

• D I C C I O N A R I O •
DE MOVIMIENTOS
Y GRUPOS LITERARIOS
Chilenos



LUIS MUÑOZ GONZÁLEZ / DIETER OELKER LINK

• D I C C I O N A R I O •
DE MOVIMIENTOS
Y GRUPOS LITERARIOS
Chilenos

LUIS MUÑOZ GONZÁLEZ / DIETER OELKER LINK

EDICIONES UNIVERSIDAD DE CONCEPCION

DICCIONARIO DE MOVIMIENTOS Y GRUPOS LITERARIOS CHILENOS

© 1993 Luis Muñoz González /Dieter Oelker Link

Reg. Propiedad Intelectual N° 85.723

Ediciones Universidad de Concepción

I.S.B.N. 956-7089-19-1

Primera edición, marzo de 1993

Edición bajo el cuidado y dirección de Oscar Lermenda V.

Diseño portada: Depto. Arte Edit. Aníbal Pinto, S.A.

Fotografía portada: Ciudad de Concepción, calle Barros Arana, 1937.

(Gentileza Hemeroteca, Biblioteca Central, Univ. de Concepción).

Impreso en los talleres de Editora Aníbal Pinto, S.A, Concepción, Chile.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo de los autores.

INDICE

	Pág.
Presentación	9
El Movimiento Literario de 1842	13
Origen y significación del nombre, 13.	
El desarrollo del movimiento, 16.	
La poética (romántica) de José Victorino Lastarria, 22.	
El Movimiento Literario de 1842 ante la crítica, 28.	
El Realismo en Chile	37
Origen y significación del Realismo, 37.	
El desarrollo del Realismo en Chile, 40.	
Las poéticas (realistas) de Alberto Blest Gana y Luis Orrego Luco, 48.	
El Realismo ante la crítica, 52.	
El Modernismo en Chile	61
Origen y significación de la palabra, 61.	
El desarrollo del Modernismo en Chile, 63.	
La poética (modernista) de Francisco Contreras, 69.	
El Modernismo ante la crítica, 74.	
El Criollismo en Chile	85
Orden y significación de la palabra, 85.	
El desarrollo del Criollismo en Chile, 87.	
La poética (criollista) de Mariano Latorre, 92.	
El Criollismo ante la crítica, 95.	
Los Diez	105
Origen y significación del nombre, 105.	
El desarrollo del grupo, 106.	
La poética (decimal) de Pedro Prado, 113.	
Los Diez ante la crítica, 117.	

El Imaginismo en Chile	127
Origen y significación de la palabra, 127.	
El desarrollo del Imaginismo en Chile, 129.	
Creación literaria, 135.	
La poética (imaginista) de Salvador Reyes, 136.	
El Imaginismo ante la crítica, 141.	
El Vanguardismo	153
Situación general, 153.	
Situación chilena, 154.	
Proceso literario, 155.	
El Creacionismo	173
Antecedentes y desarrollo de la teoría creacionista, 174.	
Producción o práctica creacionista, 183.	
El Runrunismo	193
El Runrunismo y la crítica, 199.	
El Surrealismo y la Mandrágora	205
Origen de la Mandrágora, 205.	
Principios de la Mandrágora, 208.	
Valoraciones de la crítica, 212.	
El verdadero cuento en Chile	219
La Generación de 1938	237
La denominación, 237.	
Determinación cultural, 240.	
Los integrantes, 244.	
Percepciones de la crítica, 248.	
El Angurrientismo	261
Postulados, 264.	
Percepciones de la crítica, 267.	
Los Inútiles	273
Orígenes, 273.	
Actividades, 274.	

Los Teatros Experimentales	277
Antecedentes, 277.	
Fundación del Teatro Experimental, 278.	
Teatro Experimental de la Universidad Católica, 281.	
Concepción de TEUC, 282.	
Teatro Experimental de la Universidad de Concepción, 284.	
Aporte de conjunto, 287.	
La Generación Literaria de 1950	291
Antecedentes, 291.	
Recepción crítica, 293.	
Reconocimiento, 295.	
La polémica, 299.	
La generación del '50 y la crítica, 307.	
La Poesía de la Generación de 1950	323
Caracterizaciones de los nuevos poetas, 324.	
Reconocimiento de la crítica, 326.	
El Teatro de la Década del '50	337
Orígenes y antecedentes, 337.	

PRESENTACION

La idea de un diccionario tal vez no coincide aquí con la que se tiene generalmente de él. Sin embargo, la intención original fue la de elaborar un diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos y, de este modo, reunir una información existente pero dispersa, a veces difícil de encontrar tanto para el estudioso como para el lector corriente. El resultado de ese propósito es un conjunto de monografías abreviadas mediante las cuales se presentan esos momentos que pueden llamarse fundacionales de la tradición literaria chilena. Momentos que, en este caso, se definen como movimientos o grupos de escritores que han venido constituyéndose en cuanto tales en las afirmaciones y proclamas de los propios creadores o en el reconocimiento hecho por los historiadores y críticos en sus recepciones.

Se trata de un trabajo de acopio y de revisión bibliográfica primariamente, lo que permitió registrar, determinar y describir los movimientos y grupos seleccionados, tomando como punto de partida "el Movimiento literario de 1842" y como punto de llegada la llamada "Generación de 1950".

Cada monografía presenta y describe, de acuerdo con la bibliografía consultada, el movimiento o el grupo cuyo nombre ya ha sido

reconocido y establecido por la tradición creadora y crítica. La determinación y descripción se hizo considerando aquellos aspectos que permitieran establecer: 1) el origen y la significación del movimiento o el grupo en referencia; 2) sus actividades; 3) la poética explícita del movimiento o del grupo o, en su defecto, la poética explícita del autor más representativo; y 4) la recepción crítica del movimiento o grupo. Completa la presentación una lista de referencias y la bibliografía que los autores lograron reunir y consultar en relación con el tema. No se trata, por lo tanto, de una proposición crítica de lo ya establecido ni de un reordenamiento de estas instancias históricas de la literatura chilena, sino de una demostración en conjunto de estos momentos del proceso literario chileno.

De este modo y reunidos los artículos en un libro y ordenados cronológicamente, según estos movimientos o grupos fueron haciendo su aparición, permiten visualizar, en un todo, el desarrollo literario chileno comprendido entre estas dos fechas: 1842 y 1950.

Los autores, profesores del Departamento de Español de la Facultad de Educación, Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción, Luis Muñoz González y Dieter Oelker Link, hacen entrega de este trabajo a los estudiosos de la Literatura chilena, a los estudiantes en particular y al público en general, como un modo de aproximarse a ella en los momentos fundacionales de su tradición. También piensan que desde esta primera demostración pueden derivarse futuras investigaciones para un mayor y más adecuado conocimiento de la Literatura chilena, considerando su origen, concepción y función, así como la relectura de autores, grupos de escritores, textos, no suficientemente conocidos, tal vez olvidados, pero cuyo aporte al desarrollo literario pudo haber sido significativo junto al de las figuras ya definitivamente reconocidas.

Cada artículo va con el nombre del autor a quien le correspondió el trabajo de registro, determinación y descripción del movimiento o del grupo correspondiente. De este modo, se conserva el aporte, en

cuanto perspectiva, de cada investigador.

Finalmente, se deja constancia de que este libro es el resultado de un proyecto de investigación titulado "Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos", aprobado y financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT N° 1198/89), gracias al cual se hace posible esta publicación. También se reconoce el apoyo del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) que le permitió a uno de los investigadores completar su revisión bibliográfica en la República Federal de Alemania.

Origen y significación del nombre

El nombre *Movimiento literario de 1842* designa la fase inaugural de las letras chilenas, que surgió impulsada por la voluntad de conferirle carácter propio y vida independiente a nuestro quehacer intelectual. El Movimiento, que tiene por antecedente el trabajo formativo de José Joaquín Mora y Andrés Bello, comenzó a gestarse hacia fines de la década de 1830. A pesar de ello, se privilegia en la denominación el año 1842, porque fue entonces cuando la "emanación del espíritu" se convirtió, a instancia de José Victorino Lastarria, en el proyecto de una generación. Su consecuencia fue una cada vez más intensa actividad cultural, concebida bajo los signos del Romanticismo que entonces iniciaba su dominio en las artes y las letras de Chile.

José Victorino Lastarria señala que "los primeros años de la administración Borneo (1841-1851) ... fueron más favorables a las letras. Se abrieron varias escuelas de enseñanza primaria y secundaria, creció sustancialmente la enseñanza pública tres años antes que en cualquier otra época por la acción de la prensa y un gran anhelo de aprender y saber" (Lastarria 1956: 51). [Las acotaciones entre paréntesis corresponden al texto original].

"La escuela romántica tenía entonces su esplendor y su vida propia", José Agustín Góngora Lazo (1968: 36). "El nuevo mundo literario abrió a los escritores un amplio horizonte"

EL MOVIMIENTO LITERARIO DE 1842

Origen y significación del nombre

El nombre *Movimiento literario de 1842* designa la fase inaugural de las letras chilenas, que surgió impulsada por la voluntad de conferirle carácter propio y vida independiente a nuestro quehacer intelectual. El *Movimiento*, que tiene por antecedente el trabajo formativo de José Joaquín Mora y Andrés Bello, comenzó a gestarse hacia fines de la década de 1830¹. A pesar de ello, se privilegia en la denominación el año 1842, porque fue entonces cuando la “emancipación del espíritu” se convirtió -a instancia de José Victorino Lastarria- en el proyecto de una generación. Su consecuencia fue una cada vez más intensa actividad cultural, concebida bajo los signos del Romanticismo que entonces iniciaba su dominio en las artes y las letras de Chile².

¹José Victorino Lastarria (señala que “los primeros años de la administración Bulnes [1841-1851]..., habían sido favorables a las letras. En ellos había tomado su curso de una manera franca y consoladora cierto movimiento intelectual iniciado tres años antes, que despuntaba entonces por la afición a la poesía y un gran anhelo de aprender y saber” (Lastarria 1868: VI). [Las acotaciones entre paréntesis cuadrado son del autor].

²“La escuela romántica hacía entonces su apasionada y ruidosa aparición”, anota Augusto Orrego Luco (1889: 38). “Un nuevo mundo literario abría a los espíritus extrañas perspectivas...”.

Debido a esta amplitud del *Movimiento*, hay autores que optaron por calificarlo de *intelectual* (Lastarria 1868: VI) o *literario y cultural* (Pinilla 1942: 7). Fue caracterizado como *ideológico* (Pinilla 1943a: 86) para destacar su visión doctrinaria y quienes deseaban señalar la base vital del *Movimiento*, le dieron el nombre de *Generación de 1842* (Huneeus 1910: 114). Los autores que además le conferían especial importancia a su concepción de la literatura, hablaron de *Generación romántica* (Goic 1968: 17) y los que preferían destacar las personalidades gestoras, lo llamaron -según sus respectivos puntos de vista- la *Generación de Lastarria* (Melfi 1937) o de *Bello* (Silva Castro 1960: 11). Pero el apelativo que ha prevalecido en las historias de la Literatura Chilena y que nunca deja de mencionarse junto a los antes señalados es el nombre de *Movimiento literario de 1842*. Por lo demás, también José Victorino Lastarria opta por esta denominación en sus *Recuerdos literarios*, donde la utiliza para referirse a toda actividad intelectual progresista que entonces tuviera una significación moral, estética política y social³.

Se observa que los estudiosos y críticos han vacilado en fijar las fechas límites del *Movimiento*. Para referirse a su inicio, hablan del '40 y de 1841, siendo posiblemente Domingo Arteaga Alemparte el primero en destacar el año 1842⁴. José Victorino Lastarria, por su parte, afirma que el *Movimiento* ya se venía gestando desde antes, sin perjuicio de que de hecho comenzara en 1842: "Con aquel año", escribe, "se había iniciado... un movimiento intelectual hasta entonces desconocido" (Lastarria (1968 ('1878) : 87). Por lo demás, fue un 3 de mayo de 1842 cuando este autor pronuncia, ante la

³Según afirma Bernardo Subercaseaux (1981: 56), "para los jóvenes de 1842 la literatura no es sólo la expresión imaginaria, sino toda expresión escrita y aún más, toda actividad intelectual que tenga un fin edificante, que difunda el ideario liberal y que tienda a transformar los residuos de la mentalidad de la Colonia en una nueva conciencia nacional".

⁴Véase Pinilla 1943a: 87-88.

Sin embargo, discrepamos de su aseveración, según la cual "el primer escritor que destaca la fecha de 1842, sin duda, es Adolfo Valderrama [en 1866]". De hecho, Domingo Arteaga Alemparte ya había escrito en 1861: 512 y 513, que "el año citado de 1842 es en el que empezé nuestra égira literaria. ...Sólo después de la fecha que acabo de fijar se aclimataron entre nosotros las bellas letras y rindió su cultivo frutos sazonados...".

recién fundada *Sociedad literaria* de Santiago, su famoso *Discurso de Incorporación* que más tarde será considerado la declaración de principios del *Movimiento*⁵.

A juicio de Norberto Pinilla comienza el *Movimiento* el 15 de julio de 1841, fecha en que Domingo Faustino Sarmiento publica en *El Mercurio* de Valparaíso su comentario al canto elegíaco de Andrés Bello, "El incendio de la Compañía", y concluye el 17 de septiembre de 1843 con el *Discurso Inaugural* que pronuncia Andrés Bello, al iniciarse las actividades de la Universidad de Chile (Véase Pinilla 1943a: 87 s). Anotemos de paso que ya José Victorino Lastarria había constatado para entonces un desgaste de la fuerza del *Movimiento*: "Hacia 1844, el movimiento literario continuaba, pero con menos entusiasmo" (Lastarria 1868: VI). Por el contrario, los hermanos Amunátegui enfatizan aun en 1861 "que es grato considerar, veinte años después, que el movimiento literario comenzado en 1841 no se ha detenido" (Amunátegui, Miguel Luis y Gregorio Víctor 1861: 201). Estimamos que estas discrepancias se explican a partir de la diferente concepción y expectativa social "en las ideas, en el sentimiento y en las costumbres" (Lastarria 1868: XXVI. Véase también Subercaseaux 1981 56 s), o como el surgimiento de las letras chilenas, de tendencia romántica en su fase inaugural. Para quienes participan de la primera idea, la declinación comienza el 27 de junio de 1844 con la prohibición de *El Crepúsculo*, diario de orientación liberal que despertó la ira de las fuerzas conservadoras, luego de que publicara en sus páginas "La sociabilidad chilena", de Francisco Bilbao⁶.

⁵José Promis (1977: 32) señala que se ha destacado el año 1842 debido a la fundación de la *Sociedad Literaria* y la lectura del *Discurso de Incorporación*, de José Victorino Lastarria. El carácter señero de este *Discurso* también fue resaltado, entre otros, por Francisco Santana (1938: 446 ss) y Fernando Alegría (1947: 188 ss).

⁶En 1893 le escribe Francisco Chacón, uno de los fundadores de la *Sociedad Literaria*, a Domingo Amunátegui Solar que "este artículo ["La sociabilidad chilena"]... conmovió profundamente todas las conciencias y todas las autoridades eclesiásticas, jurídicas y universitarias,... porque manifestaba con ruda franqueza que el clero ejercía un dominio absoluto sobre las familias y que esta influencia de todos los instantes atrofiaba a la sociedad impidiendo su desarrollo y progreso". De estos antecedentes deducía que era necesario poner límites a este dominio, cambiando el espíritu de la sociabilidad chilena" (Chacón 1942 (1893): 197).

Por el contrario, para los que hacen suyo el segundo parecer, el *Movimiento* se proyectaría, según su respectiva concepción histórico-literaria, hasta 1862, fecha de la publicación del *Martín Rivas*, de Alberto Blest-Gana, y “punto cronológico de la fijación de la óptica realista de herencia balzaciana” (Varela Jácome 1987: 108), hasta 1866, “año en que Eduardo de la Barra inicia un modo lírico que puede llamarse post-romántico” (Pinilla 1942: 16) o, incluso, hasta fines de siglo: “El romanticismo chileno se inicia... en la década de 1840 y domina la interpretación artística de realidad hasta fines del siglo XIX” (Promis 1975: 9).

El desarrollo del Movimiento

Mientras Isidoro Errázuriz (1935 (1877): 231-232) afirma que en el *Movimiento* “la joven sociedad independiente comenzó a contemplar con deleite su propia imagen en las primeras producciones de una literatura lozana y vigorosa”, José Victorino Lastarria (1968: 21) enfatiza, en respuesta a este aserto, “que el movimiento literario de 1842 no tuvo su origen en influencias sociales, ni en hechos históricos anteriores,... (sino que) sobrevino como una reacción casi individual, que tuvo que preparar por sí misma y sin elementos el acontecimiento que iba a producir, a través de todo género de dificultades políticas y sociales”. Sin embargo a pesar de ello no cabe duda de que el *Movimiento* fue el resultado de un proceso que venía gestándose desde hace bastante tiempo -Francisco Encina (1984, XXIV (1943-1952): 5) habla de “treinta años de activo desarrollo cerebral”- y que culminó cuando las transformaciones en el entorno político favorecieron su expresión (véase también Arteaga Alemparte 1861: 542 ss, Valderrama 1866: 19, y otros). Entre los factores que contribuyeron a crear estas condiciones necesarias para el desarrollo del *Movimiento* han sido mencionados la consolidación política, la prosperidad y expansión económica y el renombre de Chile en Hispanoamérica, entre 1831 y 1842: “Chile alcanza prestigio y bienestar. La tranquilidad de la nación es general y sus habitantes empiezan a dedicarse al cultivo de las disciplinas culturales” (Pinilla 1943: 5). Igual importancia tuvo la influencia intelectual ejercida por personalidades que llegaban al

país por iniciativa propia, contratados por el Gobierno o como refugiados políticos (véase Godoy 1982: 300 ss). Todos ellos realizaron una importante labor científica, pedagógica o artística en el país que los acogía o había llamado. De especial relevancia fueron los aportes de José Joaquín Mora y Andrés Bello, cuya obra fue señera para el desarrollo cultural de Chile⁷.

José Joaquín Mora⁸ se había ganado la simpatía de los hispanoamericanos debido a sus reiteradas declaraciones en favor de la independencia de sus repúblicas en proceso de constitución. Estuvo en Argentina y fue llamado a Chile, donde permaneció por tres años, a partir de 1928. En virtud de su carácter impetuoso y activa participación política fue desterrado por el ministro Diego Portales y tuvo que abandonar el país. José Joaquín Mora figura entre los "instructores más preclaros" del pueblo chileno, "pues aunque su enseñanza duró poco, removió mucho los espíritus, dejando profunda huella en algunos de ellos" (Menéndez y Pelayo 1948 (1895) II: 285).

Indudable es la influencia que ejerció José Joaquín Mora en el *Movimiento*, tanto por el impacto que produjo en la generación "que él educó en el combate entre las tendencias reaccionarias y las nuevas teorías del liberalismo" (Alegría 1954: 193), como por sus *Leyendas españolas* que fueron adoptadas como modelo por los jóvenes escritores de 1842. Es por eso que José Victorino Lastarria define su propia labor como inspirada en el propósito de "trabajar como éste en llevar a término aquel gran movimiento progresivo iniciado en 1828" (Lastarria 1968: 37).

⁷El año 1842", escribe Samuel A. Lillo (1930 (1918): 55), "es una fecha importante en el desarrollo de la Literatura Chilena. Con él empieza un movimiento literario cuyas bases han sido discutidas.

Lo que hay de verdad en los antecedentes de este Renacimiento literario chileno es que se preparaba desde antes. Fue, podemos decir, el resultado de las enseñanzas de Mora y de Bello. Sólo faltaba la causa inmediata que iba a despertar a los escritores de Chile, y a inducirlos a dar muestras de lo que eran capaces de escribir.

Esta causa fue la llegada de los emigrados argentinos Sarmiento, López, Alberdi y otros, que venían huyendo de la tiranía de Rosas. Promovieron en la prensa una polémica literaria que poco a poco fue agriándose".

⁸Véase Amunátegui 1888.

José Joaquín Mora “dejó arraigado entre nosotros la simiente liberal en el campo de la política y en el campo de las letras..., difundió el conocimiento de buenos autores europeos y educó verdaderos discípulos (Amunátegui Solar 1915: 46). Estuvo compenetrado de la Filosofía de las Luces, pero entendía que “la poesía es el lenguaje del corazón y no... un mero artificio o lenguaje convencional” (Amunátegui 1888: 271). De ahí que tradujo, a pesar de su preferencia por la tradición neoclásica, obras de François-René de Chateaubriand y de Sir Walter Scott. José Joaquín Mora fue, pues, “liberal en política, semirromántico en literatura, gestor importante de la revolución literaria que dio sus frutos en 1842” (Alegría 1954: 199), y por todo ello una de las personalidades que influyeron profundamente en la joven intelectualidad del país.

Sin embargo, esta labor de Joaquín Mora también explicaría la -según algunos- exagerada importancia que tuvo en Chile la cultura española al inicio de la década del 40, hecho que constituía, a juicio de Benjamín Vicuña Mackenna (1942 (1870): 241), una “especie de contrarrevolución intelectual”. José Victorino Lastarria (1968: 32), por el contrario, afirma enfáticamente en su respuesta a ese aserto, que “esa contrarrevolución literaria que Ud. encontró triunfante en 1840 es la obra de Andrés Bello y no la de Mora”. Obviamente, estas aseveraciones sólo reflejan las preferencias de sus respectivos autores, y más justa parece la opinión de Francisco A. Encina (1984, XXIV: 6), cuando sostiene que *ambos*, “lejos de oponerse, se sumaron en un mismo sentido: la ampliación de los horizontes intelectuales del pueblo chileno” (véase también Subercaseaux 1981: 33).

*Andrés Bello*⁹ llegó a Chile contratado por el Gobierno en 1829. Como afirma Marcelino Menéndez Pelayo, la República “le confió la redacción de sus leyes y la educación de su pueblo” (Menéndez Pelayo 1948, I: 353), labor esta última que desarrolló hasta su muerte en 1865. Trató temas filosóficos, destacó como filólogo y como jurista y escribió un sinnúmero de trabajos sobre temas científicos y docentes. Sus artículos de historia y crítica literaria aparecieron de preferencia en *El Araucano*, diario de carácter oficialista fundado en 1830.

⁹Véase Amunátegui 1882.

Aunque Andrés Bello apoyara al Ministro Diego Portales, resulta insostenible identificarlo con la reacción conservadora en el desarrollo intelectual de Chile. Muy por el contrario, sus trabajos críticos, sus traducciones de Lord Byron y de Víctor Hugo y su propia creación poética sugerían "que en los autores románticos... se encontraba una forma de superar el artificio... que él había criticado ya en el neoclasicismo (González Boixo 1987: 307). No cabe, pues, duda alguna, de que la obra de Andrés Bello contribuyó significativamente a introducir en Chile "una ideología artística y literaria afín a los intereses liberales" (Subercaseaux 1981: 29).

Esta última afirmación ya queda demostrada, por ejemplo, con su "Revisita del teatro", publicada en *El Araucano*, del 21 de junio de 1833, cuando escribe: "Las reglas no son el fin del arte, sino los medios que él emplea para obtenerlo", y diez años más tarde, en su *Discurso Inaugural*: "Yo no encuentro el arte en los preceptos estériles de la escuela, en las inexorables unidades, en la muralla de bronce entre los diferentes estilos y géneros..." (Bello 1957 (1843) I: 82). E igual independencia ya había revelado en sus "Silvas americanas" que, junto con ofrecer un primer acercamiento a la temática -naturaleza e historia- americana, ponían de manifiesto un cierto distanciamiento de determinadas formas culturales dieciochescas y la aproximación a una concepción romántica de la realidad (véase Rodríguez 1981: 44).

