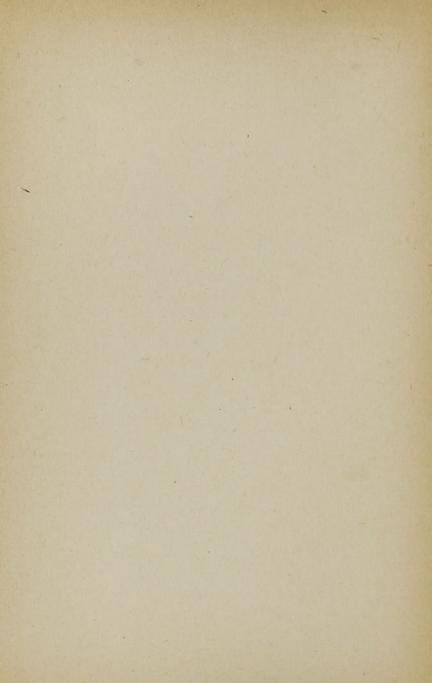
PRIMER PLANO

"Y el bosque se llena de joyas y sortilegios..."

VICENTE HUIDOBRO



PROSA



INTRODUCCION A LOS CUENTOS DE BALDOMERO LILLO

I. Ambiente histórico

EN EL SUR de Chile, en las cercanías de la dinámica y progresista ciudad de Concepción, hay una costa de dramáticas configuraciones: allí se ven colinas plantadas de pinos, lujuriosamente verdes, cubiertas por viejos helechos: se ven acantilados abruptos, suaves y escondidas playas bañadas por una marea tupida de cochayuyo y otras algas marinas, apacibles botes pescadores trenzados en una vasta acumulación de redes; allí las gentes transitan en una atmósfera de paz y lejanía, y, a menudo, se pierden en dunas solitarias. En ciertas zonas se alzan construcciones gigantescas donde reina una actividad que el observador no identifica de inmediato. En la cima de unas amplias colinas existe un parque fabuloso: el Parque de Lota; y entre plantas de vieja alcurnia chilena hubo durante años una fastuosa mansión del más depurado estilo dieciochesco. La mansión estuvo permanentemente vacía. Nunca fue ocupada por sus dueños. Entre los senderos floridos se divisa un muelle. Una inmensa maquinaria lleva, entre el fragor de grúas y cadenas, la carga que se van tragando lentamente los barcos: el oro negro, el carbón chileno. Esa mansión vacía y ese muelle sumido en nubes de vapor y de hollín son el símbolo de un mundo que encontró su expresión en la obra del escritor más patéticamente vigoroso que ha producido la literatura chilena: Baldomero Lillo.

Ese mundo minero, tal como lo conoció Baldomero Lillo, fue durante una época fuente de grandes riquezas, que no siempre sirvieron para el progreso del país. Sus dueños ambicionaban el poder y la fortuna para incorporarse a la lujosa decadencia europea de fines de siglo. Cuando quisieron trasladar ese lujo a la tierra nativa e incrustarlo como una corona sobre el pequeño imperio negro de sus minerales, el país había adquirido ya conciencia de sus contradicciones sociales y económicas; el intento resultó vano, anacrónico, casi suicida. A poca distancia del hermoso parque y de la principesca mansión existía un mundo de diferente carácter, dantesco en las proporciones de su miseria: era el mundo de los mineros. Allí vivían en covachas minúsculas e infectas. amontonados, enfermos, abatidos por el hambre. Sus salarios eran vergonzosos; no gozaban de legislación social alguna; la ley se aplicaba tan sólo para proteger a las compañías; las autoridades hacían la vista gorda frente a los innumerables abusos; el gobierno -lejano, politiquero- no se interesaba en investigar condiciones que, en todo caso, no iba a corregir.

"En la región carbonera de Arauco —ha escrito Ernesto Montenegro— la flor de la juventud ha ido a gastarse en el molejón de una faena más áspera que ninguna. En los días en que el autor vive cerca de ellos, los mineros se hallan confinados en el Campamento igual que en un campo de concentración. Con virtuosa prudencia la Compañía ha cortado las comunicaciones con el mundo de fuera, a fin de que sus obreros no caigan en las tentaciones de la chingana y el garito. La Compañía se daba sus leyes y acuñaba moneda propia, como si fuese un principado extranjero enclavado al margen de la soberanía de la nación. Las multas y los recargos por materiales com-

pletaban el despojo, manteniendo así al trabajador en forzada servidumbre."

Esclavo de la Compañía, el minero trabajaba como un topo en piques submarinos, arriesgando su vida a cada instante, ya fuera bajo la amenaza de maderámenes carcomidos, apolillados o insuficientes, o bajo la amenaza del temido gas grisú. Encadenado por las deudas que contraía en los almacenes de la Compañía, donde era su obligación comprar, no llegaba nunca a reunir los medios que le permitieran independizarse. Daba su vida al consorcio minero y con él sepultaba a su familia. Los niños se incorporaban al trabajo de la mina a los diez o doce años de edad. Una vez arrastrados a las tenebrosas catacumbas, su destino estaba sellado.

Baldomero Lillo vivió esta miseria. No fue un obrero, pero trabajó junto a ellos como empleado de pulpería. Respondió a esa condición social de un modo que pudiera considerarse típico de su generación. A fines del siglo XIX se desarrollaba una revolución industrial que había de cambiar la fisonomía de la nación chilena. Las repetidas crisis económicas, el despilfarro de las riquezas nacionales, en especial de la salitrera, el centralismo absurdo que patrocinaban los gobiernos desentendiéndose de la suerte de las provincias, el absoluto dominio político que ejercía una clase social privilegiada, llevaron a las masas del país a interesarse en los programas revolucionarios que patrocinaban el socialismo y el anarquismo europeos y a agruparse luego en instituciones de carácter cultural y político que, a la larga, aceleraron el advenimiento al poder de la clase media chilena. A la vez que la clase media comenzaba a desplazar del gobierno a la clase alta -en su mayoría terratenientes—, el proletariado de las ciudades adquiría una buena medida de poder político a través de sindicatos, federaciones y asociaciones de marcado tinte socialista.

Baldomero Lillo, siguiendo muy de cerca este proceso revolucionario, no llegó, sin embargo, a abanderizarse; pero sus simpatías, así como las de la juventud intelectual de 1910, estuvieron con las huestes que comandaban la Alianza Liberal, el Partido Radical y el Partido Obrero Socialista. Tales fueron el dramatismo de esas luchas políticas y el realismo con que Lillo denunció al país un aspecto de la miseria económica y la corrupción moral reinantes, que hasta hoy se acostumbra identificar su obra literaria con la saga de los mineros del carbón. De este punto de vista, es decir, considerando a Baldomero Lillo como un escritor realista y popular, el fondo histórico de su obra está constituido por el proceso revolucionario que viviera Chile entre 1890 y 1920, más o menos, proceso en el cual, como se ha dicho, llegó la clase media al gobierno del país, mientras la clase obrera. en particular la del norte salitrero y la del carbón en el sur, adquiría conciencia de sus derechos políticos y se organizaba sindicalmente. Ideológicamente, las nuevas generaciones se inspiraban ya en un credo socialista que había evolucionado del mutualismo de Francisco Bilbao² al marxismo dialéctico. La guerra de 1914 y la Revolución Rusa de 1917 iban a jugar un papel decisivo en la definición política de esas generaciones. Pero tales acontecimientos no afectaron la obra de Baldomero Lillo. Se mantuvo hasta el final de su vida al margen de la política activa, inspirado más bien por un celo humanitario que le llevó a defender los principios del cristianismo y de la justicia social en un plano estrictamente idealista.

II. Datos biográficos

La vida de Baldomero Lillo nada tiene de espectacular. Fue la vida obscura de un hombre que consumió sus ímpetus revolucionarios en la faena concentrada del auténtico escritor. Nació el 6 de enero de 1867 en el puerto de Lota. Sus padres fueron José Nazario Lillo y Mercedes Figueroa. Familia modesta la suya, no conoció los grandes vaivenes de la fortuna. El padre vivió acicateado por ansias de aventura v. acaso, contribuyó a encender la imaginación de sus hijos mientras, con su propio ejemplo, les coartaba el impulso de imitarle. Lo ensayó todo, sin mavor suerte. En 1848 fue uno de los primeros en lanzarse a la epopeya del oro en California. Volvió, después de dos años, con un tesoro de anécdotas, pero con los bolsillos vacíos. En torno a la mesa de su casa se leían obras históricas y folletines. Sus hijos se nutrieron abundantemente de toda clase de consejas y cuentos populares. Sobrecogidos, tal vez. por el dinamismo del padre, dos de ellos decidieron muy temprano su destino de soñadores. Samuel fue poeta; Baldomero, cuentista.

La niñez de Baldomero ha sido recordada por su hermano Samuel en una entrevista aparecida en la prensa chilena hace algunos años. Dice don Samuel:

"Baldomero tuvo tos convulsiva cuando niño y desde entonces quedó delicado. Lo afectaron las emanaciones de las fundiciones que había en Lota, donde nacimos y donde mi padre fue empleado de la Compañía. Estudiamos en el Liceo de Lebu. Nosotros entramos el año 83. Lebu era un pueblo recién fundado, rodeado de árboles naturales de la región, no plantados por el hombre. Vivíamos al pie de la montaña. Aquéllos fueron años felices para Baldomero, cuya salud se mantuvo bien. Recuerdo que salía a cazar con mi hermano Fernando. Mi padre tenía una escopeta y un fusil. Fernando llevaba el fusil y Baldomero la escopeta. Buscaban torcazas y las cazaban a menudo. Baldomero tuvo siempre una puntería extraordinaria. Con pólvora minera que consiguieron y un "balero" de mi padre hicieron balas para el fusil. Yo mismo los vi moliendo la gruesa pólvora negra con una botella. Su cuento Cañuela y Petaca es, de comienzo a fin, un relato de la vida real. En el Liceo, Baldomero nunca pudo hacer estudios regulares. Pasó ramos sueltos...

Su mala salud le impedía someterse a la disciplina del colegio. Muy joven aún empezó a trabajar en la pulpería "La Quincena". Lota contaba entonces con menos de seis mil habitantes y vivía del comercio minero. Enviado por sus patrones a la vecina ciudad de Concepción a comprar las provisiones de la tienda, Baldomero aprovechaba la oportunidad para adquirir libros. González Vera, biógrafo acucioso de Baldomero Lillo, recuerda este episodio con las siguientes palabras:

"En uno de los primeros viajes adquirió los Bocetos californianos, de Bret Harte. Del entusiasmo que esta obra le produjo hizo partícipe a su hermano Samuel. En cada viaje traía nuevos libros. Así leyó algunos de Pereda, Pérez Galdós, Dostoiewski, Tolstoy y Maupassant. Este último le gustó más allá de toda medida. Reunía en sí lo patético y lo cómico y saca-

ba sus cuentos casi de la nada. Poseía el don de la composición y sabía dar animación a sus historias".4

Por esta época dejó su empleo para trasladarse al establecimiento minero de Buen Retiro, a una legua de Coronel, donde le nombraron jefe de la pulpería. Se casó entonces con Natividad Miller. Según las palabras de su hermano, fue allí que comenzó a sentir el drama de los mineros. Describiendo estos años de desarrollo en su carrera, declara Samuel Lillo:

"Lo que decidió su vocación como escritor fue su observación directa de la vida miserable de los mineros de Lota. Fue un penetrante observador de la vida. No manejó grandes ideas ni filosofías y fue ajeno a toda política de partidos. Era la realidad lo que le interesaba por sobre todo. En Lota bajamos juntos a la mina. Yo sólo tres veces. El, muchas más. El vio de cerca lo que allí ocurría. Conoció la Compuerta N.º 12... Lo visité en Buen Retiro. Ya por entonces yo vivía en Santiago. Leía con avidez extraordinaria. Solía viajar a Concepción especialmente a buscar libros. Tenía una carabina Winchester y tiraba al blanco en las dunas, por las que daba largos paseos. En 1898 se peleó con el gringo administrador de Buen Retiro y se vino a Santiago". (Ibid.)

En Santiago, Baldomero Lillo ensayó varios empleos; entre otros el de agente de seguros, y se estableció al fin como funcionario del Consejo de Extensión Pública, dependiente de la Secretaría de la Universidad de Chile. Su hermano Samuel gozaba ya de un sólido prestigio literario. Por su intermedio, Baldomero llegó a conocer a las grandes figuras de la literatura chilena de su tiempo. Reunidos en tertulias literarias en casa de Samuel o del poeta Diego Dublé Urrutia, los escritores leían y comentaban en

alta voz sus producciones. Baldomero escuchaba y, de vez en cuando, narraba en tono de conversación algún incidente dramático de sus años vividos en Lota.

"Tenía una facilidad enorme para narrar —dice su hermano—; oírlo era una cosa encantadora. Costó convencerlo de que escribiera. La idea surgió en las tertulias que había en mi casa, en las que participaban Augusto Thomson, Ortiz de Zárate, Benito Rebolledo, Magallanes Moure, Fernando Santiván, Juan Francisco González, Diego Dublé. Un día lo oyeron contar La Compuerta N.º 12 y le rogaron que lo escribiera. Más tarde yo lo di a conocer. Lo leí en el Ateneo, porque Baldomero no se atrevía. Algunos dudaban de su existencia y me atribuían a mí la paternidad del cuento." (Ibid.)

Así, pues, animado por sus amigos, Baldomero Lillo se dio a escribir sus cuentos. En 1903 ganó un concurso, auspiciado por la Revista Católica, con su cuento Juan Fariña. Al año siguiente tenía ya suficientes narraciones para publicar un volumen. No pudo encontrar un título, sin embargo, hasta que vino en su ayuda Diego Dublé. "Si todos sus cuentos se desarrollan en la mina -dicen que le dijo-, ¿por qué no titularlos Sub-Terra?"5 El éxito de Sub-Terra fue sorprendente. La crítica lo recibió con entusiasmo6 y la edición se agotó en tres meses. Poco tiempo después Lillo triunfaba en un concurso literario organizado por El Mercurio. Su envío fue el cuento que daría título a su segunda obra: Sub-Sole. De la noche a la mañana se había convertido en un escritor de fama y su nombre salía de los cenáculos para ser esgrimido como arma de combate por los estudiantes y obreros revolucionarios.

En 1905, buscando un clima adecuado para su precaria salud, se trasladó a San Bernardo. Allí obtuvo el material para su cuento En la rueda. Las consecuencias que le acarreó esta cruda narración de una riña de gallos han sido el tema de una pintoresca página de González Vera.7 En 1907 publicó su segundo libro, Sub-Sole, que a pesar de los elogios con que fuera recibido por la crítica, no despertó el mismo entusiasmo que Sub-Terra. Arreciaban los conflictos sociales en la pampa salitrera. Los socialistas hubieran querido que Baldomero Lillo insistiera en la nota patética de su obra inicial; en cambio, el escritor parecía ansioso de ensayar nuevos temas, de probarles a sus compañeros de generación que también era capaz de manejar un estilo refinado y de especular con ideas filosóficas en parábolas y narraciones alegóricas. Una masacre de obreros en el norte vuelve a despertarle, sin embargo, sus ansias de redención social. Decide escribir una novela acerca de la explotación de que son víctimas los obreros pampinos en las oficinas salitreras. La novela se llamará La huelga. Se documenta cuidadosamente. En 1909 hace un viaje al norte, comisionado por el Consejo de Instrucción. Conversa con los obreros, reúne material impreso, toma apuntes, y regresa dispuesto a completar su proyecto. Escribe uno o dos capítulos que lee y relee introduciendo numerosos cambios. Se obsesiona con su trabajo, pero no consigue adelantar. No abandona nunca la idea, aunque interiormente sabe que jamás logrará llevarla a cabo. A Eduardo Barrios le confesó: "No sé bastante de ese ambiente... No lo he asimilado como el de las minas de carbón".8 La huelga siguió preocupándolo por el resto de su vida, como una especie de espejismo literario

alimentado por sus sentimientos de solidaridad social, pero lejano e irrealizable.

La verdad es que Baldomero Lillo no publicó otro libro después de Sub-Sole. Cuando conseguía olvidarse de su proyectada novela escribía cuentos que El Mercurio y Zig-Zag daban a conocer de inmediato. En 1912 había perdido a su mujer. Debió ocuparse del cuidado de sus cuatro hijos, él, cuya salud era cada vez más mala, al borde siempre de la tuberculosis. Se jubiló de su cargo en 1917. Vivió desde entonces retirado en su casona de San Bernardo, cuidando un gallinero modelo que había construido él mismo, para admiración de sus vecinos, y recibiendo la visita periódica de sus leales amigos. El gran novelista Eduardo Barrios ha dejado una semblanza inolvidable del Baldomero Lillo de esos años:

"Su débil complexión, aquella figura larga, desgarbada, invariablemente de luto: el rostro flaco, empenachado por la cabellera negra, áspera y revuelta como una llamarada, invadido por una barba indígena, rala y bravía, rastrojo en tierra pobre; los hombros subidos, en ángulo, de donde caía la americana, abrochando el primer botón y abriéndose abajo los extremos; luego los pantalones casi vacíos encima de los huesos, siempre con la forma perdida y siempre cortos como los de un adolescente; por fin, los pies grandes, separados, humildes, pies con fisonomía. Lo veo pararse ante mi mesa y repetir en silencio sus gestos favoritos: ladear la cabeza, levantar las manos, con los dedos tendidos y juntos, para sacudir de una ventanilla de la nariz no sé qué pelusilla o polvo imaginario; y quedar después masticando febrilmente ¿qué? Nada. Parece que sus nervios le exigían acompasar su actividad interior con aquel tic de gastarse la dentadura". (Ibid.)

El 10 de septiembre de 1923 murió víctima de la tuberculosis. En el verano de ese año había escrito su último cuento, *Inamible*, obra maestra de humorismo chileno.

III. "Sub-Terra", 1904

La primera impresión que producen los cuentos de Sub-Terra puede ser engañosa. Tan fuerte es su impacto dramático, tan brutal la realidad del ambiente, tan primitiva la psicología de los personajes y tan sencilla, en su fatalismo, es su derrota, que el lector, abrumado, cree haber tenido en sus manos un reportaje desnudo, directo, sin arte, de una situación social execrable. Baldomero Lillo, se dice, no ha hecho más que reproducir las observaciones que acumuló en la zona del carbón. Su obra no es más que un angustiado documento naturalista. Sin embargo, es preciso reponerse de esta primera impresión. Hay que dominar los sentimientos de cólera y de repulsión; es necesario que nos retiremos un tanto de esta masa de incidentes que pugna por cegarnos y ahogarnos de emoción y, al retirarnos y contemplarla con cierta perspectiva, comenzamos a ver la verdadera realidad del hecho social que preocupa a Lillo y la verdadera naturaleza de su expresión estética.

Desde luego, comprobamos que sus cuentos no constituyen una creación "primitivista", ni son una crónica periodística del drama minero. Por el contrario, hay en ellos un proceso de elaboración literaria—son premeditadamente realistas, patéticos y sociales— y calzan con exactitud en una forma que repre-

senta tendencias dominantes en la época en que fueron escritos. Quienes le consideran un "primitivo" basándose en ocasionales errores gramaticales que se advierten en su obra, además de confundir el estilo con el lenguaje, no analizan los problemas de técnica literaria que Baldomero Lillo confrontó y resolvió, por lo general, con éxito.9 Los cuentos de Sub-Terra son, evidentemente, parte de la tradición naturalista que llega a Chile desde Francia y España a fines del siglo xix. Baldomero Lillo construye observando muy atentamente el trabajo de sus maestros, de Zola particularmente. No descuida los detalles. Usa la fórmula naturalista con perfecto dominio de sus múltiples matices. Parte siempre de una situación definida, ya sea de naturaleza social, moral o económica. La contempla desde un solo ángulo, especie de agujero que perfora en la pared de la realidad, obteniendo así una visión deformada, parcial, pesadillescamente sórdida, patética hasta la morbidez. Carga esta situación de un denso contenido sentimental y golpea, luego, en el ánimo del lector, buscando su simpatía, exigiéndola, sin argüir, más bien por un proceso de acumulación que, al tomarnos de imprevisto, nos deja en estado de shock.

Este caudal de sentimentalismo contrasta agudamente con la frialdad objetiva que se demuestra en la descripción de la realidad inmediata. Baldomero Lillo presenta sus ambientes mineros, la minucia de la vida en los campamentos, el aspecto técnico del trabajo subterráneo, sin desperdiciar detalle. Rara vez se advierten errores en sus minuciosas y gráficas descripciones. Sus caídas, cuando las hay, son de carácter técnico y no son producto de descuido o ignorancia, sino, a mi juicio, de exceso de particularismo:

por ejemplo, la superflua recapitulación que interrumpe la acción de sus cuentos El pozo y El registro.

Al contraste entre realismo objetivo y sentimentalismo corresponde, en un plano más abstracto, otro contraste que pudiera definirse como un juego de luz y sombra, de blanco y negro. Ignoro si Baldomero Lillo llegó a conocer los cuentos del inglés Robert L. Stevenson -maestro en este recurso estilístico-, pero sí conoció a Dostoiewski v a Pérez Galdós, v conociendo la obra de éstos debió reparar en la misteriosa cualidad psicológica que adquieren ciertas escenas por ellos descritas en que sólo dos elementos se disputan el plano de la realidad concreta y el más intangible de la actividad espiritual: el héroe, desgarrado en un conflicto de salvación o condenación, parece buscar la respuesta en las cosas inanimadas que le rodean y no halla sino una pesadillesca repetición de la incógnita en la luz y la sombra con que lo hiere el ambiente.10 En la obra de Baldomero Lillo muchas veces este contraste se realiza en la oposición de una serenidad poética en el paisaje, que corresponde a la luz, y una trágica condición vital, que es la sombra. Tal cosa sucede en Los inválidos, El pago y El Chiflón del Diablo.

En el desarrollo de sus cuentos, Lillo parte de una situación apaciblemente patética, alcanza la médula dinámica de la narración en un drama colectivo que de pronto hace crisis, y busca el desenlace en una tragedia final. Estos son los tres momentos en que descansa toda trama de Baldomero Lillo, con excepción de sus cuentos de intención humorística. La unidad de Sub-Terra atañe, entonces, no sólo al tema de los cuentos, sino también a la técnica que en ellos se emplea. Cuando la unidad estilística se rompe y Lillo

se torna amanerado en la búsqueda de metáforas extrañas y elegantes, es posible que sea víctima de la influencia de aquellos escritores de su generación que más cerca estuvieron de la revolución modernista. Tema es éste que demanda un análisis detenido; por el momento me limito a señalar el marcado carácter dariano que asumen ciertas descripciones del paisaje en Sub-Terra y algunas alusiones clásicas que, en el ambiente minero, suenan desconcertantes. Observe el lector que Lillo llega hasta el extremo de caracterizar a Petaca, el minúsculo personaje de uno de sus mejores cuentos, con estas palabras: "Ante aquella cara ruin encogíase desdeñosamente de hombros el moreno Nemrod...".

El carácter de los cuentos de Sub-Terra varía desde el patetismo desenfrenado de La Compuerta N.º 12 y El pago, la síntesis dramática —acaso melodramática— de El Chiflón del Diablo y Juan Fariña, hasta la observación realista de ligero sabor humorístico de La barreta y Cañuela y Petaca. Un cuento como El grisú adolece de una simplificación tan exagerada en la caracterización del "villano", Mister Davis, que le resta credulidad. Otro, como El pozo, después de un dramático comienzo sufre a causa de la recapitulación que el autor usa para identificar a los personajes, pero se afirma, en seguida, con el brutal desenlace.

Para apreciar estos cuentos el lector debe considerar que Baldomero Lillo escribe impulsado por una cólera santa. Ha vivido un drama que considera no sólo una vergüenza para su pueblo sino para toda la humanidad. Ante él tiene el ejemplo de Zola —cuya novela Germinal causó en su ánimo una profunda impresión— y de otros cruzados de su tiempo que de-

fendieron con igual ardor los derechos de las clases explotadas. Lo admirable en Sub-Terra es que esta emotividad, muchas veces rayana en el sentimentalismo, nunca desvirtúa la realidad de una historia ni resta calidad humana a los personajes. Si alguna limitación artística se advierte en esta obra, no es tanto el resultado de su emotividad como del marco retórico que se impuso el autor al aceptar las condiciones rigurosas del naturalismo. Este marco le restringió las aventuras de la imaginación. Admirando, como admiraba, a los novelistas rusos del siglo XIX, no se atrevió, como ellos, a dar el paso que le iba a libertar del lugar común para lanzarse a las zonas libres, excéntricas, misteriosas donde hubiera podido dilucidar los conflictos espirituales del individuo, además de su esclavizada condición social. Tal es la preocupación de Baldomero Lillo con la sórdida alternativa de sus personajes, que recorta alas a su vuelo poético y se queda en tierra, sub-terra, rodeado de seres sufrientes que parecen calmar en él un ansia obscura de padecer y compadecer, a la vez que le compensan en un plano ético por lo que sacrifica en otro de naturaleza poética.

IV. "Sub-Sole", 1907

En esta obra Baldomero Lillo abandona el tema minero casi por completo y se aventura en el mundo de la parábola filosófica y del costumbrismo cotidiano. No hay en Sub-Sole sino dos cuentos que guardan relación con la literatura de protesta social tan característica de Sub-Terra: ellos son El alma de la máquina, de ambiente minero pero no "subterráneo", ya que el maquinista, personaje central, conduce des-

de arriba la siniestra rutina de los trabajadores, y *Quilapán*, relato campesino cuyo eje dramático es el vil despojo de que es víctima un indio por parte del terrateniente blanco.

Resulta curioso observar cómo Lillo gana en calidad literaria al independizarse del naturalismo obsesionante de sus documentos estrictamente sociales. En Sub-Sole se aquieta el sentimentalismo, aunque no desaparece del todo, ya que hay relatos como Visperas de difuntos en que vuelve a predominar ahogando la peculiaridad espantosa del crimen que allí se narra. Disminuye el tono de lloroso patetismo. La prosa de Lillo adquiere una resonancia de airada protesta -en Ouilapán, por ejemplo- y gana una nueva dimensión, a la vez más humana y más abstracta, de valor regional y universal, tanto en la reproducción escueta de una tradición campesina —la pelea de gallos en En la rueda- como en la elaboración del tema de la maldición divina: en El vagabundo, segunda versión de La mano pegada. Estos cuentos son costumbristas y Lillo los narra convencionalmente. Sin embargo, en ellos se ve la búsqueda de elementos sorpresivos que puedan levantar el drama de los personajes a un plano de novedad genuinamente artístico. Elementos de esta clase son, por ejemplo, la muerte del gallo Clavel; la decisión del capitán de El remolque; el accidente y resurrección del joven patrón en El vagabundo; la espeluznante venganza del náufrago en El ahogado, al arrastrar consigo su tesoro.