Sin embargo, a pesar de ello no cabe duda de que Andrés Bello se mantuvo fiel a sus predilecciones clásicas. Pero -y en esto radica su aporte al *Movimiento*- "supo distinguir en el movimiento romántico todos los elementos de maravillosa poesía que en él iban envueltos, y que forzosamente tenían que triunfar y regenerar la vida artística" (Menéndez Pelayo 1948, I: 366. Véase también Alegría 1954: 200, Latcham 1942: 154 y González Boixo 1987: 297). Claro está que su aprecio por los aciertos del Romanticismo no impidieron que alertara contra sus vicios y excesos, por ejemplo, cuando advierte: "Libertad en todo; pero no veo libertad, sino embriaguez licenciosa en las orgías de la imaginación" (Bello 1957, I: 82).

En el origen, desarrollo y la disolución del *Movimiento* han sido destacados, como los hitos más importantes:

- La publicación, el 15 de julio de 1841, de "El incendio de la Compañía.

Canto elegíaco”, de Andrés Bello, quien dio, con este poema, “a los jóvenes literatos chilenos la señal para que ensayasen sus fuerzas en las obras amenas del espíritu” (Amunátegui, Miguel Luis y Gregorio Víctor 1861: 206).

- El artículo escrito por Domingo Faustino Sarmiento, a propósito de esa composición, para *El Mercurio* de Valparaíso, del 15 de julio de 1841, en el cual plantea, junto con destacar “el desapego del autor a las envejecidas máximas del clasicismo rutinario y dogmático”, la cuestión de si “Chile no es tierra de poetas” (Sarmiento en Durán 1957, I: 147 y 149) y cuya discusión movilizó y consolidó a la naciente intelectualidad de la época,

- La fundación de la *Sociedad Literaria*, el 5 de marzo de 1842¹⁰, en la cual José Victorino Lastarria pronuncia su célebre *Discurso de Incorporación*, la actividad teatral de sello romántico¹¹, el nacimiento de periódicos acentuadamente literarios, las tres “polémicas del romanticismo” y las primeras publicaciones poéticas de autores chilenos de la nueva generación, y

- El cuestionamiento del “espíritu de imitación de la escuela romántica”, según José Victorino Lastarria y Joaquín Blest Gana (1860: 32), “la menos adecuada a nuestras costumbres, la menos conciliable con el interés primordial de la literatura del nuevo continente”.

Los protagonistas del *Movimiento* fueron, a juicio de Hernán Godoy (1982: 296 s):

- El grupo de artistas, literatos y científicos europeos que vinieron a Chile, “impulsados por el espíritu romántico de la aventura, por la atracción que sentían hacia países lejanos, o por el ansia de liberarse de la opresión política que aquejaba a sus naciones de origen”.

¹⁰Véase Pinilla 1943: 105 ss y también Silva Castro 1961: 515 ss. Consúltase igualmente la Nota “La Sociedad Literaria de 1842”, publicada en la *Revista Chilena* 29, marzo de 1920, pp. 425-430 y las “Actas de la Sociedad Literaria”, incluidas en Durán 1957, I, pp. 171-212.

¹¹Consúltase Orrego Luco 1889: 37 ss y Pinilla 1942: 20 ss.

- Los jóvenes liberales y conservadores que por encima de sus diferencias políticas, se identificaban en la admiración por la cultura francesa de raíces románticas.

Destacan entre estos últimos y para señalar sólo algunos de ellos, los nombres de José Joaquín Vallejo (Jotabeche) y Salvador Sanfuentes, de José Victorino Lastarria y Francisco Bilbao, de Carlos y Juan Bello, de Mercedes Marín del Solar, Eusebio Lillo, Guillermo Blest Gana y Guillermo Matta¹².

- Los emigrados hispanoamericanos "que se refugiaron en Chile huyendo de la dictadura o de la anarquía que sufrían en sus países".

En este último grupo tuvieron especial importancia los intelectuales argentinos que aparecen como los impulsores del *Movimiento* y responsables de su orientación romántica¹³. Sin embargo, a pesar del papel protagónico que ellos jugaron en el (re)nacimiento intelectual de 1842, sería excesivo atribuirles todo el mérito de aquel acontecimiento. No cabe duda de que "debemos confesarnos deudores de los escritores argentinos, dominadores exclusivos de nuestra prensa por largo tiempo, de haber hecho despertar entre nosotros el gusto por las letras, generalizando el conocimiento de la literatura moderna" (Lastarria y Blest Gana 1860: 32). Pero igualmente es necesario reconocer que "el florecimiento literario de 1842... fue el resultado de una eclosión espontánea, el corolario del activo desarrollo intelectual de 1810-1840, del contacto con el pensamiento europeo y de la enseñanza de Bello y sus cooperadores. Los emigrados hispanoamericanos que se reunieron en Santiago sólo desempeñaron el papel de soplador sobre un haz de leña ya encendido (Encina 1984, XXIV: 46).

¹²Véase también Santana 1942: 290-325.

¹³Francisco A. Encina (1984, XXIV 12-13) discute esta apreciación de José Victorino Lastarria y afirma que la génesis de la influencia romántica "es muy anterior a la llegada de los emigrados". El autor señala que "en su sentido amplio, o sea el del predominio de la sensibilidad y la imaginación, en la aprehensión artística de la vida, se había difundido con las novelas de Walter Scott y las obras de Chateaubriand, el romancero español y los poemas de Byron, que fueron bastante leídos..."

Particular importancia tuvieron para el desarrollo del *Movimiento* las revistas y los diarios -tanto los ya existentes, como *El Mercurio* que fue la tribuna de Domingo Faustino Sarmiento, y *La Gaceta del Comercio*, ambos de Valparaíso- como otros que surgieron en 1842. Entre estos últimos merecen especial mención la *Revista de Valparaíso*, editada por el argentino Vicente Fidel López, en colaboración con Juan María Gutiérrez y Juan Bautista Alberdi, y el *Museo de ambas Américas*, dirigido por el periodista interamericano de origen colombiano Juan García del Río. Fue en estas publicaciones y en el *Semanario de Santiago*, fundado por Salvador Sanfuentes, con el concurso de José Victorino Lastarria, Manuel A. Tocornal y Antonio García Reyes, donde aparecieron las polémicas y los artículos literarios que le dieron vida al *Movimiento*, como asimismo los primeros escritos poéticos de quienes lo sustentaban¹⁴.

La poética (romántica) de José Victorino Lastarria

El hito clave del *Movimiento* lo constituyó el *Discurso* pronunciado por José Victorino Lastarria al incorporarse a la *Sociedad Literaria*, el 3 de mayo de 1842. El orador aceptaba de esta manera la invitación que se le había extendido para dirigir la *Sociedad* que, según testimonio de sus integrantes, perseguía el propósito de fundar una literatura propia para contribuir a la emancipación intelectual del país¹⁵.

¹⁴Antonio García Reyes definió en el "Prospecto" del *Semanario de Santiago* los objetivos que se perseguía con su publicación. Anota: "Pero no creeríamos llenar nuestro propósito si en esta publicación no diéramos una parte no pequeña a la literatura. Chile, apenas salido de las tinieblas en que permaneció por espacio de tres siglos, Chile, que al comenzar su vida política debió contraer exclusivamente todos sus desvelos a aquellas exigencias de más vital importancia para las naciones principiantes, no ha podido dispensar hasta ahora a las bellas artes toda la atención que merecen. Pero, cuando a beneficio de algunos años de paz y de independencia ha logrado entrar tan prósperamente en la carrera de la civilización, cuando ya las ciencias han comenzado a extender su bienhechor influjo sobre su suelo, en fin, cuando un vasto comercio le pone en contacto con todas las naciones del universo, mengua sería que Chile no hiciese también algunos esfuerzos para formarse una literatura..." (Véase Amunátegui, Miguel Luis, 1892: 135-136).

¹⁵"Los miembros de la Sociedad Literaria", señala Bernardo Subercaseaux (1981: 57), "se

Según explica José Victorino Lastarria en su *Discurso*¹⁶, la futura literatura nacional surgirá a fuerza de ensayos. Ella tendrá su *origen* en la independencia del genio y en nuestros propios esfuerzos, en el libre vuelo de nuestra fantasía y en la imitación, a condición de que se tome “con juicio lo que es aceptable a las modificaciones de (nuestra) nacionalidad”.

Sin embargo, en lo que se refiere a “los modelos literarios... más adecuados a nuestras circunstancias presentes”, estima que “muy poco tenemos que imitar”. A pesar de ello sugiere la lectura de los escritores españoles clásicos y modernos como manera de aprender el manejo de nuestro idioma: “Estudiad esa lengua, y os aseguro que de ella sacaréis siempre un provecho señalado, si no sois licenciosos para usarla, ni tan rigoristas como los que la defienden tenazmente contra toda innovación”. Por otra parte, este aprendizaje cuidadoso de nuestro idioma constituye una “indispensable preparación... (para) recibir las influencias de la literatura francesa”. En lo que a ella se refiere, destaca que “Francia ha levantado la enseña de la rebelión literaria, ella ha emancipado su literatura de las rigurosas y mezquinas reglas que antes se miraban como inalterables y sagradas, le ha dado por divisa la *verdad* y le ha señalado la *naturaleza humana* como el oráculo que debe consultar para sus decisiones: en esto merece nuestra imitación”.

Pero esta libertad e independencia del genio -porque “fuerza es que seamos originales”- no deberá caer jamás en la licencia y el desenfreno, pues entonces atentaría contra las reglas del buen gusto que, a diferencia de las preceptivas, “pueden considerarse como la expresión misma de la naturaleza”. Desviarse de ellas significaría renunciar a la verdad y moderación y con ello a “todo lo que puede haber de útil y progresivo en la literatura de un pueblo”.

Considerada desde el punto de vista de su *naturaleza*, la literatura es para José Victorino Lastarria “el espejo en que se refleja nuestra nacionalidad”. Conforme a ello sólo nos pertenecerá realmente y será inconfundiblemente *americana*, cuando se constituya en la expresión auténtica de nuestra realidad tanto natural como social.

sienten responsables de una tarea tanto o más importante que la de los Padres de la Patria: se trata de la fundación de la nación y, simultáneamente, de la fundación de su literatura”.

¹⁶Las citas del *Discurso* corresponden al texto incluido en Promis 1977: 73-92.

Los pueblos americanos tienen “una necesidad... imperiosa de ser originales en su literatura, porque todas sus modificaciones le son peculiares”. Manifestación de ello son “las (especiales) necesidades sociales y morales de nuestros pueblos, sus preocupaciones, sus costumbres y sus sentimientos” y, por otra parte, “la naturaleza americana, tan prominente en sus formas, tan variada, tan nueva en sus hermosos atavíos”. Es por eso que una futura literatura chilena, para ser auténticamente nuestra, debe arraigarse en nuestra realidad, es decir, en la naturaleza y la sociedad que nos son propias y peculiares. Ellas son las fuerzas que definen el carácter de nuestro pueblo, cuya vida y condición deberá estar presente en las obras de nuestros escritores. Porque “la nacionalidad de una literatura consiste en que tenga vida propia, en que sea peculiar del pueblo que la posee, conservando fielmente la estampa de su carácter que reproducirá tanto mejor mientras sea más popular”.

Fundamental es, para José Victorino Lastarria, la *función* de la literatura, que define en términos de “utilidad y de progreso”. Es por eso que sólo considera aceptable una influencia de la literatura francesa que sigue “el impulso que le comunica el progreso social y ha venido a hacerse más filosófica, a erigirse en intérprete de ese movimiento”.

Porque eso es la misión de la literatura y de los escritores: dirigirse a todo un pueblo y representarlo todo entero para contribuir a su desarrollo, progreso y perfección: “La riqueza... nos dará poder y fuerza, mas no libertad individual... Otro apoyo más quiere la democracia, el de la *ilustración*”. De ahí que José Victorino Lastarria proponga al concluir su *Discurso* el siguiente programa a los miembros de la Sociedad Literaria comprometidos con el proyecto de regenerar nuestra literatura: “Escribid para el pueblo, ilustradlo, combatiendo sus vicios y fomentando sus virtudes, recordándole sus hechos heroicos, acostumbándole a venerar sus religión y sus instituciones: así estrecharéis los vínculos que lo ligan, le haréis amar a su patria y le acostumbraréis a mirar siempre unidas su libertad y su existencia social”.

La lectura del *Discurso* como “el manifiesto romántico de la literatura chilena” (Alegría 1947: 190 y 1954: 218) ha sido cuestionado por Benjamín Subercaseaux. Para él se trata de “un discurso programático en que lo sustantivo es más bien la emancipación o la regeneración de la conciencia

y lo adjetivo, la literatura" (Subercaseaux 1981: 113).

Sin duda fue así como José Victorino Lastarria quiso que se comprendiera su *Discurso* y como de hecho fue recibido, por ejemplo, por los intelectuales argentinos Juan García del Río y Vicente Fidel López. Ante el silencio del público de la época, destacaron su concepción de la literatura como "intérprete del progreso social" (García del Río 1842: 281), lamentándose, sin embargo, de que el autor no definiera sus características a la luz de los antecedentes históricos y sociales, porque entonces "habríamos sabido cuál era para nosotros la verdadera literatura social" (López, *La Gaceta del Comercio*, Valparaíso, 11 de junio de 1842).

Es que una vez definida la función de la literatura, se le planteaba a José Victorino Lastarria, antes que una cuestión de tendencias, el problema del *método* que debía seguirse en la creación. Por eso toma del Romanticismo, especialmente, "la independencia del espíritu para pensar y producir con libertad" y no con el criterio de las reglas (Lastarria 1978: 122), distanciándose, al mismo tiempo, de aquellos que, en la polémica literaria o en la práctica poética, identificaban esta tendencia con lo inverosímil, la pura licencia y lo extravagante. José Victorino Lastarria rechaza, pues -acaso en virtud de su comprensión más profunda del Romanticismo-, la caricatura en que lo habían convertido, tanto sus epígonos como sus detractores.

1842 fue un año de intensas disputas y discusiones conocidas como "las polémicas del romanticismo"¹⁷. Los antecedentes de esta controversia se encuentran en la provocativa observación hecha por Domingo Faustino Sarmiento de que en Chile no había literatura. A su juicio, "predomina en nuestra juventud una especie de encogimiento y cierta pereza de espíritu" (Sarmiento, 15 de julio de 1841). Propone, como explicación para tal actitud, "la perversidad de los estudios que se hacen, el respeto a los admirables modelos, el temor de infringir las reglas... que tiene agarrotada la imaginación de los chilenos" (Sarmiento, 22 de mayo de 1842, en Pinilla 1945: 46).

La observación anterior contiene en apretada síntesis las diversas facetas y fases de la *polémica*: una filológica, otra literaria y una tercera de índole

¹⁷Pinilla 1943b, 1945 y Sarmiento 1955.

más bien personal. En la primera se enfrentaron José María Núñez y Andrés Bello con Domingo Faustino Sarmiento, debido a la publicación de los "Ejercicios populares de la lengua", de Pedro Fernández Garfias, en *El Mercurio* de Valparaíso, el 27 de abril de 1842 (véase en Pinilla 1945: 9 ss). La segunda disputa fue sostenida, de un lado, por Vicente Fidel López y Domingo Faustino Sarmiento, y de otro, por Salvador Sanfuentes, José Joaquín Vallejo (Jotabeche), Antonio García Reyes y un autor anónimo (véase en Pinilla 1943). Por último, en la tercera controversia intervinieron solamente Domingo Faustino Sarmiento y José Joaquín Vallejo.

La fase literaria fue motivada por el artículo "Clasicismo y romanticismo", de Vicente Fidel López. Sus reflexiones se fundamentaban en el principio de que "todo escrito digno de memoria... refleja... en las formas y tendencias... la época de su producción" (véase en Pinilla 1943: 13). El crítico valora los aportes del Clasicismo y del Romanticismo a la luz de esta proposición, y explica el nacimiento de la nueva corriente que surgió de la lucha entre estas tendencias, como expresión de una necesidad tanto histórica como social. "El clasicismo es tan grande, tan real, tan cierto, como la literatura romántica, y como la literatura progresista que ha destronado a esta última" (véase en Pinilla 1943: 30).

Salvador Sanfuentes parece aceptar este aserto cuando afirma, en su artículo "Romanticismo", que "pasará el influjo de esa escuela... y le sustituirá otra nueva, ni clásica ni romántica" (véase en Pinilla 1943: 38). Igualmente hace suyo el principio de la espontaneidad de la creación artística, "siempre que el autor no se tome estas libertades sin necesidad" (véase en Pinilla 1943: 35). Sin embargo, de la misma manera rechaza -por su formación clasicista, enfoque estético inmanente y su referencia a un Romanticismo más bien epigonal- toda proposición que presente a este movimiento como un progreso en la concepción de la literatura. Muy por el contrario, lo considera un extremo vicioso de su desarrollo cuando en virtud de su postulado de libertad no guarda los límites prescritos por la razón. Desde este punto de vista, el Romanticismo es para Salvador Sanfuentes una tendencia que engendra obras "llenas de extravagancia y de incidentes inverosímiles" (véase en Pinilla 1943: 34).

Por su parte, Domingo Faustino Sarmiento comparte absolutamente el análisis de Vicente Fidel López. En la serie de artículos polémicos que

le dedica al tema planteado por su compatriota argentino enfatiza, por una parte, que el Romanticismo había sido "una verdadera insurrección literaria" (véase en Pinilla 1943: 100), hecho que lo convierte en el movimiento que más le conviene a Chile, de manera que "cualquier limitación de esta literatura es un paso atrás" (véase en Pinilla 1943: 93). Por otra parte, sostiene que el Romanticismo "desapareció (en Europa) el día en que concluyó su tarea", momento en que fue sustituido por la escuela socialista o progresista. A juicio de Domingo Faustino Sarmiento es función de esta nueva tendencia literaria contribuir a "mejorar la suerte de los pueblos,... favorecer las tendencias liberales,... combatir las preocupaciones retrógradas,... rehabilitar a todos los que sufren" (véase en Pinilla 1943: 100).

Con estas apreciaciones, la cuestión literaria pasó a tener un carácter político y, por la procedencia de quienes argumentaban desde uno y otro bando, una significación de rivalidad nacional. En cuanto a lo primero, recuerda José Victorino Lastarria que "en aquel movimiento literario iniciado por la Sociedad Literaria se diseñaron dos partidos análogos a los de la política" -uno liberal y otro conservador (Lastarria 1978: 125). Augusto Orrego Luco, por su parte, señala, al igual que el autor antes citado, que "en el curso de esa viva controversia, romántico y argentino eran sinónimos, lo mismo que lo fueron romántico y extravagante, que clásico y autoritario" (Orrego Luco 1889: 46).

Pero en lo sustancial, ni los unos se declaraban clásicos, ni los otros románticos, porque veían en uno y otro movimiento una limitación estética y un anacronismo social. Sin embargo, en el fondo, ambos grupos adoptaron una posición romántica, los unos al aceptar, aunque cautelosos, el principio de la libertad estética, y los otros al requerir de la literatura, un compromiso con las fuerzas progresistas de la sociedad. En cuanto a esto último, se debe tener presente el ejemplo del arte político que surgió en Europa entre 1830 y 1848, como resultado de la fusión entre el Romanticismo y los ideales libertarios de la Revolución Francesa¹⁸. El rechazo del Romanticismo por ciertos sectores fue, en consecuencia, la respuesta estética a esta nueva

¹⁸Véase Hobsbawn 1964: 320. Observemos, además, que Domingo Faustino Sarmiento había percibido los antecedentes de este proceso, cuando señala que "la revolución de 1830

tendencia social y política del movimiento que sus detractores convertían en caricatura, sin que por ello desconecieran su aporte renovador. Porque, como señala Tomás Lago, “la aparición del romanticismo como doctrina literaria fue perfilando (en Chile) un carácter político, un carácter nacional y un carácter de clase” (véase en Pinilla et al. 1942: 106).

El Movimiento literario de 1842 ante la crítica

Desde un comienzo, el *Movimiento* fue valorado por su propósito de “difundir más y más la ilustración... como el único correctivo de los males que tanto tiempo... afligieron a la desventurada América” (García del Río 1842: 272). Igualmente, se destacó su importancia para el desarrollo de las letras nacionales, a las que debía imprimir “el impulso *libre y progresivo* que lleva en Europa y en algunas otras partes de América” (López 1842). La crítica hizo suya estos planteamientos contemporáneos y los estudiosos del desarrollo intelectual de Chile han coincidido en destacar el carácter fundacional del *Movimiento*.

Sin embargo, aun cuando desde temprano haya existido unanimidad en destacar el valor inaugural del *Movimiento*, no faltaron tampoco las críticas relativas a su orientación. Así, por ejemplo, Joaquín Blest Gana encuentra que sus protagonistas son culpables de propiciar la creación de obras en las cuales “la nacionalidad moría, ocupando su lugar afectadas imitaciones” (Blest Gana 1848: 69). Y otro tanto hacen José Victorino Lastarria y el propio Joaquín Blest Gana, cuando rechazan “el espíritu de imitación de la escuela romántica” y apoyan el propósito de “procurar que nuestra literatura sea

sustituyó en lugar del romanticismo una literatura que no va a buscar sus antecedentes ni en la Edad Media ni en la Antigüedad, sino en la sociedad contemporánea, una literatura que no sólo da a los pueblos los resultados de las revoluciones contemporáneas; que no solamente se ocupa de lo pasado, sino del presente y del porvenir; que no solamente se ocupa de tal o cual nación, sino de la humanidad” (Sarmiento, 4 de agosto de 1842, en Pinilla 1943: 71).

esencialmente americana" (Blest Gana y Lastarria 1860: 32).

Pero a pesar de estos reparos, tanto Joaquín Blest Gana como José Victorino Lastarria destacan la deuda que el Movimiento contrajo con el Romanticismo, pues de él se había tomado "la base de la libertad para afirmar la independencia del espíritu" (Lastarria 1968: 138). Lo que para ellos resultaba inaceptable -justamente en virtud de este principio- fue su transformación en una moda literaria europeizante y anárquica.

Pedro Pablo Figueroa (1885) y Augusto Orrego Luco (1889), Jorge Huneeus Gana (1910) y Domingo Amunátegui Solar (1915) han coincidido en destacar el carácter romántico del *Movimiento*. Comparten esta opinión, entre otros, Ricardo A. Latcham (1925), Norberto Pinilla (1942 y 1943) y Fernando Alegría (1947 y 1954), Cedomil Goic (1968 y 1973) y José Promis (1975 y 1977). Sin embargo, en lo que se refiere a esos últimos es conveniente señalar los rasgos diferenciales que caracterizan su concepción.

A la luz de la sistematización propuesta por Cedomil Goic a partir del método histórico de las generaciones, el Período Romántico se extiende en Chile e Hispanoamérica desde 1845 hasta 1890. Está conformado por tres generaciones: la de 1837, la de 1852 o Generación de Lastarria y la de 1867. Conforme a ello, el *Movimiento* surge durante la vigencia de la última generación del Período Neoclásico precedente y la gestación de la primera generación romántica, entre 1830 y 1844. Sin embargo, a pesar de esta rigurosa disposición secuencial, Cedomil Goic lo incluye en la Generación de 1852, cuya gestación acontece a partir de 1845, cuando afirma que "es la generación joven del movimiento del 42" (Goic 1968: 180, Nota 1). En todo caso, cualquiera que sea la generación protagonista del *Movimiento*, la segunda se define como continuadora de la primera, en cuanto "renueva el ímpetu político y revolucionario de la anterior y da forma más compleja a la asunción del Romanticismo" (Goic 1973: 21).

José Promis (1977: 17), por su parte, explica esta incongruencia de fechas señalando que "desde 1842 en adelante, ciertas figuras significativas de los escritores nacionales se han adelantado considerablemente a los años de su gestación generacional". Es por eso que la creación de una literatura nacional pudo ser planteada por José Victorino Lastarria como expresión de una sensibilidad histórica progresista y liberal que recién iba a ser sustenta-

da por la Generación de 1852. Por otra parte, serán los miembros de esta Generación, "comúnmente denominada de 1842 por la fecha del Discurso de Lastarria y la creación de la Sociedad Literaria (Promis 1977: 32), los que junto con fundar la tradición literaria nacional, institucionalizan la literatura chilena. Ambos momentos no dependen, para José Promis, tan sólo del acto de escribir, sino de la reflexión sobre el resultado de ese ejercicio, sobre la naturaleza, el origen y la función de la literatura, asumida con espíritu crítico y con independencia intelectual.

"La literatura chilena", escribe José Promis (1977: 35), "nace bajo el signo del romanticismo social francés". En contraste con ello, la práctica poética de la Generación de 1852 se halla dominada por una tendencia más bien evasiva: fantástica, individualista y sentimental. Sin embargo, como también ella obedece a la voluntad de superar un pasado de dependencia, bien puede ser considerada como una fase necesaria e imprescindible para crear una literatura auténticamente nacional.

Ya habíamos señalado que esta caracterización del *Movimiento* y del *Discurso* de José Victorino Lastarria como *románticos*, sólo es aceptada con reservas por Bernardo Subercaseaux. A su juicio, resulta arriesgado valerse de esquemas explicativos eurocéntricos, porque éstos no pueden dar cuenta de la "acumulación destemporalizada de tradiciones literarias dispares" (Subercaseaux 1981: 112), tan propia del devenir literario en Hispanoamérica. "Para comprender la singularidad de Lastarria", escribe Bernardo Subercaseaux, "conviene... estudiarlo primero como 'liberal' y luego como 'romántico'" (Subercaseaux 1981: 122).

Sin embargo, también es necesario tener presente que José Victorino Lastarria inicia su actividad intelectual cuando se había consumado la alianza entre el Romanticismo y el Liberalismo. "Las... teorías estéticas surgidas y desarrolladas durante aquel período", escribe Eric Hobsbawn (1964: 321), al referirse a los años entre 1830 y 1848, "ratificaron esta unidad del arte y preocupación social". En consecuencia, posiblemente no sea recomendable establecer, por lo menos para 1842, la jerarquización que propone Bernardo Subercaseaux. El estudioso tiene razón cuando enfatiza que su concepción de la literatura "obedece a un programa liberal de emancipación y no a un programa artístico de filiación romántica"

(Subercaseaux 1981: 111), pero olvida, acaso, que en el período que nos interesa aún estaban vigentes las esperanzas románticas de un renacimiento del hombre y que -como anota Eric Hobsbawn- las teorías de “el arte por el arte” no podían competir con “el arte por la humanidad”. Y en lo que se refiere al “carácter racionalista y dieciochesco” (Subercaseaux 1981: 113), es necesario tener presente que “ese culto de las luces... es un tópico de los neoclásicos y de sus seguidores los románticos políticos (Latham 1942: 150).

En todo caso, según Bernardo Subercaseaux, tanto el *Movimiento* como el *Discurso* obedecerían más bien “a un programa liberal de emancipación y no a un programa artístico de filiación romántica”, y José Victorino Lastarria aparecería, consecuentemente, “primero como un ‘liberal’ y luego como un ‘romántico’” (Subercaseaux 1981: 111 y 122, respectivamente) y el Romanticismo de la Generación de 1842 quedaría reducido al entusiasmo, al “modo mesiánico”, con que sus integrantes asumen el proyecto de “educar al espíritu para modificar la sociedad” (Subercaseaux 1981: 57).

Referencias y bibliografía

Alegria, Fernando,

1947 “Orígenes del romanticismo en Chile. Bello, Sarmiento, Lastarria”, en: *Cuadernos Americanos* (México), VI, 5, pp. 173-193.

1954 *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo del siglo XVI al XIX*. México, FCE: Col. “Tierra Firme”.

Amunátegui, Miguel Luis,

1882 *Vida de don Andrés Bello*. Santiago, Imprenta Nacional.

1888 *Don José Joaquín Mora. Apuntes biográficos*. Santiago, Imprenta Nacional.

- 1892 *Don Salvador Sanfuentes*. Apuntes biográficos Santiago, Imprenta Nacional.
- Amunátegui, Miguel Luis y Gregorio Víctor,
1861 *Juicio crítico de algunos poetas hispano-americanos*. Santiago, Imprenta del Ferrocarril.
- Amunátegui Solar, Domingo,
1915 *Bosquejo histórico de la literatura chilena*. Santiago, Imprenta Universitaria.
- 1925 *Historia de Chile. Las letras chilenas*. Santiago, Balcells & Co.
- Arteaga Alemparte, Domingo,
1861 [Estudio sobre la vida y escritos de Salvador Sanfuentes], en: *Anales de la Universidad de Chile* (Santiago), XVIII, 4, pp. 506-520.
- Bello, Andrés,
1833 "Variedades. Revista del teatro", en: *El Araucano* (Santiago), 21 de junio.
- 1843 "Discurso de instalación de la Universidad de Chile", en: Durán 1957, I: 69-83.
- Blest Gana, Joaquín,
1848 "Causas de la poca originalidad de la literatura chilena", en: *Revista de Santiago* II, 21, septiembre, pp. 58-72.
- Chacón, Jacinto,
1893 "Una carta sobre los hombres de 1842", en: *Atenea* (Concepción) 203, 1942, pp. 193-201.
[Este N° de *Atenea* está íntegramente dedicado al *Movimiento*].
- Durán Cerda, Julio,
1957 *El Movimiento Literario de 1842*. Textos. 2 volúmenes. Santiago, Ed. Universitaria.
- Encina, Francisco A.,
1984 (1942 ss) *Historia de Chile*. Santiago, Ed. Ereilla.
- Errázuriz, Isidoro,
1935 (1877) *Historia de la administración Errázuriz*. Santiago, Biblioteca de Escritores de Chile.
- Figueroa, Pedro Pablo,
1885 *Galería de escritores chilenos*. Santiago, Imprenta y Litografía, Ahumada 37 E.

- García del Río, Juan,
1842 "Establecimiento de una sociedad literaria en Santiago", en: *El museo de ambas Américas* (Valparaíso) I, 7, mayo, pp. 272-282.
- Godoy Urzúa, Hernán,
1982 *La cultura chilena*. Ensayo de síntesis y de interpretación sociológica. Santiago, Ed. Universitaria.
- Goic, Cedomil,
1968 *La novela chilena*. Los mitos degradados. Santiago, Ed. Universitaria.
1972 "Brevisima relación de la historia de la novela hispanoamericana", en: *La novela hispanoamericana*. Descubrimiento e invención de América. Valparaíso, Ediciones Universitarias, pp. 9-54.
- González Boixo, José Carlos,
1987 "Andrés Bello", en: *Historia de la Literatura*. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo. Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 297-308.
- Hobsbawn, Eric J.,
1964 *Las revoluciones burguesas*. Europa 1789-1848. Madrid, Ediciones Guadarrama.
- Huneus Gana, Jorge,
1910 *Cuadro histórico de la producción intelectual de Chile*. Santiago, Biblioteca de Escritores de Chile.
- Lago, Tomás,
1942 "Sobre el romanticismo", en: *1842*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, pp. 81-122.
- Lastarria, José Victorino,
1868 *Miscelánea histórica y literaria*. Tres tomos. Tomo I. Valparaíso, Imprenta de "La Patria".
1968 ('1878) *Recuerdos literarios*. Santiago, Ed. Zig-Zag.
- Lastarria, José Victorino / Blest Gana, Joaquín,
1860 "Crítica literaria [Informe crítico sobre la obra de los Sres. Amunátegui, titulada *Juicio crítico sobre los principales poetas hispanoamericanos*]", en: *Revista del Pacífico* (Valparaíso), III, pp. 31-34.
- Latcham, Ricardo A.
1925 "Algo sobre el Romanticismo", en: *Escalpelo*. Ensayos críticos. Santiago,

Imprenta de San José, pp. 113-127.

1942 "Las ideas del movimiento literario de 1842", en: *Atenea* 203, pp. 149-192.

Lillo, Samuel A.,

1930 ('1918) *Literatura chilena* con una Antología contemporánea. Santiago, Ed. Nascimento.

[López, Vicente Fidel],

1842 "La Gaceta" y "La Gaceta: Cuestiones filológicas suscitadas por el *Discurso* del Sr. Lastarria", en: *La Gaceta del Comercio* (Valparaíso), 31 de mayo y 4, 9, 11 y 17 de junio, respectivamente.

Melfi, Domingo,

1937 "La generación de Lastarria", *Atenea* 141, pp. 235-283.

Menéndez Pelayo, Marcelino,

1948 ('1895) *Historia de la poesía hispano-americana*. Tomos I y II. OO.CC. Tomo XXVIII. Santander, Aldus, S.A.

Orrego Luco, Augusto,

1889 *Bosquejo del desarrollo intelectual de Chile*. Santiago, Imprenta Nacional.

Pinilla, Norberto,

1942 *Panorama y significación del Movimiento Literario de 1842*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.

[Tirada aparte del libro *1842*, por Norberto Pinilla, Manuel Rojas y Tomás Lago, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1942].

1943a *La Generación Chilena de 1842*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.

1943b *La polémica del Romanticismo*. V.F. López, D.F. Sarmiento, S. Sanfuentes. Buenos Aires, Ed. Americalee.

1945 *La controversia filológica de 1842*. Santiago, Prensas de la Universidad de Chile.

Promis, José,

1975 *Poesía romántica chilena*. Santiago, Ed. Nascimento.

1977 *Testimonio y documentos de la Literatura Chilena (1842-1975)*. Santiago, Ed. Nascimento.

Rodríguez Fernández, Mario,

1981 "Bello, el poeta", en: *Atenea* 443-444, pp. 41-52.

Santana, Francisco,

- 1938 "El Movimiento Literario de 1842", en: *Atenea* 162, pp. 433-458.
1939 "El Romanticismo en la poesía chilena del siglo XIX", en: *Atenea* 167, pp. 222-237.
1942 "Hombres de 1842", en: *Atenea* 203, pp. 290-325.

Sarmiento, Domingo Faustino,

- 1841 "Canto al incendio de La Compañía", en: *El Mercurio* (Valparaíso), 15 de julio de 1841.
1955 *Polémica literaria*. Buenos Aires, Ed. Cartago.

Silva Castro, Raúl,

- 1960 "Introducción a la historia literaria de Chile", en: *Finis Terrae* (Santiago) VII, 25, pp 3-27.
1961 "El Movimiento Literario de 1842", en: *Panorama literario de Chile*. Santiago, Ed. Universitaria, pp. 515-527.

Subercaseaux, Bernardo,

- 1981 *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX*. Santiago, Ed. Aconcagua.

Valderrama, Adolfo,

- 1866 "Introducción a la memoria histórica", en: *AUCH* XXVIII, pp. 10-21.

Varela Jácome, Benito,

- 1987 "Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX", en: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Tomo II, op. cit., pp 91-133.

Vicuña Mackenna, Benjamín / Lastarria, José Victorino,

- 1942 ('1870/1871) "Los antecedentes del Movimiento Literario de 1842", en: *Atenea* 203, pp. 240-253.

DIETER OELKER

EL REALISMO EN CHILE

Origen y significación del Realismo

El tránsito del Romanticismo al *Realismo* se produjo en Chile hacia el último tercio del siglo XIX. Fue un proceso de cambio fluido, sin cortes bruscos, iniciado con la publicación de la novela *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana, en 1862. Esta fecha representa para un importante sector de la crítica "el punto cronológico de la fijación de la óptica realista de herencia balzaciana" (Varela Jácome, 1987: 108) en el desarrollo de la narrativa hispanoamericana.

Las bases ideológicas del *Realismo* fueron heredadas de la Ilustración y del Liberalismo, cuyo legado romántico lo desplaza, progresivamente, al Positivismo¹. Manifestación de ello es la obra de Luis Orrego Luco que, si bien "se halla inmediatamente conectado con Blest Gana y se ubica más en la línea de Balzac,... que en el camino de Zola, no puede negar... la existencia de ideas provenientes de la serie de los Rougon Macquart" (Ara 1965: 44 s). Sin embargo, esta influencia del Naturalismo sólo fue moderada y se produjo a partir de la obra de un autor que, curiosamente, desarrolla en su primera novela, *Un idilio nuevo*, publicada en 1900, la misma temática que Alberto Blest Gana en el *Martín Rivas*, pero situándola hacia fines del siglo XIX².

Parece que la utilización del término *Realismo* sólo se fue imponiendo a partir de la década del ochenta del siglo pasado en la historia y crítica

¹Véase Godoy 1982: 376. [Las acotaciones entre paréntesis cuadrado son del autor].

²Véase Melfi 1938: 178 s y Latcham 1965 ('1958): 307.

literaria chilena. Hasta entonces se había preferido:

- caracterizar a la literatura conforme al modelo europeo como “el mágico espejo en que viene a reflejarse la sociedad de una época hasta en sus líneas más débiles” (Arteaga Alemparte, J. 1858: 256).
- hablar de una novela histórica, de costumbres y de novela social y
- reclamar la composición de una novela que debía “evocar un suceso histórico, o presentar un cuadro de costumbres de los tiempos pasados, o pintar en uno o varios de sus aspectos la actual sociedad chilena” (Amunátegui y Lastarria 1860 en Silva 1910: 48).

No cabe duda de que fue ante este trasfondo que se estableció el contraste entre las novelas de “peripecias teatrales y de incidentes raros” que también provenían de ultramar y los primeros ensayos narrativos de Alberto Blest Gana, a propósito de los cuales ya se evocaba el nombre de Honoré de Balzac (Matta 1853: 326 y 327 y Arteaga Alemparte, J., 1859: 209-211). Sin embargo, el verdadero modelo literario de aquellos años es Walter Scott, cuyos libros fueron considerados “un apéndice utilísimo a la historia”, porque en ellas “(se) pinta la sociedad tal como es” (Blest Gana, J. 1848: 157).

La especificidad de las diferentes expresiones novelescas sólo comenzó a definirse con referencia al Realismo europeo en trabajos bastante posteriores. Al respecto resulta relevante, por ejemplo, el estudio escrito por Alejandro Fuenzalida Grandón como aporte al certamen de la Universidad de Chile abierto en 1887³.

Para este autor⁴, la novela psicológica (Flaubert), de costumbres (Pérez Galdós) y naturalista (Zola), son manifestaciones de “las corrientes del Realismo” y derivaciones de la novela histórica (Scott) y la novela social

³Pedro Balmaceda participó en este Certamen con su importante estudio “La novela social”, publicado póstumamente en 1889.

⁴Las citas corresponden al texto de Fuenzalida Grandón, 1889: 121-182.

Para otras clasificaciones de la novela, consúltase: Amunátegui Solar 1881-1882: 307-313, Lastarria 1913 (1887): 223-251, Orrego Luco: 1889 En Promis 1977: 180-194 y Huneeus, R., 1910, entre otros.

(Balzac). El autor caracteriza a la novela moderna como “reproducción reflexiva y fiel de la sociedad”, constituida “al choque de la realidad con la ficción”, y destaca su papel “profundamente educador”. Estima que los creadores de la novela en su actual expresión histórica y social fueron, respectivamente, Walter Scott, adscrito a un “romanticismo realista”, y Honoré de Balzac. Ambos escritores dieron paso al “realismo contemporáneo”, el primero en la periferia y el segundo en el centro de la evolución literaria desde el idealismo al realismo social. El estudioso constata para Chile la casi total ausencia de esta “verdadera novela histórica-social” que, sin embargo, resultaba ser la más apropiada para responder a las exigencias de la época.

Igual importancia adquiere para la comprensión del *Realismo* en Chile la diferente recepción que tuvieron a través del tiempo las obras de Walter Scott y de Emile Zola. Del primero de ellos se había señalado, inicialmente, que “nos pinta la sociedad tal como es; sus vicios y sus virtudes, sus penas y sus placeres. No posee el ojo microscópico de los romancistas contemporáneos que la consideran como una exagerada imitación del infierno” (Blest Gana, J. 1848 a: 157). Sin embargo, medio siglo más tarde afirma Luis Orrego Luco que, comparadas con el “sistema realista” de Leo N. Tolstoi, en las novelas de Walter Scott “la romancesca y soñadora fantasía envuelve a la historia en una niebla oscura de vaguedades sentimentales, haciendo perder con ella su precisión a los hechos y su naturalidad y real modo de ser a los personajes” (Orrego Luco 1887: 70).

El *Realismo* es percibido como un movimiento literario comprometido con la observación y el análisis de la realidad. Sin embargo, como denominación debió competir tempranamente con el término “Naturalismo”, hecho que se observa por ejemplo en los siguientes artículos y a través de su comparación.

Domingo Amunátegui Solar distingue en su estudio de 1881, “dos grandes sistemas que se disputan la novela, el Idealismo y el Naturalismo”⁵. A su juicio, la novela idealista responde a un anhelo natural del hombre que, sin embargo, no puede ser satisfecho dignamente por “un género literario en que

⁵Las citas corresponden al texto de Amunátegui Solar 1881-1882: 307-313.

se falsifica al hombre y a la sociedad". Por eso estima que la novela naturalista que ofrece "una pintura fiel de la sociedad", parte de "lo científicamente conocido que a todos nos conviene comprender en su completo realismo" y "no tiene otra norma que la verdad", es más apropiada para corresponder a esa aspiración. Desde su punto de vista, ella sí puede constituirse -a diferencia de la idealista- en una "provechosa enseñanza, tanto para el hombre público como para el hombre privado".

Por su parte, Luis Orrego Luco trata algunos años más tarde esta misma problemática, cuando señala -pero valiéndose del término *Realismo*- que este sistema "subordina la ficción a lo verdadero, lo fantástico a lo real y analiza los acontecimientos y las situaciones de la vida más con el helado criterio del filósofo que con la emoción ardiente y el entusiasmo del novelista romántico o del inspirado poeta" (Orrego Luco 1887: 70). En cambio, el Naturalismo aparece en su análisis como un derivado -una "desviación"- de esta "escuela realista y de observación", porque Emile Zola adopta "los mismos principios de herencia fisiológica, influencia del medio y demás leyes aplicados por Balzac a la novela... (pero) exagerándolos y convirtiéndolos en determinismo absoluto" (Orrego Luco 1889 en Promis 1977: 184 y 187, respectivamente).

El desarrollo del Realismo en Chile

Tanto Alberto Blest Gana como Luis Orrego Luco califican a su tiempo como una "época en transición" (Blest Gana 1861: 9 y Orrego Luco 1909): el primero para destacar el inicio del proceso de emancipación (liberal) de una sociedad de concepción colonial y, el segundo, para señalar el término de este proceso con el surgimiento de la sociedad capitalista.

Ambos procesos produjeron una profunda transformación en la estructura política, económica, social y axiológica del país. Ellos significaron, en palabras de Julio Heise (1990), que:

- "al promediar el siglo XIX observamos en todos los aspectos de la existencia colectiva una honda inquietud espiritual: una clara y enérgica actitud de rebeldía contra las ideas y los sentimientos

tradicionales: se trata de borrar los últimos vestigios del pasado colonial" (p. 68).

- gracias al "notable desenvolvimiento de la vida económica (se) transformará la fisonomía y la mentalidad de nuestra clase alta. Junto a la aristocracia tradicional de tipo agrario se formará una burguesía financiera que fundamentará su poder en el comercio de exportación y en la industria minera y bancaria" (p. 72).
- "con el triunfo del capitalismo -que trajo consigo la Guerra del 79- nuestra clase alta sufrirá una profunda transformación espiritual. En el fondo, esta transformación se reduce a un lento proceso sociológico de adaptación de nuestra burguesía a las modalidades del sistema capitalista" (p. 76).

Luis Orrego Luco (1904, III: 495) se refiere a las consecuencias valóricas de estos procesos, cuando destaca que "la desaparición de antiguas influencias de familias de abolengo y de arraigadas tradiciones encarnadas en ellas, para sustituirlas con nuevos elementos exclusivamente plutocráticos, oportunistas por naturaleza, y sin los lazos históricos de servicio público de la vieja aristocracia colonial, ha producido una acción perturbadora destinada a obrar oculta, pero profundamente". Y otro tanto ha hecho Alberto Blest Gana (1859 en 1956: 173), cuando anota que "en Chile... comienzan a desaparecer las costumbres de nuestros abuelos, abriendo plaza a las que por *importación directa* recibimos del Viejo Mundo, y esas costumbres se llevan en su corriente las creencias de los que en esta escena mundanal nos han precedido, dejándonos las que los pensadores de Europa nos envían confeccionadas y elaboradas...".

Ambos autores se propusieron dar cuenta de estas transformaciones: Alberto Blest Gana a través de la *novela de costumbres político-sociales* -que así se titulaba el *Martín Rivas* en sus primeras ediciones- y Luis Orrego Luco en sus *escenas de la vida en Chile*, que es el nombre del ciclo narrativo al cual pertenece *Casa grande*. Pero mientras que el primero se identificaba con este proceso en que lo moderno va desplazando a lo antiguo, "que lo demás sería mostrarse asaz retrógrado y recalitrante con exceso" (Blest Gana 1859 b en 1956: 173-174), el segundo constata con amargura al evocar

aquella "época en transición" que "se ha transformado radicalmente, así la sociedad chilena como sus costumbres y no queda ni rastro de su antiguo señorío" (Orrego Luco 1966: 10)⁶.

La contradictoria nominación y apreciación del *Realismo* que para algunos autores más bien pertenece al siglo XX, refleja no sólo el carácter proteico de nuestras letras en esta fase de su desarrollo, sino que también explicita la disparidad de los criterios utilizados para definir sus características y referirse a su duración⁷. A pesar de ello, los historiadores y críticos han coincidido en buscar su origen en la corriente costumbrista de raíz romántica y en la difusión de los autores realistas europeos. Esta transformación del Costumbrismo en Realismo, que fue según Oldrich Belic (1976: 23), "la gran hazaña artística de Alberto Blest Gana", ha sido caracterizada como un proceso durante el cual "la perspectiva costumbrista va perdiendo su pintoresquismo, para incorporar gradualmente juicios irónicos, intenciones polémicas, enfoques del realismo crítico" (Varela Jácome 1987: 107).

Domingo Melfi fija la vigencia del Romanticismo desde 1830 a 1850 y reconoce que Alberto Blest Gana siguió a Honoré de Balzac "en la historia de las costumbres como método" (Melfi 1938 a: 31)⁸. El "realismo descriptivo" de Luis Orrego Luco se inscribe a su modo de ver en esa misma tendencia y sólo difiere de ella, porque "intenta abrir el surco de la observación psicológica" (Melfi 1938 c: 200). Y en lo que se refiere a la proyección de esta tendencia, estima que "en realidad, el tipo de novela *Casa grande* no ha tenido hasta hoy continuadores en la literatura chilena. Los escritores que pertenecen a la Generación de 1900 se desviaron, unos hacia el Naturalismo imitado de Zola y otros hacia la pintura del campo" (Melfi 1938: 11).