En sus relatos de carácter simbólico Baldomero Lillo alcanza una maestría igualada tan sólo por las figuras cumbres del género en Chile: Augusto d'Halmar y Pedro Prado. La huella de Darío es aquí manifiesta. Cuentos como El rapto del sol, parábola contra la ambición y la soberbia; Irredención, especie de cuento infantil en que se castiga la vanidad, y El oro, parecen emparentados directamente con los cuentos de Azul..., no sólo desde el punto de vista temático sino también estilístico. En cambio, Las nieves eternas se diferencia de las levendas poéticas de Darío en la sencillez del lenguaje y la profundidad auténticamente filosófica de la idea central. González Vera ha indicado la ascendencia española de este relato11, en que se narra la historia de una gota de agua, en un ciclo perfecto, desde que un rayo de sol la desprende de una roca en la cordillera, hasta que un viento huracanado la devuelve convertida, primero, en vapor, luego en nieve, a las cumbres de donde partiera. En este ciclo, que es el ciclo de la vida, se da y se niega en los trances del amor, del sufrimiento, de la piedad, del orgullo, de la ambición, del egoísmo. Busca con inspiración divina su propio destino. Cuando lo halla, es la muerte a quien debe enfrentar en la fría e inmóvil perfección de las nieves eternas.12

Digamos de paso que es en Sub-Sole de donde parten tendencias de asentado prestigio en la literatura moderna chilena: el marinismo, entre otras, que tiene su origen en narraciones como El remolque y que han cultivado novelistas como Salvador Reyes, Juan Marín y Luis Enrique Délano; el indianismo, concebido como protesta social, está en síntesis en Quilapán; el humorismo costumbrista, que practican hoy González Vera y Carlos León, tiene su antecedente en Inamible. Cuento es éste, por lo demás, que en perfección técnica, imaginación y novedoso desarrollo supera a la mayor parte de los relatos incluidos en Sub-Sole. Inamible es uno de los pocos cuentos auténticamente humorísticos que escribió Lillo. Los

otros son: La propina, Tienda y trastienda y Mis vecinos, que forman parte de Relatos populares. Llamar "humorísticos" a cuentos como La mano pegada y Caza mayor es una aberración. Son estos cuentos de un patetismo sobrecogedor. El primero es macabro en la escena del castigo que sufre el viejo vagabundo a manos del patrón. Cañuela y Petaca, de intención humorística, carece de la gracia bullente y contagiosa de Inamible.

V. "Relatos populares", 1942

Este libro es producto de una recopilación que hizo González Vera de cuentos publicados por Lillo en diarios y revistas y que no formaron parte de Sub-Terra ni de Sub-Sole. El motivo minero aparece tan sólo en uno de los cuentos: Sobre el abismo. Los demás representan una variadísima gama de asuntos: algunos son costumbristas, como En el conventillo, Tienda y trastienda y Mis vecinos; otros son consejas campesinas, por ejemplo La cruz de Salomón, El angelito, La Chascuda y Malvavisco; otros son dramas marítimos, Sub-Sole, La ballena, y dos son juegos de imaginación e ingenio, La propina y Los cambiadores. Tratándose de una recopilación póstuma, no puede buscarse aquí la unidad que existe en Sub-Terra. Sin embargo, y a pesar de la variedad de los argumentos, algo hay de característico en todos estos cuentos. En ellos desaparece el alegato social; no la conciencia social, que está presente en El angelito y En el conventillo, ambos cargados de fervor humanitario e indignación ante el drama que ahoga a los parias de la ciudad y del campo. Pero todo este sufrimiento es retenido, dominado en su desolada tendencia ex-

clamativa por una fuerza depuradora que no es ya un instinto artístico, sino confianza, poder discernidor, visión de grandes proyecciones. Relatos populares es, como Sub-Sole -tal vez en mayor medida que este libro-, el producto de un narrador que no se satisface ya con el impacto dramático inmediato de los hechos que ofrece desnudos ante el lector, sino que busca el efecto hondo y permanente de la realidad que se esconde en los pliegues más íntimos de las emociones, las pasiones, las debilidades y grandezas del alma popular. En manos de Baldomero Lillo el campo y los pueblos provincianos de Chile adquieren un sentido mágico de vida; mágico, digo, en su capacidad de sentir desorbitadamente, de ansiar y sufrir, y de enfrentarse a la muerte fortalecidos por la esperanza de una justicia, de un amor, de una paz que en su perfección absoluta, alcanzan el significado de un absurdo sublime.

¿Que no es sino locura y desvarío genial esa porfía de Las niñas tejedoras que se instalan en el conventillo miserable a morirse de hambre, despreciando la caridad, escupiendo la mano que se atreve a ofrecerles sostén y sujetándose con las uñas al catre de bronce para que no se diga que "una de las niñas Mella se ha muerto en el hospital"? En otro plano, el de la imaginación pura y del excentricismo superior, Lillo también toca a sus personajes con algo de divina locura: júzguense ese galán del cuento La propina y su implacable verdugo, el cochero que le persigue colgándosele de las colas del frac mientras ambos corren detrás del tren. Su predicamento es absurdo, pero es decisivo, fatal, vale decir, clásicamente trágico. De esa carrera y de los puñetazos que descarga contra el cochero -el peso de la vida...-, Octaviano Pioquinto obtiene el secreto de la redención final. Locura es, asimismo, la del joven tendero que se emplea en Tienda y trastienda sin ganar sueldo y la de su amo que ha descubierto el método de engañar a todo el mundo; locura la de los gordos fabricantes de telones en Mis vecinos, que engullen las provisiones de todos los vendedores ambulantes y se disfrazan para no pagar; locura la del extraño pasajero que anticipa la catástrofe ferroviaria en Los cambiadores; y locura, desde todo punto de vista admirable, la del autor de esas dos fantasías de horror, Sub-Sole y Sobre el abismo, cuentos que igualan a lo mejor que se ha escrito en la historia del género "gótico". Del primero de ellos se ha dicho que es una imitación de ¡Solo!, cuento de Armando Palacio Valdés, pero aunque lo fuera, las variantes que Lillo introduce en el tema, la diferencia de caracterización, y su estilo, de una tensión que permite el más alto dramatismo, y la poesía más sutil sin llegar jamás a exclamaciones, justifican el calificativo de maestro que le ha asignado la crítica.

Si pasamos por alto La Chascuda —un cuento en que faltan solidez al razonamiento investigador del personaje central y organización a la trama— y La ballena —un cuento de "ambiente" pero sin desenlace—, los Relatos populares prueban que Baldomero Lillo alcanzó un alto grado de perfección técnica, de profundidad psicológica y fuerza imaginativa. Mientras sus contemporáneos no consiguen evitar el lugar común en su afán costumbrista, Baldomero Lillo toca la realidad chilena y la hace vibrar de patetismo, o la anima con un cómico excentricismo, o la estiliza en búsqueda de valores superiores.

VI. "El hallazgo y otros cuentos del mar", 1956

Es ésta una recopilación de tres cuentos inéditos de Baldomero Lillo, descubiertos por el crítico José Zamudio. Desiguales en calidad, no cambian nuestra opinión sobre los méritos de Lillo. El primero de los cuentos, titulado El hallazgo, presenta una curiosa semejanza con la novela de Ernest Hemingway The Old Man and the Sea. En ambos relatos un hombre sale al océano a luchar contra fuerzas que, fatalmente, han de vencerle. Pero, mientras en la obra de Hemingway la lucha ve al hombre hacer acopio de su básica esencia heroica y dignificarse épicamente en la derrota, en la del escritor chileno la medida del esfuerzo del hombre -luchando contra otros hombres- es pequeña, la emoción final es de un primitivo dramatismo. No logró Lillo dar a su relato el hálito universal que Hemingway dio al suyo. Sin embargo, en sus tres cuartas partes El hallazgo posee una sobria grandeza y un poder de emotividad que está a punto siempre de desatarse. Para el estudioso de la obra de Lillo hay en este cuento un curioso detalle: en medio de la narración se intercala un incidente que no es sino una versión sintética del cuento La ballena, incluido en Sub-Sole.

El segundo de los relatos, El anillo, es de carácter semilegendario. Si el autor lo hubiese contado dentro de la esfera mágica que exigía, sin intentar una explicación natural del extraño episodio que lo inspira, acaso su mérito fuera mayor. Posee los elementos de un relato espeluznante, pero estos elementos no están debidamente aprovechados. En cuanto al tercero de los cuentos, el llamado La Zambullón, no consigue despertar grandes emociones, tal vez debido

a que ante la inminencia del naufragio, el mismo autor se encarga de indicarnos que la distancia que separa el bote de la playa puede ser salvada a nado por los pescadores. El mérito del cuento reside en la figura de Teresa, personaje de arrestos épicos, a quien Baldomero Lillo describe con vibrante entusiasmo.

VII. Actualidad de Lillo

El prestigio de Baldomero Lillo se ha cimentado con el tiempo y hoy se le considera como el padre del realismo social chileno. Nadie discute ya sus méritos. Críticos y escritores de todas las tendencias se ocupan de analizar su obra buscando nuevos aspectos y nuevas enseñanzas. Se conoce todo lo que escribió. Si llegaran a descubrirse otros cuentos pudieran, acaso, variar las apreciaciones estrictamente críticas, pero no la estimación de su obra en relación con el desarrollo de las letras de Chile.

Baldomero Lillo no fue un fenómeno aislado en su época. Junto a él creció un grupo de novelistas, cuentistas, poetas y ensayistas, cuya obra se nos aparece hoy sólidamente estructurada sobre la base de principios estéticos, filosóficos y sociales. Representaban ellos la cristalización de un ideal literario americanista fomentado desde mediados del siglo XIX por pensadores eminentes como José V. Lastarria y Domingo Faustino Sarmiento. Respondían al llamado de crear una literatura autóctona, novedosa y valiente en su ideología, alejada de los manoseados modelos clásicos y neoclásicos europeos. En cierto modo, constituían la superación del romanticismo americano, pues venían a inyectarle la savia del realismo francés y es-

pañol y del exotismo modernista de Rubén Darío. La reforma del nicaragüense, que afectaba tanto al verso como a la prosa, fue recibida por los escritores chilenos de 1900 sin una conciencia clara de lo que significaba. En sus aspectos más superficiales no llegó a interesarles. Eran ellos escritores preocupados por un ideal social, por credos filosóficos y políticos, desdeñosos de vanas acrobacias retóricas. Les atrajo, sin embargo, la literatura alegórica que el modernismo importó de las naciones sajonas y orientales.

De esta dualidad —por una parte el realismo francés y español, y por otra parte el idealismo oriental— nació en Chile y en otros países de la América hispana una literatura híbrida que jamás llegó a conciliar los extremos de las tendencias que la animaban. Este fenómeno explica que Baldomero Lillo escribiera los cuentos naturalistas de Sub-Terra y las alegorías filosóficas de Sub-Sole, y explica también que Augusto d'Halmar escribiera Juana Lucero y La lámpara en el molino, Pedro Prado Alsino y Un juez rural, y Eduardo Barrios Un perdido y El hermano asno.

¿Qué diferencia fundamentalmente a Baldomero Lillo de sus compañeros de generación, mostrando como muestran una común ascendencia literaria? Algo que podría ser la razón de su actualidad: el poderoso y obsesionante contenido social de su obra. Ni D'Halmar, ni Latorre, ni Maluenda, ni Prado, ni Barrios, demostraron mayor interés por crear en sus libros el clima candente de conflictos sociales que Lillo persiguió obcecadamente a través de sus cuentos. No obstante, sería un error considerarle un escritor político. No lo fue. Pero sí fue un escritor revolucionario, profunda y genuinamente revolucionario por el conteni-

do dinámico que supo dar a sus temas populares y porque, sin caer nunca en el discursismo propagandista, sus cuentos llevan siempre un mensaje implícito, un llamado a la justicia social y a la defensa de los desvalidos. Como ya se ha dicho, aunque su ideología es cristiana, sus personajes, sus temas, el mundo todo que animó en su obra literaria muestra va las raíces del socialismo moderno.

El mensaje de Baldomero Lillo ha encontrado eco en la obra de escritores recientes: Manuel Rojas es discípulo suyo y un episodio como el del niño abandonado en la prisión —en Hijo de ladrón— es un eco innegable de La Compuerta N.º 12; González Vera le sigue en narraciones como Vuelapoco de Cuando era muchacho; Juan Marín le tuvo por modelo en su novela Viento negro, que volvió a poner de actualidad el drama de las minas del carbón; otros escritores más recientes, como Nicomedes Guzmán, Gonzalo Drago y Baltazar Castro, le estudian, le exaltan, le organizan un culto, esforzándose siempre por emularle en novelas v cuentos de crudo realismo.

En resumen, puede afirmarse que Baldomero Lillo creó una tradición literaria en Chile: la del realismo social y proletario, y que, al igual que sus compañeros de generación, buscó en un idealismo alegórico la forma de expresar su concepción de la vida. En uno y otro medio creó obras de significación universal que le aseguran un sitio de honor entre los más grandes cuentistas de la América hispana.

NOTAS

De descubierta, Santiago de Chile, 1931, págs. 47-48.
 Filósofo chileno, nació en 1823, y murió en 1865, autor de

Sociabilidad chilena y fundador de la Sociedad de la Igualdad.

 Mi hermano Baldomero Lillo, una entrevista a don Samuel Lillo, en El Siglo, Santiago de Chile, 6 de junio de 1954.
 Sub-Sole, tercera edición, Santiago de Chile, 1943, pág. 200.

⁵ Citado por González Vera, op. cit., pág. 209.

Escribieron sobre Sub-Terra, entre otros, Antonio Bórquez Solar, Federico Gana, Rafael Maluenda e Ignacio Pérez Kallens. Véase la bibliografía sobre Baldomero Lillo compuesta por González Vera y añadida como apéndice a la tercera edición de Sub-Sole ya citada.

7 Op. cit., pág. 213.

S Cf. Baldomero Lillo, en Revista Chilena, xx, 1923, pág. 416.
Criticaron los defectos lingüísticos en la obra de Lillo escritores como Armando Donoso, en Los nuevos, Valencia, España, 1912, págs. 25-59, y Mariano Latorre, en La literatura de Chile, Buenos Aires, 1941. Hay pruebas fehacientes del esfuerzo desplegado por Baldomero Lillo para mejorar la estructura técnica de sus cuentos. Pueden citarse como ejemplo las dos versiones de un mismo tema que realizó en La mano pegada y El vagabundo, así como la intercalación de un episodio de La ballena, que aparentemente no lo dejó satisfecho, en otro cuento titulado El hallazgo.

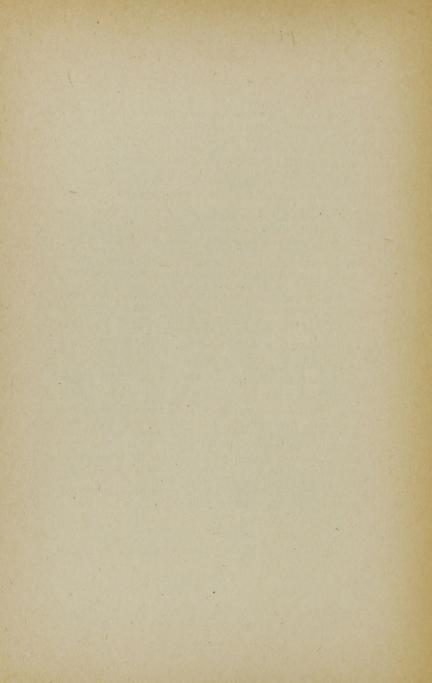
Señalaré tan sólo dos ejemplos de este aspecto de técnica literaria en la obra de Lillo: uno, en que el contraste de blanco y negro es puramente pictórico, ambiental, pudiera decirse decorativo, que se halla en El pago (Sub-Terra, octava edición, Santiago de Chile, 1956, pág. 50), y el otro en El Chiflón del Diablo (Ibid., pág. 66). Pudieran citarse también ejemplos en Sub-Sole: cf. En la rueda (Sub-Sole, sexta edición, Santia-

go de Chile, 1956, págs. 43 y 50).

^u Parece tener su origen en un cuento de Gregorio Martínez Sierra titulado Viajes de una gota de agua. Cf. González Vera, op. cit., pág. 238.

Augusto d'Halmar imitó este cuento de Lillo en su her-

moso relato A rodar tierras.



TOLSTOYANOS CHILENOS

LEYENDO las Memorias de un tolstoyano, de Fernando Santiván1, he pensado cuán poco nos separa a nosotros, chilenos del átomo y del espacio, de esos otros chilenos que a principios de siglo transcurrían por el mundo en coches de caballos alumbrados por pálidas lámparas de gas. Ha cambiado el ritmo exterior de nuestra vida, se ha trasmutado nuestra conciencia del tiempo, ha disminuido un instante nuestra perspectiva para extenderse luego hasta el infinito, pero, en el fondo, seguimos angustiados por la misma falta de propósitos fundamentales, ofendidos por la presencia de crueles desigualdades y prejuicios, desconcertados ante la violencia, empequeñecidos por la ineficacia de nuestros esfuerzos de redención. Se hablaba entonces de un progreso material ilimitado. Hoy, ante la realidad de tal progreso, dejamos de considerarlo un atributo de grandeza para medirlo de acuerdo con los nuevos vacíos que descubre, las nuevas interrogaciones que plantea, los abismos con que rodea nuestra relativa insignificancia. Asediado por amenazas de hambre, de guerra, de sobrepoblación, el hombre de medio siglo balancea con criterio fatídico las mismas teorías sociales y filosóficas que dieron esperanza al positivista, al mutualista, al liberal manchesteriano. al sindicalista del ochocientos. Nos separan ciertas catástrofes, un grado más -tal vez dos- de escepticismo, pero tiende a igualarnos otro grado de obstinación, de esperanza cada vez más exaltada en el sentido común de la humanidad o, al menos, en su instinto de conservación.

A fines del siglo XIX el pensamiento social de avanzada en Chile se nutría con abundancia en las

teorías políticas y económicas del anarquismo europeo y se preocupaba ya de aplicarlas a nuestro ambiente para dirigir la revolución industrial que comenzaba. Los historiadores pueden explicar este fenómeno dentro del marco de las circunstancias que rigen el desarrollo del país y, de acuerdo con sus tendencias ideológicas, prestar mayor o menor énfasis al conjunto de hechos económicos y reacciones políticas del momento. A nosotros nos interesa destacar el hecho de que tales acontecimientos imprimen una orientación determinada a la expresión de escritores y artistas y que esa orientación, para ser comprendida debidamente, ha de examinarse a la luz de los conflictos sociales aludidos.

Nos referimos a una época en que empiezan a organizarse las masas obreras de las urbes chilenas y, a medida que se organizan, primero en instituciones mutualistas, luego en gremios y sindicatos, adquieren conciencia de su responsabilidad política. Pronto demandan un lugar directivo en los negocios del país y exigen garantías económicas que hasta entonces fueran exclusivas de la clase alta y de la clase media. Socialmente se producen fenómenos que escritores como Blest Gana ya interpretaban en la segunda mitad del siglo XIX: las barreras de casta comienzan a derrumbarse. Sectores económicos y culturalmente poderosos de la clase media santiaguina y provinciana se incorporan con impresionante ímpetu a las esferas más altas de la sociedad chilena. Pero, por otra parte, grupos empobrecidos de la aristocracia, los "venidos a menos", buscan refugio entre la medianía y ven, a su vez, con asombro cómo parte de la clase media, bajo el castigo implacable de las crisis económicas, empieza a identificarse con el proletariado.

Desde esta población fluctuante que desborda las fronteras sociales buscando acomodo ante el rigor de las condiciones históricas surgen las corrientes más importantes del pensamiento político, filosófico y literario chileno de principios de siglo. Estas corrientes encuentran expresión en ensayistas como Francisco Encina y Alejandro Venegas, en panfletistas como Luis Emilio Recabarren, en narradores como Baldomero Lillo y Fernando Santiván, en filósofos como Valentín Letelier. En todos ellos se dan un estricto sentido de crítica social, una visión realista y directa del ambiente y una absorción profunda del pensamiento revolucionario europeo.

No es éste, por cierto, un cuadro característico de nuestro país solamente. En toda la América hispana se repite el fenómeno de una reordenación de la función económica y política de las clases sociales. A medida que las naciones americanas se industrializan y que la economía campesina tiende a modernizarse, el predominio de una clase privilegiada se debilita y los sectores hasta entonces desplazados irrumpen en la administración del poder.

Para los escritores de principios de siglo que, por una parte, sucumben bajo la égida de Rubén Darío a la seducción de las corrientes decadentistas europeas, especialmente francesas, y, por otra parte, se esfuerzan por conferir mayor universalidad al regionalismo americano, esos hechos históricos adquieren, de pronto, una significación imprevista. He aquí la expresión inequívoca de esa ansia de individualidad que pensadores como Sarmiento, Altamirano y Lastarria anunciaron en los albores del romanticismo. Al buscar su camino de liberación nuestros pueblos exigen del artista una actitud de responsabilidad cívica. Del regio-

nalismo inofensivo de un Isaacs, de un Carrasquilla, de un Inclán, de un Federico Gana, se llega al americanismo heroico de un Rivera, un Azuela, un Gallegos, un Gálvez, un Arguedas, un Lillo, un Santiván.

En la temprana querella del criollismo, la que se libró antes de 1920, se plantean inequívocamente los postulados de un arte de orientación realista y social. Los tradicionales nombres del costumbrismo español y francés son reemplazados por nuevos dioses que captan la imaginación de las jóvenes generaciones con sus ambiciosos símbolos históricos y sus exaltados arrebatos místicos y libertarios. No se apaga aún el fuego preciosista de Darío, por el contrario, se mantiene todavía resplandeciente, cuando entran a la órbita de la literatura hispanoamericana influencias de distinta proyección social, religiosa y filosófica. Por primera vez resuena en español el versículo bíblico de Walt Whitman; por primera vez, también, penetra las capas más íntimas del sentimentalismo modernista el pensamiento hindú a través de Omar Khayyam y Rabindranath Tagore.2 Los hondos misterios de la fantasía nórdica, el atormentado mundo pasional de Ibsen, conmueven a los escritores hispanoamericanos y les inducen a explorar los abismos del espíritu humano que el naturalismo dejara sin tocar.

Entre tales fuerzas de inspiración e influencia literarias llega a América como un torrente, subterráneo primero, vasto, abierto, inatajable después, el mensaje del misticismo y nacionalismo rusos, y, al entrar en contacto con el pensamiento americano, de fuertes raíces telúricas, de intensa emoción social y de atormentada religiosidad, se produce uno de los más extraordinarios fenómenos de fecundación espiritual a la distancia. Vibra el alma de nuestros artistas al contacto con una literatura que, bajo las formas más directas y sencillas del realismo, va cargándose de adivinaciones místicas, de nueva comprensión de la piedad cristiana, de básico y rendido amor hacia el pueblo. Oigamos al novelista chileno Fernando Santiván explicar el milagro de este primer contacto:

"En la biblioteca de la escuela había algunas obras de escritores rusos. Las palabras sencillas de estos hombres atormentados, de una finura y distinción de espíritu que no tienen paralelo en la literatura mundial, fueron como una amplificación majestuosa de la angustia metafísica que había hecho presa en mi espíritu. Nunca una semilla cayó en suelo más blando, esponjoso, propicio para contribuir a su desarrollo. El romanticismo socialista de Gorki, su literatura humanitaria y poética iluminando las podredumbres sociales, las torturas corrosivas del aristocrático Tolstoy, y más que eso, sus angustias morales y metafísicas, me parecieron palabras vivas que saltaban desde las páginas del libro para vibrar en amistosa charla con mi espíritu. Dejaron de ser autores para convertirse en amigos y consejeros de mi exclusiva pertenencia. Lo que a ellos les inquietaba me inquieta a mí, como si tuviéramos un misterioso parentesco próximo. Desde entonces mis anhelos dejaron de volverse hacia París, para tornar la vista hacia Rusia. Toda mi aspiración, en esa época. hubiera sido emprender un peregrinaje a las estepas nevadas y colocar mi cabeza bajo las manos protectoras de los maestros. El fervor religioso de que me sentí poseído con anterioridad al conocimiento de mis amigos rusos se identificó con sus vacilaciones. dudas y tanteos. El misticismo socialista me fue ganando poco a poco, y llegué a emprender ensayos de teorías que me fascinaban". (Págs. 87-88.)

Santiván no fue el único que captó ese mensaje. En el turbulento cristianismo de Dostoiewski, en la pasión de Tolstoy y la devoción revolucionaria de Gorki, aprenden una lección de grandeza espiritual, de autenticidad regionalista y de apostolado social escritores como Augusto d'Halmar, Baldomero Lillo, Víctor Domingo Silva, Luis Ross, Valentín Brandau. La literatura rusa empieza a estampar su sello en la nuestra; deposita una semilla que ya no cesará de florecer, manteniéndose viva aún bajo el influjo de variadas modas y escuelas que no lograrán sofocar su poder de inspiración.

Refiriéndose a la primera Colonia Tolstoyana en

Chile, Santiván ha dicho:

"Eramos tres. Nada más que tres. La leyenda ha falseado el dato histórico, como ha falseado otros de mayor importancia". (Pág. 91.)

Pero esa leyenda de que habla el autor de *La hechizada* constituye uno de los capítulos más hermosos de la literatura chilena contemporánea y, ficticia o real, no puede ser desdeñada por el crítico o el historiador literario. Que hayan sido tres los líderes de la Colonia Tolstoyana y una media docena los pintorescos discípulos, carece, quizás, de importancia. Lo que hoy nos fascina y nos lleva a hurgar en los memoriales de la época no es el valor escueto de la empresa ni la significación literal de sus pronunciamientos. Es, por el contrario, la proyección mitológica que ella alcanza a través del tiempo, alimentada especialmente de poesía, de fábula y de amable afán histriónico. En el vuelo sentimental y lí-

rico de la obra de los tolstoyanos de San Bernardo captamos hoy el espíritu de la juventud chilena de principios de siglo y el trance en que ella se juega su destino intelectual. Por encima de cincuenta años de historia literaria y artística nuestros jóvenes escritores pueden captar hoy nítidamente el afán de perfeccionamiento estilístico, de profundidad filosófica, de fraternidad social, de amor genuino a los valores esenciales de la tierra, que caracterizaron a la colonia tolstoyana, al grupo de Los Diez y a la llamada generación pictórica del año 13.