⁶Oldrich Belic señala al respecto que "cuando Alberto Blest Gana escribía *Martín Rivas*, era todavía posible hacerse ilusiones acerca del papel histórico de la burguesía que, a pesar de sus vacilaciones y de su inclinación a compromisos, no había aún dejado completamente... de ser una fuerza social progresista (dentro del ideario liberal)", y agrega en una nota que "en Chile,... la pérdida de las ilusiones vino más tarde, en los linderos del siglo 19 y 20; y entonces pudo desarrollarse plenamente, en la obra de Baldomero Lillo, el realismo crítico" (1976: 54).

⁷En relación al problema del Naturalismo en América Latina, consúltase Eppele 1979: 151-189.

⁸Véase también Frayse 1973: 117-134.

Mario Ferrero modifica estos planteamientos en un punto fundamental. En su concepción, toda la historia de nuestra literatura - y muy especialmente la del presente siglo-, "ha estado orientada a tratar de obtener, en sus producciones, el reflejo estético de la realidad social con un sentido nacional propio" (Ferrero 1959: 98). El Costumbrismo es una primera manifestación de este propósito que luego será asumido por la Generación de 1900, casi íntegramente de tendencia naturalista, que se desenvuelve a través de tres promociones de criollistas, hasta culminar en el realismo popular de la Generación de 1938. A juicio de este autor, "el criollismo, a través de sus diversas etapas, ha ido evolucionando desde el naturalismo hasta el realismo, se ha ido enriqueciendo en contenido y estilo, ha ido abandonando lo puramente telúrico o ambiental para hacerse más humano y de mayor trascendencia como representación viva de un pueblo" (Ferrero 1959: 108)⁹.

Para Ricardo A. Latcham y Fernando Alegría, el Costumbrismo de Alberto Blest Gana es, en verdad, Realismo, según el primero, "un templado realismo de tono menor" (Latcham 1965 (1955): 315), y, según el segundo, "un realismo romántico" (Alegría 1959: 53 ss).

Ricardo A. Latcham relaciona el inicio del Realismo en Chile con el testimonio dejado por Alberto Blest Gana en sus cartas enviadas el 24 de junio de 1856 [?] a José Antonio Donoso y el 7 de enero de 1864 a Benjamín Vicuña Mackenna. En ellas se refiere, respectivamente, a su predilección por "las novelas de estudio social" (Donoso 1935: 14) y a su decisión de ser novelista "desde el día en que (leyó) a Balzac" (*Revista Chilena*, 1, 1, 2, 1917: 134). Por otra parte, en cuanto a la especificidad del Realismo de Alberto

⁹Mario Ferrero precisa más adelante las etapas de esta evolución, cuando señala: "Si analizamos el proceso de nuestra prosa desde el novecientos adelante, notaremos que toda su problemática interna reside en el método y la forma de penetrar la realidad social con una expresión adecuada. Esta lucha, consciente o inconsciente, va entregando paulatinamente sus frutos. Primero es un naturalismo pesimista y oscuro, de simple aproximación. Después es un realismo idealista, recargado e inconsecuente. Luego, un realismo crítico, de mayor contenido social, pero con una posición estática y un estilo opaco y recortado. Hasta que la observación de la realidad se acentúa en la acción de sus contrarios, dando origen a los primeros frutos del realismo materialista dialéctico, que es una de las formas del realismo popular" (1959 II: 145).

Blest Gana -en su novela *Durante la Reconquista*, “una combinación de elementos románticos y realistas” (Latcham 1965 (1958): 299)- identifica la recepción de otras tendencias, “el historicismo descriptivo de Walter Scott... y la tendencia humana de Charles Dickens” (Latcham 1965: 293), pero rechaza una posible influencia de Emile Zola: “No existe indicio de que se sintiera sugestionado, después de su temprana inmersión en el Realismo de Balzac, por la ardiente atmósfera del Naturalismo, ostensible entre 1870 y 1895, años en que residió en París” (Latcham 1965: 298)¹⁰. Sin embargo, aun cuando Alberto Blest Gana se haya mantenido “impasible a la saturación naturalista, tuvo suficientes atractivos para inspirar a narradores surgidos de (esta) escuela” (Latcham 1965: 309). Ricardo A. Latcham no incluye entre éstos a Luis Orrego Luco, quien a su juicio “prolongó el realismo de Blest Gana hasta su última novela, *Playa Negra*, publicada... en 1947” (Latcham 1965: 309).

Fernando Alegría, por su parte, caracteriza este período, en su fase inicial, como “realismo romántico”, y como “realismo naturalista” en la fase final (Alegría 1959: 88 ss). Los líderes de uno y otro son, respectivamente, Alberto Blest Gana y Luis Orrego Luco, su “sucesor en la novela chilena de fines del siglo XIX y comienzos del XX” (Alegría 1959: 106). El primero de estos autores pertenece a “los románticos que superaron el sentimentalismo y el historicismo para acercarse a un estilo realista que constituye el primer signo de una novela regionalista americana” (Alegría 1959: 53), el segundo, a quienes “al propósito de recrear ambientes sin descuidar el análisis psicológico de los caracteres,... abandonan los modelos del Naturalismo y se inspiran más bien en un Realismo integral, cuyas raíces se hallan en la obra de Pérez Galdós y otros novelistas del novecientos” (Alegría 1959: 89-90).

Pero el trenzado de tendencias literarias se va complicando desde que se desarrollara el Realismo romántico pasado el medio siglo. Fernando Alegría enfatiza que hasta 1900, cuando el movimiento se encauza hacia el Modernismo o el Americanismo, había desarrollado tres tendencias funda-

¹⁰En cambio, Pedro Nolasco Cruz observa en *Los trasplantados*, de Alberto Blest Gana, “en varios pasajes... el influjo de la escuela naturalista” (Cruz 1940 (1908): 88).

mentales en permanente interacción: la psicológica, que lleva el sello de Stendhal, Flaubert y Daudet, la costumbrista y social que se entronca con el Realismo español del siglo XIX y la naturalista que se inspira en Zola y los Hermanos Goncourt.

Próximo a esta concepción más diferenciada del desarrollo de la literatura chilena se encuentra *Cedomil Goic*. Desde su perspectiva, determinada por el método histórico de las generaciones, es el Realismo el modo de representación de la realidad que identifica a la Epoca Moderna de la Novela Hispanoamericana, que se extiende de 1800 a 1934 y se caracteriza por presentar "una visión sistemáticamente causal y trabada de los hechos" (1972: 14).

Pero el Realismo es también una característica generacional que distingue a la Tercera Generación del Período Romántico de la Epoca Moderna. La gestación y vigencia de esta generación se extendió desde 1860 hasta 1889, año de transición hacia la Primera Generación Criollista del Período Naturalista que se desarrolla entre 1890 y 1934 y está definido por un modo de representación del mundo que se basa en el método de la novela experimental.

Importante es señalar, además, que para Cedomil Goic "la generación no sólo actualiza una sensibilidad típica diferencial, sino una tendencia literaria, la de su período, y una estructura del género, la de su época" (Goic 1967: 22). Conforme a esta proposición, la generación realista que reúne a los nacidos entre 1830 y 1844, participa del sistema de preferencias del Período Romántico, es decir, de la tradición del Costumbrismo hispánico, a la cual vendrá a sumarse como peculiaridad generacional, "la incitación universal del Realismo francés: la psicología stendhaliana, el bovarismo de Flaubert" (Goic 1972: 85).

Por su parte, las Generaciones Criollista, Modernista y Mondonovista del Período Naturalista se definen, respectivamente, por su sensibilidad generacional popularista, universal -americanista y telúrica, la primera y la última de fuerte arraigo en la realidad nacional. Todas ellas se vinculan dinámicamente, acumulativa o polémicamente, con las colindantes, hecho que marca y define su especial disposición hacia el Naturalismo, es decir, hacia la tendencia literaria del Período.

Anotemos, finalmente, que *Bernardo Subercaseaux* (1988: 191 ss) distingue en el mapa intelectual de Chile entre 1880 y 1900 dos polos de preferencias estéticas. Uno de ellos es el Modernismo de proyección cosmopolita y el otro un realismo-naturalista comprometido con la realidad nacional. Halla a esta última preferencia más inclinada hacia la prosa que concibe como instrumento de indagación social. El autor estima que ambos movimientos se inician hacia 1880 y que concluyen en las primeras décadas del siglo XX.

En conclusión, el desarrollo del Realismo en Chile sería visto por los historiadores y críticos de la literatura, conforme al siguiente esquema sinóptico:

DOMINGO MELFI (1938)

Corrientes	Duración	Autores
Costumbrismo influenciado por Balzac	1850 -	A. Blest Gana
Realismo descriptivo influenciado por la novela francesa	-1900	L. Orrego Luco
Generación de 1900	1900-1930	B. Lillo F. Gana M. Latorre E. Barrios J. Edwards Bello etc.

MARIO FERRERO (1959)

Corrientes	Duración	Autores
Costumbrismo influenciado por Balzac	(1842) 1850-	A. Blest Gana
Generación de 1900 influenciada por Zola:	-1900	L. Orrego Luco
Realismo crítico de los 3 grupos de criollistas	1900-	B. Lillo E. Barrios M. Latorre M. Rojas
Realismo popular de la generación de 1938	-1942	N. Guzmán <i>et al.</i>

RICARDO A. LATCHAM (1954, 1965: '1958)

Corrientes	Duración	Autores
Realismo moderado influenciado por Scott, Balzac y Dickens	1860-	A. Blest Gana
Influencia-realimentación necesaria de la novela europea francesa y española		L. Orrego Luco
1ª generación criollista de 1900 influenciada por Zola		B. Lillo
Neocriollismo	-1947	N. Guzmán

FERNANDO ALEGRIA ('1974)

Corrientes	Duración	Autores
Realismo romántico	1850 - 1880	A. Blest Gana
Realismo naturalista: - psicológico - costumbrista social - naturalista vs Modernismo Regionalismo Neo-realismo	1880- - 1890 1900-	L. Orrego Luco A. D' Halmar E. Barrios M. Rojas

CEDOMIL GOIC (1967 y 1972)

Corrientes	Duración	Autores
Período romántico Gestación y vigencia de la 3ª generación realista de 1867	1860 - 1889	A. Blest Gana
Gestación y vigencia de la 1ª generación naturalista-criollista de 1882	1875 - 1905	V. Grez
Gestación y vigencia de la 2ª generación naturalista-modernista de 1897	1890 - 1919	L. Orrego Luco
Gestación y vigencia de la 3ª generación naturalista-mundonovista de 1912	1905 - 1934	M. Latorre

BERNARDO SUBERCASEAUX (1988)

Corrientes	Duración	Autores
Vertiente ilustrada vs Vertiente modernista	1880-	L. Orrego Luco F. Contreras

Las poéticas (realistas) de Alberto Blest Gana y Luis Orrego Luco

Alberto Blest Gana piensa que la literatura y, específicamente, la novela tiene su *origen* en el arte, el estudio y la inspiración. Estima que sus propias obras raras veces expresan sentimientos íntimos y propios, porque en lo fundamental son el resultado de la *observación*. Es por eso que habla de “la investigación artística de los hechos sociales” (Blest Gana 1861: 92) y afirma que ha tenido por principio “copiar los accidentes de la vida en cuanto el arte lo permite” (Blest Gana 1863 en Donoso 1935: 23). El novelista inspira su imaginación en el estudio de la historia o en la observación de las costumbres de la sociedad. Su arte le permitirá enlazar su investigación con la concepción de una intriga, cuyos accidentes deberán proceder de la vida común.

Para la definición de la *naturaleza* de la novela tiene especial importancia la exigencia de *verosimilitud*. Alberto Blest Gana insiste una y otra vez en este requerimiento como única posibilidad para ganarse el interés de los lectores y participar de la tendencia que domina en la literatura europea. Una novela sólo podrá “ofrecer una imagen perfecta de la época con sus peculiares características” (Blest Gana 1861: 91), cuando su construcción esté hecha conforme a “las proporciones más humanas y más reales posibles” (Blest Gana 1864 en 1917: 137). Una representación puramente idealizada de la sociedad vulneraría el principio de verosimilitud. Alberto Blest Gana rechaza las faltas de buen gusto como la licencia moral que encuentra en algunos autores europeos, pero reclama en su defensa de *Los trasplantados*, el derecho de entregar “una pintura franca de los caracteres y de las pasiones que engendra la existencia”, para de esta manera darle a su obra “el colorido de la verdad” (Blest Gana en Latcham 1965: 299).

“Para *interesar* y para *instruir*” (Blest Gana 1861:89) es la fórmula con que define Alberto Blest Gana la *función* de la novela y de la literatura en general. Los medios para lograr estos propósitos -por lo demás íntimamente relacionados- son la sencillez en el lenguaje y en la concepción. Se trata de cumplir una “tarea civilizadora”, servir “a la causa del progreso” y constituirse en un “provecho para la humanidad”: de “combatir los vicios (e) influir en el mejoramiento social” (Blest Gana 1861: 86 y 90). Para lograr tal propósito

se ofrecerá a los lectores, "el estudio del corazón humano... ya sea por medio de la pintura de cuadros históricos... ya por el auxilio de la ficción" (Blest Gana 1861: 86). Alberto Blest Gana explica este proceso al referirse a la conformación del protagonista de *El ideal de un calavera*. "Todos llevamos en el pecho un grano de esa aspiración a que consagró su vida: el eros, "la necesidad de adoración" que *tipifica* en la novela "la inmoralidad que en materia de amor profesan la mayor parte de los hombres", pero que igualmente es "el más poderoso móvil de las acciones humanas" (Blest Gana 1864, en 1917: 136). E igual contrapunto debe establecerse entre los vicios y las virtudes, cuando se trata de evocar las costumbres sociales -por razones de verosimilitud y en cumplimiento de la función ético-pedagógica de la composición.

Luis Orrego Luco se identifica expresamente con el proyecto del Realismo literario de tradición nacional, cuando observa que "tanto el ilustre novelista Blest Gana como yo hemos tratado de hacer revivir la sociedad chilena en sus distintas épocas" (Orrego Luco 1966: 8-9). Conforme a ello, la literatura (narrativa) tiene su origen en el examen de la realidad social: "En la novela contemporánea, tomada siempre de la realidad, existe arte y estudio. Ella se teje sobre la trama de la vida, no sólo con la mera fantasía, sino también con observación y con análisis" (Orrego Luco 1909 I). La creación literaria concebida conforme al "realismo severo y acre de la verdad palpitante" (Orrego Luco 1909 III), busca ser percibido como una representación auténtica de la realidad. En cumplimiento de tal intención, toma de la realidad cotidiana "algunos perfiles verdaderos y algunas escenas reales" que, reproducidos como "elementos artísticos de verdad", le confieren al conjunto "vibración de vida" y verosimilitud (Orrego Luco 1909 III).

Al referirse a su novela *Idilio nuevo*, explica Luis Orrego Luco que persiguió con ello el propósito de "reproducir la realidad chilena y la vida humana, tal como la veía y tal como lo hicieron maestros como Balzac, Dostoyewsky, Zola y Daudet" (Orrego Luco 1966: 10). En consecuencia, la *naturaleza* de la obra literaria queda definida como reflejo, impresión y procedimiento artístico-ficción proyectada como verosímil para ser percibida como real. Claro está que esta idea de presentar "una pintura exacta de la sociedad chilena de aquellos tiempos y (un) anticipo de la que habrá de venir más tarde" (Orrego Luco 1966:8), sólo es realizable por la construcción de un

mundo imaginario con elementos seleccionados de la vida social contemporánea. Sin embargo, “la innegable realidad de algunas anécdotas, de muchas frases y de no pocos perfiles cogidos del medio ambiente” (Orrego Luco 1909 III), no se contradice con el énfasis que pone el autor en el carácter ficticio de la totalidad: “Mi novela es hija pura de mi fantasía y parte de mi ingenio” (Orrego Luco 1966: 5).

La literatura debe cumplir, a juicio de Luis Orrego Luco, una *función* tanto individual como social. Ella debe “ayudar a los hombres a formarse una conciencia más clara de esas tendencias que existen dentro de ellos de manera confusa”, a la vez que “dar vuelo a nuestros sueños de realizar un ideal supremo, tomando como punto de partida la verdad actual” (Orrego Luco 1909 I). El autor realista propone a sus lectores una interpretación de su época, captada en el dinamismo de un proceso evolutivo que se experimenta como una amenaza y cuyos resultados se detectan en los indicios que lo anticipan. Es por eso que Luis Orrego Luco califica a sus obras como “estudio social” realizado con la intención de exponer a los lectores “un grave problema de vida y de costumbres chilenas”. El autor escoge para ello un círculo perteneciente a la alta sociedad de la época, “en que sobre todo se aprecian las vanidades brutales del dinero” (Orrego Luco, *Idilio nuevo* II, 1900: 172). Como conclusión de su análisis advierte que “no creo en su caída, pero los espectadores lo miran inclinado” (Orrego Luco 1909 III y I, respectivamente). En su esfuerzo por evocar con máxima exactitud el surgimiento de un mundo que en verdad detesta, persigue el propósito de identificar las fuerzas que impulsan este proceso y seguir el trazado en su desarrollo, exponerlas y ofrecerle a sus lectores una interpretación persuasiva de su mundo en transformación. “Un libro”, afirma Luis Orrego Luco, “debe hacer meditar, debe ser una obra producida a medias entre el escritor y el público” (Orrego Luco 1909 I).

Tanto Alberto Blest Gana (1861: 81-93) como Luis Orrego Luco (1889 en Promis 1977: 180-194) se han referido en sus trabajos críticos al desarrollo de los géneros —especialmente del género narrativo— y explicaron su preferencia por uno de ellos en particular. El primero de estos autores fundamenta sus reflexiones histórico-críticas y la concepción de sus proyectos literarios en el supuesto de la *originalidad*. Al respecto constata “la poca consagración” de los literatos chilenos a la novela, fundamentalmente dedicados a “las

poesías sueltas” de carácter “esencialmente sentimental”, expresión gastada y de una obsecuente imitación: “Siendo, pues, el plañidero acento que resuena en las obras de Byron y en las de sus émulos, lo que forma el rasgo más característico de nuestra poesía, fácil es concebir su falta de originalidad y el poco interés que despierta”. El escritor señala como alternativa la concepción de una poesía inspirada en el estudio de la naturaleza, la observación de la sociedad y el estudio de la historia.

Y tanto o más importante le parece que es desarrollar una novela basada en estos mismos principios, pero más al alcance de todos, porque evoca “escenas de la vida ordinaria... en un lenguaje fácil y sencillo” y no requiere el conocimiento de los principios del arte para ser apreciada. Una novela de tales características tendrá “un especial encanto para toda clase de inteligencias, (porque)... pinta cuadros que cada cual puede a su manera comprender y aplicar, y lleva la civilización hasta las clases menos cultas de la sociedad”.

Si bien toda expresión literaria debe estar sujeta a este propósito, sólo la novela puede cumplirlo en forma cabal. Alberto Blest Gana prefiere, entre sus tres especies -la novela de costumbres, la histórica y la fantástica- a la primera, porque corresponde mejor al “espíritu de la época y la marcha de la literatura europea durante los últimos treinta años”. Sin embargo, a pesar de ello no desestima a la novela histórica que en Chile puede prestar igual servicio, tanto literario como social. El autor opta por la novela de costumbres, porque “por la pintura de cuadros sociales llamará la atención de todos los lectores; por sus observaciones y la filosofía de su estudio adquirirá la simpatía de los pensadores y por las combinaciones infinitas que caben en su extenso cuadro, despertará el interés de los numerosos amigos del movimiento y de la intriga”. A juicio de Alberto Blest Gana, una novela así concebida cumple con todas las condiciones para adquirir un carácter verdadera y auténticamente original.

Luis Orrego Luco, por su parte, distingue dos corrientes opuestas a la vez que relacionadas en la novela francesa del siglo XIX: la que “vivía de la imaginación” y la que “partía de la observación”. En esta última tendencia que progresivamente se fue independizando de la primera, “se parte del hecho exacto, se estudia la vida, se coge la emoción todavía palpitante y se impresiona el espíritu con la percepción de la verdad”. Por su parte, la

primera “vive de sueños... comprende que hay en el hombre una necesidad imprescindible de ideal, un anhelo de algo misterioso y de algo desconocido...: la realidad es para ella un pretexto... solamente”. Ambas corrientes literarias, la imaginativa y la “realista y de observación” fueron manifestándose, aquella como novela romántica, de ideas socialistas, histórica y de intriga, y ésta como novela psicológica y moral, sensualista-naturalista y experimental.

A juicio de Luis Orrego Luco, el Naturalismo sólo nos entrega “una visión incompleta de la vida”: Zola evoca con fuerza al hombre en sus apetitos, pasiones y necesidades, pero se olvida de estudiarlo en su proyección ética y dimensión moral. Es por eso que “el nuevo y verdadero Realismo” debe reunir armónicamente -tal como sucede en la novela rusa y, especialmente en las obras de Leo N. Tolstoi- “el estudio de la vida externa y fisiológica al estudio psicológico y moral”.

El Realismo ante la crítica

El desarrollo del Realismo en Chile fue asociado por un sector de autores y críticos de la época con el desafío de que “nuestra literatura debe sernos exclusivamente propia, debe ser exclusivamente nacional”. Este reto lanzado por José Victorino Lastarria en su famoso *Discurso Inaugural* del 3 de mayo de 1842, fue reiterado durante los años siguientes para destacar el carácter puramente imitativo de nuestras letras o para explicar su falta de originalidad. Recordemos, a manera de ejemplo, tan sólo el planteamiento de Justo Arteaga Alemparte (1858: 256-257), para quien “la literatura es la expresión directa de la sociedad”, pudiendo decirse que “la sociedad dicta y la literatura escribe”. En consecuencia, nuestra literatura carece de originalidad, porque nuestra sociedad carece de ella, hecho que verá confirmado quien observa nuestras costumbres, en las cuales “no (encontrará) sino una mezcla insípida de la civilización colonial con la civilización moderna”.

Alberto Blest Gana se opone a estas apreciaciones y traza en sus trabajos de 1859 y 1861 el camino que puede llevar al nacimiento de una literatura propia, autóctona y original. A diferencia de Justo Arteaga Alemparte piensa

que el momento es propicio para tal propósito, justamente porque “vivimos en una época de transición (entre *lo de antes y lo de ahora*), y (porque) del contraste que resulta de este estado excepcional de nuestra sociedad, nacen variedad de tipos, multitud de escenas, que el novelista de costumbres puede aprovechar si posee las facultades de observación (Blest Gana 1861: 90-91). En consecuencia, para avanzar hacia una literatura de carácter propiamente criollo, propone recoger los incidentes novelescos -tal como él mismo lo intentara en *La aritmética en el amor*, obra que considera “la primera novela a la que yo doy el carácter de literatura chilena” (Blest Gana 1863 en Donoso 1935: 23)- “en medio de las escenas naturales de nuestra vida, pues creemos que la pintura de incidentes verosímiles y que no tengan nada de extraordinario, pueden, si el colorido es vivo y verdadero, interesar al lector” (Blest Gana 1861: 91)¹¹.

El aspecto más criticado del *Realismo* dice relación con la falta de idealización artística¹² que caracterizaría a las obras de sus autores. El problema ya había sido planteado en 1848 por Joaquín Blest Gana en relación a la novela europea, a la cual definía como “un hábil naturalista que estudia, analiza y descompone hasta las más ocultas fibras del cuerpo social”. El estudioso enfatiza que si bien opera “prevalido del fin que se propone, fin útil a la humanidad, puesto que tiende a mejorar su condición actual”, no debe conformarse con ofrecernos un puro reflejo del estado de la sociedad. “Es menester”, afirma, “no sólo mostrar la herida oculta bajo la tela que se ha rasgado, sino también proponer el bálsamo que la cicatrice”.

Alberto Blest Gana se hizo cargo de esta cuestión en su *Discurso* de 1861. Reconoce en esta materia la frialdad y el cinismo de algunos europeos, pero también destaca el error en que incurre la crítica, cuando por igual censura “a la injustificable licenciosa pintura de escenas sin decoro, cuanto a la de ciertos extravíos humanos que no pueden dejar de faltar en obras destinadas

¹¹En relación al problema de la *originalidad*, consúltese también los artículos de Blest Gana, J., 1848 a: 151-158, 1848 b: 240-250, 1848 c: 58-72, Blest Gana, A., 1959 a, Amunátegui 1852: 457-466, y Subercaseaux 1981: Cp. VII.

¹²La idealización consiste en el hecho de que, en el reflejo artístico de la realidad, se suprime o atenúa todo lo que no corresponde al ideal y, por el contrario, se pone de relieve o se añade lo que sea necesario para conseguir plena armonía con el ideal (Belic 1976: 34).

a la descripción social". Estima el autor que el novelista no debe "evitar la mención de esos extravíos", por razones didácticas, "para dar muy ventajosas lecciones a esos espíritus inexpertos, que llegan a la adolescencia sin idea ninguna de los contrastes que en el mundo le aguardan", y porque "la pintura de una sociedad perfecta... sería una ficción que pugnaría con los principios literarios, cuyas bases más sólidas reposan en el estudio de la verdad".

Sin embargo, es justamente este el punto que critica Domingo Arteaga Alemparte en las obras de Alberto Blest Gana. Refiriéndose a ella observa que "la copia puede ser tan puntual que el pintor se convierte en fotógrafo. Los cuadros se trasladan, a veces, de la realidad al libro sin pasar por el crisol del ideal". El autor estima que esta "falta de idealización artística" hace que ellos pierdan en poesía que "transfigura la verdad en belleza", lo que ganan "en exactitud material, sí los hace groseramente verdaderos" (Arteaga Alemparte, Domingo, en Arteaga Alemparte, Justo y Domingo, 1910: 435-336).

El punto observado por Domingo Arteaga Alemparte se convirtió a partir de 1880 en el centro de la polémica en torno al Naturalismo. El problema lo sintetiza Domingo Amunátegui Solar en su estudio que dedica a esta tendencia, cuando señala que "en estos últimos tiempos se ha repetido mucho contra la novela naturalista el cargo de inmoralidad", porque al ser su objetivo "representar a las personas en pleno movimiento, en plena agitación social", no se limitó a "estudiar exclusivamente las virtudes de los individuos que encontraba(n) a su paso" (1882: 312, 311 y 312, respectivamente).

La cuestión volvió a ser analizada algunos años más tarde por José Victorino Lastarria (1913⁽¹⁾1887): 223-251), quien entonces rechaza aquella forma del Realismo francés representada por los hermanos Goncourt y Emile Zola, que a su juicio copia crudamente la realidad "sin cuidarse de lo bello, ni de lo filosófico, ni de lo moral", y quienes "renuncia(n) a toda enseñanza, por pintar a la sociedad en sus deformidades". Estima el autor que "la naturaleza necesita ser embellecida por la inteligencia", propósito realizado por escritores como Víctor Hugo y Honoré de Balzac. Porque ellos encarnan aquella otra forma de Realismo que "contempla(n) al hombre todo entero, en lo físico y lo moral, en sus luces y en sus sombras, para buscar la verdad y el interés dramático en la antítesis del mal y del bien, del vicio y de la virtud,

de lo bello y de lo feo" (Lastarria 1887: 239-240).

También Pedro Nolasco Cruz y Luis Orrego Luco se refirieron a este problema de la falta de idealización artística en las obras realista-naturalistas. El primero destaca en Emile Zola su extraordinario talento de observación de la realidad física y de las causas inmediatas de los actos externos del hombre", pero lo denuncia como "el escritor más cínico que pueda darse, tanto más cínico que, según su teoría, el cinismo indiferente y frío es la manera propia y natural de hablar" (1889: 30 y 23, respectivamente). Por el contrario, Luis Orrego Luco enfatiza en su artículo -sin desconocer la validez de algunas de aquellas observaciones, en especial las que señalan la incapacidad que demuestra Emile Zola para captar "los movimientos y reacciones de... la parte moral del ser"- los "caracteres que dan color propio al Naturalismo y que ha hecho verdaderamente útil su acción sobre la literatura francesa" (1889 en Promis 1977: 191 y 183, respectivamente).

Con todo, resulta curioso anotar que Pedro Nolasco Cruz reitera parte de sus reflexiones sobre *L'oeuvre*, de Emile Zola, en el artículo que le dedica a *Casa grande*, de Luis Orrego Luco. "La novela", escribe entonces, "se desarrolla en un ambiente malsano, ficticio, cargado de sensualidad. El lector echa de menos la vida real, la vida amplia y con dilatados horizontes, donde se ven virtudes y vicios, abnegación y heroísmo, frivolidad y sensatez" (Cruz 1908 I).

Referencias y bibliografía

Alegría, Fernando,

1959 (1974) *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México, Ediciones de Andrea.

Alone (Hernán Díaz Arrieta)

1940 *Don Alberto Blest Gana*. Biografía y crítica. Santiago, Ed. Nascimento.

Amunátegui, Miguel Luis,

1852 "Discurso de recepción", en *Anales de la Universidad de Chile* (Santiago), pp. 457-466.

1860 Véase Lastarria 1860.

Amunátegui Solar, Domingo,

1881-1882 "La novela naturalista", en: *Revista de Chile* (Santiago), II, pp. 307-313.

1915 *Bosquejo histórico de la Literatura Chilena*. Santiago, Imprenta Universitaria.

1925 *Historia de Chile*. Las letras chilenas. Santiago, Balcells & Co.

Ara, Guillermo,

1965 *La novela naturalista hispanoamericana*. Bs. As., Ed. Universitaria.

Araya, Guillermo,

1975 "El amor y la revolución en *Martín Rivas*", en *Bulletin Hispanique* (Bordeaux), LXXVII, pp. 5-33.

1987 "Alberto Blest Gana", en: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo. Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 163-191.

Arteaga Alemparte, Justo,

1858 "Tendencia Literaria", en: *El Correo Literario* (Santiago), I, 22, 11 de diciembre.

1859 "Cuatro novelas de Alberto Blest Gana", en: *La Semana* (Santiago), I, 14, 20 de agosto, pp. 209-211.

Arteaga Alemparte, Domingo,

1910 (1870) "Don Alberto Blest Gana", en: Arteaga Alemparte, Justo y Domingo, 1910: pp. 435-438.

Arteaga Alemparte, Justo y Domingo,

1910 *Los Constituyentes de 1870*. Santiago, Imprenta Barcelona.

Astorquiza, Eliodoro,

1960 (1920) "Don Alberto Blest Gana", en: *Atenea* (Concepción), 389, pp. 5-25.

Balmaceda Toro, Pedro, (A. de Gilbert),

1889 "La novela social contemporánea", en: *Estudios y ensayos literarios*. Santiago. Imprenta Cervantes, pp. 157-207.

- Barros Lezaeta, Luis y Vergara Johnson, Ximena,
1978 *El modo de ser aristocrático. El caso de la oligarquía chilena hacia 1900*. Santiago, Ediciones Aconcagua.
- Belic, Oldrich,
1976 "Martín Rivas y el realismo" en: *Iberoamericana Pragensia* (Praga), X, pp. 19-58.
- Billone, Vicente Atilio,
1972 "En los comienzos del realismo americano. Las novelas de la segunda época de Alberto Blest Gana", en: *Humanitas* (Buenos Aires), XVII, 23, pp. 33-67.
- Blest Gana, Alberto,
1956 a (¹1859) "De los trabajos literarios en Chile", en: *El Jefe de la Familia y otras páginas*. Santiago, Ed. Zig-Zag, pp. 449-453.
1956 b (¹1859) "Contrastes. Lo de antes y lo de ahora", en: *Ibid.*, pp. 173-179.
1861 "*Literatura Chilena*. Algunas consideraciones sobre ella", en: *Anales de la Universidad de Chile* (Santiago), 1, XVIII, enero, pp. 81-93.
1856, 1862, 1863 [Cartas a José Antonio Donoso], en: Donoso 1935: 14, 22 y 23.
1917 (¹1864) "Dos cartas sobre *El ideal de un calavera*", en: *Revista Chilena* (Santiago), I, 1, 2, mayo, pp. 134-138.
- Blest Gana, Joaquín,
1848 a "Walter Scott", en: *Revista de Santiago*, I, abril pp. 151-158.
1848 b "Tendencia del romance contemporáneo y estado de esta composición en Chile", en: *Revista de Santiago* I, julio, pp. 240-250.
1848 c "Causas de la poca originalidad de la Literatura Chilena", en: *Revista de Santiago* II, septiembre, pp. 58-72.
- Cruz, Pedro Nolasco,
1889 "*L'Oeuvre*, novela de E. Zola", en: *Pláticas Literarias 1886-1889*. Santiago, Imprenta Cervantes, pp. 9-35.
1908 a "*Casa grande*". Novela de D. Luis Orrego Luco, en: *La Unión* (Valparaíso), 16 y 17 de octubre.
"Alberto Blest Gana", en *Estudios sobre la Literatura Chilena*, Vol. II. Santiago, Ed. Nascimento, pp. 81-95.
1940 (¹1908)
- Donoso, Ricardo,
1935 *Un amigo de Blest Gana: José Antonio Donoso*. Santiago. Imprenta Universitaria.

- Epple, Juan Armando,
1979 "El naturalismo en América Latina: un problema historiográfico", en: *Revista de Literatura Hispanoamericana* (Caracas), 16-17, enero-junio, julio-diciembre, pp. 151-189.
- Ferrero, Mario,
1959 "La prosa chilena del medio siglo. Introducción", en: *Atenea* 385, pp. 97-124.
- Fraysse, Maurice,
1973 "Alberto Blest Gana et Balzac", en: *Cahiers de monde hispanique et luso-brésilien (Caravelle)* (Université de Toulouse), 20, pp. 117-133.
- Fuenzalida Grandón, Alejandro, (Spectator).
1889 "*Memorias científicas y literarias: La novela social contemporánea ¿podrá ser invocada en el porvenir como fuente de información acerca de las costumbres y de las ideas de nuestra época?*", en: *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo LXXV, pp. 121-182.
1922 "Algo sobre Blest Gana y su arte de novelar", en: *Anales de la Universidad de Chile*. Artículos científicos y literarios. (Memorias).
- Godoy Urzúa, Hernán,
1982 *La cultura chilena*. Ensayo de síntesis y de interpretación sociológica. Santiago, Ed. Universitaria.
- Goic, Cedomil,
1967 "Generación de Darío. Ensayo de comprensión del Modernismo como una generación", en: *Revista del Pacífico* (Valparaíso), IV, 4, pp. 17-35.
1968 *La novela chilena*. Los mitos degradados. Santiago, Ed. Universitaria.
1972 *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Heise González, Julio,
1990 *150 años de evolución institucional*. Santiago, Ed. Andrés Bello.
- Huneus, Roberto,
1897 *Don Alberto Blest Gana y la novela histórica*. París, Librería Española de Garnier Hermanos.
- Huneus Gana, Jorge,
1910 *Cuadro histórico de la producción intelectual chilena*. Santiago, Comisión Permanente de la Biblioteca de Escritores de Chile.

- Latcham, Ricardo A.,
1956 ('1954) "La historia del criollismo", en: *El criollismo*. Santiago, Ed. Universitaria: Col. *Saber*, pp. 7-55.
1965 ('1955) "Blest Gana y París", en: *Antología*. Crónica de varia lección. Santiago, Ed. Zig-Zag, pp. 311-317.
1965 ('1958) "Blest Gana y la novela realista", en: *Ibid.*, pp. 286-310.
- Lastarria, José Victorino,
1842 "Discurso inaugural de la Sociedad Literaria", en: Promis 1977: 73-92.
1913 ('1887) "Algo de arte política, literaria y plástica", en: *OO. CC.* Vol. XI: *Estudios Literarios*. Segunda serie. Santiago, Imp. "Barcelona", pp. 223-251.
- Lastarria, José Victorino, / Amunátegui, Miguel Luis,
1860 "Blest Gana, Alberto. *La aritmética en el amor*. Novela de costumbres". [Informe], en Silva 1910: 46-56.
- Matta, Guillermo,
1853 "*Literatura Nacional: Una escena social*, por don Alberto Blest Gana", en: El Museo (Santiago), 21, pp. 326-328.
- Melfi, Domingo,
1938 ('1929) "Panorama literario chileno. La novela y el cuento", en: *Estudios de Literatura Chilena*. Primera serie. Santiago, Ed. Nascimento, pp. 5-22.
1938 a "Blest Gana y la sociedad chilena", *Ibid.*, pp. 23-47.
1938 b "La novela *Casa grande* y la transformación de la sociedad chilena", *ibid.*, pp. 163-195.
1938 c "Perspectiva de la novela", *ibid.*, pp. 197-224.
- Orrego Luco, Luis, (Wanderer),
1887 "*Literatura rusa: Guerra y Paz*, por el Conde Tolstoi", en: *Revista de Artes y Letras* (Santiago), X, pp. 73-97.
1889 "A propósito de *Las Plásticas Literarias*, de don Pedro Nolasco Cruz, el naturalismo y la novela contemporánea", en: Promis 1977: 180-194.
1904 "Chile Contemporáneo", en: *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo CXIV, Santiago, Imprenta Universitaria, 1ª parte, pp. 19-96, 2ª parte, pp. 257-338, y 3ª parte, pp. 483-554.
1909 "La historia de *Casa grande*", en: *El Mercurio* (Santiago), 6, 7 y 8 de julio.

- 1913 (¹1900) *Un idilio nuevo*. Santiago. Empresa Zig-Zag.
- 1966 "Un idilio nuevo y Casa grande. De sus Memorias Inéditas" en: *Mapocho* (Santiago), V, 2-3, 14, pp. 5-16.
- Promis, José,
1975 "El proceso al naturalismo en la novela chilena", en: *Revista Signos* (Valparaíso), 1-2, 11, pp. 119-130.
- 1977 *Testimonios y Documentos de la Literatura Chilena (1842-1975)*. Santiago, Ed. Nascimento.
- Silva A., L. Ignacio,
1910 *La novela en Chile*. Santiago, Imprenta y Encuadernación "Barcelona".
- Silva Castro, Raúl,
1941 *Alberto Blest Gana (1830-1920)*. Estudio biográfico y crítico. Santiago, Imprenta Universitaria.
- Subercaseaux, Bernardo,
1981 *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX*. Santiago, Ed. Aconcagua.
- 1988 *Fin de Siglo*. La Epoca de Balmaceda. Santiago, Ed. Aconcagua.
- Varela Jácome, Benito,
1987 "Evolución de la novela hispanoamericana en el siglo XIX", en: *Historia de la Literatura Hispanoamericana* II, o.c., pp. 91-133.
- Villalobos, Sergio,
1987 *Origen y ascenso de la burguesía chilena*. Santiago, Ed. Universitaria.

DIETER OELKER

EL MODERNISMO EN CHILE

Origen y significación de la palabra

El término *Modernismo* deriva de “moderno” (del lat. “modernus”, de “modus”, “modo”, en el sentido de “lo que existe hace poco tiempo”). Conforme a ello, la palabra “moderno” denota sumariamente una pluralidad de rasgos que, con referencia al pasado, definen el presente histórico y entran en contradicción y conflicto con lo conocido y tradicional. Desde un punto de vista valórico, lo “moderno” se sitúa, pues, junto a lo “nuevo” en oposición a lo “viejo”, en el sentido de lo “gastado y carente de vitalidad”. En consecuencia, *Modernismo* significa aquella calidad especial de lo “moderno”, cuando se convierte en programa y se vuelve discernible en manifestaciones individuales concebidas con tal voluntad. Sin embargo, también puede tener un sentido peyorativo, en cuanto “afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en arte y literatura” (RAE 1956)¹.

Rubén Darío, líder del *Modernismo*, utiliza por primera vez este término en su artículo “La literatura en Centro-América”, publicado en 1888. Al referirse a la obra del escritor mexicano Ricardo Contreras, destaca su “absoluto Modernismo en la expresión” (Darío 1934: 201). Dos años más tarde vuelve a valerse de la palabra para definir la concepción poética del peruano Ricardo Palma, enfatizando que “comprende y admira el espíritu

¹Consúltase Adorno, Anton, Diem, et al. 1965, Gumprecht 1978, Roggiano 1982, Meyer-Minnemann 1987, entre otros. Las acotaciones entre paréntesis cuadrado son del autor.

nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el Modernismo" (Darío s.f.: 28).

Según afirma Allan W. Phillips, la utilización del término *Modernismo* comenzó a generalizarse a partir de 1893. Pero mientras que los críticos tradicionales lo empleaban "en conjunción con el mote decadente, con claro sentido despectivo y burlón para caracterizar a los poetas nuevos" (1959: 43), para Rubén Darío denotaba un programa poético, definido con cada vez mayor precisión: "Frente a la tradición clásica española, una actitud de selección y de pureza. Lo que censuraba eran las formas caducas, fosilizadas y convencionales que se mantenían tenazmente debido a los estrechos preceptos y prejuicios académicos. Respeta, pues, en la literatura del pasado la calidad, pero desea romper ruidosamente con lo rutinario. Exalta el arte y la libertad creadora; proclama la aristocracia del pensamiento engarzado en una nueva forma elegante, y cree que la renovación va a ser realizada por la cuidadosa adaptación de ciertos refinamientos franceses a la lengua española" (Phillips 1959: 49)²

Los historiadores y críticos de la literatura designan con la palabra *Modernismo* al movimiento literario que se gestó en Hispanoamérica hacia fines del siglo XIX y que estuvo vigente hasta comienzos del siglo XX. En sus múltiples definiciones distinguimos dos tendencias fundamentales: las que enfocan el aspecto estético - (histórico) literario, y las que destacan su significado histórico-cultural y social.

En 1903 escribía Francisco Contreras con intención polémica que "parece mentira que en este tiempo todavía se hable de decadentes y se alimenten odios escolásticos. De lo único que con razón puede aún hablarse es de Modernismo. Esto es, del movimiento de evolución del arte que aporta nuevas modas e inventa nuevas formas para encuadrar más fielmente el espíritu de la época. De las exageraciones de la lucha no quedan sino estas dos grandes conquistas: la idea de la Libertad y el sentimiento de la Renovación. Y, en tal sentido, no puede negarse, todos los jóvenes somos

²Sobre el surgimiento y uso del término *Modernismo*, consúltase Henríquez Ureña 1954, Phillips 1959, Rodríguez 1967.

modernistas" (1903: 2). Bernardo Subercaseaux, por su parte, anota en 1988 que el *Modernismo* representó "una opción contrahegemónica a los correlatos sociales y culturales de la modernización (positivismo, cientificismo, empirismo, laicismo). Y que formó parte, por ende, de la gran controversia finisecular entre un Modernismo utilitario y mercantil que no dejaba espacio para "la vida del alma", y otro que concebía el arte y la belleza como fundamentos de una urgente y necesaria renovación espiritual" (1988: 179). Aunque distantes en el tiempo, estimamos que estas dos proposiciones anticipan el desarrollo y recogen el resultado de aquellas dos líneas de reflexión ³.

El desarrollo del Modernismo en Chile

La ocupación de las provincias salitreras después de la Guerra del Pacífico (1879-1884) significó para Chile la posesión de una riqueza, cuya explotación tuvo variadas consecuencias para el país. Destacamos como particularmente relevantes el desarrollo del capitalismo industrial y la consiguiente transformación de la estructura social de Chile, como asimismo su inserción en el mercado mundial regido por Europa y la intensa influencia que ejercieron especialmente Inglaterra y Francia en su vida material y cultural. La "*orientación hacia afuera*" de la economía permitió el enriquecimiento de un nuevo sector social proveniente de la minería, la banca y el comercio, y que, en virtud de sus bienes, terminó fusionándose con la aristocracia tradicional. Estrechamente ligado a la conformación de las grandes fortunas estuvo el "*efecto demostración*" que arrastró a la vieja aristocracia, entonces regida por principios de modestia y sobriedad, a un cada vez más fastuoso proceso de emulación social⁴. Resulta evidente que en esta sociedad mercantil y utilitaria, determinada por las virtudes de la industria y regida por una nueva aristocracia plutocratizada, primaba un modelo de

³Véase Gullón 1990.

⁴Para los conceptos de "*orientación hacia afuera*" y "*efecto demostración*", consúltese Pinto 1973. Véase también Barros/Vergara 1978, Godoy 1982 y Subercaseaux 1988.

refinamiento, eurocentrismo y ostentación, y que en ella apenas se atendía a las demandas de las nuevas fuerzas sociales -las capas medias y el estamento obrero- que ella misma estaba contribuyendo a desarrollar.

El *Modernismo* surgió en Chile -en términos de Bernardo Subercaseaux- como una "oposición constitutiva a la sociedad posterior a la Guerra del Pacífico": "Por una parte se plantea críticamente frente a las preocupaciones prácticas y mercantilistas, mientras que por otra se nutría del gusto refinado y del afán de lujo exótico que caracterizaba a las capas rectoras de esa sociedad" (1988: 194).

En cuanto a las fechas de inicio y término del movimiento, suelen indicarse la publicación de *Azul* en 1888 ó, con mayor amplitud, los años en que Rubén Darío residió en Chile, entre 1886 y 1889, y para su conclusión, la(s) primera(s) década(s) del siglo XX, o, más específicamente, la muerte de Rubén Darío en 1916. A manera de ejemplo citamos a Raúl Silva Castro para quien "el Modernismo es un movimiento literario circunscrito en el tiempo, pues no parece fácil extenderlo más allá de 1888 ni más acá de 1916" (Silva Castro 1965: 172). Discrepan de estas fechas, entre otros, John M. Fein (1965: 35), a cuyo juicio el *Modernismo* concluye en Chile estéticamente en 1908 con la publicación de *Flores de cardo*, de Pedro Prado, y Bernardo Subercaseaux, quien estima que el movimiento surge hacia 1880 "debido a la desilusión por el liberalismo y la política que experimentaron algunas de las figuras claves del reformismo liberal progresista de mediados de siglo" (1988: 192). Cedomil Goic (1967: 25), por su parte, piensa que la sensibilidad diferencial del *Modernismo* en cuanto generación, se gestó entre 1890 y 1906, y que estuvo plenamente vigente entre 1905 y 1919, mientras que Angel Rama sostiene que el movimiento se desarrolló en Hispanoamérica "en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX, en ese período propiamente modernista que se cierra en 1910" (Rama 1970: 57). Iván A. Schulman (1966: 219-220), finalmente, enfatiza, en declarada oposición a Raúl Silva Castro⁵, que "las normas expresivas (del Modernismo) son indefinibles en términos de un solo hombre, porque se trata de un estilo epocal que reputamos ser, si no vigente, al menos de una presencia influyente. Debiera

⁵Véase la respuesta de Raúl Silva Castro en 1967.

hablarse, en rigor, de un medio siglo modernista que abarcaría los años entre 1882 y 1932, y cuya literatura proteica dejó una herencia, patente todavía hoy”.