Este nexo espiritual que nos une bajo un sentido dinámico del concepto de tradición nos llega impulsado por la leyenda, por esa misma leyenda que Santiván, con sus *Memorias*, ha fortalecido, alumbrándola en sus complejos planos interiores, en sus grandezas tanto como en sus pequeñeces.

¿Será necesario hacer alguna vez un balance cuidadoso de la influencia de Tolstoy en la obra literaria de sus discípulos chilenos? ¿Qué íbamos a descubrir? ¿Cuánto de Tolstoy conocían, en realidad, nuestros novelistas y cuentistas y cuánto asimilaron en su propia creación? Creo sinceramente que, tratándose de Tolstoy, se repite el caso de otras supuestas influencias exóticas en la literatura hispanoamericana. Un escritor de genio, un maestro de generación, resplandece en el cielo literario en un momento dado con luces que alcanzan más allá de las fronteras de su patria. Habrá quienes vean directamente el milagro de su luz, habrá quienes vean los reflejos y habrá quienes adivinen en reflejos de reflejos esa luz que en su viaje de estrella lejana no llegará a iluminarle. Así pasó con la "influencia" de Whitman, de Dostoiewski, de Tagore y de Tolstov. Así pasa en nuestros días con la de Kafka, de Sartre, de Camus. En el ámbito de nuestra literatura son todos ellos ilustres fantasmas. Allí están sus huellas, allí el eco de sus voces, la sombra de sus pensamientos y fantasías, pero todo ello marcado en arena nocturnal, movediza y esquiva.

Los tres de que hablaba Santiván veneraban al profeta de Yasnaia Poliana, comentaban sus ideas, discutían la necesidad de llevarlas a la práctica en Chile, pero en su modo de entenderlas se revelaban la diversidad del conocimiento que de ellas tenían y la desconcertante diferencia de temperamento con que las asimilaban. Escuchemos a Santiván evocando sus comienzos de tolstoyano:

"Puestas en discusión las teorías de Tolstoy, se hablaba con veneración... de sus extrañas actuaciones apostólicas. Yo escuchaba con el espíritu abierto, vibrante, poseído de angustiosa timidez. En verdad, reconocía en mi fuero interno que nadie dominaba aquel tema con mayor amplitud que yo. Tolstoy me era familiar hasta en los menores detalles. Había estudiado sus novelas con cariño; sus teorías morales y filosóficas eran para mí tan conocidas como el silabario. Proyectaba presentar a nuestra academia del Instituto Pedagógico un estudio sobre el gran espíritu que llenaba el mundo con su renombre. Sin embargo, sintiéndome desconocido en aquel ambiente de intelectuales, mi deseo de intervenir piafaba como un caballo contenido por duro freno. Uno de los circunstantes más asiduos a las tertulias de Thomson, y, también, uno de los más entusiastas admiradores de Tolstoy, era un joven de aspecto campesino, recio y cuadrado, de claros ojos que al sonreír brillaban como líquido entre los párpados, estirados por las mandíbulas. Alguien le llamó por su nombre: Julio Ortiz de Zárate. Me fue simpático desde el primer instante con su traje modesto y limpio y sus gruesos zapatos de explorador. En aquella reunión de hombres marchitos por las ideas y el estudio era como ráfaga de aire venida de campos cordilleranos, con perfume de toronja y hierbabuena. Me pareció que Ortiz de Zárate era quien armonizaba mejor con mi entusiasmo por el maestro de Yasnaia Poliana, y, seguramente, estimulado por su presencia, me atreví a murmurar, con voz ahogada por la emoción, y tan sin control, que me pareció extraña a mí mismo:

"—Tolstoy es como nuestro padre común... Yo... yo... iría en peregrinación a Rusia sólo para besar sus manos venerables..." (Págs. 96-97.)

Santiván es, entonces, más que un adepto; es un conocedor de la obra del maestro ruso. Decide seguir sus pasos sin amedrentarse ante las posibilidades de sacrificio y sufrimiento. Llegará hasta donde llegó el maestro. Más lejos, si sus compañeros le animan y su pueblo le ampara. Ortiz de Zárate, por otra parte, es un discípulo sin muchas palabras. Mira a Santiván, le comprende, simpatiza con él, le ayuda en la faena diaria, pero no se quema en la luz del maestro, una luz que parece llegarle reflejada en las pupilas obscuras de Thomson y en la voz apasionada de Santiván.

¿Y Augusto Thomson, el dramático joven de capa y chambergo, el artista de la voz engolada, el sacerdote del sol, el almirante del Ateneo que desafiaba a los públicos rugientes acompañado de una dulce abuelita inglesa y dejaba caer desde los pliegues de su capa parábolas y prosas para que permanecieran volando en la sala de conferencias antes de irse como pelusas de cardo por el mundo? ¿Es él también un tolstoyano? ¿Un apóstol? Veamos lo que de él cuenta Santiván en sus Memorias. A manera de antecedentes recordemos, primero, algunos detalles sobre la colonia. Sabemos que los tres amigos, Santiván, D'Halmar (o Thomson) y Ortiz de Zárate, habían decidido fundar en 1906 una colonia en tierras de la Frontera y que en ella se proponían seguir las enseñanzas de Tolstoy viviendo la existencia de simples e inspirados campesinos, contribuyendo al bien común, haciendo la caridad, prodigando sus cuidados a quienes los necesitasen. Trabajarían, estudiarían, crearían, enseñarían. Obtuvieron unas tierras gracias a la generosidad de un pariente de Santiván y un día de verano salieron viaje al sur en un carro de tercera.

"En medio de una multitud desaseada -cuenta Santiván-, envueltos en espesa atmósfera de mal tabaco, codeados y estrechados por ásperos personajes del pueblo, que comían tortillas, empanadas y arrojaban al suelo cáscaras de frutas, escupiendo y riendo en forma discordante, formábamos un pequeño grupo insólito y curioso. Las enérgicas manos de Julio Ortiz de Zárate acumularon en un ángulo del vagón las maletas y bolsas de ropa que constituían nuestro equipaje. Entre ellas, la delgada figura de Thomson, con gorrilla de viaje y guardapolvo de brin, surgía como la de un inglés de zarzuela española, largo y flemático. Miraba en derredor, y, al observar a nuestros compañeros de viaje, una mueca de alarmada pulcritud prendía en su boca estremecida por ligero tic nervioso. Julio y yo afectábamos complacencia campechana en contacto del hermano pueblo, a quien íbamos a conocer de cerca y a redimir... Thomson calzó sus guantes de hilo, extrajo un libro del maletín,

y se dispuso a leer en voz alta... Leía La trilogía de la muerte, de Maeterlinck." (Pág. 105.)

No llegaron a la Frontera. Ni qué decirlo. Visitando a amigos de D'Halmar se fueron rezagando por el camino, primero en Talcahuano, luego en Concepción. Desanimados por las extensas caminatas, por los albergues pobres, las malas comidas, la incomprensión de los campesinos, D'Halmar recordó que Manuel Magallanes Moure le había ofrecido hospitalidad en San Bernardo y propuso que allí trasladaran la colonia.

"A medida que nuestro compañero hablaba —comenta Santiván— yo sentía que una congoja aprisionaba mi garganta. Todos los sueños de silvestre libertad se venían por tierra. Todos mis proyectos de sacrificio, de lucha fiera contra los elementos de la naturaleza. ¡Bosques, indios, temporales apocalípticos!... ¡San Bernardo!..., ¡un arrabal de Santiago!... Para eso no valía la pena haber tirado por la borda nuestro porvenir..., estudios, pequeñas situaciones logradas, éxitos de otra índole... Sin embargo, ¿qué responder a nuestro amigo? La abuelita..., la abuelita...

"-Está bien, Augusto. Mañana tomaremos el tren de regreso. Iremos a San Bernardo.

"Y de este modo quedó decidida la instalación de la Colonia Tolstoyana en el pueblo que cobijaba a ese gran poeta que sería, más tarde, nuestro amigo y compañero." (Pág. 130.)

En San Bernardo, Magallanes Moure los acogió con gran dulzura. Ante la insistencia de los jóvenes colonos consintió en entregarles una casita que él tenía para alquilar en barrio pobre y miserable. Al ver la casa, al olerla mejor dicho, D'Halmar retroce-

dió horrorizado y rehusó volver a poner los pies en ella. Santiván y Ortiz de Zárate, con martillos, palas, escobas y brochas que les prestara Magallanes, procedieron a limpiar la casita y no tardaron en transformarla de pocilga asquerosa en amable sitio de retiro. He aquí la reacción de D'Halmar al ver por segunda vez la casa:

"—¡Está bien!... ¡Está bien!... Han realizado un milagro. Les aseguro que estaba dispuesto a no venir a esta casa.

"—Te olvidabas, Augusto —le dijo Julio, sonriendo maliciosamente—, que somos tolstoyanos.

"—Sí, pero Tolstoy no es enemigo de la dignidad humana. Tal como estaba esto, sólo podían habitarla los chanchos. Reconozco que ustedes fueron más valientes que yo. Mañana comenzaremos a hermosear estos cuartos, y, realmente, gracias al trabajo de ustedes, ésta será una morada agradable.

"En mi interior criticaba muchas de las actitudes de Augusto, y por momentos sentía contra él sordo descontento; pero al día siguiente, al verle salir del lecho con el ánimo alegre y, sin abandonar su largo camisón de dormir y sus pantuflas, dedicarse a desembalar libros, ropas y telas de pintura, colocando en cada rinconcillo de la habitación una nota de armonía y de buen gusto, comprendí que nuestro compañero era, ante todo, artista y nada más que artista. Si Tolstoy había penetrado en su espíritu, no fue, seguramente, por teorías morales, sino por el camino encantado del arte. Ana Karenina, La guerra y la paz y quizás Resurrección habían hecho en él mayor mella que las austeras disquisiciones religiosas y filosóficas". (Pág. 155.)

La diferencia entre los tres colonos está, pues,

marcada desde el comienzo de la empresa. Santiván es el auténtico discípulo, D'Halmar el oficiante y Ortiz de Zárate el silencioso acólito. Tales funciones quedan aun más esclarecidas en una pintoresca anécdota. Al recibirse de un terreno que Magallanes Moure les facilitara para que pusieran en práctica sus proyectos agrícolas, los colonos decidieron arrendar una yunta de bueyes. Por desgracia, cayeron en manos de un huaso pícaro que, en vez de bestias mansas y experimentadas, les arrendó un par de novillos bravos. Al tratar de uncirlos al yugo los novillos salieron desbocados por las calles del pueblo, arrastrando el arado, perseguidos por los colonos, por los vecinos, los chiquillos y los perros... Los colonos buscaron otra vunta de bueves; escogieron ahora animales viejos, mansos, flacos, que, al decir de Santiván, les "miraban con la desencantada y filosófica expresión que suelen tener los hombres de larga experiencia".

"Esta vez —añade el narrador — Augusto tomó mayores precauciones. Se colocó a buena distancia, en un extremo del sitio, y buscó la protección de un tronco de árbol. Desde allí nos advirtió: "¡Cuidado con las patadas!" Pero los animales no tenían la menor intención de rebelarse. Se dejaron uncir al yugo, colocáronse delante del arado, y a la primera insinuación de Julio echaron a caminar dócilmente. Para mayor seguridad, me coloqué delante de ellos, armado de "picana", aunque no había necesidad de guía, porque eran ellos los que nos guiaban. Julio empuñó la mancera e hincó el arado en las hierbecillas cubiertas de rocío. ¡Qué emoción! Al ponerse en marcha los bueyes se esparció en la mañana clara un saludable olor a tierra removida que llenó nuestro

espíritu de contento. "¡Hurra!", grité. "¡En nombre de Dios!", exclamó Julio con unción. Eramos ya labradores, auténticos hijos de la tierra... Trazamos el primer surco. Los bueyes seguían el camino recto, nuestra inexperiencia nos torcía un poco; pero juntos abríamos el corazón de la tierra mullida y fragante.

"Después de comprobar que los bueyes eran realmente inofensivos, Augusto se acercó a nosotros y declaró sentenciosamente:

"-¡Parece que esta vez la hemos acertado!...

"Confieso que en ese instante la importancia que concedíamos a nuestro Abad disminuyó mucho. Es que se hallaba fuera del medio intelectual. Sólo allí se movía con la aparatosa desenvoltura de un pontífice. Caminó algunos minutos junto a nosotros, tropezó en una piedra. Su cuidada indumentaria se descompuso. Estornudó. Extrajo del bolsillo un pañuelo y se sonó con estrépito. Sin duda, él mismo sentíase en situación desmedrada y discurría interiormente en qué forma podría recuperar su aplomo.

"Deseando Augusto cooperar en la sagrada tarea del cultivo, y no hallando otra manera de hacerlo, extrajo del bolsillo una pequeña Biblia. Sin dejar de caminar a nuestra vera, hojeó las páginas del Libro Santo y nos advirtió:

"—Ved qué hermoso es esto... —y empezó la lectura en voz alta con su hermoso timbre de voz, sonoro y musical". (Págs. 169-171.)

Hermoso cuadro, demasiado arcádico si se quiere, pero enternecedor. Más enternecedoras fueron, sin embargo, las consecuencias, ya que los colonos araron y sembraron, pero se olvidaron de obtener el agua para el regadío...

Detrás de las anécdotas, al margen del juvenil experimento y de sus detalles jocosos y tiernos detrás del horno en que quemaban el pan, de la tierra en que secaban las semillas, de la ropa que destrozaban con la plancha, de los amigos pueblerinos que ofendían, de las discusiones internas—, ¿qué comprensión de las ideas de Tolstoy se encerraba? Ortiz de Zárate y Santiván entendían mejor que D'Halmar ciertos aspectos de la filosofía social del maestro ruso. La tierra, como patrimonio del hombre e instrumento de subsistencia que le asegure no sólo la alimentación sino también la independencia en un sentido ético, era ante los ojos de los dos jóvenes tolstovanos un elemento esencial de sus doctrinas. La caridad, el amor cristiano, la dedicación al prójimo, la pureza de las costumbres, la defensa de la libertad individual, son todos principios que surgen una y otra vez en la profesión de fe tolstovana de Santiván. Nada les apartaba, pues, en este terreno del tolstovanismo teórico. La misión social de la colonia será, no obstante, motivo de perenne discusión. Ni la conciben ellos con claridad ni logran coordinar sus sentimientos generosos con los problemas inmediatos del pueblo chileno.

En el terreno literario esta contradicción se hace aun más aparente. Porque si se prestan a seguir las doctrinas de Tolstoy y aceptan la función social del arte, además del valor de una expresión sencilla y directa, ¿cómo han de conciliar esto con la adoración que sienten por el misterio y el refinamiento de los obscuros simbolistas, de Poe, de Verlaine, de Mallarmé, de Ibsen y Maeterlinck? D'Halmar, rey de

brumas y hechicero maestro en la preparación de filtros fantasmagóricos, construye en torno a sí mismo una cortina de humo que no es sino el equivalente de la torre de marfil del modernismo dariano. Juana Lucero es, en su obra literaria, una excepción. En esa novela de crudo y brutal realismo hay sin duda un fondo de piedad cristiana que puede tener ascendencia tolstoyana; pero más hay en ella de naturalismo a la manera de Gálvez y Gamboa. En todo caso, D'Halmar recorre los Ateneos y pontifica desde San Bernardo con actitud de apóstol y palabra de esotérico preciosista. Su mismo ensavo sobre Tolstoy en Los 213 se caracteriza por una enternecedora superficialidad. Le rinde homenaje adjetivesco, se solaza contando unos cuantos argumentos de novelas. No hay en sus palabras una comprensión genuina de las ideas del maestro. Pudiera decirse que esto se debe a que el ensayo fue escrito cuando D'Halmar había perdido ya su fe tolstoyana. Me atrevería a decir que, escrito veinte o treinta años antes, el ensayo habría resultado igualmente superficial. Pero, defensor como era de simbolistas y parnasianos, D'Halmar, en la época de la Colonia Tolstoyana, se inclinaba aún a cierta forma de realismo, un realismo que pudiéramos llamar alegórico. La verdad es que en su obra, como en la de Pedro Prado, Eduardo Barrios, Mariano Latorre, Rafael Maluenda, se da con claro dramatismo el conflicto básico que desgarra a toda la literatura hispanoamericana del modernismo: deseosos de llegar a definir el espíritu de América y de darle una forma artística de tono universal que sea reconocida en su originalidad por el mundo de Occidente, los modernistas expresan lo americano con un estilo de ascendencia europea y no llegan a integrar ambas cosas. Descubren a Tolstoy, como descubren a Whitman, a Ibsen, a Wilde, a Tagore, por lo que ellos poseen de exótico o cosmopolita, es decir, por los elementos de estilística que, adaptados a la expresión del Nuevo Mundo, pueden producir un arte original. No advierten, y si lo advierten no dan mayor relieve al problema, que de esa aleación puede resultar una expresión artística híbrida.

Más firme huella del realismo tolstoyano y de su romántico apostolado queda en escritores que se apartaron temprano de la decadencia finisecular o que no fueron contagiados por ella. Me refiero a esos vigorosos narradores criollos que buscaron en la patética realidad de ciudades, selvas y mares americanos, los elementos de definición de nuestro pueblo. Por primitiva que sea la concepción que les anima, se hallan siempre al borde de la universalidad a través del regionalismo, es decir, de lo particular. Es el caso de los relatos mineros de Baldomero Lillo, de las novelas sureñas de Fernando Santiván, y es también el caso de las visiones de la selva del uruguayo Horacio Quiroga.

Asimismo, no sería desmedido afirmar que en su rigor de principios y en su celosa obediencia a las doctrinas del maestro, la Colonia Tolstoyana de la calle Pío Nono en Santiago superó a la de los escritores y artistas de San Bernardo. Si bien es cierto que en sus filas no militaban figuras de tanta eminencia artística como Santiván, D'Halmar, Lillo o Magallanes Moure, o pintores de la talla de Pablo Burchard, Rafael Valdés y Ortiz de Zárate, formada como estaba por obreros y artesanos, la Colonia de Pío Nono fue también discutida en los ambientes intelectuales del país y alcanzó verdadera resonancia.

Los obreros tolstoyanos conocían mejor la teoría anarquista. Poco sabían de Marx y Engels, pero sí leían y comentaban las obras del Príncipe Kropotkin, de Bakunin, de Eliseo Reclus. Su devoción por Tolstoy no tenía límites. En el viejo caserón que habitaban al pie del cerro San Cristóbal llevaban una vida de comunidad que, al trascender al público, se adornaba de toda clase de exageraciones, no pocas de ellas malévolas. En el fondo, se trataba de hombres de pureza intachable, de acendrado espíritu evangélico, bondadosos y valientes, que respondían a la maledicencia y a la persecución política con su doctrina de la resistencia pasiva. Que en sus esfuerzos por establecer lazos con la colonia de escritores y artistas de San Bernardo no tuvieron el menor éxito, ni hace falta decirlo. D'Halmar recibió una delegación de obreros tolstoyanos con desprecio olímpico. Santiván, en cambio, fue más comprensivo y en sus Memorias les dedica dos o tres páginas de sincera admiración.

No todos los anarquistas de Pío Nono eran obreros. Había entre ellos pintores, como Benito Rebolledo Correa y Julio Fossa Calderón; periodistas, como Alejandro Escobar y Carvallo, director de *La Protesta Humana*; comerciantes, como los hermanos Kenette.

Las dos colonias tolstoyanas chilenas, que no pudieron hermanarse en vida, se hermanaron en la muerte. Ambas tuvieron un fin repentino. La de los obreros de Pío Nono se desbandó por falta de recursos y por el exagerado celo con que fue perseguida por las autoridades. A ellos, dulces y benévolos patriarcas, les acusaron de terroristas, de mormones, de estafadores; les dieron fama de libertinos y les echaron la fuerza policial encima. La otra, la célebre y le-

gendaria colonia de San Bernardo, terminó con el regreso a Santiago de sus componentes: Backhaus, Rafael Valdés, Pablo Burchard, Ortiz de Zárate, Santiván y D'Halmar. Primero regresaron los que habían ido como turistas de guardapolvo y con la paleta de colores en la mano. Después, los más fervorosos. Y, por último, los recalcitrantes: Santiván y D'Halmar, quienes en sus últimos días de tolstoyanos se odiaron, se quisieron, se pelearon, se ayudaron, establecieron lazos familiares⁴ y partieron, al fin, en medio de los sacudones del terremoto de 1906, menos ilusos, más sabios, menos optimistas, infinitamente más humanos.

La sombra del patriarca de Yasnaia Poliana se extendió sobre ellos, artistas, escritores, obreros, y dejó sobre sus hombros el peso invisible y cálido de una mano guiadora. La vida les iba a apartar y a confundir en una época de violencias y de angustias. Algunos partieron a vagar por el mundo inventándose, como D'Halmar, un barco y una tierra prometida; otros afrontaron la contienda en tierra criolla y, desde la tribuna, desde la literatura, desde la política, libraron memorables combates. Sobre ellos y sobre otra generación que recibió con unción el mensaje y salió, a su vez, a difundirlo —la Generación de 1920, la de Claridad—, la sombra de Tolstoy no cesó de regalar ternura, bondad, devoción, y amor a la justicia, amor a la tierra y al pueblo que de ella vive.

NOTAS

¹ Zig-Zag, Santiago de Chile, 1955.

^a Mientras que la influencia de Walt Whitman en la literatura del modernismo ha sido ya estudiada en detalle —véase, por ejemplo, mi Walt Whitman en Hispano-

américa, México, 1954—, la de Tagore no lo ha sido aún. En la poesía chilena las huellas del autor de El jardinero son obvias: dos de nuestros más grandes poetas le tuvieron por maestro en su juventud: Gabriela Mistral, especialmente en Motivos del barro, y Pablo Neruda en Veinte poemas de amor y una canción desesperada.

3 Nascimento, Santiago de Chile, 1948.

' Santiván casó con una hermana de D'Halmar.

GONZALEZ VERA: EL HUMORISMO DE LA IMPRECISION

DICE ERNESTO MONTENEGRO en el prólogo a Cuando era muchacho que este libro yacía inédito desde hacía algún tiempo cuando, en 1951, a raíz de haber sido agraciado con el Premio Nacional de Literatura, González Vera pudo al fin conseguir una editorial que se lo publicase. ¡Admirable cambio el que se produce de vez en cuando en la carrera de un escritor! Gracias a un accidente fortuito González Vera llega hasta el gran público de su país y la crítica local lo recibe con generosa y zalamera algarabía. Durante veinticinco años ha sido una vaga figura, un tanto desconcertante e incomprensible en el ambiente literario chileno. Los críticos le mencionan al pasar, muchas veces con el ánimo de recriminar a los criollistas. En sus dos obritas, Vidas mínimas y Alhué, dicen, González Vera ha expresado el campo y el arrabal chilenos mejor que todos los criollistas juntos en miles de soporíferas páginas. Es un estilista, dicen otros. ¡Qué va! Un humorista querrán decir, agregan terceros. No escribe por disciplinado y exigente, echa al canasto la mayor parte de lo que produce...; Pamplinas, añade un deslenguado, no escribe de puro flojo!

¿Quién es González Vera, cuál es el verdadero significado de su obra? Ciertos recuerdos personales acaso me ayuden a definirlo. Cuando yo era estudiante del Instituto Pedagógico en Santiago y me hallaba expuesto a las directivas criollistas de Mariano Latorre, me gustaba pensar en González Vera como en la quintaesencia del regionalismo chileno. Le admiraba sinceramente, pero de una manera lejana, como una compensación por las maldades perpetradas en nom-

bre de don José María de Pereda. González Vera era el fino heredero de la aristocracia descriptiva, el sucesor de Federico Gana, el brote maduro de Baldomero Lillo. Alhué contenía el campo chileno, ¡qué duda cabe!, pero lo contenía en una lírica e impresionista abstracción. Su paisaje literario era la contraparte del impresionismo pictórico y, en los momentos culminantes de su inspiración, lucía la cualidad onírica, plateada y auroral de las telas de Pablo Burchard.

De haberle conocido más hubiese entendido mejor, quizás, las raíces humanas de su estilización. Pero nuestras generaciones estaban separadas no sólo por años, sino por toda clase de minúsculos aunque poderosos detalles de ideología literaria tanto como filosófica. El nombre de González Vera sonaba entre nuestros grupos estudiantiles junto a nombres legendarios como el de Domingo Gómez Rojas, de Eugenio González, de Gandulfo, de Schnake y otros revolucionarios del año veinte. Se le decía anarquista. Cuando tuve la oportunidad de conocerle personalmente -en las oficinas de la Cooperación Intelectual de la Universidad de Chile- me causó una impresión extraña v confusa. Había allí, en una oficina junto a él, un raro caballero que vestía como mozo de pastelería, rigurosamente de negro, camisa y pechera blancas, corbata mariposa negra; no sé por qué integré mentalmente a este señor con la personalidad de González Vera. Como si González Vera hubiese cocinado los pasteles y el otro los sirviera. Los dos me parecieron partes del mismo ser; el anverso y el reverso de una imagen conocida en sueños. Cosa absurda, seguramente, pues supongo que ni intelectual ni socialmente debe de haber existido nada de común entre

ellos. González Vera parecía buena persona, servicial y comedido. Sarcástico, tal vez, pero humano, muy humano para su condición burocrática de entonces. A mí, que iba de majadero con asuntos de becas y peticiones, me atendió gentilmente al principio; después me miraba con su expresión desangrada y me iba desahuciando entre frases de su máquina de escribir. Voz jugosa, rápida, suave y cordial, podía guillotinar sin perder jamás el encanto de sus medios tonos. Esa personalidad encajaba bien con la leyenda del escritor que rompía todos sus originales. Había algo de inconcluso en sus gestos nerviosos, en su cigarrillo que no acababa nunca de convertirse en ceniza, en sus despedidas inseguras. Como en sus dos libros iniciales, González Vera no decía ni la quinta parte de lo que se adivinaba en su imaginación. En la vida real se valía de las sonrisas, y en su obra literaria, de los silencios.