El *Modernismo* fue percibido como una totalidad compleja pero unitaria -“elsincretismo... es la piedra de toque de la estética modernista” (Schulman 1966: 220)- a la vez que como un proceso estructurado en fases estéticas y periodos históricos claramente diferenciables. Es así como se ha hablado de *dos períodos*: uno definido por la presencia de Rubén Darío en Chile y otro orientado por sus concepciones poéticas, después de su alejamiento (Fein 1965: 3-4), como también de *dos fases*: una de tendencia cosmopolita, seguida por otra de orientación americanista (Torres Rioseco 1951:111-112, y otros).

No está demás recordar que estas dos fases constituían para Francisco Contreras “dos movimientos diversos, perfectamente diferenciados” (Contreras 1930: 310). Propuso para el segundo de ellos, iniciado hacia 1905, el nombre de *Mundonovismo* -término que después adoptó Cedomil Goic para referirse a la sensibilidad diferencial de la generación que acompaña y sucede al *Modernismo*.

Mario Rodríguez (1967: 25), por su parte, destaca la simultaneidad de ambas tendencias en atención a los “rasgos dinámicos y múltiples” del movimiento, y Klaus Meyer-Minnemann considera que “la larga discusión sobre la ‘existencia’ de dos fases del Modernismo podría suspenderse si... se reconocería en los movimientos de vanguardia de los años veinte en adelante un conjunto de procedimientos literarios que se opusieron a los del Modernismo y Criollismo (Americanismo, Mundonovismo), considerados como formando una unidad” (Meyer-Minnemann 1987: 81).

John M. Fein explica el vacío que media entre los dos períodos del *Modernismo*, entre 1889 y 1895, como efecto de la Revolución de 1891 y de la Guerra Civil. En cuanto a las características específicas de la segunda fase del movimiento, señala entre otras “el desarrollo total del *decadentismo*... y un espíritu de conciencia social” (Fein 1965. Trad. 1977: 35) y la importancia que adquieren las revistas literarias como factor aglutinante y órgano expresivo de los escritores del período: la *Revista Cómica*, entre 1895 y 1898 y *Pluma y Lápiz*, ente 1900 y 1904.

La otra tendencia que comienza a desarrollarse durante esta segunda fase del *Modernismo* es el Criollismo. John M. Fein reconoce -tal como antes ya lo había hecho Francisco Contreras⁶- que “la poesía humanitaria, como la *criollista*, fue una ancha corriente que afectó a algunos de los escritores del movimiento *modernista* antes de seguir su camino independiente hasta alcanzar su propio término” (Fein 1977: 50).

Debido a esta complejidad del panorama literario de comienzos de siglo, algunos estudiosos prefirieron hablar, antes que de *Modernismo*, de una *Generación de 1900*, definida por constituir un trenzado de tendencias disímiles: arraigada en las circunstancias, preocupada por la forma, proyectada hacia lo universal. Sin embargo, este mismo hecho de constituirse en una polifonía de voces, ha llevado a que se negara su existencia: “¿En qué finca entonces la personalidad de la Generación de 1900? A mi modo de ver, en nada: semejante entidad no existe” (Silva Castro 1958: 132), o que se redujera su polifonía a una sola voz: Mientras que Francisco Santana (1976: 157 y 102, respectivamente) sostiene que “la Generación del 900... levanta la imagen renovadora del rubendariano *Modernismo*”, -pero también que “la poesía cobra un nuevo perfil, y un nuevo espíritu se levanta vigorosamente con una fronda saturada de claro y vital nacionalismo”, Nicomedes Guzmán afirma (1955: 18) que “ella (la Generación del 900) existe en propiedad de tierra, de paisaje, de montaña y de seres que les son propios. En propiedad de criollismo...” (Véase también Melfi 1935: 70 ss y 1938: 67 ss).

Agreguemos, finalmente, que John M. Fein (1977: 52) determina la conformación del *Modernismo* en su segundo período, atendiendo a “la influencia recibida por un poeta determinado, ya sea de los poetas franceses después del Romanticismo o de otros escritores modernistas”. Conforme a este criterio, pertenecerían al movimiento, además de Pedro Antonio González, Antonio Bórquez Solar, Francisco Contreras, Miguel Luis Rocuant y Manuel Magallanes Moure y, a pesar de su fuerte orientación criollista,

⁶⁴ “Au moment où le *Modernismo* triomphait”, escribe Francisco Contreras (1931: 121), “il y avait des auteurs qui s’efforçaient pour traduire l’âme et la nature nationales avec un arte sincère et nuancé”.

Carlos Pezoa Véliz. El autor agrega que “hay otros que podrían ir clasificados en la segunda fila de los *modernistas*, esto es, con una influencia francesa o *modernista* que aparece diluida por otras tendencias: Carlos Mondaca, Ernesto Guzmán, Max Jara, Jorge González Bastías, y otros” (Fein 1977: 53)⁷.

La complejidad de la Generación de 1900 está dada, según Mario Rodríguez (1959: 125-141), más que por la prosa, por la poesía. Mientras que aquella aparece determinada por el Realismo y el Naturalismo francés, ésta se presenta marcada por dos tendencias, una populista y otra formal⁸. El estudioso caracteriza la corriente formalista como una fusión de las corrientes poéticas de la época: la parnasiana y simbolista y el Modernismo, este último atenuado por la voluntad del poeta de encontrar su expresión personal. Es por eso que en su concepción se diferencia el populismo tanto del Criollismo como del Mundonovismo: del primero, porque en lo fundamental busca constituirse en “intérprete del hombre chileno” y del segundo, porque carecía del “trabajo sobre la forma”, que fue la característica que aquel había heredado del *Modernismo*. En cuanto a este último, queda claro que estuvo definido, inicialmente, por un “primigenio preciosismo”, y en su segunda fase por un “realismo reflexivo”, que fue “la peculiar forma que adoptó la corriente modernista llamada Mundonovismo” (Rodríguez 1959: 132).

Sin embargo, Mario Rodríguez modifica en los años siguientes este planteamiento sobre el tema. Renuncia, primero, a la distinción entre formalistas y modernistas: “Todos los poetas de la Generación del 900 fueron modernistas sobre todo al comienzo de su creación” (Rodríguez 1960: 72), y, más tarde al concepto “Generación de 1900” y la diferenciación entre populistas y mundonovistas que pasan a ser identificados como una generación que “comienza a escribir bajo la vigencia del Modernismo (1905-

⁷Respecto al problema de la influencia francesa en la obra de Rubén Darío y el *Modernismo*, consúltense Mapes 1925 y Faurie 1966.

⁸Es innegable que entre los poetas del 900 existe una corriente Formalista representada por Ernesto A. Guzmán, Manuel Magallanes Moure, Francisco Contreras, Jorge González Bastías, Carlos Mondaca, Jerónimo Lagos Lisboa, y otra Populista, en la que estarían: Samuel A. Lillo, Diego Dublé Urrutia, Carlos Pezoa Véliz, Víctor Domingo Silva, entre otros.

Ambas tendencias son paralelas y representan el quehacer generacional de estos poetas” (Rodríguez 1959: 127).

1920)..., pero que muy pronto impuso sus propias orientaciones y creó, entre los años 1920-1935, una poesía antagónica al Modernismo" (Rodríguez 1967: 129)⁹.

No cabe duda de que Mario Rodríguez realizó estas modificaciones de su planteamiento inicial sobre la Generación de 1900 bajo la influencia del método histórico-generacional de Cedomil Goic. Recordemos que para este autor surge el *Modernismo* hacia 1890 y desaparece alrededor de 1919, que reúne a escritores nacidos entre 1860 y 1874 y que está en plena vigencia a partir de 1905. La Generación Modernista se encuentra trabada acumulativa a la vez que polémicamente con la Generación Criollista que inaugura el Período Naturalista en la Literatura Chilena y con la Generación Mundonovista que lo concluye. La peculiar sensibilidad del Modernismo en relación a estas otras dos generaciones de tendencia naturalista que lo flanquean, radica en su "búsqueda de lo americano a través de lo universal" (Goic 1967: 31). Frente a ello, la Generación Criollista de 1882 y la Mundonovista de 1912 se distinguen por su propósito más nacionalista. Ellas obedecen, pues, a sensibilidades semejantes, pero "sus tipos difieren por las diferentes estructuras históricas en que se insertan", deslinde que evita "confundirlas o incorporarlas al Modernismo como etapas que lo anticipaban o lo prolongaban, sin más" (Goic 1967: 37 y 22, respectivamente)¹⁰.

⁹Mario Rodríguez distingue en 1960 dos generaciones modernistas, la primera formada por poetas nacidos entre 1860 y 1874, "que es la de más pura raigambre modernista", y la segunda formada por poetas nacidos entre 1875 y 1889, que *inicialmente* es modernista, "aunque ya al final de su gestión pueda ser filiada como mundonovista" (Rodríguez 1960: 62 y Nota 1).

¹⁰Según Cedomil Goic (1967: 22), "la generación actualiza no sólo una sensibilidad típica diferencial sino una tendencia literaria, la de su período, y una estructura del género, la época a la cual pertenece". Conforme a ello, el *Modernismo* recibe sus notas típicas más generales de la Época Moderna y sus rasgos definitorios, de la especial apropiación de la tendencia literaria del Período Naturalista, de acuerdo a su particular sensibilidad generacional, rectora de su sistema de preferencias.

La poética (modernista) de Francisco Contreras

No cabe duda de que Francisco Contreras fue uno de los autores más conscientes y representativos del *Modernismo* en Chile¹¹. Dan testimonio de ello no sólo su propia obra de crítica y creación, sino que, igualmente, la recepción histórico-literaria de sus escritos¹².

El trabajo que aporta los mayores antecedentes sobre la poética modernista de Francisco Contreras es su prefacio al *Raúl* (1902), titulado "Preliminar sobre el Arte Nuevo". El autor concibe este ensayo, de carácter decididamente contestatario, en función de los reparos de *exclusivismo*, *artificialidad* y *decadentismo* que la crítica le formulaba entonces al "Arte Nuevo" o "Arte Moderno". Las respuestas de Francisco Contreras a cada una de esas observaciones van constituyéndose en un esquema de la génesis y especificidad del movimiento. El autor reitera estas reflexiones en el prólogo a los *Romances de Hoy*, pero situándolas en la dinámica del desarrollo que iba transformando al "Arte Nuevo" en "Arte de Hoy" -o "Mundonovismo", como preferirá denominarlo en sus estudios críticos posteriores, entre los que deben mencionarse *Les écrivains contemporains de l'Amérique espagnole* (1920), *Rubén Darío. Su vida y su obra* (1930) y *L'esprit de l'Amérique espagnole* (1931).

Según afirma Francisco Contreras en su "Preliminar" al *Raúl*¹³, el problema artístico se resuelve si se lo comprende como una expresión del "libre desarrollo del temperamento creador". La creación tiene su *origen* en "una

¹¹Según Mario Rodríguez, Francisco Contreras pertenece a la *corriente formalista* que existe entre los poetas del 900 y "cuyo trasfondo es, indudablemente, modernista" (1959: 133), se incluye en la *segunda generación modernista* (Véase 1960: 62), forma parte de la *generación mundonovista* que "comienza a escribir bajo la vigencia del Modernismo (1905-1920) que corresponde a su época de *gestación* (1967: 129. Véase también pp. 133-134).

¹²Consúltase la correspondiente bibliografía en Fein 1965: 148-157.

Entre los estudios sobre la obra de Francisco Contreras destacan los trabajos de Donoso 1912: 61-101, Silva Castro 1933: 273-283 y Fein 1965: 90-125.

¹³Para las citas, consúltase la transcripción del texto en Fein 1965: 129-134.

emoción anímica e individualista” que se especifica estéticamente según las tendencias del temperamento de cada autor. Dependiendo de su complejidad, el artista podrá participar de una o a la vez de varias -aun entre sí opuestas- tendencias estéticas. Ante el *principio de libertad*, “sus ideas todas son perfectamente aceptables como tendencias individuales del temperamento” (1965: 131)¹⁴.

La *naturaleza* de la obra poética está determinada tanto por el temperamento como por el medio intelectual: “La creación artística será aquella que sintetice más fielmente, más intensamente, más sinceramente... el temperamento que la informa”. Es por eso que su pretendida *oscuridad y exclusividad* no son más que una inadecuada percepción de las *nuevas formas* requeridas para expresar adecuadamente la complejidad del temperamento que le informa. Se complementa este hecho con la *falta de normas* -salvo el gusto, el “tino del talento”- que le permiten al público apreciar y comprender la particularidad estética de una obra concebida al margen de la elocución convencional.

En cuanto al medio como segundo factor determinante de la naturaleza de la obra poética, afirma Francisco Contreras que “una literatura que no reflejase su propio medio, así sea ideológico, resultaría artificiosa, falsa, desprovista de interés”. De ahí que su *refinamiento y decadencia* deban ser comprendidos, por una parte, como el “último paso del avance evolutivo” de las formas artísticas en un “medio refinadísimo que pide más complejos efectos”, por otra, como expresión del rechazo a una sociedad dominada por el pragmatismo mercantil: “La tendencia al misticismo, al ocultismo, al refinamiento decadente es un resultado del actual estado de alma de la sociedad determinado por la reacción contra el abuso del escepticismo, de

¹⁴“El Idealismo, Subjetivismo y Arte por el Arte serán propicios a los temperamentos reconcentrados, soñadores, enfermizos o que toman sus inspiraciones del mundo interior, en tanto que el Realismo, Objetivismo y Arte Humanitario serán excelentes para los temperamentos observadores, altruistas o que toman sus inspiraciones del mundo exterior. ... Si se considera con espíritu libre y diferenciador, todas estas tendencias tan divergentes al parecer, en el Arte Libre se concilian y hasta se confunden maravillosamente. ... De ahí que la obra más perfecta sería aquella que sintetizase todas las tendencias, todas las ideas, todos los sentimientos, es decir, la obra que crease un temperamento (Contreras en Fein 1965: 131).

la ciencia desconsoladora, del naturalismo grosero”.

“Reproducir con *sinceridad* estados de alma realmente sentidos: vívidos o soñados” es, pues, la *función* de la expresión artística. La realización de este propósito está sujeta al *principio de libertad*, tanto frente a los sistemas estéticos como a las formas de expresión. Para el Arte Nuevo sólo será perfecta aquella obra que logre proyectar, valiéndose de las sensaciones personales y sus variadísimos matices, un temperamento universal, y que, para tal propósito, propenda a una síntesis de todas las formas de expresión artística y visiones de la realidad¹⁵.

Armando Donoso (1912: 100-101 y 74 -75) ha distinguido dos tendencias en la obra poética y reflexiva de Francisco Contreras: una que “afirma el valor de (la) estética simbólico-parnasiana” y otra que “mira hacia la vida de la realidad”. Estimamos que esta segunda corriente surge con el libro *Romances de hoy* (1907) y el ensayo “El Arte de Hoy” que le sirve de introducción¹⁶.

Mientras que Francisco Contreras circunscribe el problema artístico en su “Preliminar” al *Raúl* al “libre desarrollo del temperamento creador”, lo reduce en “El Arte de Hoy” al “libre desarrollo del temperamento *en el medio*” (Nosotros subrayamos). Sin embargo, ello no significa que haya desestimado este último factor en su primer ensayo -de hecho lo había señalado

¹⁵“Notre Révolution Moderniste devait par conséquent accomplir, outre la tâche du Symbolisme français, avec lequel on a pu l'identifier parfois, le travail accompli par tous les mouvements littéraires modernes y compris le Romantisme. S'inspirant de maîtres modernes, étrangers, principalement français, les champions du Modernisme (car si Ruben Dario s'imposa comme son chef, il y eut, dans chaque République, divers champions) leur prirent ce qu'il y avait dans leur oeuvre de réellement progressif et fécond: de certains romantiques, l'image inédite et les premiers essais de libération du vers; des naturalistes, le culte de la vérité et la notation de sensations personnelles; des parnassiens, le goût de la couleur et de la plastique, et l'élargissement du vocabulaire poétique et de la rime; des symbolistes, enfin, le lyrisme pur et la métrique que l'on pourrait appeler harmonique. Ce fut un travail d'assimilation, d'adaptation, en même temps que de création, pénible et tenace. Nous, qui avons pris part à la lutte, au Chili, nous pouvons le dire. Sans doute, on est tombé parfois dans des exagérations: dans l'imitation, dans la préciosité, dans le déracinement, mais le résultat n'a pu être meilleur: la modernisation de toute une littérature, car le mouvement triomphant s'imposa aussi en Espagne” (Contreras 1920 en Fein 1965: 106-107).

¹⁶Para las citas consúltese Contreras 1907: 3-11.

entonces como supuesto para la sinceridad de una literatura. Lo que ha cambiado en los cinco años transcurridos entre ambos trabajos es la manera de comprenderlo:

- en 1902 -según aún lo destaca en 1907- como transposición del ambiente intelectual europeo que más o menos corresponde al nuestro (!), hecho que explica el entusiasmo por lo lejano, refinado y mórbido, tan característico de las letras de fines de siglo¹⁷,
- en 1907, en conciencia del desarraigo que implicaba tal actitud, como asunción de la realidad hispanoamericana, pero conservando del Simbolismo “lo que hay en su obra de auténticamente progresivo, independiente del medio”¹⁸.

En consecuencia, de lo que ahora se trata es crear una “literatura propia y genuina” que, conservando las conquistas de “libertad de los géneros y la expresión y el gusto por las formas nuevas y personales”, evoque y refleje el Nuevo Mundo en su doble dimensión humana y natural.

Francisco Contreras distingue en su propuesta de 1907 dos períodos en la Literatura Hispanoamericana: uno *lírico*, marcado por el espíritu cosmopolita del Simbolismo, y otro *narrativo* que, conservando los aportes de aquel movimiento, se orienta hacia lo vernacular. Esta sistematización se complementa con la que elabora en su “Introducción” al libro *L'ésprit de*

¹⁷“Il est vrai qu'au début quelques jeunes poètes firent montre d'un pessimisme, d'une névrose peu en accord avec le milieu américain. Mais, plus que la manifestation d'un parisianisme impossible, ce fut l'effet de la contagion de l'ambiance artistique générale de l'Europe, viciée en ce moment par ce qu'on a parfois dénommé le “mal fin de siècle”. (Contreras 1920: 14).

¹⁸“Le nouveau mouvement qui triomphe aujourd'hui dans nos lettres, tend simplement à adapter au milieu hispano-américain les conquêtes véritables réalisées par le mouvement antérieur. Il a réagi, par conséquent, contre tout ce qu'il y avait dans le Modernisme d'exotique, d'artificiel, de morbide, tandis qu'il a employé ce qu'il y a en lui de neuf, d'ample, d'affiné dans l'interprétation de l'âme ambiante et dans la stylisation de la nature locale. S'il n'aura pas ainsi la gloire du Modernisme, d'avoir vivifié toute une littérature, il aura l'honneur de créer les véritables lettres hispano-américaines. De là vient qu'on l'ait appelé Américanisme, bien que sa dénomination juste soit ‘Mondonovisme’” (Contreras 1920: 113).

l'Amérique espagnol. En ella identifica un primer período *colonial*, otro *cosmopolita* (es decir, *lírico*, simbolista-modernista) y, finalmente, un tercer período *mundonovista* (es decir *narrativo*, en la periodización de 1907).

Por cierto que los historiadores y críticos de la literatura no continuaron en este intento de reducir el *Modernismo* a un puro proyecto lírico-cosmopolita. Aunque con tardanza, consideraron a la narrativa de "prioridad en la evolución literaria del Modernismo", y como arte "irreductible a un concepto monolítico", pero comprometido con la intención de "innovar, así, flexibilizar la expresión" (Schulman 1987: 526 y 527). Anotemos, además, que antes se había referido Fernando Alegría (1959: 119) a la "híbrida condición estética" de la narrativa modernista, a la que estima heredera, tanto del Realismo -romántico y naturalista-, como del Parnasianismo y Simbolismo franceses. A juicio de este autor, el rasgo propiamente modernista radica justamente en la irresolución de este conflicto entre Imaginismo y Realismo, irresolución que en Chile caracteriza a las obras de Augusto D'Halmar, Baldomero Lillo, Eduardo Barrios, Pedro Prado y Fernando Santiván¹⁹

¹⁹ Sin embargo, el problema estético-ideológico del *Modernismo* no está en absoluto resuelto. Un ejemplo. Mientras que para José Promis (1977: 22) "los narradores de esta generación ... asumirán la actitud objetiva y científica del naturalismo para desarrollar sus historias, sin que esto impida que, al mismo tiempo, se manifiesten en la obra resonancias de otra clase de influencias literarias: Parnaso, Romanticismo agónico, Simbolismo, etcétera" y que, en consecuencia, "por su disposición experimental, la novela modernista es ... inequívocamente naturalista", Aníbal González (1987: 26) afirma que "la novela modernista es radicalmente antipositivista", porque "aun cuando a veces incorpora en su contextura personajes, temas y problemas derivados del Naturalismo o afines a éste, ... cuestiona profundamente la pretensión de la novela naturalista de dar cuenta, mediante un modelo derivado de las ciencias naturales, de los múltiples aspectos de una realidad que parece cada vez más cambiante y caótica".

El Modernismo ante la crítica

En los primeros días de agosto de 1888 comenzó a circular el libro *Azul...*, de Rubén Darío. Incluía un "Prólogo" de Eduardo de la Barra, cuya observación: "Su originalidad incontestable está en que *todo lo amalgama*, lo funde y lo armoniza en un estilo suyo, nervioso, delicado, pintoresco..." [Nosotros subrayamos]²⁰, fue señera para la reflexión sobre la estética modernista. Y otro tanto sucedió con su advertencia: "No se puede desconocer su tendencia a los decadentes...", la cual provocó la airada reacción de Manuel Rodríguez Mendoza. Ambos autores defendieron sus puntos de vista en una serie de artículos polémicos²¹ cuyos planteamientos anticiparon las posiciones favorables o adversas que más tarde adoptaría la crítica ante el *Modernismo*.

Eduardo de la Barra caracteriza el *decadentismo* como "escuela modernísima (que)... sacrifica las ideas a los sonidos y se consagra... a la *instrumentación poética*." Define a sus representantes como "poetas neuróticos (que) hacen vida de noctámbulos y recurren a los excitantes y narcóticos para enloquecer sus nervios, y así procurarse visiones y armonías

²⁰ Para las citas consúltase la transcripción del "Prólogo" en Mapes 1939: 159-194).

²¹ Conformaron la polémica los siguientes artículos:

- *Rodríguez Mendoza, Manuel, "Rubén Darío", en: *La Tribuna*, Santiago, 31 de agosto de 1888.

- *Rodríguez Mendoza, Manuel, "Rubén Darío", en: *La Tribuna*, Santiago, 1° de septiembre de 1888.

- *El Dragón Azul [Eduardo de la Barra], "¡César cruzando Los Alpes!", en: *El Heraldo*, Valparaíso, 12 de septiembre de 1888.

- Rodríguez Mendoza, Manuel, "El Dragón Azul", en: *La Tribuna*, Santiago, 14 de septiembre 1888.

- *El Dragón Azul, "¡Pobre, está loco!", en: *El Heraldo*, Valparaíso, 21 de septiembre de 1888.

- *El Dragón Azul, "¡Pobre, está loco!", en: *El Heraldo*, Valparaíso, 22 de septiembre de 1888.

- *Rodríguez Mendoza, Manuel, "Una explicación", en: *La Epoca*, Santiago 23 de septiembre de 1888.