A la luz de estos recuerdos sus libros cobran, a través de los años, dimensiones inesperadas. Consideremos Vidas mínimas (1923) y Alhué (1928). En estos libros González Vera no es un costumbrista común y corriente. Aunque el lector a primera vista pudiera confundir sus pequeñas prosas descriptivas con las "viñetas" tan populares en periódicos y revistas de comienzos de siglo -esas viñetas impresas en papel lujoso como para disimular la mugre del arrabal que las inspiraba—, una mirada más cuidadosa descubre en ellas un propósito original. González Vera es como un fotógrafo que, por primera vez, decidiera retratar a sus modelos sin afeite previo: desde luego, sin el afeite de modas literarias establecidas. Les capta en un solo instante de vida plena. Si el instante coincide con una crisis, el relato será dramático; si, por el contrario, se trata de un momento rutinario, vacío y calmo, las palabras quedarán flotando con un mínimo impulso lírico, una especie de suspiro que corona levemente la reflexión filosófica. No hay idealización alguna: ni del ambiente ni de los personajes. No le mueve a González Vera la nostalgia. Su evocación obedece, más bien, al deseo un tanto sádico de constatar la crueldad que moldeó su juventud. De ahí el efecto agridulce de su prosa. Véanse, por ejemplo, sus semblanzas de obscuras gentes de conventillo. Las ve en sus rasgos más caricaturescos:

"Son las siete de la mañana. La señora Paula empieza a barrer. Es una mujer alta, flaca, arrugada. Lleva la cabeza envuelta en un pañolón desflocado y negro como sus vestidos... Ella anuda sus manos ganchudas al mango de la escoba y empuja los desperdicios que apenas se mueven. Pasa la escoba una y otra vez e impacientada arremete a puntapiés con las piedras que en esta ocasión se arrastran algunos metros". (Vidas mínimas, 3.ª ed., Santiago, 1950, pág. 21.)

"Pero el tiempo pasó. El cuarto volvió a llenarse. Los nuevos arrendatarios eran una vieja y un muchachón. La vieja era chica, delgada y toda encogida. El era cuadrado, chato y andaba trotando como los mozos del telégrafo." (*Ibid.*, pág. 32.)

"Este inquilino es la pesadilla de la casa. Su corta estatura y su aparente fragilidad lo hacen más antipático. En su cara amontonada brillan dos pequeñitos ojos ingenuos. Su boca desaparece bajo unos bigotes castaños que tienen forma de cortinas. Su figura es incalificable." (*Ibid.*, pág. 38.)

"Al rato se abrió la puerta y apareció una mujer redonda, pequeña, deformada; una mezcla de saco y de barril. Su rostro de nariz achatada, de boca grande y de frente oprimida, miróme con ojos comedidos." (*Ibid.*, págs. 76-77.)

"El hombre se volvió y nos saludamos. La mujer le pasó la carta. Era un vejentón de cara cuadrada y piel amarillenta y sucia. El sitio del ojo izquierdo lo tenía cubierto con un trozo de paño negro, con una fontanilla. Su bigote recortado y cerdoso parecía un cepillo sin mango." (*Ibid.*, pág. 78.)

"Su hermana Francisca era una vieja de feísimo aspecto... Era su rostro como un trapo ajado y su cuerpo y sus piernas parecían solamente una blusa y una pollera rellenas de papel. Sus movimientos producíanse accidentalmente y su voz nacía desacorde, dispersa; pero no se cortaba jamás. Carecía de realidad activa. Equivalía a un árbol, a una pared, a un banco. Cocinaba, barría, limpiaba, trajinaba. Vivía al margen de los demás." (*Ibid.*, págs. 85-86.)

No he escogido estas semblanzas intencionadamente; éstos son los personajes de Vidas mínimas. ¿Los héroes? El narrador no se describe; sus dos mujeres son amargos símbolos de primitiva bestialidad y torpeza, de materialismo grueso que se rebela con instintiva saña contra la espiritualidad del hombre. Pasivas en su sorpresa ante el homenaje literario de ese ser indefinido que las corteja, estallan con ferocidad criminal al advertir que ya no pueden sobrevivir en una imagen idealizada, pues el hombre ha penetrado, al fin, en su secreto. Le hieren con el insulto. Frente a ellas el hombre arrabalero crece en solidez y animalidad, como si González Vera quisiera com-

plementar esa humanidad en un solo rasgo de penosa e irreparable desolación. Ve en ellos la fealdad básica que emana su primitivo sensualismo y su carencia de espíritu. Les mueve como a esperpentos, no descansa hasta que logra vapulearles y arrastrarles por la acequia turbia del conventillo.

Acaso consiga González Vera mayor equilibrio en *Alhué*. Por lo menos, es probable que su mirada distinga el alma a través de la exterior fealdad. He aquí algunas imágenes tomadas de este libro:

"Don Nazario era altísimo... De sus hombros, ya un tanto cansados, nacíale el cuello. Y sobre éste gravitaba su pequeña cabeza. Y del rostro, más reducido aún, caía, sin desprenderse, una enorme nariz. Era serio, perezoso, monosilábico. Desde la mañana mordía su vieja pipa y tranqueaba por la acera sin alejarse mucho de su almacén". (*Alhué*, 3.ª ed., Santiago, 1946, pág. 22.)

"Era mi padre un hombre casi alto, blanco, de grandes ojos llameantes. Su traje negro le hacía aparecer semidelgado. Generalmente su aspecto lindaba en la severidad; pero cuando conversaba, solía reír con una risa lenta, continuada y loca que le transformaba en absoluto." (Pág. 28.)

"Loreto era bajita, delgada, paliducha. Parecía hoja; pero el otoño pasaba sin causarle quebranto. Su enteco organismo poseía una fuerza nerviosa insospechable. Odiaba la alegría y el ruido." (Pág. 49.)

"Era el profesor un sujeto rubio, bizco, de pequeña estatura, gélido completamente. Pisaba con la punta de los pies y gritaba sin cesar. No sonreía ni por broma. ¡Qué excelente carcelero hubiera sido!" (Pág. 74.)

"Tenía nombre con olor a campo: Clorinda. Era flaca, casi alta, de amarillentas mejillas, de mirada fría, y muy habladora... Vivía agriada. Nunca se le escapaba una palabra alegre. Había exprimido de su existencia la cordialidad. Cuando no podía emprenderlas contra su marido, emprendíalas contra su chico, el gato o las gallinas." (Pág. 128.)

Esta es, entonces, la marca distintiva de González Vera: mientras otros escritores de su tiempo examinan el mundo popular chileno esforzándose por definirlo en un tono de nacionalidad y regionalismo, González Vera se despreocupa del telón de fondo y observa a sus criaturas como si vivieran en el vacío de un desamparo universal. Nada hay en sus conventillos, en sus aldeas o en sus paisajes, de ese agresivo regionalismo con que los criollistas sellaban sus productos. Todo en él es vago, aun en medio de lo concreto y específico. Una frase aquí, un comentario al pasar, una ligera observación, nos indican que los personajes viven en la miseria de un suburbio chileno; pero González Vera huye del peso de esa realidad. La evade rápidamente. Vive al margen de ella. O, mejor dicho, vive en ella, pero incontaminado; como si le hubieran asignado la tarea de vivir en ese ambiente durante cierto tiempo para tomar notas y escribir, más tarde, sus recuerdos de fina estilización.

De ahí la índole de sus obras. Vidas mínimas y Alhué no parecen libros; son anotaciones para escribir libros. González Vera cultiva en ellos una vaguedad que debe producir asombro en el lector, que ha de intrigarlo y preocuparlo. Eso es lo que la crítica ha llamado en él su "ironía". El trascendentalismo de su expresión literaria se basa en contados rasgos psicológicos y detalles ambientales que extrae de la

realidad de su tiempo para dejarlos vibrando con su propia desazón de vivir. Ouienes descubren esta cámara secreta en el fino recinto de su obra se quedan desconcertados. Por una parte, el mundo creado por González Vera acusa una debilidad: está hecho de hilvanes, siluetas, medias caras, penumbras y tenues claridades; medido, pero no organizado. Por otra parte, de cada ser y de cada objeto emana una especie de respuesta a la angustia de la humanidad contemporánea; indudablemente, estas respuestas no forman una sola voz. El hecho es, en consecuencia, que González Vera no da una contextura definitiva a su materia literaria. Parece agotarse en el esfuerzo de purificar el lenguaje que ha de permitirle la creación de un estilo de sugerencias poéticas. Sus caracteres viven brevemente, alientan unos pocos segundos y desaparecen: o mueren o callan o se retiran. Nada se organiza ni asume finalidad en su mundo.

Impone desde el comienzo de sus narraciones un tiempo definitivamente pasado, una entonación de sordina y un acontecer cotidiano. El lector se deja adormilar por esa suave ironía que le va entregando la existencia de un pueblo en pequeños trozos límpidos, sobrios, imprecisos. De pronto se presenta el problema de concluir una narración: González Vera conjura una crisis que arremolina a los personajes en un desgarrador choque de palabras, dichas y no dichas, de improperios o lamentos. Alguien lanza un objeto contra la cabeza de alguien, alguien se arranca los cabellos y solloza. No muy lejos —lo suficiente para que no se vea- alguien se desangra, apuñalado. Este algo brutal y trágico acontece en un relámpago, no concierne a todos los personajes ni le ha dado unidad a la narración ni relieve al conjunto de los

episodios. Sin embargo, se encierra allí una exclamación de genuina profundidad espiritual, una llamarada que nos ilumina el rostro con el calor de la verdadera emoción. El relato está concluido. Muy cuidadosamente González Vera firma y nunca olvida de consignar la fecha y el lugar donde tales cosas ocurrieron y fueron escritas: es su modo de trascendentalizarlas.

Cuando era muchacho (Santiago, 1951) es otra cosa. He aquí la sonrisa que se traduce en palabra, el silencio que se puebla de objetos y personajes, el gesto que admite una explicación, la perspectiva inconclusa que se adelgaza y deja ver un fin donde presentíamos el infinito. No sé exactamente con qué actitud se habrá leído en Chile este libro de González Vera. Para mí, que lo leí con la nostalgia viva del ambiente que describe, pero embalsamado el ánimo por los años de ausencia y la insalvable lejanía, me pareció un libro triste, deprimente en su dulzura, profundamente inquietante en la raíz de su humorismo derrotado. A veces, enternecido por la humilde resignación, creí notar una vocación franciscana oculta entre las carcajadas de un auto de fe picaresco.

En este libro González Vera debió enfrentarse a uno de los problemas más delicados en el arte de la composición literaria: el de salvar la dignidad y la belleza de la expresión artística cuando ella viene atada a condiciones abyectas. Lector asiduo de los rusos prerrevolucionarios, es posible que González Vera intentara seguir el modelo de Máximo Gorki. Leyendo a Gorki, aun lo más tenebroso de sus experiencias, jamás perdemos de vista la dignidad esencial de su actitud, la independencia sagrada de su espíritu, el valor viril de su humildad. No es lo que el individuo

hace lo inquietante, sino cómo lo hace. Escritores como Gorki, o James Farrel, o Richard Wright, pasan por los miasmas de la miseria y la corrupción con la voluntad firme de redimirse. Filosóficamente podrán errar, pero no me refiero a eso, me refiero a la dignidad y a la responsabilidad moral que exponen en sus obras. Las memorias de Gorki revelan un espíritu sublime, profundamente revolucionario. Los hechos reales parecen un decorado incidental que destaca la crisis honda y apremiante por que va atravesando su espíritu. El vagabundo de Gorki, las horas perdidas que pasa en las estepas, o junto al río, o en la taberna, todo esto florece artísticamente porque se llena de la emoción lírica que el escritor alcanza en el contacto humano y en la sensación de la tierra y del paisaje. El héroe de González Vera no revela conmoción alguna de su alma, las rebeliones son de sus amigos, los heroísmos no le pertenecen; ni acciones grandes ni pequeñas dan relieve a su peregrinar. Acaso hav en este libro la voluntad deliberada de aniquilarse, de anonadarse con una sonrisa en los labios. Nadie podría negarle al autor el derecho de hacerlo y hasta pudiera celebrarse el que lo hiciera artísticamente. Pero los humoristas de cepa, y González Vera es uno de ellos, nunca se aniquilan por amor al arte. Por lo general se aplican el cilicio para revelar la llaga de los demás. Y es esta llaga, la que no es suya, la que González Vera prefirió no exponer en su libro.

Compárese a González Vera con José Rubén Romero. Discípulos ambos de Lazarillos y Periquillos, se esfuerzan por darnos una visión cruda de la sociedad en que vivieron. Pero mientras Romero acumula deshonras y abusos sobre Pito Pérez para presentarlo como víctima del orgullo, la ambición y la vanidad

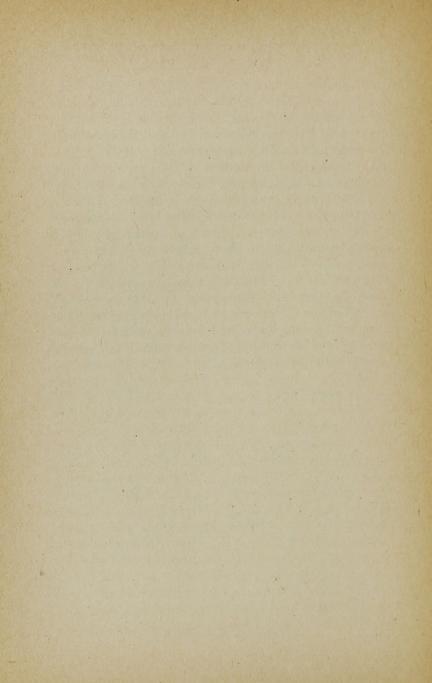
de los hombres, González Vera se limita a evocar, demasiado bondadoso para rebelarse. Se dirá que entre ambos autores hay una diferencia grande de temperamento. Romero es verboso, audaz, impertinente, quemado por una malicia cuya máxima expresión es el escándalo envuelto en clásica elegancia retórica. González Vera huye del artificio como de una peste y antes que imitar el período largo y sabroso de Quevedo, de Cervantes o Lizardi, prefiere el disparo en miniatura de tres puntos suspensivos. Romero nos hace reír a carcajadas y sus chistes no son para repetirse en buena compañía. González Vera nos hace sonreír y nos invita a comentar sus frases para dilucidar el segundo sentido hábilmente oculto. La verdad es que Romero es un crítico social educado en la tradición picaresca española, libre de influencias exóticas, mientras que González Vera ha intentado superar el carácter episódico de la picaresca introduciendo el elemento psicológico que le ha llegado en lecturas de rusos y franceses contemporáneos. A este propósito se me ocurre compararle con otro novelista chileno de su generación: Manuel Rojas. Pero no quisiera dar relieve innecesario a esta comparación. En su novela Hijo de ladrón Rojas también sigue la tendencia picaresca; sin embargo, la armazón de la novela muestra un conocimiento sólido de la técnica novelística moderna, especialmente de la norteamericana. Es decir, ambos escritores chilenos llegan al género picaresco con importantes innovaciones que, en su origen, poco tienen que ver con la tradición castiza. Podría agregarse que tanto Rojas como González Vera logran forjar un estilo individual, éste con indirectas y sugerencias que mantienen un tono constante de conversación, aquél con un lento y hondo

desmenuzar de las sensaciones que me hace pensar en la faena del lavador de oro.

Un episodio como el de Vuelapoco revela en la obra de González Vera una penetración tan fina y tan profunda de las pequeñas miserias humanas, que resultaría odioso e injusto negarle su condición de intérprete privilegiado de la vida popular chilena. Su actitud puede intrigarnos, su técnica acaso nos deje fríos, pero hay una intuición poética en sus esbozos, una pluralidad de sugestiones, que, indudablemente, tocan la esencia misma de Chile y los chilenos. González Vera va paulatinamente dibujando su propia contextura: el trazo es engañosamente simple, despreocupado en apariencias, estilizado hasta la abstracción, una línea de elegancia tortuosa sobre fondo inmaculadamente blanco, pero en alguna parte presentimos la inminencia del color, la presión inatajable de una amargura o un escepticismo o una suprema renunciación, que empujan su mano a una crisis, y entonces, cuando esto sucede, es cosa de ver la batalla entre la palabra y el silencio.

Algo más sobre un aspecto de la personalidad literaria de González Vera que no se menciona: su arte del relato hablado. González Vera es uno de esos humoristas que basan su imagen del hombre en la intuición de la fisonomía secreta y que dejan después en la caricatura el gesto inconfundible y el rasgo esencial. Basta una mirada. González Vera capta el temblor de una mano, el tic de una boca, la desviación de un ojo, el paso cambiado, el lapsus catastrófico. Conferencistas, políticos, sacerdotes, dueñas de casa, comerciantes, poetas, estudiantes, caen en esa red amplia, juguetona, mordaz. No hay sobremesa literaria en Santiago que no haya desplegado alguna

vez el arte caricaturesco de González Vera. Comienza de a poco, con un estallido brevísimo y gutural de risa, se va por las ramas, describiendo el ambiente, los pasos de la breve aventura, la señal del personaje y, de pronto, el auditorio le acompaña riendo a carcajadas, puntuando un detalle y otro, mirando con asombro ese rostro blanco, desvaído, y esa boca jugosa, mientras la anécdota llega a un desenlace sin importancia. Lo valioso e inolvidable es el desarrollo: las calcomanías en blanco y negro que vuelan sobre la mesa armando un mundillo de títeres y una comedia de errores detrás de los cuales están la eterna insignificancia del hombre y su igualmente eterna ilusión de grandeza. Eutrapelia, honesta recreación (s. a.), Algunos (1959), recogen parte de esta obra hablada de González Vera, las raíces de su arte: su ironía, su piedad, su desamparo, su hondo, inquebrantable sentido de la fraternidad.



MANUEL ROJAS: TRASCENDENTALISMO EN LA NOVELA CHILENA

DURANTE años Manuel Rojas escribió cuentos y novelas cortas como un discípulo aventajado del criollismo chileno. Narrando sus experiencias de obrero, de empleado, de vagabundo, de observador apacible e introvertido del mar y los muelles, sus relatos nacían perfectos: comenzaban sin esfuerzo, se movían un poco, brillaban y se apagaban como una pequeña máquina que deja paulatinamente de funcionar. Nada faltaba allí ni nada sobraba. Sin embargo, aun acumulando el artificio. Rojas no podía prescindir de dos hechos que, a la postre, serían de un valor decisivo en su evolución literaria: en primer lugar, hablaba de una historia personal, genuinamente suva, en la que se había forjado su vocación de escritor -al contrario de muchos de los criollistas, que eran hombres de ciudad y sólo visitantes del campo, personas sedentarias que daban una ocasional mirada al bajo fondo arrabalero—, v, en segundo lugar, esa experiencia se mantenía latente bajo una emoción de solidaridad humana esencial que sólo momentáneamente podía ser sofocada bajo el objetivismo de la literatura costumbrista.

Esta condición suya de autenticidad inviolable en medio de una literatura en que predominaba el remedo de un "arte nacional" le creó un aire de ser especial, de lejanía y difícil acceso. Todo pareció confundirse en su vida y en su obra. La rápida maestría con que manejó —él, autodidacto— los instrumentos del criollismo creó el desconcierto entre sus compañeros de escuela: le aceptaban sin comprenderle. Parecía que su criollismo, con ser perfecto, no era suyo, sino

algo que tarde o temprano se quitaría de encima como un poncho deshilachado. Escribiendo algunos de los relatos más eminentes en la época culminante del criollismo, Manuel Rojas, en el fondo, no pertenecía a esa escuela. Acaso lo sabía él o al menos lo presentía. Mariano Latorre escribió sobre él:

"Manuel Rojas resume, en mi concepto, en su personalidad multiforme, todas las tendencias del cuento chileno hasta la época actual. Anotaremos, desde luego, la maestría de la composición, la habilidad espontánea de la técnica. Nació cuentista, como otros nacen cantantes u oradores. Hombres y escenarios, sobre todo los primeros, se mueven en sus relatos con sorprendente realidad. En Leyendas de la Patagonia vemos al criollista, a la manera de Bret Harte y London, en que la aventura es el resorte principal; el campo del valle central, en El bonete maulino, aguda visión de la doble personalidad del huaso en su adaptación al momento social en que actuó; la cordillera, en El rancho y la montaña y en Laguna; la costa, en Lanchas en la bahía; la ciudad, en algunos cuentos de arrabal de El delincuente, y el cuento moderno, en Un espíritu inquieto".1

Evidentemente, no podía encasillarlo. Alone, por su parte, advertía el doble fondo de la literatura de Rojas, pero no le estimuló a romper las barreras que le coartaban, sino que se limitó, más bien, a recomendarle que se mantuviera en ese plano de regionalismo sobrio, mesurado y de inmaculada técnica. Escribiendo sobre Lanchas en la bahía, dice Alone:

"Le hemos buscado, insistentemente, malévolamente, la "juntura de la coraza" a esta pequeña novela de Manuel Rojas, tan abierta, al parecer, y tan sin armadura. No se la descubrimos. Otro, un lector, aunque entusiasmado, nos dice: "Muy interesante, muy bien escrita... Le falta trascendencia..." Cierto. Y ésa constituye para nosotros una de sus más amables cualidades".²

No se requería mucha perspicacia para darse cuenta de que el autor de relatos como El delincuente, El vaso de leche o El ladrón y su mujer, poco de esencial tenía en común con cierta literatura "popular" que se escribía en Chile entre 1920 y 1930. ¿Quién era, en verdad, Manuel Rojas?3 Quiero decir en el fondo, en su intima condición de escritor y de filósofo social en cierne. Observando a la distancia, sin conocer en detalle su biografía ni haber tenido el privilegio de tratarle en esa época, diría que se ocupaba de aprender el uso de armas literarias que consideraba indispensables para realizar, más tarde, una reforma "desde adentro" de la novelística chilena. Se exageraban el aspecto aventurero y el "primitivismo" de su personalidad. Publicó sus primeros versos antes de los veinte años y Hombres del sur a los treinta. Esto parece indicar que no fue un "vagabundo" o un "proletario" que, de pronto, tocado por inspiración divina, se lanza a expresar su mensaje, sino más bien un joven, nacido y educado en medio burgués, que conoce en cierto momento la miseria, interrumpe sus estudios regulares y se ve obligado a sumergirse en la amarga aventura del aprendiz de obrero, a la vez que recorre el mapa de su tierra natal y el de su tierra adoptiva. Nada se opone al ejercicio de su vocación literaria; la mantiene intacta a través de los años difíciles y la enriquece absorbiendo una sabiduría directa y concreta en el corazón mismo de las diversas clases sociales que frecuenta.

A pesar de su éxito como narrador, la verdadera médula de su arte se encuentra en esa época en su obra poética -Tonada del transeúnte (1927)-, rica en emoción viril y sugerencias filosóficas. Desde su poesía Manuel Rojas crece y avanza hacia la novela. Es imposible comprender debidamente su obra sin reconocer primero este hecho: en Rojas hay un poeta auténtico que huye del verso defraudado acaso por la retórica vanguardista, característica en los años de su formación literaria, y receloso del estilo neobarroco. Su inclinación es hacia la sencillez, la claridad y la franqueza. Le repugnan la metáfora suelta y esa imaginería que no obedece a una función estilística, sino que actúa independientemente en un torbellino de refinadas palabras. Ignoro si conocía ya el pensamiento de Hemingway, pero concuerda con él en cuanto se trata de condenar lo que el norteamericano llama despreciativamente fancy writing.

El primer período literario de Rojas como prosista, en el cual deben incluirse Hombres del sur (1926), El delincuente (1929), Lanchas en la bahía (1932), Travesía (1934) y El bonete maulino (1943), encierra, entonces, un proceso de aprendizaje limitado por la tradición criollista. Escribe sobre barrios populares, sobre muelles y boteros, sobre presidiarios; ensaya una que otra leyenda folklórica y uno que otro cuento de índole humorística o irónica. La fatalidad, la miseria, el desamparo son temas que corren entre líneas por el mundo de sus breves creaciones. Nada hay, superficialmente, en estos libros que les diferencie de la tradición creada por Federico Gana y Baldomero Lillo, y mantenida por los cuentistas de 1920.

Algo sucede, sin embargo, y repentinamente guarda silencio. Sin contar La ciudad de los Césares,

novela de aventuras publicada en 1936, su primera obra de envergadura, después de Lanchas en la bahía, no aparece sino en 1951: Hijo de ladrón. En el transcurso de esos años Rojas se ha transformado: el industrioso discípulo de los criollistas es ahora un artista maduro, de alto vuelo, líder de nuevas generaciones que ambicionan crear la novela chilena moderna. Es importante hacer notar el hecho de que no hay otro novelista en su generación que comparta con él esa urgencia de proyectarse hacia un plano universal y de expresar, desde Chile, la angustia fundamental del mundo contemporáneo. Sus compañeros de generación —varios de ellos admirables en su restringido vuelo— se mueven en un plano estrictamente local y en circunstancias de escaso, aunque interesante, eco: pueden ser folklóricos, pueden ser políticos, pueden ser fantásticos, poéticos, filosóficos y humorísticos, pero no dejan de ser locales. Manuel Rojas está, pues, solo en un instante determinado. Pronto descubrirá él que junto a esa soledad va existía un núcleo de novelistas jóvenes que, sin conocer su evolución y la culminación que se aproximaba, ensayaban en esos mismos años una tonalidad semejante intuyendo un común objetivo.

Contada en primera persona —como Lanchas en la bahía—, Hijo de ladrón, es decir, la historia de Aniceto Hevia, sigue la forma tradicional de la novela picaresca española: el héroe, un joven de diecisiete años, nos cuenta las aventuras y desventuras que le ocurren desde el día en que sale de la cárcel, donde fue a parar acusado falsamente del robo de una joyería, hasta que encuentra a dos vagabundos, Cristián y el filósofo, con quienes emprende una nueva jornada en su vida.

Cronológicamente medida, la acción presente de la novela no dura sino tres días: desde la mañana en que Aniceto abandona la cárcel, se encuentra con los vagabundos, trabaja con ellos en la playa, venden el metal que allí recogen, comen, pasan la noche en el conventillo, les invita la vecina a tomar desayuno en la mañana del segundo día, caminan hacia la plava y repiten la rutina, hasta el tercer día, en que el filósofo no trabaja y se dedica a preparar el viaje de los tres para la mañana siguiente. Hay otros días -"los días transcurrieron, entretanto, no muchos, pero transcurrieron" (pág. 317)— que constituyen un paréntesis en la acción, pero que, sin formar parte del relato, no la interrumpen. Esos tres días no ocupan más de la tercera parte del libro -alrededor de cien páginas—; lo demás, es decir, toda la masa episódica, está compuesta de flash-backs, algunos narrados en tiempo presente, otros en forma de evocación, en tiempo pasado. Los flash-backs nos informan de la infancia del héroe, de su familia -la madre asume una estatura excepcional, mientras que el padre es una sombra que se asoma y desaparece en claroscuros-, la muerte de la madre, la prisión del padre, El Gallego; el desbande de los hermanos, la primera salida de Aniceto con los trabajadores nómadas del campo —después de que le recogiera un cojo siniestro en Buenos Aires-, sus afanes en la cordillera, donde trabaja un breve tiempo cerca de Las Cuevas: su viaje a Chile, su involuntaria participación en una revuelta en Valparaíso y su ingreso a la cárcel, donde contrae una afección pulmonar. En la primera página vemos a Aniceto que acaba de ser puesto en libertad. No será sino en la página 245 -tercer capítulo de la Tercera Parte (el número 3

parece ejercer una fascinación cabalística en esta novela...)— que el autor resume esa página introductoria y la completa con el encuentro de Aniceto y los dos vagabundos que recogen metal en la playa.

El conocedor de la obra de Rojas identifica inmediatamente en esta novela ciertos temas o motivos literarios que se han venido repitiendo desde los comienzos de su carrera novelística y en torno a los cuales vuela y revuela su imaginación obsesionada por la luz nostálgica que de ellos emana y por el intenso contenido de emoción de que se hallan cargados. Puede decirse que las narraciones de Rojas funcionan en torno a estos motivos, de ellos reciben el impulso que las llevará a un desenlace dramático o irónico o simplemente evocativo. Sin el propósito de simplificar su faena literaria, sino movido por el extraño proceso que implica este encadenamiento subconsciente y consciente de ciertos hechos, ciertas gentes y lugares en el mundo novelesco de Manuel Rojas, me atrevo a señalar los motivos que, sin mayor dificultad, se identifican de inmediato.

Para mí su obra gira, planeando a grandes vuelos, en un transcurrir calmado y denso, en torno a una imagen que se repite constantemente, como en los sueños, siempre acompañada del mismo impacto emocional: es la imagen de un adolescente, el edificio de una cárcel, o acaso de un calabozo tan sólo, unas calles y unos cerros porteños, un muelle y un mar, algunos botes, ciertos pescadores y numerosos vagabundos y hambre; hambre de todo, de partir, de comunicarse, de ternura, de crecer en todas direcciones, de reconquistar el mundo de la infancia, hambre de vivir. Ese joven sufre, cae y se levanta; le asisten el hombre y la mujer-madre; no conoce aún el amor carnal; en cada ser que encuentra despierta al samaritano; pudiera ser él mismo un Cristo —ese Cristo que "Pedro el pequenero" no pudo reconocer sino en el trance de la muerte—; no lo dice ni lo sugiere, pero hay en su silencio y en las lágrimas que provoca a su alrededor una misteriosa indicación.

Este es el joven que bebe aquel famoso "vaso de leche"; el mismo que busca la protección de Alejandro y el Rucio o de Cristián y el filósofo; el mismo que cae a la cárcel después de una riña de prostíbulo o después de una revuelta; es el desamparado de Un mendigo4, o el de las páginas finales de Lanchas en la bahía o de la inicial de Hijo de ladrón; el que evoca los barrios de Buenos Aires en las crónicas añadidas a su novela de 1932 y sale desde ellos a recorrer el mundo en su novela de 1951. Observando con cuidado, vemos que la impotencia de El Gallego en la prisión, la soledad espantosa del niño (algún parentesco puede haber entre este niño abandonado al mundo siniestro y tenebroso de la cárcel y aquel otro abandonado al infierno negro de las minas de carbón en el cuento de Baldomero Lillo La Compuerta N.º 12)5 y de la madre, también presos, surgen ya como un germen novelesco en El ladrón y su mujer.6

El mismo joven, la misma amargura, la misma hambre, la misma cárcel, el mismo ladrón, los mismos pacos, el mismo prostíbulo —símbolo de la miseria, la soledad y el despego fundamental de sí mismo en el narrador—, los mismos hombres escapados del engranaje social en búsqueda de una felicidad humilde que se esconde en el gozo de las cosas sencillas y en el amor puro y santo de los camaradas. Este mundo, hecho de una sola imagen básica y sostenido por un sentimiento de fraternidad entre los hombres

libres y de amor esencial hacia la humanidad por encima de toda corrupción y de toda injusticia, constituve el aporte medular de Manuel Rojas a la literatura chilena. Lo que sobra en su creación y que no guarda relación con este mundo -algunos huasos, algunas leyendas- es marginal y de significado transitorio. La verdadera obra de Rojas está constituida por una larga narración autobiográfica -algunos detalles de la cual se esbozan en sus colecciones de cuentos, especialmente en El delincuente—, cuyo primer volumen es Lanchas en la bahía, en que se describe la temprana adolescencia de Aniceto Hevia; el segundo es Hijo de ladrón, donde florece en su amplia amargura la juventud de Aniceto y se dan a conocer los detalles de su infancia; el tercero es Mejor que el vino, donde el héroe descubre el amor de la mujer-amante, y el cuarto es Sombras contra el muro, reiteración del tema juvenil.

La forma de este ciclo de novelas es, como se ha dicho, la picaresca, forma en la cual Rojas introduce interesantes innovaciones que culminan en Hijo de ladrón. Como en toda novela picaresca tradicional. Rojas describe los diferentes oficios que desempeña el héroe —o antihéroe—, las lecciones de humanidad que en ellos aprende; retrata una imponente galería de personajes de todas las clases sociales, nos divierte con breves episodios humorísticos, nos acongoja con el recuerdo de las penurias, injusticias y miserias que deben soportar los parias; nos conmueve y nos rebela, evitando la prédica pero no la reflexión de carácter ético y filosófico; evade el romance y la idealización de lo sentimental, en cambio da énfasis al amor maternal y relieve dramático a la madre del héroe y a las mujeres que la simbolizan en su vida; en suma.

no desdeña ninguno de los elementos básicos del género picaresco y le añade algunos que son, precisamente, los que distinguen a su novela desde un punto de vista literario y social. En Hijo de ladrón, a diferencia de la novela picaresca, no se interesa Rojas por extraer una lección de moral de las vicisitudes que debe afrontar su héroe. Su héroe no es un instrumento ideológico que nos vaya a seducir con el pecado para después corregirnos con el horror de su caída y su condena, ni es un mojigato en busca de fácil, repentino y superficial arrepentimiento y salvación. En su picaresca la especulación se alza a un plano filosófico y, sin ofrecer menguadas escapatorias, plantea el dilema del hombre como un conflicto entre la inconsciencia e irresponsabilidad individuales y la degradación total de la humanidad.

Así como los hilos con que va tejiéndose el destino de Aniceto se cierran y del pasado van emergiendo una voz sin eco, un cuerpo desnudo, una visión a punto de iluminarse, así también explotan sordamente las preguntas trascendentales, el porqué y el cómo y el dónde, y sintiendo un impulso invencible de expresar su idea de la vida, Aniceto expresa la desesperanza, la amargura, su propia responsabilidad ante la desgracia colectiva, y descubre la unidad esencial del género humano en una concepción existencialista.

"Quizá es el tiempo —dice—, el tiempo que avanza a través de nosotros, ¿o nosotros pasamos a través del tiempo?, y se hunde en lo que un día constituirá nuestra vida pasada, una vida que no hemos podido elegir ni construir según estos deseos o según estos planos; no los tenemos. ¿Qué deseos, qué planos? Nadie nos ha dado especiales deseos ni fijado

determinados planos. Todos viven de lo que el tiempo trae. Día vendrá en que miraremos para atrás y veremos que todo lo vivido es una masa sin orden ni armonía, sin profundidad y sin belleza; apenas si aquí o allá habrá una sonrisa, una luz, algunas palabras, el nombre de alguien, quizá una cancioncilla. ¿Qué podemos hacer? No podemos cambiar nada de aquel tiempo ni de aquella vida; serán para siempre un tiempo y una vida irremediables y lo son y lo serán para todos. ¿Qué verá el carpintero en su vejez, cuando mire hacia su pasado, hacia aquel pasado hecho de un tiempo irremediable? ¿Qué verá el almacenero, qué el contratista, qué el cajero, qué el gerente, qué la prostituta, qué el carabinero, qué todos y qué cada uno? Puertas y ventanas, muros; cajones de velas, sacos de papas; trabajadores que llegan maldiciendo en la mañana y que se van echando puteadas en la tarde; montones de billetes y de monedas ajenos; empleados con los pantalones lustrosos y las narices llenas de barrillos; hombres desconocidos, con los pantalones en la mano, llenos de deseos y de gonococos; calabozos y hombres borrachos, heridos o acusados de asesinato, de estupro o de robo, y el millonario con sus millones y a pesar de ellos y el industrial con su industria y a pesar de ella y el comerciante con su comercio y a pesar de él, todos con un pasado hecho de asuntos y de hechos miserables, sin grandeza, sin alegría, sin espacio. ¿Qué hacer? No podremos hacer nada, no podrán hacer nada. ¿Qué se puede hacer contra un tiempo sin remedio? Llegará un día, sin embargo, en que este momento, este momento en que navegamos por el río del tiempo, nos parecerá uno de los mejores de nuestra vida, un momento limpio, tranquilo, sin deseos, sin puertas. ventanas ni muros, sin cajones de velas, ni sacos de papas..., un momento sin monedas y sin billetes propios ni ajenos, sin trabajadores maldicientes, sin empleados, sin gonococos, sin borrachos y sin puteadas."

En el tono inicial de este fragmento puede existir una reminiscencia de algo que dijera Thomas Mann en La montaña mágica⁸, y en las palabras finales un eco de cierta esperanza revolucionaria y de una amable utopía soñada en tiempos de juvenil anarquismo. Pero ése no es el mensaje de Manuel Rojas. Ni especula ociosamente ni canta himnos libertarios. La vida, el tiempo, el hombre, la soledad del hombre, su desamparo y la ternura que de alguna parte brota, que rompe al hombre o a la mujer como una gruta donde bebe y se refresca el condenado, he ahí la materia de su reflexión constante, la materia que levanta desde la escoria y flota para adquirir la forma santa del halo sobre cada sacrificio, a cada instante del día y de la noche.

La cifra del destino moderno está como en la frente del paria. Estos vagabundos son chilenos o argentinos por la ropa que llevan, el mendrugo que comen y la palabra dura, afilada que les corta los labios. En el fondo, son el roto universal, es decir, el hombre-roto de la sociedad contemporánea, roto en la médula del espíritu, quebrado y trágico. Manuel Rojas le examina con ese despegado mirar suyo, desde una altura fraternal, más allá del tiempo, y sin temer al artificio le fija en símbolos que, desde entonces, lleva a cuestas como identificación. "Era la avenida —dice— en que el compañero del hombre-cuechillo-mellado-pero-peligroso había herido al hombre-cuadrado-bueno-para-empujar-y-derribar" (pág. 124).

De estas encadenaciones conceptuales a la mayúscula alegórica no hay sino un paso: Rojas lo da -como otros novelistas hispanoamericanos, Asturias, Mallea, Yáñez, Carpentier, todos adjetivadores substancialesº- cuando del hombre ambiciona extraer la esencia física y espiritual que lo define. El personaje va cargado de trascendentalismo, sin máscara, vivo aunque definido, cerrando a su alrededor con palabras y gestos la categoría de eternidad que le pertenece. El hombre-herramienta, el hombre-cuchillo, el hombre de las alcantarillas, constituyen, para Rojas, la presencia de un mundo en crisis, al que revela en una deshumanizada anatomía del individuo que no mata su médula espiritual, sino que, por el contrario, la destaca y la desnuda hasta lo doloroso, revelándola en carne viva. Véase cómo entra al mundo de quienes van a ser sus salvadores en el instante de más aguda crisis:

"Por su parte, también me miraron, uno primero, el otro después, una mirada de inspección, y el primero en hacerlo fue el que marchaba por el lado que daba hacia la calle y cuya mirada me traspasó como un estoque: mirada de gaviota salteadora, lanzada desde la superficie del ojo, no desde el cerebro, y estuve seguro de que mi imagen no llegó, en esa primera mirada, más allá de un milímetro de su sistema visual exterior. Era para él un simple reflejo luminoso, una sensación desprovista de cualquier significado subjetivo... No sacó nada de mí: me miró como el pájaro o el pez miran al pez o al pájaro, no como a alguien que también está vivo, que se alimenta de lo mismo que él se alimenta y que puede ser amigo o enemigo. Era quizá la mirada de los hombres de las alcantarillas, llena de luz, pero superficial, que sólo ve y siente la sangre, la fuerza, el ímpetu, el propósito inmediato. Desvió la mirada y pasó de largo y le tocó entonces al otro hombre mirarme, una mirada que fue la recompensa de la otra, porque éste sí, éste me miró como una persona debe mirar a otra, reconociéndola y apreciándola como tal desde el principio, una mirada también llena de luz, pero de una luz que venía desde más allá del simple ojo. Sonrió al mismo tiempo, una sonrisa que no se debía a nada, ya que por ahí no se veía nada que pudiera hacer sonreír, tal vez una sonrisa que le sobraba y de las cuales tendría muchas. Una mirada me traspasó, la otra me reconoció...

"Avanzaron lentamente, como exploradores en un desierto, mirando siempre hacia el suelo, con tanta atención que pude observarles a mi gusto: uno de ellos, el de la mirada de pájaro, tenía una barba bastante crecida, de diez o más días, vergonzante ya, y se le veía dura, como de alambre, tan dura quizá como su cabello, del cual parecía ser una prolongación, más corta pero no menos hirsuta; el pelo le cubría casi por completo las orejas y no encontrando ya por dónde desbordarse decidía correrse por la cara, constituyendo así, sin duda en contra de las preferencias de aquel a quien pertenecía la cabeza, una barba que no lo haría feliz, pero de la cual no podía prescindir así como así..." (Págs. 247-248-249.)

¿Cómo no advertir en este modo de acercarse al hombre y de llevarlo de la imagen inerte a la acción una profunda ironía, ironía que no desaparece sino ante los ímpetus de la ternura o la nostalgia y que jamás es hiriente, sino piádosa y humanitaria? Esta ironía constante y la vaguedad poética son los dos factores que mueven el mundo de Hijo de ladrón. Ro-

jas cultiva la vaguedad poética hasta convertirla en la atmósfera misma de su historia. La acción -¿puede llamarse acción a lo que vive en la inacción del flash-back y se agita en un substratum del mundo actual?— se desenvuelve en sitios que tardamos en reconocer o que no reconocemos jamás: por ejemplo, en una Argentina sin bordes geográficos, sin tiempo, hecha de algunos trenes en movimiento, de una mujer en una estación, de un cojo, una casa y una piedra, de unos vagabundos que recorren el país ceremoniosamente, de un hambre y una impotencia infinitas; o sucede, tal vez, en Chile, en playas vacías y luminosas, en basurales marítimos, en muelles sin nombre, en rincones orinados, en botes, en cárceles, en noches estrelladas, entre hombres que descienden de un limbo y se rascan, se despiojan, comen, lloran y se van.

La misma vaguedad rige en el tiempo de la evocación. No existe un orden cronológico: los episodios son intercalados en el instante en que llaman a la memoria del narrador, sin explicaciones previas, inusitadamente, como exigiendo al lector que les dé el

lugar histórico que les corresponde.

Acaso en esto reside la diferencia fundamental entre las dos etapas de Manuel Rojas como narrador: en Lanchas en la bahía y los cuentos que la precedieron Rojas contaba siguiendo una línea recta, dibujando cuadrados donde no sobraba ni faltaba nada, a ras de tierra, con el mal de Maupassant que era la peste del costumbrismo letrado. En Hijo de ladrón libera de orden superficial al mundo de sus recuerdos, descubre la soltura y la plasticidad de la novela moderna, aprende a multiplicar los planos de la realidad y a reproducirlos en simultáneas proyecciones como en una sala de espejos, para descubrir, sin buscar, la

esencia de un movimiento vital que se desliza a la manera de una luz o de una sombra por el rostro de sus personajes. Se extiende, así, pero no se debilita ni se disuelve; por el contrario, se ciñe en medio de la abundancia de vida y va palpando cada instante como el minero palpa la pepa de oro entre la arena y el agua que se le escurre por los dedos. Sin prisa, con tiempo, en un largo presente sostenido por una inspiración inagotable, un fuego sin llamaradas, de brasa viva, un hálito interior, poderoso, seguro, libre.

Volviendo la espalda al mundo de la acción inmediata y circunstancial, Rojas guarda un residuo de vida que en sus manos se torna poesía y reflexión filosófica; ese residuo permanece a través del tiempo, se desprende del movimiento de las gentes, de sus palabras y de sus sueños y crece como una onda atesorando resonancias, uniendo voces, estableciendo la unidad fundamental de todo lo que vive. Nadie mejor que el mismo Rojas ha expresado las proyecciones de su concepción de la novela.

"El novelista —afirma— ha abandonado aquel camino de sol, de risas, de carreras, de juego y de guerra, propio de la epopeya, y descendido a otro, silencioso, como tapizado, por donde la vida interior transcurre como la sangre, sin ruidos, y donde la raíz del hombre se baña en obscuros líquidos y en extrañas mixturas. Cada día más los hechos exteriores son abandonados y olvidados en la novela; no tienen sino una importancia periférica, social; el hombre no vive en los hechos, mejor dicho, los hechos no son lo más importante en él: lo es lo que está antes o después, lo que los ha determinado o lo que de ellos se deriva. El novelista, así como todos los que estudian y describen al ser humano en un sentido psíquico, y así

como aquellos que tienen que juzgarlo alguna vez, como los jueces, se ha percatado de que lo importante del hombre es ahora, y lo ha sido siempre, su vida psíquica."

En estas palabras de Manuel Rojas, publicadas en 1938, pero, seguramente, escritas mucho antes, hay una exacta anticipación de lo que va a constituir la novedad estilística y temática de *Hijo de ladrón*. No olvidemos que cuatro años antes, en 1934, Rojas había asestado un formidable mandoble a la escuela criollista en un ensayo titulado *Reflexiones sobre la literatura chilena*. Su actitud, entonces y en 1938, era producto de una reflexión honda, de una inteligente y franca consideración de las limitaciones de su obra, de una despiadada pero justa evaluación de la tradición literaria chilena y, en particular, de la crítica. Refiriéndose a este tema decía:

"Existen dos clases de críticos: los que estudian los libros y los que estudian la literatura. Nosotros no nos podemos quejar de que nos falten los primeros (casi hay sobreproducción), pero suspiramos por los segundos. Los primeros son, en realidad, parásitos de los escritores. Viven de lo que éstos hacen. Los segundos son compañeros del escritor, marchan con él y a veces se le adelantan" (De la poesía a la revolución, etc., pág. 122).

Y, luego, añadía:

"Y no es que yo, como escritor —y esto también hay que decirlo—, tenga inquina o animadversión contra algún crítico. Al contrario. Me han llenado de elogios y me han comparado, claro que prudentemente, con muchos escritores de fama, con tantos que ya en realidad no sé a quién me parezco, ni si me parezco a alguien. Unos han descubierto influencias: otros

semejanzas. Pero ¿quién ha salido ganando con todo eso? Con seguridad, mis amigos y parientes más próximos, que gozan mucho cuando se me alaba. Pero yo, como escritor, ¿qué he ganado? Al principio alguna pequeña satisfacción, cierto estímulo, pues tampoco soy una lápida, pero, después, nada. Cuando publicaba mi segundo y tercer libro, pensaba: ahora me dirán que domino muy bien el tema y los personajes, que tengo gran poder de narrador y, para salir del paso, que me parezco a alguien. Como este alguien es ya muy conocido y sus valores han sido estudiados por los extranjeros y proclamados por los nacionales, no hay necesidad de más... Y así sucedía y así llegué a cansarme, pues sucedía lo que anticipaba. Mi obra de principiante llenaba sus gustos y esto me pareció sospechoso. ¿Era bondad, pereza o incapacidad? De encontrar un crítico que dejando a un lado los elogios, como yo los dejo ahora, hubiese hablado como ahora hablo, diciéndome qué era lo que, desde un alto punto de vista literario, necesitaba y qué lo que tenía de más, otro gallo nos cantara". (Id., págs. 124-125.)

Al revisar el patrimonio literario de Chile se pregunta:

"¿Habrá que insistir en la pintura del campo y del campesino? ¿Qué proyecciones exteriores tiene una literatura basada en esos motivos? ¿O será mejor abandonar eso y buscar en otras partes nuevos temas? ¿Elegiremos, entonces, al hombre de la ciudad? ¿Al de las minas? ¿Al de las salitreras? ¿Será preciso abandonar nuestro estilo sudamericano (casero) y buscar en su renovación o en su aproximación a estilos novísimos el interés que, junto con nuestro color local, nos dé lo que necesitamos? ¿No será dema-

siado anticuada nuestra técnica? ¿No nos pareceremos excesivamente, en una escala inferior, a Maupassant, a Ponson du Terrail, a Balzac, a algún ruso (hay tantos), a Reymont, o a Perico de los Palotes? ¿Nos dedicaremos a la novela psicológica, a la de aventura, a la histórica, a la social? ¿O será necesario falsear nuestra realidad, evadirse de lo inmediato, e inventar lo que no existe y algo más?... Y, por fin, ¿tienen alguna importancia literaria nuestro paisaje, nuestro color, los hombres y los hábitos de nuestra tierra? ¿O ellos no nos deben servir más que como elementos simples de una obra independiente de ellos mismos, de una obra que valga, no por ellos, sino por lo que nosotros pongamos de nuestra parte, aunque lo por nosotros puesto no tenga que ver con ellos sino en lo general, no en lo particular, en lo individual? ¿Qué es lo que debemos hacer? ¿Y seremos capaces de hacerlo?

"...Muchas veces he pensado que los escritores de por acá (me refiero a toda Hispanoamérica) hemos pasado de la simple narración oral a la narración escrita, sin transición, sin sufrir el proceso de la individualización, es decir, sin dar a la obra literaria el sello de una íntima personalidad, sin poner en ella lo que en nosotros puede haber de verdaderamente creador en el sentido literario. Miles de cuentos, cientos de novelas, se fabrican entre nosotros, así, como para los amigos, y aparecen escritas en tal forma que quitándoles las tres o cuatro descripciones del paisaje que tienen, descripciones que se ponen para dar a la narración un carácter literario (?), quitándoles eso, digo, se podría contar de viva voz y sin echar de menos al autor. Falta el autor, podría decirse, falta el artista, ya que lo que se puede contar oralmente no

tiene autor ni creador. No hay ahí, en esas obras, en nuestras obras, un esfuerzo del pensamiento por crear algo que represente, de manera objetiva, lo subjetivo del creador; no hay el deseo o el ímpetu de volcar en la obra literaria lo que en nosotros no es solamente y exteriormente literario, es decir, lo que no sólo se refiere a la simple forma escrita: el deseo de permanencia a través del tiempo, la voluntad de dar a la obra literaria nuestra plasticidad interna, si es que alguna tenemos". (*Id.*, págs. 127-128.)

Ideas son éstas que debieron hacer época en la literatura chilena. No fueron reconocidas de inmediato; al menos, no lo fueron directamente. Sin embargo, mi generación, que sale a la palestra en el año de 1938, llevará en los oídos la voz de Manuel Rojas, el descontento: la voz del noblemente ambicioso, del preocupado escritor que, sin alardes, demanda sabiduría, hondura y universalidad en la creación novelesca.

Curioso resulta anotar que esas ideas antecedieron en mucho a la creación literaria que parecen aludir. Manuel Rojas expresa una aproximación teórica de una obra que está en proceso de gestación. En Mejor que el vino, en cambio, puede darnos ya una mirada retrospectiva del camino recorrido y juzgarlo y explicarlo con nítida claridad. La autobiografía de Aniceto Hevia ha llegado a un instante decisivo: desde la alta planicie comienza el héroe a descender con la carga de una madurez conquistada lenta, hondamente. En Hijo de ladrón le perdimos de vista cuando, ya completo el proceso de su adolescencia, sigue a dos vagabundos en cuyas manos vislumbra la materia que dará forma a su propio concepto de la humanidad. La gran experiencia de Mejor que el vino es el

amor carnal. Aniceto la vive a fondo, entre la grandeza y la miseria, sin mayor grandeza ni mayor miseria, oscilando entre dos símbolos a los cuales se refiere en repetidas ocasiones: la espada y el tarro. Es decir, la luz pura y sólida del genuino amor, realizado en un sentido de profunda fidelidad, y, frente a ella, el cúmulo de miseria y desperdicio, de podrido compromiso, de simulación, de ataque, asalto y difamación, personal y ajena, en que viven los que confunden el amor con un subterfugio para aquietar ciertas descargas suprarrenales. Aniceto primero conoce el tarro: en el trato de las prostitutas que constituyen la ménagerie de su adolescencia y en el amancebamiento con una mujer frígida - Virginia-, mujer de cómico, fantasma de harapientas bambalinas, depósito y blanco de sus ciegos disparos sexuales. Con Virginia practica y se prepara hasta que conoce el amor-espada; casto y dedicado ejercicio de su íntegra humanidad sobre el lecho matrimonial. A la muerte de María Luisa, su esposa, se hunde nuevamente en el tarro. Le cercan figuras de variada e imprevisible intención que se atreven a penetrar su círculo hermético, tentándole. ofreciéndose, perturbándole. En algunas de esas figuras presiente el fuego esencial de su propia búsqueda, pero no se da con iguales condiciones. Avanza, entonces, como nadador herido, tentando la tabla de posible salvación y rechazando la corpulencia gelatinosa que la simula. A los cuarenta y dos años de edad, defendido por burguesa seguridad económica, hecho de sucesivas cortezas, como un árbol que creció en solidez y sabiduría a cada golpe de hacha, herido pero íntegro, blando y duro al mismo tiempo. Aniceto se enfrenta a la más decisiva experiencia del amor: cree descubrir el amor-espada, al fin, después de amargo

tránsito por tarros de múltiple veneno. Ella le ofrece "lo que toda mujer puede dar" —el sexo— y le niega lo que tan sólo ella puede ofrecerle a él: el amor como un medio para descubrir la imagen esencial del hombre y la mujer. Ella insiste en entregarse físicamente, él la quiere para esposa; divididos por un muro infranqueable, se separan.