Para las referencias marcadas con asterisco véase Loveluck 1967: pp. 39 ss. Lo incluido entre paréntesis cuadrados es nuestro.

y ensueños poéticos". El autor distingue rigurosamente los parnasianos de los *simbolistas y decadentes* y anota como rasgos más relevantes de su poética que "no sólo olvidan el significado recto de los vocablos, sino que los enlazan sin sometimiento a ninguna ley sintáctica, con tal que de ellos resulte alguna belleza a su manera".

Manuel Rodríguez Mendoza rechaza con energía, por una parte, la insinuación de Eduardo de la Barra en cuanto a que la obra de Rubén Darío mostraría algún indicio de artificiosidad, y, por otra, que esta amenaza sea el resultado de su preferencia por los decadentes. El autor cuestiona enfáticamente estas observaciones que aproximan a Rubén Darío a los "poetas narcóticos y drogadictos", parnasianos o decadentes -seguramente con el propósito de "defender a su amigo centroamericano, más que del concepto artístico, de la idea popular que condenaba el modo de vida à rebours, en perpetuo desafío social, de estos escritores. Decadente, en la época era mote peligroso y derogativo, como hacia 1900 lo era el de *modernista*" (Loveluck 1967: 38). Pero como Manuel Rodríguez Mendoza fundamenta su argumentación confundiendo a decadentes y parnasianos, se hace merecedor de que Eduardo de la Barra le observe bajo el seudónimo de El Dragón Azul: "El [Eduardo de la Barra] habla de los decadentes y simbolistas, que son unos, y tú [Manuel Rodríguez Mendoza] de los parnasianos, que son otros ¡Y en semejante confusión fundas tu crítica!" (El Dragón Azul 1888 en 1967: 46).

Claro está que para comprender cabalmente esta controversia hay que tener presente el artículo "Catulle Mendès -Parnasianos y Decadentes", que Rubén Darío publica el 7 de abril de 1888 en *La Libertad Electoral* y que Eduardo de la Barra cita expresamente en su presentación. En este trabajo considerado por Erwin K. Mapes como el prólogo virtual de *Azul...*²², llama la atención que aparezcan asociadas -al igual que en el artículo de Manuel

²² "Tal prólogo existe, empero", escribe Erwin K. Mapes (Véase Darío 1939: 129), "y su doctrina estuvo presente, hace cincuenta años, en el ánimo de la generación que vio aparecer *Azul* ... Tal prólogo (que) es el primer manifiesto ... fue mencionado en la presentación de *Azul* ... hecha por De la Barra, vio la luz pública en el diario *La Libertad Electoral*, del 7 de abril de 1888, y lleva por título "Catulle Mendès - Parnasianos y Decadentes". Resume allí Darío en forma indirecta, so pretexto de explicar al escritor francés, sus propias ideas estéticas, ensalzando a sus preferidos del momento".

Rodríguez Mendoza- los decadentes con los parnasianos: “Viéndolo bien, difícil sería establecer diferencia”, (Darío o.c.) y que se destaquen aquellos aspectos del sistema expresivo que Eduardo de la Barra censura: favorecer la forma por sobre el pensamiento, valerse de los recursos de las otras artes para enriquecer el registro expresivo de la poesía y rechazar la gramática académica: “Nada de burgueses literarios, ni de frases de cartón” (Darío o.c.).

Es por eso que Eduardo de la Barra tiene razón cuando responde en su “Prólogo” a la pregunta ficticia si Rubén Darío es decadente: “El lo cree así” [a la luz de su artículo sobre Catulle Mendès]; “yo lo niego” [en razón de su libro *Azul...*]. Más aún: En su polémica con Manuel Rodríguez Mendoza se tiene la impresión de que el destinatario de las observaciones de fondo es más bien Rubén Darío y no quien había adoptado el rol de su defensor. (Las burlas son para éste, las reflexiones, para aquél).

No cabe duda de que esta polémica suscitada al publicarse *Azul...*, de Rubén Darío, anticipa los tópicos de la crítica favorable o adversa al *Modernismo*. En cuanto a la primera, cabe recordar, por ejemplo, la recepción de que fuera objeto el *Raúl*, de Francisco Contreras, de quien se afirma que “escribe con una sinceridad imposible de fingir”. Se observa que sus composiciones denotan “una imaginación brillante y un alma que siente la belleza y sabe expresarla”, aunque también se deja constancia del carácter “demasiado neurótico” de su musa y que “hubiera sido preferible que prescindiera (de tanta preocupación) por los efectos” (Anónimo 1904: 11-12).

La crítica adversa al *Modernismo* se inicia tempranamente, por ejemplo en la columna “Baturrillo”, de la *Revista Cómica*. Su autor, Antón Perulero [Efraín Vázquez Guarda] denuncia en ella, una y otra vez, el decaimiento de las letras chilenas a fines del siglo pasado. Culpa de ello, “al positivismo que lo va abarcando todo, la literatura inclusive” (1895a: 3), “el espíritu de lucro que nos va invadiendo” (1895b: 19) y el hecho de que “quien se dedica hoy (a la poesía) tiene que entrar por la senda modernista o decadentista o gongorista, que tanto da, para que nadie la entienda” (1895a: 6)²³ -porque, como afirma Eduardo de la Barra (1898: 8), “la secta *decadentista* da

²³ Antón Perulero señala a continuación: “Ahora, muchos poetas -esto de poetas es un

grandísima importancia a la eufonía y poco a la euritmia”.

Los estudios críticos posteriores a la vigencia del *Modernismo* han sido muy francos al señalar y destacar su debilidad. Es así como Mario Rodríguez afirma que “los poetas de la generación modernista chilena fueron de una categoría menor y que faltó la figura señera que elevara esta poesía a un plano similar al de otros países hispanoamericanos” (1967: 132). Este juicio es compartido por Fernando Alegría quien constata que “para el estudioso de la poesía chilena siempre ha sido obvio que... nunca se dio en ella un movimiento modernista firmemente estructurado, comparable al de otras naciones latinoamericanas” (1987: 697).

John M. Fein destaca como características más relevantes del *Modernismo* que los autores de *ambos* períodos estaban animados por “el idéntico deseo de reforma que la obra de Darío había originado, (que)... buscaban inspiración en las mismas fuentes que Darío: los poetas parnasianos y más tarde los simbolistas, ..., (que) buscaban la variedad y flexibilidad en poesía, (que) se rebelaban contra las restricciones... que habían producido el estancamiento literario y (que) fueron el foco de controversias en torno a la naturaleza, el objeto y el valor del *decadentismo*” (1977: 35-36). En cuanto a los rasgos específicos del *segundo* período, señala como especialmente significativo “la curiosa combinación de tendencias diversas dentro del movimiento”, y agrega que, si bien es posible “defender la visión del *Modernismo* puramente en términos de *decadentismo*”, resulta preferible fijar la atención en “las corrientes paralelas del *decadentismo* y de la poesía *criollista* y humanitaria, las que, juntas, constituyen la masa de la producción literaria del período” (1877: 54).

nuevo convencionalismo entre nosotros- no saben sino hablarnos de los policromos, de las tardes grises, de los sonetos negros, de las estrofas azules; y, en vez de hacer medianos sonetos o décimas pasables, nos brindan *medallones* y otras estulteces, que no son sino imitación servil de ingenios extraviados de otros países americanos. No tenemos siquiera la originalidad de muchos desatinos”. Y refiriéndose a Antonio Bórquez Solar al que califica de “colibrí decadente”, anota: “La escuela rubendariana es la causa de los desaguisados literarios del señor Bórquez Solar, quien, sin duda, cree que Rubén Darío es un maestro infalible. Pero no hay tal maestro, ni tal infalibilidad, porque el poeta nicaragüense es imitador de la escuela francesa del *decadentismo* y, por otra parte, suele desbarrar muchas veces, no obstante su gran talento lírico” (Antón Perulero 1985 c: 147).

Por cierto que esta caracterización del *Modernismo* se opone diametralmente a las proposiciones de Domingo Melfi. A su modo de ver, hay que diferenciar claramente el movimiento de interpretación americana de la Generación del 900 que descubrió “el campo chileno en la creación estética” (Melfi 1938: 71), del “decadentismo” de fines de siglo. El crítico estima que esta última tendencia fue expresión del “abatimiento provocado por el exceso de cerebralización que surge de una copia demasiado servil de ciertas formas de la literatura francesa” (Melfi 1938: 70). En los textos observa un marcado propósito de evasión, consecuencia, acaso, de “la creación científica de los últimos años del siglo, cuyo racionalismo materialista parecía arrojar al artista encima de un mundo sin belleza, sin atmósfera espiritual” (Melfi 1938: 68). Es por eso que las obras evocan “ambientes inexistentes, creados más por la fantasía que por la realidad” y que usan de “un verbalismo preciosista, presuntuoso, (que) informa a casi todas las creaciones” (Melfi 1938: 67 y 69).

El error fundamental de una posición como la de Domingo Melfi es, a juicio de Mario Rodríguez, “la reducción del Modernismo a un simple juego verbal que conllevaría una ignorancia absoluta de lo americano y aun de la realidad circundante” (Rodríguez 1960: 62). Muy por el contrario, lo que en verdad define a este movimiento literario es su *carácter polifacético* y su *conciencia de realidad*: “En el Modernismo cabrían todas las tendencias, incluso el Realismo, con tal que su forma de expresión fuera depurada. No es posible postular seriamente que el Modernismo permaneció ajeno e insensible frente a las sollicitaciones de su época” (Rodríguez 1960: 67). En consecuencia, no es por los temas que este movimiento se distingue del Mundonovismo, sino porque éste aparece “como fundado en una perspectiva cerrada”, es decir, sólo guiado por el propósito de “*arraigarse* en forma definitiva, cultivando temas vernáculos y describiendo los paisajes típicos de la tierra natal” (Rodríguez 1967: 131 y 130, respectivamente).

Una aproximación igualmente interesante al *Modernismo* nos ofrece Bernardo Subercaseaux. En su diseño de un mapa intelectual y cultural de Chile de fines de siglo, perfila una oposición -aunque no confrontacional- entre una vertiente ilustrada y otra modernista, “o más bien entre el nacionalismo y el relativismo cultural, o entre lo vernáculo y lo cosmopolita” (Subercaseaux 1988: 221). El autor caracteriza a este último movimiento por

su universalismo estético, el propósito renovador, tanto temático como verbal, su postura adversa al realismo ingenuo y cosmovisión espiritual "que insufla un estilo intelectual de vocación trascendente,... (y) se inclina por lo evocador frente a lo explícito, por lo inefable frente a lo literal y manifiesto" (Subercaseaux 1988: 199).

Referencias y bibliografía

- Adorno, Anton, Diem, et al.,
1965 *Aspekte der Modernität*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Alegría, Fernando,
1959 *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México, Ediciones de Andrea.
1987 "Carlos Pezoa Véliz", en: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Tomo II: *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 697-700.
- [Anónimo]
1904 "Poetas Americanos: Francisco Contreras V. (Chileno)", en: *Pluma y Lápiz* (Santiago), Año IV, Vol. VII, N° 159, 17 de enero, pp. 11-12.
- Antón Perulero [Efraín Vázquez Guarda],
1895 a "Baturrillo", en: *La Revista Cómica* (Santiago), I, 1, 4 de agosto, pp. 3 y 6.
1895 b "Baturrillo", en: *Revista Cómica* I, 3, 3ª semana de agosto, p. 19.
1895 c "Baturrillo", en: *Revista Cómica* I, 19, 2ª semana de diciembre, pp. 146-147.
- Barros Lezaeta, Luis / Vergara Johnson, Ximena,
1978 *El modo de ser aristocrático*. El caso de la oligarquía chilena hacia 1900. Santiago, Ediciones Aconcagua.
- Carden Poe,
"Parnassianism, symbolism, decadentism and spanish-american modernism", en: *Hispania* XLIII, 4, december 1960, pp. 545-551.

Contreras, Francisco, [Guys],

- 1902 "Preliminar", en: *Raúl*. Véase Fein 1965: 129-130.
- 1903 "El Modernismo", en: *Pluma y lápiz* (Santiago), Año III, Vol. VI, N° 21, 6 de diciembre, pp. 1 y 3.
- 1907 "El Arte de Hoy", en: *Romances de Hoy*. París, Garnier Hermanos Libreros-Editores, pp. 3-11.
- 1913 "Evolución histórica de las letras chilenas", en: *Cuba Contemporánea* III, noviembre, pp. 209-220.
- 1920 *Les Ecrivains Contemporaines de l'Amérique espagnole*. París, La Renaissance du Livre.
- 1930 *Rubén Darío*. Su vida y su obra. Barcelona, Agencia Mundial de Librería.
- 1931 *L'esprit de l'Amérique espagnole*. París, Editions de la Nouvelle Revue Critique.

Darío, Rubén,

- 1888 "Catulo Méndez. Parnasianos y Decadentes", en: *La Libertad Electoral* (Santiago), 7 de abril, p. 1.
- 1888 "La Literatura en Centro-América", en: Silva Castro 1934: 186-212).
- 1934 *Obras desconocidas de Rubén Darío*. Edición recogida por Raúl Silva Castro y precedida de un estudio. Santiago, Prensas de la Universidad de Chile.
- 1938 *Escritos Inéditos*. Recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes. New York, Instituto de las Españas.
- 1939 *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile*. Tomo I: *Abrojos, Canto Epico, Rimas, Azul*. Edición crítica y notas de Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes.
s.f. *Crónica Literaria*. O.O.C.C. Vol. IX Madrid, Imp. G. Hernández y Galo-Sáez.

Donoso, Armando,

- 1912 "Francisco Contreras", en: *Los Nuevos*. (La joven Literatura Chilena). Valencia, F. Sempere y Compañía, Editores. pp. 61-101.
- 1924 "La poesía chilena moderna", en: *Nuestros Poetas*. Antología Chilena Moderna. Santiago, Ed. Nascimento, pp. V-XXX.

Fein, John M.,

- 1965 *Modernism in Chilean Literature: The second period*. Durham, North Carolina, Duke University Press.
- 1977 "La segunda fase del Modernismo en Chile", en: *Mapocho* 25 (Santiago), pp. 27-56. (Es la traducción del I Cp. de Fein 1965).

- Faurie, Marie-Josèphe,
1966 *Le Modernisme Hispano-Américain et ses sources françaises*. Paris, Centre de recherches de l'Institut d'études hispaniques.
- Godoy Urzúa, Hernán,
1982 *La cultura chilena*. Ensayo de síntesis y de interpretación sociológica. Santiago, Ed. Universitaria.
- Goic, Cedomil,
1967 "Generación de Darío. Ensayo de comprensión del Modernismo como generación", en *Revista del Pacífico* 4 (Valparaíso), pp. 17-35.
- González, Aníbal,
1987 *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid, Ed. Gredos.
- Gullón, Ricardo,
1990 *Direcciones del Modernismo*. Madrid, Alianza Editorial.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich,
1978 "Modern, Modernität, Moderne", en: Brunner, Conze y Koselleck, *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, IV. Stuttgart, pp. 93-131.
- Gutiérrez Girardot, Rafael,
1987 "La literatura hispanoamericana de fin de siglo", en: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Tomo II. op. cit., pp. 494-513.
1988 (1983) *Modernismo*. Supuestos históricos y culturales. México, F.C.E: Colección Tierra Firme.
- Guzmán, Nicomedes,
1955 "Baldomero Lillo y su obra en la generación literaria chilena de 1900", en: *Antología de Baldomero Lillo*. Santiago, Empresa Editora Zig-Zag, pp. 11-31.
- Henríquez Ureña, Max,
1954 *Breve historia del Modernismo*. México, F.C.E.
- Loveluck, Juan,
1967 "Sobre Rubén Darío / Una polémica en torno a *Azul ...*", en: *Boletín del Instituto de Literatura Chilena* (Santiago), VI, 13-14, febrero, pp. 37-51.
- Mapes, Erwin K.,
1925 *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*. Paris, Librairie Ancienne Nonoré Champion.

- Melfi, Domingo,
1935 "Proceso de las generaciones jóvenes de Chile", en: *Atenea* (Concepción) 121, julio, pp. 51-95.
1938 *Estudios de Literatura Chilena*. Primera serie. Santiago, Ed. Nascimento.
- Melis, Antonio,
1970 "Bilancio degli studi sul Modernismo ispanoamericano", en: *Lavori Ispanistici* (Firenze), 2, pp. 257-312.
- Meyer-Minnemann, Klaus,
1987 "Lo moderno del Modernismo", en: *Ibero-Amerikanisches Archiv* N.F. Berlin), 13, 1, pp. 77-91.
- Onís, Federico de,
1934 "Introducción", en: *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932). Madrid, Publicaciones de la *Revista de Filología Española*, pp. XIII-XXXV.
- Phillips, Allen W.,
1959 "Rubén Darío y sus juicios sobre el Modernismo", en: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), XXIV, 47, 41-64.
- Pinto, Aníbal,
1973 *Chile, un caso de desarrollo frustrado*. Santiago, Ed. Universitaria.
- Promis, José,
1977 *La novela chilena actual* (Orígenes y desarrollo). Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.
- Real Academia Española [RAE],
1956 *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Rama, Angel,
1970 *Rubén Darío y el Modernismo* (Circunstancia socioeconómica de un arte americano). Venezuela, Universidad Central de Venezuela.
- Rodríguez, Mario,
1959 "Populismo, Formalismo y Modernismo en la poesía del 900", en: *Atenea* 385, julio-septiembre, pp. 125-141.
1960 "La poesía modernista chilena", en: *Estudios de Lengua y Literatura como Humanidades*. Homenaje a Juan Uribe Echevarría. Seminario de Humanidades. Santiago, Ed. Universitaria, pp. 58-72.

- 1967 *El Modernismo en Chile y en Hispanoamérica*. Ilustrado con textos de poetas nacionales. Santiago, Ed. Universitaria.
- Roggiano, Alfredo A.,
1982 "Modernismo: Origen de la palabra y evolución de un concepto", en: *Eco* (Bogotá), 254, diciembre, pp. 210-222.
- Santana, Francisco,
1976 *Evolución de la poesía chilena*.
- Schulman, Ivan A.,
1966 "Reflexiones en torno a la definición del Modernismo", en: *Cuadernos Americanos* (México), XXV, Vol. CXLVII, N° 4, pp. 211-240.
- 1987 "Poesía modernista. Modernismo/modernidad: teoría y poiesis", en: *Historia de la Literatura Hispanoamericana* Tomo II, op.cit., pp. 523-536.
- Silva Castro, Raúl,
1958 "Las generaciones de la Literatura Chilena", en: *Revista Iberoamericana de Bibliografía* VIII, 2, abril-junio, pp. 125-134.
- 1965 "¿Es posible definir el Modernismo?", en: *Cuadernos Americanos* (México), CXLI, 4, julio-agosto, pp. 172-179.
- 1967 "Reflexiones en torno a la definición de Modernismo", en: *Cuadernos Americanos* CLIII, 4, julio-agosto, pp. 181-192.
- Smith, George E.,
1960 "The chilean literary scene: 1900", en: *Hispania* XLIII, 4, december, pp. 552-558.
- Subercaseaux, Bernardo,
1988 *Fin de Siglo*. La época de Balmaceda. Santiago, Ed. Aconcagua.
- Torres Rioseco, Arturo,
1951 *La gran literatura iberoamericana*. Bs. As., Emecé Editores.

EL CRIOLLISMO EN CHILE

Origen y significación de la palabra

Con el término *criollo* (que es una adaptación del portugués *crioulo*, derivado de *criar*), se designó, a partir del siglo XVI, a los descendientes de africanos y por extensión a los europeos (españoles, franceses y portugueses, preferentemente), nacidos en América. Esta palabra que inventaron los africanos, fue utilizada, desde un comienzo, con el propósito de señalar la nueva condición cultural, diferente de la europea o africana, que habían adquirido, y no para destacar algún antecedente étnico o de carácter social. Sin embargo, su aplicación incluía una nota peyorativa, porque se tuvo por más honrado y de mayor calidad a quien había nacido en África o en Europa. Después de la abolición de la esclavitud y con el surgimiento de los estados americanos independientes, el término pasó a significar (en las cosas, el hombre y la naturaleza) lo propio y distintivo de cada país¹.

La palabra *criollo* y las derivadas *criollista* y *Criollismo* fueron aplicadas por los estudiosos de la literatura en este último sentido de lo autóctono y nacional: la primera, para referirse, en general, a las letras de Iberoamérica o para señalar el carácter específico de algún asunto, y las otras dos, para

¹Para una mayor información sobre el origen, expansión geográfica, acepciones y evolución de la palabra *criollo*, consúltense: Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Ed. Gredos, ³1976, y *The Encyclopaedia Britannica*. Cambridge, University Press, ¹¹1910.

nombrar una concepción particular del quehacer literario. Para los críticos e historiadores de la literatura es *criollista* toda obra en que se busca identificar, "con rasgos inconfundibles, la vitalidad palpitante, en el conjunto de circunstancias humanas, ambientales e históricas, de la realidad chilena (argentina, brasileña... *El paréntesis es nuestro*) íntegra". Consecuentemente, se definió al *Criollismo* como un movimiento literario que reúne a los escritores que reflejan en sus obras "lo artística y definitivamente propio del hombre de América en su rincón, con todas sus costumbres, idiosincrasia y vitalidad, dentro del límite providencial en que le ha tocado estar y existir" (Castillo 1962: 5 y 37, respectivamente). Sin embargo, en un comienzo, estos términos fueron portadores de una clara connotación negativa, hecho que destacó Mariano Latorre, señalado como el autor más representativo de este movimiento literario en Chile, cuando anota: "Desde luego, el crítico sabe que al calificar a un autor de criollista, le resta calidad, lo confina al rincón, a la primitividad del costumbrismo" (Latorre 1955, véase 1971: 46)².

Es posible que haya sido Augusto Thomson (D'Halmar) quien primero utilizó el término *criollo* en la crítica literaria chilena para referirse a una temática particular. En un extenso artículo dedicado a *Sub Terra*, de Baldomero Lillo, anota que "la descripción, siendo criolla hasta decir basta, es realmente zolafina". Esta observación, complementada con su rechazo del folklorismo - "Son los sentimientos los que se quieren poner en evidencia y no las exterioridades" (Thomson 1904, véase Silva Castro 1968: 42 y 43-44, respectivamente)- es importante, porque identifica en la exaltación de los que sufren debido a su condición social, la técnica naturalista y la temática propiamente criolla, relacionándola entre sí.

Augusto D'Halmar anticipó con este planteamiento tanto la crítica que iba a formularse al *Criollismo* como también su desarrollo ulterior: su transformación, a fines de la década de 1930, en lo que entonces se denominó *neorrealismo*, *neoCriollismo* o *realismo popular*. Porque en lo inmediato fue otro el camino elegido y recorrido por los autores que formaron el

²Sobre la reticencia con que la crítica literaria favorable al *criollismo* utilizaba esta designación, consúltese: Oelker 1982: 86.

movimiento a comienzos del siglo: “Los escritores que pertenecen a la generación de 1900 se desviaron, unos hacia el naturalismo imitado de Zola y otros hacia la pintura del campo” (Melfi 1938: 11). En la crítica e historia de la literatura se ha tendido a utilizar la palabra *Criollismo* sólo para referirse a esta segunda tendencia (que se impuso a la primera) y en cuyas obras se evoca el paisaje, las costumbres y los tipos, en cuanto elementos que definen nuestra realidad. Pero mientras que algunos autores, estudiosos y escritores, pensaron que lo peculiar chileno sólo podía hallarse en el campo, porque sus habitantes recibían directamente el impacto de la naturaleza y casi no se encontraban expuestos al cosmopolitismo urbano, otros admitían que el carácter específico de lo chileno se explicitaba en todos los ámbitos de nuestra compleja realidad. Podemos distinguir, por eso, en la crítica literaria chilena, dos usos diferentes de las palabras *criollista* y *Criollismo*: uno en sentido restringido, como “la creación novelesca que se refiere a las costumbres y a la vida del pueblo en el campo” (Durand 1947: 27) y que es, sin duda, el que prevalece³, y otro en sentido amplio (y programático), como “la pintura del hombre de América y de sus costumbres, clases bajas, medias y altas, de ciudades y campos” (Latorre 1953, véase 1971: 27).