Aniceto seguirá relatando su historia en Sombras contra el muro (1964): el tono podrá variar, aunque no mucho; su estilo de vida, en cambio, parece ya definido al menos en su sentido básico, en sus propósitos más altos. En el proceso de narrar la historia de Aniceto Hevia, Manuel Rojas habrá dado su mensaje de novelista y pensador social. La novedad de su técnica narrativa, que en Hijo de ladrón nos asombró, en Mejor que el vino y Sombras contra el muro empieza a inquietarnos. Se le ven ya las costuras. La vida cae demasiado plácida en imágenes tan anchas v tan elásticas. Los episodios se reducen en número. Ahora no son sino dos o tres de verdadera importancia: la historia de Virginia y los cómicos ambulantes, el aprendizaje de pintor, el mundo de Flora Cedrón -en particular la novela corta sobre Horacio y Aída- y el dilema ante la negativa de Jimena. De estos episodios Rojas extrae la materia para su extensa divagación sobre el lugar del hombre y de la mujer en la realización del amor. Volviendo, en cierto modo, al concepto de novelar de la picaresca, y en especial al del siglo XVIII, Manuel Rojas narra con el propósito de educarnos. Mejor que el vino es, en realidad, un largo sermón: a veces poético, a veces filosófico, a veces dramático, siempre sincero, aun en lo más recóndito de su retórica, y siempre fascinante

en el ímpetu de río con que avanza y nos envuelve en su corriente.

Conocedor deliberado y consciente del mundo que organiza, de los personajes y episodios que lo pueblan y de las leyes que rigen su funcionamiento, Manuel Rojas puede revelarnos sin dificultad su secreto y lo hace en un párrafo de *Mejor que el vino* para que no haya dudas sobre su objetivo literario ni de su concepto del arte de novelar. Dice:

"Es necesario decirlo todo, aunque de a poco, pensando primero cada uno de esos pocos, dando un dato, luego otro y no todos del mismo carácter, sino diferentes, que haya espacio y luz entre ellos, separación, para que puedan verse y distinguirse, si esto es posible, pues hay mucha confusión en el conjunto, como quien al estudiar algo esencial, importante y amplio, toma en cuenta no sólo lo que va a estudiar o a exponer, sino también lo que lo rodea, lo que algo tiene que ver con ello, no lo que lo rodea ahora, no lo que tiene algo que ver con ello en este momento, sino además lo que lo rodeaba antes o lo rodeará después y lo que tenía que ver con ello hace tiempo o tendrá que verlo dentro de otro tiempo, cuando él no pensaba o cuando él no pensará ya en lo que piensa ahora".

He aquí la teoría estilística que inspira a Manuel Rojas en la historia de Aniceto Hevia. Pudiera decirse que esos "pocos" a que se refiere el autor asumen cada vez mayor importancia, mayor densidad, si no más luminosidad; pudiera decirse que los espacios entre un "poco" y otro "poco" se intelectualizan con materia de intensa especulación didáctica. No puede negarse, en todo caso, que siempre existe la posibilidad de que al fin la unidad de una vida —en todas

sus contradicciones, en sus grandezas y miserias, en sus angustias, sus esperanzas, sus revelaciones, sus derrotas, en la conciencia nítida de su propia condición— pueda surgir precisamente del contraste de esas porciones, de la densidad de los intermedios, de la aparente desorganización del conjunto. Será entonces como un río que acogió ya todos sus afluentes, que trenzó todas sus corrientes internas, que sorbió la savia de sus márgenes frondosas, y desemboca con su monumental complejidad identificada para siempre. Manuel Rojas le habrá dado forma a esa realidad que, en vida, conoció amorfa.

A través del ciclo sobre Aniceto Hevia mantuvo Manuel Rojas un ritmo que atañe tanto al lenguaje como a la estructura interna del mundo en que vive el héroe: es un ritmo amplio y lento como el desplazamiento de una marea; hecho de períodos vastos que se enlazan con la sonora presión de la ola que invade a otra ola. Ese movimiento es el movimiento de la vida que, capa sobre capa, va dejándose caer sobre el alma de Aniceto Hevia.

En 1960 Manuel Rojas publica una novela, *Punta de rieles*, que es la antítesis de esta concepción rítmica a que nos referimos. El lento y goloso bucear en las almas de los vagabundos cede ahora a un ritmo acelerado, de breves períodos, de áspera resonancia. Manuel Rojas quiere sorprender el secreto de una vida en la palabra transcrita directamente, guardando toda su monstruosa deformación coloquial. Se diría que el autor toma, de pronto, por el atajo en vez de seguir el camino real que antes prefería. *Punta de rieles* es la versión directa de un diálogo sin testigos que sostienen dos hombres frente al abismo de la ruina moral. Pudo haber sido escrita en forma de teatro,

acaso fue concebida como un diálogo dramático, ya que no hay apartes, ni especulaciones, ni descripciones ambientales, que no salgan de la evocación misma que hacen los personajes. Dos son los protagonistas centrales; uno dialoga en voz alta, el otro, interiormente. La voz de este último pudiera ser la del recuerdo o de la conciencia, como en ciertos dramas de O'Neill. El personaje con voz es un carpintero que, después de matar a su mujer, aparece en la oficina de un periodista y narra su vida. Busca consejo o, simplemente, se desahoga. El periodista, mientras escucha, piensa, y pensando, rememora su propia vida. Manuel Rojas no ha querido integrar ambas historias combinándolas en una sola masa narrativa, a la manera de William Faulkner, cuyas novelas han influido indudablemente en la técnica de Punta de rieles. Rojas ha preferido contarlas paralelamente, repartiendo en forma equitativa los capítulos. Sorprende esta división. Diríase que Manuel Rojas limitó las posibilidades de experimentación y, sabiendo que ambas historias en el fondo ilustran un mismo punto, creyó posible sugerir la unidad artística por medio de la idea que inspira la novela y no por medio de la forma. El mensaje de Punta de rieles es característico del autor. En oposición a lo que ha dicho la crítica al juzgar un poco apresuradamente esta novela, pienso que ella en nada desdice la filosofía humanitaria de otras obras de Manuel Rojas. El lenguaje, procaz hasta la exageración, y ciertos episodios de un realismo brutal, pueden inducir a error y hacernos pensar que la novela encierra una amarga condenación de la sociedad chilena contemporánea. En realidad, bajo la frase soez y, más aún, detrás de la perdición y del vicio que revelan los personajes, se esconde la certeza de que el hombre nunca cae tan bajo que no pueda ser alcanzado por la mano redentora de otro hombre, ni llegar a perder del todo la fe en sí mismo por muy siniestra y cruel que sea su diaria renuncia. Hay, entonces, una esperanza que se levanta poco a poco y dificultosamente entre el basural de estas dos vidas. Esa esperanza no se define con claridad, apenas se sugiere y, cuando se expresa, viene envuelta en las palabras de un viejo refrán que casi pasa inadvertido.

No es necesario establecer comparaciones entre Punta de rieles y otras novelas de Manuel Rojas. En Punta de rieles se adivina un deseo de romper moldes y de sostener una técnica que a esta historia le calza a la perfección, pero que podría ser ineficaz tratándose de otro tema. Quedándose al margen de la acción, el novelista deja que sus personajes se confiesen descarnadamente. ¿Son estas vidas dignas de narrarse? A tal pregunta pudiera responderse diciendo que toda vida es digna de ser narrada si el novelista la anima de un hálito universal. Confieso, sin embargo, que de las dos historias, una, la del carpintero, me parece de menor interés, mientras que la otra, la del aristócrata venido a menos, me resulta fascinante. Acaso se debe esto a que en la figura del carpintero, Manuel Rojas nos entrega un personaje que ya le conocíamos. En el aristócrata, por el contrario, se encierra una psicología novedosa y compleja, que el autor no había analizado antes.

Se ha dicho que en esta obra Manuel Rojas vuelve a la concepción naturalista o criollista característica de sus primeros libros. Esto es discutible. Lo que parece elemental en el lenguaje de *Punta de rieles* es producto de estilización, lo que se toma por esquemático es velocidad genuina, es decir, movi-

miento narrativo que no admite desviaciones de ninguna clase. *Punta de rieles*, novela de admirable empuje dramático, ha de subsistir principalmente como el testimonio de un experimento técnico en que el autor despliega un dominio del lenguaje popular inigualado en la literatura chilena.

Alejado de Gorki, su maestro de juventud, a quien, sin embargo, no olvida del todo, y sin dejarse vencer por los resplandores de Joyce, de Mann, de Faulkner, quienes suelen cegarle, Manuel Rojas ha descubierto ya el sentido de su creación literaria en el movimiento de una forma de vida que, en el fondo, y por encima de fronteras, es un movimiento de búsqueda de la paz, del respeto esencial de la dignidad humana, en cualquiera condición y circunstancia, y del amor como entrega libre, total y desinteresada.

NOTAS

La literatura de Chile, Buenos Aires, 1941, págs. 152-153.
Cf. prólogo a Lanchas en la bahía, Santiago, 1932, págs...

Datos biográficos interesantes sobre Manuel Rojas se hallan en Manuel Rojas y sus amigos, Héctor Fuenzalida, en El Mercurio, enero 25, 1959.

^{*} En El delincuente, Santiago, 1935.

⁵ En Sub-Terra, Santiago, 1904.

⁶ En El delincuente.

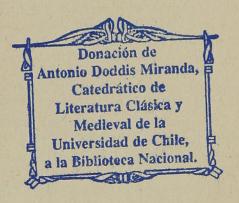
⁷ Hijo de Ladrón, 2.ª edición, Santiago, 1951, págs. 292-293. Cf. capítulo VIII, págs. 289 y siguientes.

⁸ Que hay ciertas reminiscencias de La montaña mágica en esta novela de Rojas es indiscutible. Compárese, por ejemplo, Hijo de ladrón, capítulo II, en cursiva, págs. 96-102, donde Rojas inserta una curiosa y poética lucubración sobre la herida, con la disquisición literariofilosófica de Thomas Mann acerca de la enfermedad, págs. 130, 132, 134, en Der Zauberberg, S. Fisher Verlag A. G., Berlín, 1924. Manuel Rojas inicia su divagación con un dilema —"no te quedan más que dos ca-

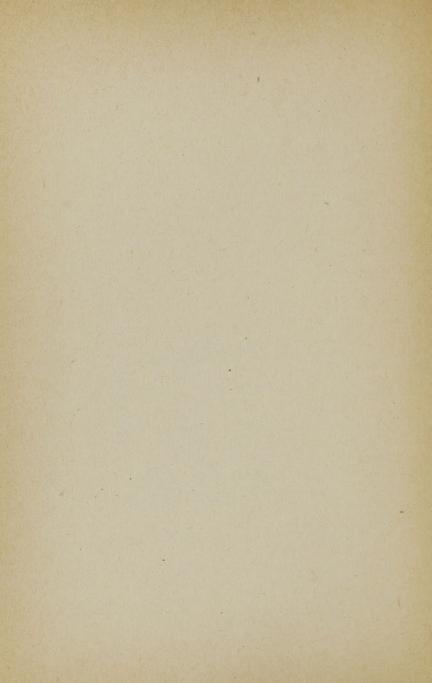
minos..."— que corresponde exactamente al dilema representado en *La montaña mágica* por Hans Castorp y su primo Joachim. Rojas se aparta, luego, de la idea de Mann y especula sobre *la herida* visible o invisible que lleva todo hombre de nuestra época, herida por la cual se le escapa la vida.

Cf. Hombres de maiz, de Asturias; La bahía del silencio, de Mallea; Al filo del agua, de Yáñez; Los pasos perdidos, de Carpentier. En esta última novela leemos: "Habíamos caído en la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable o al Cómitre" (pág. 16, México, 1953). Semejante substantivación ocurre en novelas de Ramón Sender, como La esfera.

De la poesía a la revolución, Santiago, 1938, pág. 98.
 Publicado originalmente en Atenea, 27, 112, oct. 1934, págs. 547-559.



POESIA



PEZOA VELIZ: TERREMOTEADO

La obra de Carlos Pezoa Véliz (1879-1908)1, precursor de antipoetas y padrecito triste del vanguardismo chileno de principios de siglo, tiene un sentido tan inmediato que, a primera vista, no parece resistir un análisis a fondo. He aquí, se dice el lector, a un poeta bien dotado, aunque de cultura escasa, sin grandes ímpetus creativos, sentimental, a veces sensiblero, cegado casi siempre por el brillo y el estrépito de la retórica modernista, rimando, en ocasiones, con arrebatos de un romanticismo tardío. ¿Sus dioses literarios? Acaso Poe —los cuervos vuelan por sus versos de juventud: Nocturno, Cartas a una dama—, de seguro Rubén Darío: la evidencia sobra. Pezoa se acerca a Darío ávido de empaparse en sus fuentes preciosistas y le busca donde cree hallarle con más facilidad: en el lenguaje. Pero se limita a recoger sonidos, rara vez los mitos que esos sonidos generan. ¿Ejemplos?

> ¡Bésame! Enciende ya la Poesía cuadros de luz en intangibles tules, como una gigantesca alegoría de juegos pirotécnicos azules...

Allá a lo lejos su reloj desata el campanario que recita horas y canta tripentálicas de plata con voces soñadoras... (Op. cit., pág. 61.)

¿Pequeño maestro modernista de barrio santiaguino? No. Grave error. La equivocación concierne a elementos casi intangibles, de naturaleza más psicológica que literaria. En lectura más cuidadosa empieza a formarse ante nosotros el extraño cuadro de una poesía que se nutre de cosas antipoéticas y que muchas veces subsiste no por lo que dice, sino por lo que no quiere decir. Esta poesía es como un rostro que siendo bello nos deja frío, pero en el cual, si nos acercamos a observar atentamente, descubrimos ciertas marcas, cierto cansancio animal en la mirada, que, de pronto, nos seducen.

Pezoa Véliz valdría poco si no fuera más que un rimador de exquisiteces modernistas. Lo que vale en su poesía, a mi juicio, es su fealdad. No digo perversión ni diabolismo, que son términos de un subjetivismo exagerado en este caso. Esa fealdad se advierte por primera vez bajo la capa retórica de sus versos juveniles. En medio de la vulgaridad rimada queda, a veces, un verso flotando, una imagen en acción anacrónica. Nos acercamos sorprendidos: algo ha despertado nuestra atención, algo cínico, sarcástico, triste, íntimo, de sugerencia sexual. Ciertas figuras, un hombre o una mujer, se detienen para presentarse con rasgos que de puro concretos llegan a ser excéntricos en el ambiente preciosista donde se mueven. "Tú soñabas con alhajas", le dice el poeta a su enamorada; "Yo soñaba con Ofelias", añade, y exclama:

> Aquella obra chocarrera que no pasó del preámbulo cuyo largo título era: "Amores de una ramera con un poeta noctámbulo". (Ibid., pág. 100.)

En su Brindis byroniano dice:

Porque llegan alegres avecillas a profanar mi soñadora calma como locas, ardientes ramerillas, que quisieran danzar dentro del alma.

Y en *Noctámbula*, cuya dedicatoria reza: "Canción de amor para una compatriota", en medio de remilgos y dulzuras pone estos versos:

¡Y cómo no adorarte! ¡Eres tan linda, con esa endemoniada cabellera, con esos labios con sabor de guinda y esa tristeza alegre de ramera...! (Pág. 70.)

Pezoa sufre la tentación de manchar el diseño armonioso y coloca una mosca en el rostro de ángel. La tentación es incontenible y surge en instantes de erótica actividad como de uncido recogimiento: con amantes o fantasmas, con dioses o seres humanos. Este humorismo negro o enfermo, que entre los modernistas pudo ser un amable pasatiempo —es el caso de Darío, Lugones, Herrera y Reissig, Asunción Silva, Gutiérrez Nájera—, gana cuerpo en Pezoa, se transforma en obsesión, y, al fin, va a ser el sello característico de su poesía.

"Amada... Hoy es el día de difuntos", comienza un poema suyo y prosigue, después de proponer una visita a la tumba de su madre:

Donde una estampa atada a una cornisa a la sañuda muerte representa y hay una calavera amarillenta presa de eterna y espantosa risa. ¿Clisés del decadentismo de fin de siglo? Creo, más bien, que Darío despertó en Pezoa Véliz el demonio de la antipoesía y, orientándolo hacia una actitud sensualista, le abandonó a mitad del camino. Circunspecto en sus comienzos, donoso para rimar y medir, poco a poco Pezoa se deja ir y supera las convenciones del modernismo creando una expresión de genuino sensualismo y de una ironía romántica desconocida hasta entonces en la poesía chilena.

Su raíz criolla, su instinto popular, desdeñan el premeditado afán de perversión elegante característico de los modernistas. En la poesía erótica de Pezoa se arrastran el aliento y el desaliento de la pasión sexual ardida en vino. ¡Qué abismo separa, por ejemplo, la torpeza sensual tan humana de Pezoa Véliz, de la maestría pictórica, helénica, de Guillermo Valencia! Compárense la perfección inmaculada del desnudo y el espléndido detalle que apunta Valencia en cada gesto y movimiento del baile en su soneto Judith y las "reminiscencias de alcoba" que Pezoa Véliz deja en algunas estrofas de El himno del deseo. La nota característica de Pezoa está en un feísmo sensual que. dicho sea de paso, va a quedar en la poesía chilena: un poco en Residencia en la Tierra, de Neruda, v otro tanto en los Antipoemas, de Nicanor Parra, y en La miseria del hombre, de Gonzalo Rojas.

Hasta este punto la desviación de Pezoa Véliz es inconsecuente y, hasta podría decirse, natural en un temperamento como el suyo, forjado en la rutina del vivir criollo. Paulatinamente, sin embargo, su poesía deja traslucir una contradicción interna que presentimos violenta, angustiada, mordaz. La desviada pieza de su mecanismo poético salta más a menudo y no ya en un verso únicamente, sino en poemas ente-

ros. Su poesía, que primero se nos apareció hecha de contrastes, un oponer lo sensual y grosero a lo retóricamente exquisito, se abre como una fruta pasada y las mitades quedan brillando al sol con su carga de dulzura en descomposición, con sus semillas y sus gusanos. De perfil ante el silencioso drama de su pueblo, denigrado en la miseria y ante la dorada mentira de un arte decente que le espera sobre alfombras de felpa al fondo del Ateneo, Pezoa Véliz suelta su descarga. Con un ojo maneja las piruetas que se esperan de su papel de literato escapista, y con el otro, enrojecido en la miserable vigilia de su bohemia, mira estupefacto breves escenas de pesadilla que repiten una y otra vez, en una secuencia absurda, las emociones de su propio fracaso y desamparo.

Un soneto hay que representa mejor que nada este abismo en que se debatió secretamente. Me refie-

ro a La pena de azotes:

Formado el batallón, rígido humilla al pobre desertor aprehendido que sobre el patio del cuartel tendido siente el roce brutal de la varilla.

Sobre sus carnes ulceradas brilla rojiza mancha. Escúchase un aullido. Cada brazo en el aire da un chasquido que las entrañas del soldado trilla.

El sol que sale en el nevado quicio, irónico sonríe ante el suplicio...
Y mientras que vertiendo vibraciones

la banda el patio de sollozos llena, una estatua cubierta de galones mira impasible la salvaje escena.

El borracho, el vagabundo muerto y abandonado a la orilla de una acequia, el pintor que vegeta como un zapallo con la pipa en la boca, pájaros de circo, un jilguero llorón, un zorzal de San Bernardo, una tenca enamorada de un viejo verde, un jilguero barítono, un tordo a quien le desfloran su novia, dos enamorados a quienes separa la tisis, gatos huraños que sueñan aterrorizados, bueyes adinerados, carneros donjuanescos, yeguas en celo, perros distraídos y ociosos, peones torturados por el odio, la ambición, la cercanía de la muerte, inmigrantes entumecidos al borde de los muelles, gimiendo su hambre, su desilusión, su espantosa soledad de niños, he ahí el universo que Pezoa Véliz mira con el ojo pelado y a espaldas de los preciosistas que esperaban de él más filigrana en los campos chilenos, más té y galletas al amor de la lumbre, más suspiros en las playas de Constitución.

Hecho de sarcasmo, de ironía amarga, de cruel introspección, el feísmo de Pezoa Véliz nada tiene que ver con ese feísmo convencional y literario que, según Federico de Onís, señala la reacción contra Darío en México y otros países hispanoamericanos. Pezoa Véliz le hubiera torcido el cuello a Darío y no al pobre cisne. El feísmo de escuela estaba hecho de tanto artificio como la exquisitez que combatía. Era producto de biblioteca.

En el caso de Pezoa Véliz hablamos de un impulso instintivo, de una visión que corresponde exactamente a la realidad en que combatió y sucumbió. A una grieta, o, mejor dicho, a un agujero por el cual espió, acaso con disimulo, el lento hervor de la podredumbre universal que la literatura de su tiempo se empeñaba en tapar.

Considérese, por ejemplo, su famoso poema Nada y frente a él póngase su breve narración en prosa titulada Marusiña. Léase primero la prosa, y el poema después resultará su epitafio. En este sentido figurado Marusiña es el rubio y flaco vagabundo cuyo cadáver barren de la calle con otros desperdicios. Y en Marusiña, qué duda cabe, se va gran parte de Pezoa Véliz. Aquello de humilde y patético, aquello de chileno, de popular, de filosófico desamparo en arrabales y puertos, en campos y aldeas, que más tarde se hará cuento o novela en Manuel Rojas, González Vera, Nicomedes Guzmán, está desnudo, deshollado y puro, al aire como un andrajo, en Marusiña. Y, en síntesis, se halla asimismo en Nada:

Era un pobre diablo que siempre venía cerca de un gran pueblo donde yo vivía; joven, rubio y flaco, sucio y mal vestido, siempre cabizbajo...; Tal vez un perdido! Un día de invierno lo encontraron muerto dentro de un arroyo próximo a mi huerto, varios cazadores que con sus lebreles cantando marchaban... Entre sus papeles no encontraron nada... Los jueces de turno hicieron preguntas al guardián nocturno: éste no sabía nada del extinto; ni el vecino Pérez, ni el vecino Pinto. Una chica dijo que sería un loco o algún vagabundo que comía poco,

y un chusco que oía las conversaciones se tentó de risa...;Vaya unos simplones! Una paletada le echó el panteonero; luego lió un cigarro, se caló el sombrero y emprendió la vuelta... Tras la paletada, nadie dijo nada, nadie dijo nada... (Ibid., pág. 150.)

Con igual sarcasmo y amargura Pezoa habla de cierto roto en su ensayo *El niño diablo*, a mi juicio documento de pionero valor en la literatura chilena. He aquí la imagen de esa falsa chilenidad que disfrazada de audacia deja su huella en todas nuestras clases sociales y que no es, en el fondo, sino un símbolo de cinismo y desprecio por los valores humanos.

Identificado con el paria chileno, atento a los gestos y actitudes de la mitad maldita que despiertan su colérica mordacidad, con el ángel negro adelante, Pezoa Véliz ataca a la mentira oficial y en El candor de los pobres deja un testimonio vibrante de protesta contra la corrupción de los gobiernos, contra los falsos conceptos de independencia nacional, testimonio que debió causar una gran conmoción en su tiempo, y si no fue así se debió a la misma irresponsabilidad general que condenaba. ¿A cuántos políticos de hoy y de siempre no pudiera aplicarse esta semblanza que allí recoge?

"Hace algunos años fue elegido presidente de la Cámara joven el distinguido político don Fulano de Tal (no importa el nombre). Era un personaje de gran talento, pero de pequeña estatura. El sillón de la presidencia tenía, por el contrario, dimensiones un poco exageradas, como que se encargó a Europa cuando presidía esa Cámara otro político no menos emi-

nente, recordado hasta ahora por sus dos metros de altura. De ahí entonces que el señor de Tal casi desapareciera en el fondo de la silla al presidir los debates.

"Pero el ingenio de los hombres tiene sus recursos originales. El pequeño presidente de la Cámara corregía las deficiencias de su estatura colocando tranquilamente en su asiento (¿lo creeréis?) la Constitución política de la República de Chile...

"Vino de estos manejos sacrílegos una frase irrespetuosa de los mozos encargados del aseo... "La constitución está en el asiento del señor presidente."

"La frase era fuerte, pero simbólica." (*Ibid.*, págs. 260-261.)

No obstante la fiereza de esa ironía, que siempre resalta en sus ensayos y artículos, es en sus poemas que Pezoa Véliz va secretamente, suavemente, tornando el incidente ocasional en drama preñado de alusiones sociales. Sus cuentos en verso, Entierro de campo, Pancho y Tomás, Vida de puerto, El perro vagabundo, Alma chilena, sobreviven por eso: en ellos aparece la visión de un pueblo que no encuentra su destino, que posterga la rebeldía, a quien la humildad le sirve como un signo de paz en la abyección. El tono optimista de un poema como De vuelta de la pampa suena a artificio. Eso se lee esperando un desenlace brutal que el poeta prefirió evadir. Ahí no cabía otro final que "el estribillo del turco", de Neruda.

Pezoa Véliz, escapado de los salones literarios, de las pastelerías de Viña, de los imperiales del tranvía crepuscular y de las colonias tolstoyanas, solo, aplastado por sus lecturas del naturalismo francés, del mundonovismo mexicano y de una que otra novela rusa, cohibido por el histrionismo de sus apuestos camaradas, de uno que llamándose Thomson se hacía llamar D'Halmar, traga a duras penas su dosis de cosmopolitismo elegante y pasa a morir en la verdadera mortaja de sus versos criollos, sus versos feos, sus versos humanos, cursis y revolucionarios.

En ellos se encuentra finalmente: en ellos y en la tristeza del campo chileno; en el verso galopado o en el de paso de ojota; en el duro y viril romance del huaso y del roto, de los arrabales de pueblo y en la suerte oscura de los vagabundos chilenos; en el tierral de las zarzamoras, en el destello agonizante de las velas de barrio, en las botellas de vino del despacho aldeano, en los delantales de la china y en sus trenzas, sus senos rollizos, sus mejillas coloradas; en las escarchas del amanecer y en los aguaceros eternos sobre callejas de piedra y lodo; en las tenebrosas cités de Santiago; en todas partes donde alienta un paisaje chileno: allí está la tristeza derrotada de Pezoa Véliz, allí está el poeta modernista a caballo, el pucho colgando en los labios; o de pie, solo en una esquina, transformando el sarcasmo en un hipo gigantesco de vino y de pena, creciéndole dentro de él, como un árbol, la soledad, la miseria, la muerte.

Curioso sujeto, excéntrico, contradictorio, fue Pezoa Véliz. Nadie ha dejado una imagen suya tan certera y cabal y de autenticidad más cruel que el doctor Eduardo Cienfuegos cuando mirándole en su lecho de muerte, tísico, con la marca del terremoto de 1906 en su cuerpo, dice:

"Por el hecho de tener en el vientre una herida que en patalogía se denomina ano contra natura debía tener adherido al vientre un estercolero... este hombre que tenía arrestos de artista refinado, dado a los perfumes y el sibaritismo... Porque Pezoa Véliz era un artista cabal; pero siempre me llamó mucho la atención una dualidad de personas que había en él. Por un lado había un hombre fino, exquisito, que sabía conducir la conversación y el trato a su gusto; y, por el otro, un roto, un hombre de la plebe, con el lenguaje propio de un hombre del pueblo; los ademanes del huaso, el gesto, todo, hasta la manera de tomar el cigarrillo. Las sesiones en que se le hacían curaciones a la herida eran famosas. Decía cuanta obscenidad y garabato se le venía a la mente. Al preguntarle cuál era la razón de tanta blasfemia, nos contestaba que aquello lo aliviaba. En efecto, a pesar de los padecimientos físicos y el estrago consiguiente que le causaba la enfermedad, Pezoa Véliz era sensual en extremo. Cuando visitaba el hospital una mujer hermosa, sus ojos le brillaban y sus deseos se agudizaban en forma increíble. Era sumamente macho, pese a la situación en que se hallaba, atado a aparatos clínicos",3

A mi parecer resulta absurdo evaluar una obra como la de Pezoa Véliz por lo que ella contiene de artificio y que, cubriéndola como un barniz, permitía clasificarla en el casillero del modernismo chileno. La poesía de Pezoa Véliz debe mirarse a contraluz; y como un vidrio roto nos va a dar fuertes colores, planos extraños, raras ilusiones ópticas. En esas imágenes quebradas se ocultan su verdad y su peculiar belleza, porque su obra vive alimentada de ese contraste que lo partió en vida desde la cabeza hasta los pies. Chile está en su poesía diseminado sin mayor orden ni hermosura, pero atado a ella por raíces de sangre.

NOTAS

¹ Mis citas son de Poesías y prosas completas de Carlos Pezoa Véliz, edición definitiva. Recopilación y estudio de Armando Donoso, Nascimento, Santiago, 1927. Raúl Silva Castro ha publicado en 1964 (Publicaciones del Ministerio de Educación, Santiago) un buen número de producciones inéditas de Pezoa Véliz. Ernesto Montenegro, quien conocía el texto de ellas, expresó una vez la esperanza de que no se publicasen, pues las consideraba de mérito escaso. Tenía razón.

² Pionero en el sentido de que anticipó especulaciones sobre el mismo tema de escritores como Benjamín Subercaseaux, Joaquín Edwards Bello y Lautaro Yankas.

Citado por Antonio de Undurraga, en Pezoa Véliz, biografia, crítica y antología, Nascimento, Santiago, 1951, págs. 163-164. Otra obra de importancia crítica que debe consultarse es la de Paulius Stelingis, Carlos Pezoa Véliz: poeta modernista innovador, Nascimento, Santiago, 1954.

VICENTE HUIDOBRO: LA CONFESION INCONFESABLE

"Pero ésta es la parte más inconfesable de la inconfesable confesión. Esta es la parte que queda en silencio, que queda detrás de todas las palabras. Contarla sería mancharla. Es el rincón sagrado del corazón." VI-CENTE HUIDOBRO, Vientos contrarios (Santiago, 1926, pág. 32.)

ASISTÍ UNA vez a una amable tertulia de jóvenes escritores donde se habló en coro de Vicente Huidobro. Nos presidió, qué duda cabe, el fantasma de Huidobro, paseando por la terraza blanca, sin mirarnos, con leve gesto desdeñoso en los hombros, seguro de que no ignorábamos su presencia. A través de los cristales del comedor se fijó alguna vez su sombra y creí descubrir nuevamente, después de tantos años, el rescoldo agónico que vi en sus ojos días antes de su muerte, cuando le encontré viajando en un autobús santiaguino colgado precariamente de una débil correa. Se preparaba entonces a dar un salto en el vacío. Hoy lo olvida, y nosotros, con expresión suave, sin alardes ni veleidades, firme el recuerdo en la aureola blanca de su rostro, con el roce vivo de sus campañas aún en nuestra memoria, conversamos sobre él v la transfiguración toma efecto.

—Para mí —dice alguien— Huidobro fue el joven héroe que vi llegar de Europa después de conquistar el mundo internacional de la poesía; lo traía enredado en el cuello, un invierno santiaguino, y lo plantó en las dulces avenidas del Parque Forestal. Cansinos-Aséns decía entonces: "No se escribe lo mismo después de Huidobro que antes de Huidobro".

- —No fue Cansinos-Aséns quien dijo eso, sino Rozades.
 - -¿Existió ese Rozades?
- —La revista *Ex* de Viena dijo que las tres grandes teorías del siglo xx son: la Relatividad de Einstein, el Creacionismo de Huidobro y el Psicoanálisis de Freud.
 - -Huidobro fundó muchas revistas como ésa...
 - -¡Pero si ésa era auténtica!

Huidobro no fue solamente eso. No pudo haber sido eso y nada más.

- —Vicente iluminó, en un sentido físico y metafísico, a todo poeta joven que entró en contacto con él. Recuerdo vivamente a sus discípulos. Aun hoy llevan el ceño iluminado, altanero, la sensual perspicacia de sus ojos en sus propios ojos, la boca jugosa apenas extendida en una sonrisa superior, distante, inteligente. Llevan el color de su piel en sus libros y hasta las chispas de sus gestos en las manos.
- —Iluminó en un sentido profundamente dinámico, obstinado y serio. Jamás se dio en Santiago juventud más intensa, más lucubradora, más familiarizada con lo excelso del arte contemporáneo universal. ¿Recuerdan a los Septembristas? ¿La Revista Pro? ¿Los artistas niños de Bamba? Su llegada, allá por el año treinta, desató un vuelo huracanado de papel couché, explotó acuarelas y óleos, lanzó un ejército tipográfico de diarios y revistas cuya fundación era repentina y cuya muerte fue instantánea. En Marcha, Contra la corriente, Ombligo...

Recuerdo todo eso, pero no creo que él fue exactamente eso. Le veo de pie en el paraninfo de la Universidad de Chile arguyendo contra don Enrique Molina que llegaba de Rusia. Le veo en el escenario del Teatro Recoleta proclamando a un candidato comunista.

—Una noche, saliendo de su departamento, nos dijo con aire casual que nada le costaría derrotar a su pariente García Huidobro, campeón nacional de los ochocientos metros. Cerca de la madrugada, después de comida, a sus años... Corrió contra todos nosotros. Antes de la media cuadra rodó por el suelo.

—En el ranking poético universal que hacía todas las noches, escribía en primer lugar, con rasgos firmes, indelebles, Vicente Huidobro. ¿El segundo?

-Leo una cita de Maurice Raynal: "Los medios que imagina Vicente Huidobro atestiguan las rebuscas de una sensibilidad muy refinada. La brevedad de las imágenes de Vicente Huidobro hace desaparecer tan bien los lazos que unen generalmente los elementos de las comparaciones, que uno siente claramente cómo ellas se han presentado de un solo golpe a su imaginación". Y otra de Tadeus Paiper: "Lo que Huidobro empezó, el talento de la raza lo ha continuado. El culto de la frase (creada, inventada, de la frase objeto nuevo) es el signo distintivo de esta poesía". Finalmente, esta cita de Nicolás Beauduin: "Algunos jóvenes, llenos de buenas intenciones. escriben palabras sin prosecución. Vicente Huidobro no tiene esas puerilidades. Su poesía es construcción. imaginación, realización, encanto sobre todo. Ella existe por sí misma, como toda obra de arte, ella tiene en sí su finalidad".

—Yo diría que toda la poesía chilena contemporánea muestra, con el brillo de una veta inacabable en el flanco de una montaña, la influencia de Vicente Huidobro. Está en el mecanismo del lenguaje, cer la producción nerudiana que siguió a Residencia en la Tierra, sabemos que su caos surrealista fue ofrecido al lector como un proceso de destrucción, dentro del cual alentaba el impulso para la creación de un nuevo mundo. La enumeración caótica de Residencia en la Tierra no es más que un síntoma de una crisis social e individual.

La primera impresión del lector al leer Residencia en la Tierra es de asombro y recelo ante el sentido de mórbida condenación con que Neruda se enfrenta a sus temas fundamentales: la naturaleza y el sexo. El amor es para el poeta: Agua nupcial y Materia nupcial, Ritual de mis piernas, Caballero solo. Tango del viudo. Es decir, una consideración solitaria del sexo en medio de un ambiente que es no sólo incomprensible para el poeta, sino también enemigo en un sentido diabólico. El mejor ejemplo de esta actitud se encierra, acaso, en el poema Ritual de mis piernas. En la expresión de su autoerotismo Neruda es consistentemente específico, preciso y directo. Considera a su propio cuerpo como una especie de crecimiento animal que prosigue lentamente y en forma vegetativa del orgasmo a la putrefacción. El océano se convierte asimismo en un símbolo del caos teórico de Neruda: en él ve una profundidad de atmósfera vaga e indecisa habitada por materia orgánica informe, por flotantes montañas de detritos, por presiones y corrientes que impiden eternamente la estabilización de la materia en formas definidas.

La fuerza sexual, latente en todos los aspectos de este mundo, produce un curioso efecto en los objetos materiales de la enumeración nerudiana. Estos objetos se transmutan en organismos vivos cargados con la significación subconsciente que el hombre les

confiere a través de siglos de íntimo uso. La vida con que Neruda toca a sus criaturas es la vida de una materia en descomposición, febrilmente dinámica. Léanse, por ejemplo, los poemas El fantasma del buque de carga y Walking around. El primero trata de un barco perdido en las profundidades del océano: el único pasajero es un cadáver, verde, gordo y transparente, que flota, desorientado, por cubiertas y camarotes. En este mundo submarino todos los detalles comunes a un poema marítimo suenan fantásticos: los ruidos se sofocan en la masa de agua, los objetos se sueltan y navegan libremente dentro de la embarcación, entre sacos grises que guardan, obstinados, su lugar original. El mundo submarino es un símbolo del proceso de desintegración que Neruda ve en la civilización moderna y al cual interpreta como un conjunto de impresiones sensoriales, nunca como parte de su propio mundo.

En un sentido general sus símbolos no son difíciles de identificar, pero considerados estrictamente en su connotación dentro del vocabulario poético, se prestan a numerosas y contradictorias interpretaciones. Amado Alonso escogió el método lingüístico para penetrar las zonas más íntimas de la poesía de Neruda, pero sus explicaciones de palabras-símbolos no son siempre convincentes y, muchas veces, son atrabiliarias. Al crítico lingüista se le escapa casi por completo la trascendencia social de Residencia en la Tierra. Porque al aludir a este caos monumental, Neruda ha expresado, como nadie lo hizo antes, la angustia metafísica del hombre hispanoamericano, sus terrores y supersticiones, su sentido de culpabilidad que le inculcaron las enseñanzas religiosas y la tradición rota de sus antepasados indios, su soledad en

medio de una civilización extraña que él no entiende y no puede, por tanto, apreciar; su dolorosa conciencia de ser un fracaso, su consternación ante una naturaleza que lo aplasta con sus selvas salvajes, sus océanos y montañas, y su decadencia que resulta de la explotación, la pobreza y la enfermedad.

Este elemento social, reconocible ya en los dos primeros volúmenes de Residencia en la Tierra, explica lo que muchos críticos consideran un cambio súbito en el tercer volumen de la obra. Este cambio hacia una expresión poética fundamentalmente política, aunque surrealista en su estructura de imágenes y metáforas, coincide con la participación de Neruda en la Guerra Civil española. Neruda se esfuerza por llegar a las masas con recursos tradicionales, como la rima; enfrenta sus temas con actitud realista; su concepción entera de la vida y del arte asume una orientación materialista que ahoga su vieja angustia metafísica. La cólera reemplaza a la angustia y la enumeración caótica cede su lugar a una cadena interminable de epítetos independientes. Se inspira en la poesía clásica española y, para condenar a los generales fascistas de Franco, adopta el estilo satírico de Quevedo. Su admiración profunda por el autor de Los sueños queda estampada en sus Viajes al corazón de Ouevedo. (Santiago, Chile, 1947.)

Al convertirse en un poeta político, Neruda se enfrenta a un grave dilema: ¿cómo cumplir con su deber de militante que le demanda simplicidad y realismo social en su creación literaria y, al mismo tiempo, mantener la hermética belleza de su arte surrealista? O purifica su poesía de todo elemento decadentista o renuncia a su militancia revolucionaria. No puede, por supuesto, seguir ninguno de estos

caminos. En el Canto general (1950) juzga acerbamente la poesía de su juventud -todo lo escrito antes de España en el corazón- y proclama su fe en la función social del arte. Será un poeta popular, claro, optimista, dinámico en la expresión del mundo del futuro. Sin embargo, en la zona más pura y honda de su poesía, Neruda seguirá siendo surrealista y, en consecuencia, permanecerá hermético ante las masas. Sería un grave error dudar de su sinceridad; como lo sería también creer que su mensaje político cae en el vacío a causa de la compleja forma literaria en que viene expresado. El gran público le seguirá, a la zaga, tal vez, pero obstinado en su admiración y en su afán de comprenderle. La crítica guardará un silencio asombrado ante el torrente metafórico del Canto general. Pero las ediciones del poema se agotan y renuevan. Mientras tanto el poeta redoblará sus esfuerzos por simplificar su expresión, buscando la esquiva clave que solucionará el dilema.

Neruda se aparta distintamente del camino de los poetas españoles contemporáneos. Mientras Jiménez, Guillén, Alberti, Aleixandre y otros insisten en su esfuerzo por desnudar la poesía de todo adorno exterior para alcanzar la quintaesencia del lirismo, Neruda, paradójicamente preocupado de la sencillez, se arroja a una opulencia barroca que, a la postre, le dará el sello a su estilo americano. Tanto los españoles como Neruda buscan la esencia de la realidad: aquéllos la encuentran en una contemplación meridiana de formas estáticas, éste en el proceso dinámico de la lucha del hombre contra el hombre y la Naturaleza.

La emoción básica del Canto general no es ya la angustia de Residencia en la Tierra ni la ira de Espa-

ña en el corazón, sino un sentimiento de saludable exaltación lírica. Su estilo parece forjado en la tradición de la letanía litúrgica. No describe, glorifica. Su famoso poema a las alturas de Macchu-Picchu ostenta ochenta y cuatro epítetos líricos en una sola sección. Trozos del Canto general son considerados ya como sin par en la historia del barroco hispánico. En esta poesía, cuya base descansa sobre los valores de alcurnia clásica, Neruda aparece libre de morbidez sensual. Sus dramáticas contradicciones, su sentido de impotente desamparo en medio de la naturaleza. la conciencia de su propia perdición, todo aquello que fue la substancia de sus viejos versos se diluye ahora por canales secretos, invisibles al lector. Un mito de Naturaleza y Sexo, majestuosamente armónico, asoma su cabeza entre océanos, selvas v montañas. Neruda ha llegado a personalizar las fuerzas físicas del continente hispanoamericano. Ha sublimado sus conflictos personales en una doctrina social que para él significa la emancipación de la humanidad. En un estado de ánimo así, exuberante, jubiloso, misionero, ha escrito los tres volúmenes de Odas elementales (1954, 1956, 1957).

En el fondo, las *Odas elementales* constituyen una nueva etapa en la evolución poética de Neruda: lo anecdótico del *Canto general* ha desaparecido, pero no su intención social; el epíteto lírico de alta resonancia ha disminuido en su registro, se comprime ahora en esenciales imágenes de corta pero intensa duración; el preciosismo barroco viene atenuado por dos sentimientos de apariencia contradictoria, pero de raíz única: una alegría suave, saludable, y una cierta melancolía de varón maduro y sabio; estos dos

sentimientos ponen un freno de mesura a las exuberancias gongorísticas del lirismo nerudiano.

El torrente macizo del Canto general, los aluviones descriptivos, el disparadero de imágenes y metáforas, encuentran su dique y, contenida toda esa fuerza lírica hasta la más alta tensión, el poeta dispone liberarla a través de minúsculos canales, vertientes de quintaesencia, que manan en finas líneas por la

enorme página blanca y desnuda.

En las Odas Neruda intenta captar lo universal en lo elemental. "Soy poeta realista", dice, pero en verdad no quiere decir que sea un poeta objetivo, anecdótico, ni que exprese su visión del mundo en planteamientos directos; continúa siendo un poeta barroco y preciosista. Al considerarse "realista", Neruda quiere decir que hoy anda en búsqueda de lo concreto y, entre lo concreto, busca lo minúsculo porque en ello ve un compendio del mundo que puede abrir y examinar como una semilla. Todo aquello que canta en las Odas elementales es semilla o funciona como una semilla: el aire, la cebolla, la gaviota, el color verde, la lavandera; seres y objetos se ofrecen a su examen microscópico y revelan un principio de vida, de reproducción material y espiritual, de belleza y permanencia en el corazón de lo concreto. Con su ojo de cíclope y sus gruesos dedos examina el grano de sal, el pequeño vientre de la cebolla, el cofre de la castaña, y escribe sus observaciones en frases breves, en palabras sueltas, como un hombre de ciencia que ha descubierto el sistema de aprisionar el secreto de la vida en el nombre de las cosas, desilusionado ya de fórmulas y símbolos.

Lo universal no encierra proyecciones metafísicas para Neruda. Su concepción del mundo es bási-

camente materialista y sus Odas elementales son un canto al dinamismo de la materia y a los ciclos de vida y muerte que la perpetúan. Este concepto de universalidad no siempre se aplica a un mundo de esencias filosóficas. Por lo general, le atrae el mundo más inmediato de los sistemas sociales. A veces, en su estado de más alto lirismo, su poesía no es sino la constatación de un objeto o un hecho del cual se desprenden ciertas imágenes como pequeños astros en órbitas de minúscula provección. Entre sus odas, por lo tanto, hay aquellas que expresan con sencillez y hondura una verdad filosófica: la Oda al albatros y la Oda al algarrobo, por ejemplo; la primera, un canto a la ambición heroica del hombre que desafía todas las limitaciones en un vuelo que ha de perdurar por encima del tiempo y de la muerte; la segunda, una elegía a la majestad de este mismo poder ya vencido por la muerte, pero eternizado en el mito. Hay, por otra parte, odas que encierran un símbolo de índole social: la Oda a las mariposas, entre otras, en que el poeta, luego de cantar su belleza, pide al campesino que las extermine, pues esa belleza no las redime en su obra destructora: la Oda al aire, último baluarte de lo que aún no se explota ni se vende, patrimonio del pobre: la Oda a la tristeza, en que Neruda cumple con el deber de su optimismo revolucionario, de su alegría socialista, propia del hombre que va a construir el mundo de mañana; la Oda a un millonario muerto, que es una elegía por un hombre prisionero de sus posesiones materiales y liberado en el acto de morir. Hay, en fin, odas propiamente elementales, es decir, materiales, que, aparte de una leve insinuación proletarizante o humanitaria, no son sino la instantánea de un objeto, de un insecto, o un

elemento de la naturaleza, captados en el instante milagroso en que expresan su identidad creadora: así vemos al picaflor, a las abejas, y así también a la magnolia, a la castaña, a una estrella, al vino. Son éstas, odas preciosistas, de constreñido estilo barroco; a veces, un simple pasatiempo lírico —Oda a los calcetines—, concebidas en espíritu jovial, juguetón, tierno.

Se ha censurado a Neruda el uso, más bien el abuso, del verso corto en las Odas elementales. Sus censores no parecen haber comprendido el valor funcional que el verso corto aquí representa. No es por capricho que Neruda divide el pensamiento en frases sueltas, en palabras aisladas y aun en sílabas balbucientes. Sería un grave error tratar de volcar estos versos en párrafos de inconexa prosa, como alguien ha sugerido, o cambiar de cualquier modo su orden. Así como cada objeto estético de Neruda es en sí un compendio de su visión del mundo, así cada verso corto es en sí una definición fundamental que no admite acomodos ni rellenos, es la forma que el poeta considera esencial, pues ella corresponde en el pensamiento a un hecho u objeto estético de índole elemental. Más que epítetos, estos versos son el esqueleto de un cuerpo barroco, son la médula destilada de una osamenta poética. Forma y fondo existen en una correspondencia de exactitud matemática.

Como edificio de vidrio y varillas de acero soporta la estructura mínima de la oda nerudiana una masa gigantesca de materia poética. Su aérea ligereza y plasticidad son la garantía de su potencia; su mínima arquitectura permite que cada arista se convierta en fuego vivo y resplandeciente de imágenes que sugieren otras imágenes y otras aun más encendidas, hasta que el pequeño edificio parece arder entero en conflagración inextinguible. Se trata de un fuego elemental alimentado por los esenciales componentes de la vida.

NICANOR PARRA: ANTIPOETA

NICANOR PARRA es el poeta chileno de mayor influencia dentro de la llamada Generación de 1938. Vive en los contrafuertes de la cordillera de los Andes, en un lugar vecino a Santiago llamado La Reina. Allí ha puesto una casa prefabricada, llena de libros, de sillas, de mesas y unas cuantas lámparas de dudoso funcionamiento. Hay cuadros en las paredes de rústica tabla; también hay un fonógrafo de cuerda y bocina, un guitarrón y un anafe. Por razones un tanto inexplicables, la casa no tenía aún ni agua ni luz eléctrica cuando le visité. De agua le proveían los vecinos: en cuanto a la luz, la hacía él mismo quemando, no muy lejos de la puerta, gigantescas ramas de zarzamora cuyas llamaradas veíanse claramente desde Santiago. Su vecino más cercano, Arturo Edwards, le había asegurado la casa contra incendios.

Muy reposado, cuidadoso en el vestir, el pelo crespo, yéndose, los ojos hundidos y el rostro curtido por gruesas arrugas, Nicanor Parra viaja diariamente desde La Reina a la Universidad de Chile, donde hace clases de matemáticas. Ocasionalmente pronuncia conferencias sobre viajes interplanetarios y fenómenos celestes. Por lo general, sin embargo, escribe versos en toda clase de papeles, que arma después meticulosamente; en los ratos de ocio baila cueca o platica con sus numerosos amigos. Cuando no está en Chile anda por Suecia, China, Inglaterra o los Estados Unidos. Lee y habla el inglés: en cambio, no fuma ni bebe. Es decir, puede tomarse una o dos botellas de vino para no perder el hilo de una conversación, así como puede acabar también regulares vasos de aguardiente apiado para sobrevivir a una sobremesa.

Pero en realidad no bebe. Acompaña solamente a quienes beben.

Entre los escritores chilenos de la Generación del 38 Parra es el único que ha formado escuela. Quienes le imitan son poetas jóvenes de decir claro, de imágenes excéntricas dentro de su tono regional, sarcásticos y amargos, ácidos críticos de la rutina diaria en que se desenvuelven graciosos pero ligeramente congestionados. Debajo de la humorística amargura esconden poderosa arma con que rompen el frente de las instituciones burguesas contra la condenación y llegan a crear una atmósfera poética de lúcido y dinámico desorden. Nicanor les recibe como gallo a sus polluelos. Les sirve alpiste en la mano, si así pudiera decirse; les anima, les defiende, para dejarles ir, luego, con la nueva del antipoema en los labios. Este ascendiente personal es tanto más inesperado cuanto que Nicanor aparece más bien como un individuo retraído y parco en sus publicaciones. No tiene a su haber sino: Cancionero sin nombre (1937), Poemas y antipoemas (1954), La cueca larga (1957), Versos de salón (1962) y Canciones rusas (1966). Sin embargo, sus libros provocan revuelo, sus pronunciamientos levantan polvo y su presencia misma despierta curiosas reacciones de simpatía y hasta de devoción apasionada. Son numerosas las poetisas, lectoras y maestras que le siguen y le persiguen con fervor suicida. Se ha casado con varias de ellas, de distintas nacionalidades.

Describiendo sus comienzos literarios y la evolución de su ideología estética, Parra habla así:

"Políticamente éramos en general apolíticos, más exactamente, izquierdistas no militantes; en materia religiosa no éramos católicos: la teología nos tenía

sin cuidado, aunque no tanto. Yo me inclinaba por la filosofía oriental, lo que me hacía sospechoso frente a mis compañeros más íntimos: Oyarzún y Millas. Por su parte, Oyarzún creía en los cíclopes, tal como suena, y Millas, a pesar de su sólida formación académica, se dejaba deslumbrar por un filósofo ambulante de la Quinta Normal, que afirmaba que el hombre debía inspirarse en los animales domésticos en materia de modales personales: del gallo debía aprender la gallardía, y del caballo la caballerosidad..."

"A cinco años de la antología de los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público... Claro que no traíamos nada nuevo a la poesía chilena. Significábamos, en general, un paso atrás, a excepción de Millas y de Oyarzún, que, según mi modo de ver, eran

ya unos poetas perfectamente vertebrados."

"Pero nuestra debilidad inicial, así lo pienso en la actualidad, era un punto de partida legítimo para nuestra evolución ulterior. En ella radicaba la fuerza que más tarde nos ha dado derecho a la vida. Fundamentalmente, creo que teníamos razón al declararnos tácitamente, al menos, paladines de la claridad y la naturalidad de los medios expresivos. Por lo menos, en esa dirección se ha movido posteriormente el cuerpo de las ideas estéticas chilenas. Tomás Lago... se transforma en 1942 en el adalid de la nueva doctrina, cuyo contenido sintetizó él mismo en la frase: "Luz en la poesía", con que tituló el prefacio de sus Tres poetas chilenos... El título de ese prefacio no era arbitrario; en esos mismos días, el que habla había anunciado un libro denominado La luz del día. Ese libro no vio nunca la luz del día, pero. aumentado y disminuido, pasó más tarde a formar parte de Poemas y antipoemas."

"De más está decir que nosotros constituíamos el reverso de la medalla surrealista."

"Los hechos se han encargado de demostrar que por lo menos el cincuenta por ciento de nuestros principios no había sido mal ideado. El otro cincuenta por ciento... estaba de parte de los surrealistas, que en aquella época representaban, en rigor, el paso siguiente del creacionismo y del nerudismo: la inmersión en las profundidades del subconsciente colectivo."

"El antipoema, que, a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista —surrealismo criollo o como queráis llamarlo—, debe aún ser resuelto desde el punto de vista psicológico y social del país y del continente a que pertenecemos, para que pueda ser considerado como un verdadero ideal poético. Falta por demostrar que el hijo del matrimonio del día y la noche, celebrado en el ámbito del antipoema, no es una nueva forma de crepúsculo, sino un nuevo tipo de amanecer poético."

En los comienzos de su carrera literaria y, más tarde, en ratos de esparcimiento, Nicanor Parra cultivó ciertas formas de poesía popular. Le atraía una ancha zona de Chile y de los chilenos; una zona de romántica dedicación a los valores épicos de la guitarra y del vino. En *La cueca larga* se aprecian la gracia improvisadora del viejo payador y la gruesa sensualidad de cantoras y bailarines. Allí están los nombres criollos donde se santifica la nacionalidad en potrillos y cañas de sólido prestigio; la burla soca-

rrona del campo y el genio equívoco, pecaminoso y ácido de la ciudad chilena. Dice Parra:

Yo no soy de Coihueco soy de Niblinto donde los huasos mascan el vino tinto. Yo nací en Portezuelo me crié en Ñanco donde los pacos nadan en vino blanco. Y moriré en las vegas de San Vicente donde los frailes flotan en aguardiente...

Por encima de la algazara o, más bien dicho, apartado en un fresco rincón de sauces y albahacas, el poeta se ocupó también en el oficio santo de transmutar lo humano en divino. "Brindo por lo celestial — y brindo por lo profano", exclama Nicanor mientras trabaja como un ceramista de Quinchamalí para quitarle al surrealismo su decadencia europea. Pone alas donde va un poncho. Surte de ángeles los expendios de licores. Zapatea con punta y taco y, en su contrapunto, corona la métrica romance con estribillos de discordancia moderna:

Con mi cara de ataúd y mis mariposas viejas yo también me hago presente en esta solemne fiesta...

En esta poesía, compuesta para ser cantada y bailada², se mantiene viva la tradición del juglar. A través de plazas, cortes y campos su verso ha ganado la maestría de ritmos que impone el entusiasmo épico del pueblo; se ha dado un trasfondo para esconder la flor de la malicia y ciertos dobleces de sensualidad; se arma de duros apodos, de viriles acentos, de agresivo lirismo. La poesía popular de Nicanor Parra es roja y palpitante como gallo de pelea clarinando en la rueda. Me ha tocado oír esta poesía en Doñihue y Quilicura, cercada de gritos, risas y botellas; la he visto levantarse a la cabecera de la mesa y sostener su duelo de ingenio contra la sabiduría del tiempo en la tierra huasa; y la vi salir victoriosa bajo el peso de las coplas, las tallas y los brindis que la condecoraron. "Firmeza", dijo la cantora popular, y quiso decir firmeza de La cueca larga para poetas topeadores, para cabezas coronadas de vid, para los anillos que se enredan en el arpa, para las espuelas clavadas en sangre como cresta de gallo; firmeza de la magia poética, culta y popular, de los mitos del país, de los ritmos del mundo que Nicanor Parra baraja en cuecas largas, en esquinazos y décimas con iluminada prestancia. Pero pongamos luz en la zalagarda. ¿Qué papel juega el antipoeta en La cueca larga? Eliminemos los colores del poncho y el brillo plateado de las espuelas; escuchemos el alarido de las cantoras e individualicemos las palabras; quedémonos con la turbulencia que mantiene el fuego del bailarín de cueca detrás de su frente pálida, del mechón de pelo negro y del ojo asesino. Nicanor Parra, como él mismo lo dirá en Poemas y antipoemas, lleva a cuestas el ángel y la bestia. Se trata, en realidad, del ángel y la bestia que le son característicos al huaso chileno. Algo de disimulado detrás de la burla socarrona y de la ingenuidad maliciosa, algo de pillería zorruna. La preponderancia del vientre. Cuando Nicanor Parra triunfa con La cueca larga en la ramada, bajo el sauce, junto a la acequia y a la línea del tren, es porque la gente huasa le ha considerado uno de los suyos: le ha reconocido y apreciado su cinismo, su apetencia gastronómica, su agresivo desprecio por la mujer y su habilidad para mantenerla subyugada, su bulliciosa amargura y sus sangrientas parodias de las instituciones burguesas, su modo indirecto de exaltar el estoicismo de aquellos a quienes describe pudriéndose en la decadencia.

Si le juzgamos, por otra parte, a base de Cancionero sin nombre y de las primeras composiciones de Poemas y antipoemas, Nicanor Parra nos conmueve especialmente cuando escribe sobre el sentimiento de nostalgia que el hombre descubre en la posesión de las cosas dentro del sentido secreto que sólo la muerte deposita en ellas:

> ¡Buena cosa, Dios mío!, nunca sabe uno apreciar la dicha verdadera, cuando la imaginamos más lejana es justamente cuando está más cerca. Ay de mí, ¡ay de mí!, algo me dice que la vida no es más que una quimera; una ilusión, un sueño sin orillas, una pequeña nube pasajera. Vamos por parte, no sé bien qué digo, la emoción se me sube a la cabeza. Como va era la hora del silencio cuando emprendí mi singular empresa. una tras otra, en oleaje mudo, al establo vacío volvían las oveias. Las saludé personalmente a todas y cuando estuve frente a la arboleda

que alimenta el oído del viajero con su inefable música secreta, recordé el mar y enumeré las hojas en homenaje a mis hermanas muertas. Perfectamente bien. Seguí mi viaje como quien de la vida nada espera... Cuánto tiempo ha pasado desde entonces no podría decirlo con certeza; todo está igual, seguramente, el vino y el ruiseñor encima de la mesa, mis hermanos menores a esta hora deben venir de vuelta de la escuela: ¡Sólo que el tiempo lo ha borrado todo como una blanca tempestad de arena!³

La nostalgia le sigue como una perra, chupándolo, mordiéndolo, ulcerándole la fina piel de sus recuerdos. Mientras más dulce la hora que evoca, más dolorosa. En la tarde de verano, perfumada de naranjos y jazmines, espesa de tibio polvo campesino, abierta como un cielo sin nubes, la muerte le duele más. Al parecer, la muerte —de sus parientes, de sus amigos, el recuerdo del ruiseñor en la mesa, la muerte de una joven que agoniza con su nombre en las pupilas- sólo llega a ser una muerte verdadera cuando se hinchan las semillas del verano. Parra responde a la nostalgia con una poesía que crece en ondas litúrgicas. El mismo ha dicho que en su poesía hace lo que Dios crea sin cesar de ola en ola. Sólo que él lo hace en versos endecasílabos. No digo esto por capricho. Parra vigila las exigencias de la métrica con ojo airado pero aritmético. Así como para la fiesta busca la décima con estribillos zapateados, así pára la burla utiliza el romance, asonantado, burlón, medieval y blasfemo. Para ser modernista, es decir, cuando se le ocurre reemplazar al cisne de Darío y, al búho de González Martínez por la mosca, echa mano de unas redondillas eneasilábicas cortadas a tijera entre guirnaldas y palomas de revista satinada. Me refiero a su poema San Antonio. En cambio, para su autorretrato y para su epitafio prefiere la silva, que le permite enterrarse a paladas largas —los endecasílabos— y a paladas cortas —los heptasílabos—. En once sílabas se respeta y en siete se falta el respeto, a intervalos libres. La nostalgia, sin embargo, es endecasílaba. Parra la presenta como una lenta consumación de hombre sabio, maduro, que sabe su lugar y lo mantiene sin aspavientos.

La gran obra de Nicanor Parra no está, contra lo que pudiera creerse, en los poemas de nostalgia, sino en Los vicios del mundo moderno, La trampa, La víbora, Las tablas y Soliloquio del individuo, todos poemas de desesperación. "El mundo moderno es una gran cloaca", dice en uno de estos poemas Parra. Mas no hemos de tomarle su pronunciamiento al pie de la letra. El mundo para él es una trampa. Es importante hacer notar que Parra juzga a un mundo en el cual no ve orden ni sentido. Sin llevar él tampoco un sentido de forma —ética o estética— para crear un orden donde no lo hay, los seres y los objetos se le cargan de violencia y parecen aguardar constantemente la ocasión de saltarle al cuello. En Rompecabezas dice Parra:

No doy a nadie el derecho. Adoro un trozo de trapo. Traslado tumbas de lugar. Traslado tumbas de lugar.

No doy a nadie el derecho. Yo soy un tipo ridículo a los rayos del sol, azote de las fuentes de soda. vo me muero de rabia. Yo no tengo remedio, mis propios pelos me acusan. En un altar de ocasión las máquinas no perdonan. Me río detrás de una silla, mi cara se llena de moscas. Yo soy quien se expresa mal, expresa en vistas de qué. Yo tartamudeo. con el pie toco una especie de feto. ¿Para qué son estos estómagos? ¿Quién hizo esta mezcolanza? Lo mejor es hacer el indio. Yo digo una cosa por otra.4

Su visión del mundo encierra una simplificación deliberada, una síntesis directa y específica de la decadencia moderna. Desármalo todo para destacar ciertos gestos, ciertos actos, ciertas ideas, y exhibirlos en su falta de sentido. El suyo es un mundo de equivocaciones. Un absurdo trágico que empieza por ser un rasgo de ingenio. Parra se considera un poeta de la claridad. ¿Qué es la claridad? Ver claramente qué podrido está el mundo, qué impotente y desdentado y calvo está el hombre. Es decir, claridad para vernos las cruces detrás del sombrero. Su forma de expresión es cotidiana. Las muletillas de la conversación le atraen y le sirven para afirmarse, como a César Vallejo. Las imágenes de Parra son concretas, pero no pre-

cisamente lógicas, sino absurdas y llenas de una conciencia del pecado, del fracaso, del vacío que se transforma pronto en fría amargura y, particularmente, en una cólera extraña, una rabia que, por lo general, estalla en ademanes y palabras de autodestrucción. He aquí su Autorretrato:

Considerad, muchachos, esta lengua roida por el cáncer: Soy profesor en un liceo obscuro, he perdido la voz haciendo clases. (Después de todo o nada hago cuarenta horas semanales.) ¿Qué os parece mi cara abofeteada? ¡Verdad que inspira lástima mirarme! Y qué decis de esta nariz podrida por la cal de la tiza degradante. En materia de ojos, a tres metros no reconozco ni a mi propia madre. ¿Qué me sucede? ¡Nada! Me los he arruinado haciendo clases: La mala luz, el sol. la venenosa luna miserable. Y todo ; para qué! Para ganar un pan imperdonable, duro como la cara del burgués y con olor y con sabor a sangre. ¡Para qué hemos nacido como hombres si nos dan una muerte de animales! Por el exceso de trabajo, a veces veo formas extrañas en el aire, oigo carreras locas, risas, conversaciones criminales. Observad estas manos

y estas mejillas blancas de cadáver, estos escasos pelos que me quedan. ¡estas negras arrugas infernales! Sin embargo yo fui tal como ustedes, joven, lleno de bellos ideales, soñé fundiendo el cobre y limando las caras del diamante: Aquí me tienen hoy detrás de este mesón inconfortable, embrutecido por el sonsonete de las quinientas horas semanales.⁵

Desorganizado y violento, el mundo provoca al hombre y le induce a destruirse. El suicidio adopta formas circunspectas hasta convertirse en una lenta, progresiva y fructífera masturbación universal. La brutalidad fundamental a que se refiere el antipoeta como uno de los rasgos característicos del hombre moderno es también el tema central de Las tablas. El hombre, solitario y enfurecido, sin esperanzas en un hielo apocalíptico, se calienta quemando a Dios y golpeando a su madre. Queda la mujer y queda la levenda del amor. El antipoeta no tarda en destruirlas en un poema que es verdadero compendio de su macabra visión del mundo moderno. El amor es rebajado a una condición rutinaria y cotidiana; sus problemas derivan del hambre: hambre sexual y hambre de alimentos. La mujer obstinada y tenaz busca el dinero, la comida, el coito y el abuso del hombre. Este, por otra parte, se defiende a la medida de sus fuerzas: copula cuanto puede, más de lo que puede para poder escamotearle el dinero a su amante. Poco a poco es ella quien agota a su rival y lo somete a una esclavitud sexual y económica. Le

encierra en una pieza redonda por cuya única ventana entran las ratas de un cementerio vecino. El hombre empieza a tornarse indiferente. Ella trata de seducirlo con el cebo de una propiedad que posee cerca del matadero. Rehúsa él. Se ha roto el encantamiento: viejo y débil, el hombre no puede fornicar más; sus hijos han crecido, su verdadera esposa puede aparecer en cualquier momento y arruinarle. Agotado, dice:

No puedo trabajar más para ti, toda ha terminado entre nosotros⁶.

En este poema, como en Los vicios del mundo moderno, Parra se enfrenta a un mundo que ha perdido la llave de sus mecanismos más esenciales. Acaso sintiendo que en la pérdida se encierra un acto de condenación voluntaria, no se preocupa por recuperar esa llave, sino por insistir en la deformación espiritual que origina la actitud de renunciamiento. Con fría pulcritud Parra aísla los nichos en que se esconde el hombre para morir y podrirse sin testigos. Esos nichos son los símbolos y mitos de una sociedad burguesa roída por un cáncer incurable. Su conclusión es inequívoca:

Sin embargo, el mundo ha sido siempre así.
La verdad, como la belleza, no se crea ni se pierde
y la poesía reside en las cosas o es simplemente un
[espejismo del espíritu...

...Pero qué importa todo esto si mientras la bailarina más grande del mundo muere pobre y abandonada en una pequeña aldea [del sur de Francia

la primavera devuelve al hombre una parte de las [flores desaparecidas.

Tratemos de ser felices, recomiendo yo, chupando [la miserable costilla humana.

Extraigamos de ella el líquido renovador,

cada cual de acuerdo con sus inclinaciones perso-[nales.

¡Aferrémonos a esta piltrafa divina! Jadeantes y tremebundos chupemos estos labios que nos enloquecen; la suerte está echada.

Aspiremos este perfume enervador y destructor y vivamos un día más la vida de los elegidos: de sus axilas extrae el hombre la cera necesaria [para forjar el rostro de sus ídolos.

Y del sexo de la mujer la paja y el barro de sus [templos.

Por todo lo cual cultivo un piojo en mi corbata y sonrío a los imbéciles que bajan de los árboles.

Los establecimientos funerarios, el autobombo, el culto fálico, la sangre de las vírgenes, el tabaco, las estrellas de cine, los capitalistas anémicos, la cera en las axilas del hombre, el barro y la paja en el sexo de la mujer, son símbolos de una muerte sin proyección metafísica, símbolos de la traición del arte, símbolos de la agresividad sexual y del asesinato en masa de los sentimentales, símbolos del abuso del sexo y de la consiguiente impotencia, símbolos de un individualismo sin individuos.

Si Parra tuviese una forma ética para conferir orden al mundo que le rodea, sería un Anticristo y no un antipoeta. La verdad es que para el siste-

ma del crimen no conoce un sistema de defensa. Le cercan las trampas. Se deja aprisionar poseído por una airada pero restringida locura, que se le ciñe al cuerpo como un traje negro. Multiplica las ocasiones de pecar. Hombres, objetos y lugares se convierten en trampas. Pronto nos damos cuenta de que todo forma parte de una sola trampa universal: la humanidad, el arte, la religión, la filosofía. En cada trampa descubre manchas de sangre, pelos y huellas digitales que conservan el olor de la última víctima. Este olor es la única advertencia del peligro. El antipoeta se defiende. Quisiera golpear, herir, quemar. Se sujeta y cree presentir la victoria. Pero sucumbe ante lo imprevisto. Al combatir usa los trucos que las civilizaciones han perfeccionado y consigue modestos triunfos cuando la batalla requiere el uso de trucos. En el duelo final, sin embargo, el antipoeta se halla desamparado y confuso. Coleccionó pellejos del enemigo que clavó meticulosamente con alfileres en las paredes de su sala de trofeos; podrá seguir agregando pellejos; pero su sala de trofeos, al fin, no dará abasto.

La poesía de Nicanor Parra, antiornamental, concreta, directa y turbulentamente narrativa, esconde en sus pliegues más íntimos una profunda convulsión espiritual. No conozco otro antecedente para ella en Hispanoamérica que no sea la poesía de César Vallejo. La de éste es, sin embargo, exclamación dolorosa de un cristianismo instintivo o subconsciente; la de Parra es azote implacable contra una humanidad que concibe petrificada en su decadencia. Ambos trabajan con elementos de la realidad cotidiana y ocultan su desconcierto detrás de fórmulas de conversación que sirven de marco a un humorismo pa-

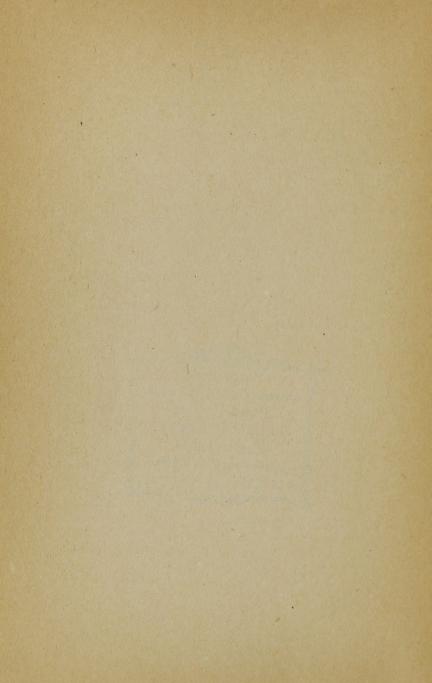
tético. Vallejo es más trascendental en su angustia; Parra, más estilizado. De ambos puede decirse que sacuden el intelectualismo de la poesía hispanoamericana con una cruda y brutal disección de las contradicciones características del mundo contemporáneo.

A los cincuenta y tantos años Parra se enternece en sus Canciones rusas (1966), como si el conocimiento del mundo le hubiera bañado en la cal que vestirá en la tumba: parece triste, no ya violento ni colérico; nostálgico, pero herido; victorioso y, sin embargo, enfermo; enfermo de alguna cosa que fue depositándose poco a poco en su rostro y del rostro le cayó adentro y gotea, gotea, gotea hasta el infinito, es decir, hasta el alba que le encontrará sentado bajo las estrellas. Le veo ahora un poco más eterno: se le han hundido los ojos, las arrugas de la cara contienen sombra, casi ha perdido todo su pelo, lleva en la solapa un pequeño astronauta ruso y en los bolsillos cartas de una mujer que le dejó por otro. Va de una nación a otra nación, y, en realidad, no es así. Sale y entra de las piezas de su casa oscura, busca alguna silla en que sentarse y no la halla, se asoma a la calle, las gentes chilenas le sonríen con frialdad, va a la carpa de su hermana Violeta y allí, sentados todos junto al brasero, vo también, con la "choca" quemándonos la mano, la Rosita, Roberto, Catalina, la Panchita, la Chabela, Angel, el Capitán, el Dominó, Nicanor Parra brinda por un día que no llegará jamás. La Violeta se ha muerto. Brindamos todos. El del estribo. El penúltimo.

NOTAS

- ¹ Atenea, Nos. 380-381, abril-septiembre, 1958, págs. 46-48.
- ² La música para *La cueca larga* fue compuesta por la fol-klorista Violeta Parra: *El folklore de Chile*, III: *La Cue-ca*, Disco Odeon LDC-36038.
- ³ Poemas y antipoemas, Santiago, 1954, págs. 30-32.
- ' Ibid., págs. 77-78.
- ⁵ Ibid., págs. 55-56.
- º Ibid., pág. 127.
- ⁷ Ibid., págs. 140-141.





BIBLIOGRAFIA

ALEGRÍA, FERNANDO: Las fronteras del realismo, Santiago, 1962.

ALONE: Historia personal de la literatura chilena, 2.ª ed., Santiago, 1962. Los cuatro grandes de la literatura chilena, Santiago, 1963.

ANGUITA, EDUARDO, Y TEITELBOIM, VOLODIA: Antología

de poesía chilena nueva, Santiago, 1935.

CÁNEPA GUZMÁN, MARIO: El teatro en Chile desde los indios hasta los teatros universitarios, Santiago, 1966.

Castillo, Homero: El criollismo en la novelística chilena, México, 1962.

CASTILLO, HOMERO, Y SILVA CASTRO, RAÚL: Historia bibliográfica de la novela chilena, México, 1961.

Durán Cerda, Julio: Panorama del teatro chileno, Santiago, 1959. Repertorio del teatro chileno, Santiago, 1962.

Dyson, John P.: La evolución de la crítica literaria

en Chile, Santiago, 1965.

Elliot, Jorge: Antología crítica de la poesía chilena,

Santiago, 1957.

Ferrero, Mario: La prosa chilena del medio siglo, Santiago, 1960. Premios Nacionales de Literatura, Santiago, 1962.

GOIC, CEDOMIL: "La novela chilena actual. Tendencias y generaciones", en Anales de la Universidad de

Chile 119, 1960, págs. 250-258.

HUERTA, ELEAZAR: Poetas universitarios. Antología, Santiago, 1956.

IGLESIAS, AUGUSTO: Gabriela Mistral y el Modernismo en Chile, Santiago, 1950.

INSTITUTO DE LITERATURA CHILENA: Antología del

cuento chileno, Santiago, 1963.

LAFOURCADE, ENRIQUE: Antología del nuevo cuento chileno, Santiago, 1954. Cuentos de la Generación del 50, Santiago, 1959. Lago, Tomás: 8 nuevos poetas chilenos, Santiago, 1939. Tres poetas chilenos, Santiago, 1942.

LASTRA, PEDRO: "Las actuales promociones poéticas", en Estudios de Lengua y Literatura como Humanidades, Santiago, 1960, págs. 115-126.

LATCHAM, RICARDO: Escalpelo. Ensayos críticos, Santiago, 1925. Carnet crítico, Montevideo, 1962.

LATCHAM, RICARDO; MONTENEGRO, ERNESTO, Y VEGA, MANUEL: El criollismo, Santiago, 1956.

LATORRE, MARIANO: La literatura de Chile, Buenos Ai-

res, 1941.
LEFEBVRE, ALFREDO: Poetas chilenos contemporáneos.
Breve antología, Santiago, 1945. Poesía española y chilena, Santiago, 1958.

LOVELUCK, JUAN: El cuento chileno: 1864-1920, Buenos

Aires, 1964.

Loyola, Hernán: Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda, Santiago, 1964.

Melfi, Domingo: Estudios de literatura chilena, Santiago, 1938. El viaje literario, Santiago, 1945.

Merino Reyes, Luis: Panorama de la literatura chilena, Washington, D. C., 1959.

Montenegro, Ernesto: De descubierta, Santiago, 1951.

Montes, Hugo: Poesía actual de Chile y España, Barcelona, 1963.

Montes, Hugo, y Orlandini, Julio: Historia y antología de la literatura chilena, 5.ª ed., Santiago, 1961.

MORETIC, YERKO: El relato de la pampa salitrera, Santiago, 1962.

Osses, Mario: Trinidad poética de Chile, Santiago, 1947.

PINO SAAVEDRA, YOLANDO: Cuentos folklóricos de Chile, Santiago, 1960.

RAFIDE, MATÍAS: Literatura chilena. Apuntes elementales, 2.ª ed., Santiago, 1959.

ROJAS, MANUEL: De la poesía a la revolución, Santiago, 1938. El árbol siempre verde, Santiago, 1960.

ROSSEL, MILTON: "Significación y contenido del criollismo", en Atenea 358, abril 1955, págs. 9-28.

SANCHEZ LATORRE, LUIS: Los expedientes de Filebo,

Santiago, 1965.

SANTANA, FRANCISCO: La nueva generación de prosistas chilenos, Santiago, 1949. La biografía novelada en Chile, Santiago, 1953.

Santiván, Fernando: Recuerdos literarios, Santiago, 1933. Memorias de un tolstoyano, Santiago, 1955.

Confesiones de Santiván, Santiago, 1958.

SERRANO, MIGUEL: Antología del verdadero cuento en

Chile, Santiago, 1938.

SILVA CASTRO, RAUL: Historia crítica de la novela chilena, Madrid, 1960. Panorama literario de Chile, Santiago, 1960.

Solar, Hernán del: Indice de la poesía chilena con-

temporánea, Santiago, 1937.

Torres-Rioseco, Arturo: Breve historia de la literatura chilena, México, 1956.

UNDURRAGA, ANTONIO DE: Atlas de la poesía de Chile,

Santiago, 1958.

Vaïse, Emilio: Estudios críticos de literatura chilena, Santiago, 1940 y 1961.

YAÑEZ, MARÍA FLORA: Antología del cuento chileno

moderno. 1938-1958, Santiago.

ZAMUDIO Z., José: La novela histórica en Chile, Santiago, 1949.





Este libro se terminó de imprimir el 20 de octubre de 1967. en los talleres de la EMPRESA EDITORA ZIG-ZAG, S. A. Av. Santa María 076. SANTIAGO DE CHILE.

LITERATURA CHILENA DEL SIGLO XX

Por Fernando Alegría

La labor literaria de Fernando Alegría tiene una vasta resonancia continental. A sus trabajos de creación pura en novelas tan valiosas como Caballo de Copas y Mañana los guerreros, y en cuentos admirables, se une la presencia del catedrático, cuyo magisterio cuenta con una audiencia extraordinaria en nuestra América y en los Estados Unidos.

Sus puntos de vista críticos son seguidos por estudiosos en las universidades del continente. Los lectores chilenos, y los alumnos, tienen ahora, con Literatura chilena del siglo XX, la posibilidad de observar el panorama literario de nuestro país. El modo de hacer vivos a los escritores como personas, la penetración en los estudios de los personajes, la capacidad de síntesis, figuran entre los aspectos más relevantes de este libro, que se venía pidiendo con insistencia.

Al entregar este volumen, la Empresa Editora Zig-Zag, S. A. sabe que prestará una ayuda importante para la clarificación de la creación chilena en el presente siglo. Por la suma de conocimientos, la justeza de sus valoraciones y la pasión que ha sabido poner aquí, Alegría ha escrito un libro cuya importancia se ha de acrecentar día a día.