El desarrollo del criollismo en Chile

Los historiadores y críticos de la literatura chilena han distinguido varias fases (promociones, grupos, generaciones) en el desarrollo del *Criollismo* y caracterizaron de diferente manera su origen y proyección. Como ejemplo proponemos tres de las clasificaciones, acaso más interesantes, representativas o influyentes, sobre el particular.

³Ricardo A. Latcham rechazó en reiteradas oportunidades esta acepción restringida del término *Criollismo*, por ejemplo, cuando escribe: “La crítica, por desgracia, confundió, y sigue haciéndolo, el criollismo con la simple evocación campesina, lo que es un error descomunal” (Latcham 1955: 220). Consúltase también Rossel 1955: 18 y, por supuesto, Latorre 1955, véase 1971: 54.

RICARDO A. LATCHAM

1956

1957

Antecedentes: el costumbrismo romántico, el realismo de raíz balzaciana y el naturalismo.

Criollismo fundador:**Primera generación precursora de 1900:**

Baldomero Lillo, Federico Gana, Manuel J. Ortiz, Emilio Rodríguez Mendoza, Diego Dublé Urrutia, Joaquín Díaz Garcés, Olegario Lazo Baeza, Juanuario Espinoza, Carlos Pezoa Véliz.

Segunda generación precursora de 1910:

Augusto D'Halmar, Carlos Mondaca, Víctor Domingo Silva, Eduardo Barrios, Rafael Maluenda, Max Jara, Pedro Prado, Mariano Latorre, Fernando Santiván, Joaquín Edwards Bello.

Tercera promoción criollista de 1920:

José Santos González Vera, Manuel Rojas, Marta Brunet, Luis Durand.

Neocriollismo: Francisco Coloane, Nicomedes Guzmán, Reinaldo Lomboy, Juan Godoy, Nicasio Tangol, Juan Modesto Castro, Homero Bascuñán, Abelardo Barahona, Oscar Castro, Baltazar Castro, Andrés Sabella, Mario Bahamonde, Fernando Alegría, Leoncio Guerrero, Juan Donoso, Edmundo de la Parra, Gonzalo Drago, Raúl Norero, Daniel Belmar.

Primera
generación
criollista
de 1900

Segunda
generación
criollista
de 1920

Generación
neocriollista
de 1940/41

El problema del Realismo

MARIO FERRERO 1959

Antecedentes: el nativismo de los siglos XVI, XVII y XVIII, José Victorino Lastarria y la Generación de 1842, el Costumbrismo, el Realismo y Naturalismo, ambos de origen francés y ruso.

Precursores: Baldomero Lillo y Federico Gana.

Primer grupo criollista (1900-1915): Guillermo Labarca, Juanuario Espinoza, Manuel J. Ortiz, Emilio Rodríguez Mendoza, Joaquín Díaz Garcés, Olegario Lazo Baeza, Víctor Domingo Silva, Augusto D'Halmar, Eduardo Barrios, Rafael Maluenda.

Segundo grupo criollista (1915-1930): Fernando Santiván, Mariano Latorre, Joaquín Edwards Bello, Waldo Urzúa, Luis Durand.

Tercer grupo criollista (1922-1942): Alberto Romero, Juan Modesto Castro, Manuel Rojas, Carlos Sepúlveda Leyton, José Santos González Vera, Marta Brunet, Rubén Azócar.

El realismo popular de la generación de 1938: Nicomedes Guzmán, Oscar Castro, Daniel Belmar, Reinaldo Lomboy, Andrés Sabella, Francisco Coloane, Juan Godoy, Nicasio Tangol, Baltazar Castro, Lautaro Yankas, Gonzalo Drago, Raúl Norero, Juan Donoso, Volodia Teitelboim, Luis González Zenteno, Manuel Guerrero, Guillermo Atías, Fernando Alegría, Luis Merino Reyes, Leoncio Guerrero.

Período naturalista

Período superrealista

CEDOMIL GOIC 1967 y 1968

Vigencia (1890-1904) de la primera generación naturalista -criollista- de 1882: Vicente Grez, Daniel Riquelme, Nicolás y Senén Palacios, Ramón Pacheco, J.T. Medina.

Gestación (1890-1904) y vigencia (1905-1919) de la segunda generación naturalista -modernista- de 1897: Luis Orrego Luco, Federico Gana, Baldomero Lillo, Angel C. Espejo, Pedro A. González.

Gestación (1905-1919) de la tercera generación naturalista -mundonovista- de 1912.

Mariano Latorre
Fernando Santiván
Augusto D'Halmar,
Pedro Prado *et al.*

Vigencia (1920-1934) de la tercera generación naturalista -mundonovista- de 1912.

Gestación (1920-1934) y vigencia (1935-1949) de la primera generación superrealista de 1927: Manuel Rojas, Benjamín Subercaseaux, Vicente Huidobro, Juan Marín, Marta Brunet, Carlos Sepúlveda Leyton, Rubén Azócar.

Gestación (1935-1949) de la segunda generación superrealista -neorrealista- de 1942: María Luisa Bombal, Carlos Droguett, Braulio Arenas, Nicomedes Guzmán, Daniel Belmar, Carlos León, Volodia Teitelboim.

La comparación de estas proposiciones nos permite identificar (y tipificar) los puntos de vista que se adoptaron en la comprensión del *Criollismo*. Porque si algunos lo interpretaron como la manifestación de una *constante* de nuestras letras, otros lo definieron como un *movimiento* que dominó en la literatura chilena durante el primer tercio del siglo XX.

A *Mario Ferrero* se le presenta el *Criollismo* como una manera de enfocar la realidad americana, con antecedentes en el cuadro de costumbres, el Realismo de raíz balzaciana, el Naturalismo e incluso, en el sentimiento nativista de los escritores de la Conquista y de la Colonia. En su concepto, "toda la historia de nuestra literatura ha estado orientada a tratar de obtener, en sus producciones, el reflejo estético de la realidad social con un sentido nacional propio". Así planteado, el *Criollismo* debe ser comprendido, en cuanto "exaltación de la tierra (y) reflejo de lo chileno dentro de un sentimiento popular", como la especificación de un esfuerzo permanente de nuestra literatura, que se desarrolla en tres grupos sucesivos a partir de 1900 y se revitaliza en el encuentro con la generación de 1938, que abre paso al realismo popular. Para Mario Ferrero, "el *Criollismo* es una conducta y actitud en el panorama de las letras nacionales,... que envuelve un núcleo mucho más sólido e importante: el problema del Realismo" (Ferrero 1959, 1ª parte: 98 y 107, y 2ª parte: 145, respectivamente).

Cedomil Goic aplicó al estudio de nuestra literatura (y también al de las otras literaturas de Iberoamérica el método histórico de las generaciones. Para el *Criollismo* (el "criollismo chileno genuino", Latcham 1954, publ. 1956: 17), adopta el nombre de *Mundonovismo*⁴ que, en su concepto, surge hacia 1905 y desaparece alrededor de 1934, reúne a los escritores de la Generación de 1912 y cierra el Período Naturalista, iniciado hacia 1875. Es por eso que no se debe confundir el "criollismo" que, en la sistematización de este autor, define a la primera generación del Período Naturalista, con el *Criollismo*, comprendido conforme a la crítica literaria tradicional. Porque

⁴Cedomil Goic explica que el término *Mundonovismo* fue acuñado por Francisco Contreras para un programa literario, cuyo aspecto dominante era "la representación cíclica de la vida del país con el afán de fijar sus particularidades típicas hasta integrar una vasta imagen de totalidad" (Goic 1972: 152).

si bien tanto la primera como la tercera generación de este período (la primera, vigente entre 1890 y 1904, y la tercera, entre 1920 y 1934) “son sensibilidades semejantes,... sus tipos difieren por las diferentes estructuras históricas en que se insertan” (Goic 1967: 33).

Tanto Ricardo A. Latcham como Cedomil Goic destacaron, en sus respectivos deslindes del lugar que ocupa el *Criollismo* en el proceso literario chileno, su relación y fuerte vínculo con el Naturalismo. Pero mientras que Cedomil Goic postulaba un *Período Naturalista* que va desde 1875 hasta 1934 y de cuyas tres generaciones, la primera y la última revelan, por su nacionalismo literario, una afinidad especial, Ricardo A. Latcham distinguía un *movimiento criollista* que se desarrolló en dos (o tres) generaciones, desde 1900 (o 1910) hasta 1930, y cuya raíz naturalista era más evidente en los escritores de la primera generación. Ambos estudiosos advirtieron, pues, en las obras una concepción naturalista, sólo que Ricardo A. Latcham destacó el “exceso documental” (Latcham 1954, publ. 1956: 43) del movimiento y, en la primera generación precursora, una tendencia a la representación de la realidad social contemporánea, y Cedomil Goic, la presencia dominante del modelo intelectual material-determinista en todo el período. Conforme a este último, la dominancia de la concepción naturalista del quehacer literario (a su vez condicionada por una visión de mundo y una teoría del saber y hacer), se manifiesta, en la primera generación naturalista (“criollista”), en su voluntad de “hacer la novela del antihéroe social y popular”, como expresión de su “sensibilidad nacionalista... inspirada en el humanitarismo positivista” (Goic 1967: 25) y, en la tercera generación naturalista (“mundonovista”), en su presentación de la diferente circunstancia del hombre de Iberoamérica, en términos de un “determinismo telúrico que incide, no sólo en el movimiento de la fábula, sino también en la caracterización de los personajes” (Goic 1956: 123).

La relación entre el *Criollismo* y la siguiente etapa en el desarrollo de nuestras letras ha sido fundamentalmente polémica, de rechazo y de continuación. Nicomedes Guzmán, quien participa de la nueva tendencia, ha explicado esta ambigüedad a través del ejemplo de Baldomero Lillo, cuya diferencia con respecto al *Criollismo* -su profundo interés por el hombre (por sus rebeldías y renunciaciones que lo identifican como ser social) y su consiguiente descuido del paisaje y de la naturaleza-, se identifica con los

propósitos de la siguiente generación. Porque lo que entonces surge es un *nuevo realismo* que condena al movimiento precedente en virtud de sus preferencias por lo aparente y su insensibilidad social. El esfuerzo por corregir estos defectos, llevó a los escritores del período a proponer una visión de lo chileno, "formulada en una especie de humanismo popular" (Godoy 1982: 499). Surgen, entonces, tres posibilidades para comprender la relación entre el *Criollismo* y este nuevo realismo de tendencia social: la propuesta por Ricardo A. Latcham, quien reencuentra en la generación *neocriollista* de 1940 (o 1941), al criollismo fundador de la generación de 1900 (o 1910), la de Mario Ferrero, para quien fueron los criollistas "los que dieron los primeros postulados de la épica social,... que posteriormente desarrollaron los propios realistas" (Ferrero 1959, 2ª parte: 149) y la de Cedomil Goic, quien destaca, sin desconocer este vínculo entre el Período Naturalista y la segunda generación superrealista *neorrealista*, su relación polémica con la tercera generación naturalista (mundonovista)⁵. Sin embargo, no cabe duda de que para comprender cabalmente la situación del *Criollismo* con respecto a los movimientos literarios precedente y siguiente, debe tomarse en cuenta los cambios operados en la estructura social chilena y su impacto en la evolución cultural del país. Tan sólo recordemos, en el paso del siglo XIX al XX, el desplazamiento de la vieja aristocracia liberal y su

⁵Ricardo A. Latcham afirma que él propuso el nombre de *neocriollismo* para esta tendencia literaria, en la cual distinguía dos corrientes: la de ciudad y la del campo (Latcham 1955: 644 y 652). Sin embargo, Mariano Latorre ya utilizó esta designación en 1939 (Latorre 1939: 33, en nota a pie de página), lo que vuelve discutible la aseveración de Ricardo A. Latcham y demuestra que Mario Ferrero incurrió en error cuando sugiere que el término procede de Hernán Díaz Arrieta, en 1941 (Ferrero 1959, 2ª parte: 144). El nombre de *neorrealismo*, que Mario Ferrero propone reemplazar por el de *realismo popular*, también fue utilizado, primeramente, por Mariano Latorre, en 1938 (Latorre 1938, véase 1971: 439). En cuanto a la denominación de *Generación de 1938* para los autores que forman en esta tendencia (y que adopta Mario Ferrero, *ibídem*), pensamos que puede provenir de Volodia Teitelboim, quien la propuso en 1958 para aludir de esta manera al triunfo del Frente Popular (Teitelboim 1958: 107). Finalmente, Ricardo A. Latcham (y antes Nicomedes Guzmán, 1941: 12) hablaron de la *Generación de 1940*, destacando, el primero, por diversas razones, especialmente políticas, económicas y literarias (el concurso de novela, con motivo del IV Centenario de Santiago), el año 1941 (Latcham 1955: 219).

actitud europeizante, por la clase media en ascenso, educada conforme al modelo intelectual positivista de la clase en decadencia (de donde su naturalismo), pero abocada a tomar posesión, también literariamente, de la realidad nacional, y al concluir el primer tercio del siglo, la alianza (expresada políticamente en el Frente Popular de 1938) entre algunos sectores de la clase media y los estamentos populares y el consiguiente nacimiento de un humanismo de denuncia y protesta social⁶.

La poética (criollista) de Mariano Latorre

Las obras de *Mariano Latorre* siempre fueron señaladas, por los estudiosos de la literatura chilena, como las más representativas del *Criollismo*. Otro tanto sucedía con sus trabajos críticos y de reflexión teórica, dispersos en prólogos, entrevistas, artículos y conferencias. Por eso un esquema de esta última actividad puede considerarse como paradigmático de la poética explícita de todo el movimiento.

La práctica literaria tiene su *origen* en la observación y en el carácter, en el temperamento del escritor. Así, por lo menos, lo sugiere Mariano Latorre cuando recuerda que “la definición de Zola de una obra de arte la sabíamos de memoria. *Novela, poema, cuadro o escultura no es sino un rincón de la naturaleza, visto a través de un temperamento*”⁷, y cuando anota, comentando esta definición, que “la naturaleza había que observarla para conocerla o buscarla dentro de la reserva de nuestras sensaciones, vivirla finalmente” (Latorre 1953, véase 1971: 23). Los otros factores que señala como determinantes de la práctica literaria criollista son la *chilenidad*: “Creo firmemente que la *chilenidad* en un escritor nacional es claro indicio de

⁶Para una mayor información, consúltese los Cps. VIII y IX del libro de Godoy Urzúa, Hernán, *La cultura chilena. Ensayo de síntesis y de interpretación sociológica*. Santiago, Ed. Universitaria, 1982.

⁷Consúltese: Zola, Emile, “Proudhon et Courbet”, en: *Mes Haines*, p. 24, *Les Oeuvres Complètes: Oeuvres Critiques*. Paris, François Bernouard, 1928.

vigor mental", la *raza* y la *personalidad* del autor: "Quien posee una personalidad vigorosa, una personalidad con raíces en la raza de que procede, no tiene que temer el influjo de nadie, por grande que sea" (Latorre 1913 y 1925, respectivamente). Mariano Latorre concluye que "los verdaderos artistas del criollismo harán siempre con sus experiencias personales obras de creación. *Ahondar en el rincón* es la única manera de ser entendido en el mundo" (Latorre 1955, véase 1971: 48. *Nosotros subrayamos*).

No hay duda de que Mariano Latorre buscaba cumplir con sus obras una *función* eminentemente cognoscitiva y didáctica, de que se comprometía y buscaba el compromiso de su lector. Afirma que le guiaba el propósito de "interpretar la lucha del hombre de la tierra, del mar y de la selva por crear civilización en territorios salvajes, lejos de las ciudades" (Latorre 1955, véase 1971: 58). Sus personajes, por los que confiesa un amor entrañable, son aquellos desheredados "que se desplazan de su medio nativo para buscar otra forma de vida, independiente, creada por ellos mismos y lejos de la tiranía del patrón" (Idem, ibidem). El pueblo que surge de esta lucha con el medio es diferente (diferente también del que resulta del disolvente cosmopolitismo de la vida metropolitana), y es necesario "darlo a conocer a los propios chilenos que, por vivir en él, no se habían enterado de que existía" (Latorre 1953, véase 1971: 34). Porque lo que se propuso Mariano Latorre fue crear una literatura en que se percibiera, a la luz de la múltiple y variada fisonomía del país, el surgimiento de la chilenidad. Por eso afirma que escribe "para los que aman (y encarnan) esa porción tan rica de vitalidad y de tesón inquebrantable de nuestra raza", y que "diferenciar al paisaje y al hombre es... el deber del escritor chileno" (Latorre 1955, véase 1971: 59 y 53, respectivamente).

La obra criollista presenta una *naturaleza* fundamentalmente descriptiva y documental. Este hecho (que evidencia el análisis) puede explicarse también a partir del desarrollo del movimiento y la elección y recepción de sus modelos. En cuanto a esto último, tienen una particular importancia "la influencia documental y social del naturalismo", especialmente de Zola y Maupassant, el impacto de la literatura rusa, recibida "particularmente como una crítica realista del medio y de una clase dominadora" y la repercusión de la obra de los norteamericanos Mark Twain y Bret Harte (Latorre 1935, véase 1971: 389 y 390, respectivamente). Mariano Latorre ha

destacado, especialmente, la importancia de este último (a quien le dedicó un extenso estudio), porque si “Maupassant y Gorki pudieron darnos los resortes del cuento moderno, pero no el sentido de nuestra personalidad de americanos”, Bret Harte daba “el modelo del aventurero, desgajado del bloque de una sociedad casi colonial y, modelando libremente su personalidad en un medio propicio, daba, además, el marco literario, paisaje y acción, en una forma armónica y nueva” (Latorre 1935, véase 1971: 390 y 393, respectivamente). Se trataba, pues, de “hacer propios, con la técnica de países más viejos o más evolucionados, los temas de Chile” (Latorre 1955, véase 1971: 48). Es por eso que la particularidad de la obra criollista reside en el propósito de reflejar, con máxima objetividad, la dialéctica entre el hombre y la naturaleza, como proceso gestor del peculiar y multifacético carácter nacional. Y para ello se buscaba lo típico y representativo y “esa nota justa de enfocación que hace pensar al que lo lee que nada hay inventado y que el novelista ha procedido como un pintor y a veces como un fotógrafo” (Latorre 1935, véase 1971: 375).

La otra posibilidad para comprender y explicar la naturaleza documental y descriptiva de esta literatura reside en la concepción que tenía Mariano Latorre de su origen, desarrollo y proyección. El *Criollismo* nace, según este autor, con el cuento rural, como “la búsqueda del héroe que la vida urbana no da en un sentido elemental”, evoluciona hacia el descubrimiento de un medio bárbaro que “determina un tipo también elemental y lógicamente heroico, en su lucha con la naturaleza, aun no conquistada”, adquiere “un marcado carácter psicológico” o deriva hacia una dimensión neorrealista y decae, por “agotamiento del tema, carencia de observación original o influencias de las nuevas corrientes europeas” (Latorre 1938, véase 1971: 431, 436, 437 y 439, respectivamente). Sin embargo, todo ello no significa que el *Criollismo* se haya agotado como movimiento literario, sino sólo su primera manifestación en el cuento rural. El hecho de que “los cuentistas contemporáneos vuelvan a la ciudad, pero armados de una nueva técnica y con un nuevo punto de vista” es, a juicio de Mariano Latorre, justamente un indicio de su renovación: mientras que el primer *Criollismo* “interpretó la conquista de la tierra, el segundo tiene, más bien, un carácter social y económico” (Idem, Ibídem: 440 e idem 1935, véase 1971: 417).

El criollismo ante la crítica

La crítica (fundamentalmente periodística) adversa al *Criollismo* centró su atención en aspectos relacionados, tanto con la práctica literaria (identificada con la obra de Mariano Latorre) como con la teoría que sustentaba el movimiento. Sus exponentes principales fueron Hernán Díaz Arrieta (Alone), Raúl Silva Castro y Eliodoro Astorquiza, quienes denunciaron, el primero, el desplazamiento de la imaginación creadora por la observación de la realidad, el segundo, el consiguiente exceso de descripciones y el tercero, como motivo de estas deficiencias, el principio de la “chilenidad” literaria.

Hernán Díaz Arrieta propuso dos maneras de comprender el *Criollismo*: como una constante que “está en la médula y en la sangre de la literatura chilena” (*El Mercurio*, 2 de mayo 1954) y como una tendencia que nació cual “reflujo del movimiento naturalista literario francés” (*La Nación*, 20 de diciembre 1925). Lo define como “el amor a la raza y, especialmente, a la tierra” (*El Mercurio*, 2 de mayo 1954) y explica sus deficiencias literarias a partir del origen del movimiento: “Cuando la fantasía decayó, sobrevino el naturalismo y surgieron las literaturas regionales, apegadas a la tierra, al detalle de la realidad inmediata” (*La Nación*, 8 de agosto 1926). Pero en lo fundamental, el *Criollismo* es sólo la expresión de una constante, aunque entonces y siempre renovada fascinación por la realidad nacional, que es “la pasión de Chile, su manía, su enfermedad” (*El Mercurio*, 2 de mayo 1954).

También Raúl Silva Castro enjuició negativamente al *Criollismo* a través de la obra de Mariano Latorre, cuya fundamental deficiencia se encuentra en “la incapacidad... para animar a sus personajes con el soplo de una existencia medianamente interesante”. En su concepto, esta falta se explica porque para el narrador y cuentista sólo existía el mundo externo, mientras que la vida interior de quienes lo habitaban carecía de interés. En los cuentos de Mariano Latorre, “el medio ambiente... ahoga a los personajes”, que por eso no son más que “pretextos de descripciones dilatadas hasta lo inverosímil” (para las citas consúltese *El Mercurio*, 25 de julio 1926).

Eliodoro Astorquiza, por su parte, criticó al *Criollismo*, más que en sus rasgos específicos, en la teoría de la “chilenidad” literaria. A su juicio, la función del artista es descubrir, en la circunstancia y el pueblo, lo humano-

universal. Es escritor que privilegia en sus obras a la naturaleza, las costumbres y la lengua, olvida que sólo son "detalles que contribuyen a dar la sensación de realidad". Además, si piensa captar en ellas las determinantes y expresiones del alma chilena, es víctima de un engaño, porque no ha comprendido que son meras "apariencias, superficiales e insignificantes, que encubren el hecho de su universalidad, pero que "todo escritor verdaderamente digno de este nombre debe esforzarse por descubrir y penetrar". Y tal como no existe un alma chilena sino sólo el alma humana, tampoco existe el desheredado como exponente máximo de "chilenidad". La pobreza no tiene nada exclusivamente nuestro y una literatura que la postule como su protagonista no puede ser llamada por el nombre de una nación. Acumular particularidades locales para sorprender en ellas el alma chilena o proponer al bajo pueblo como su expresión más notable, no es, pues, a juicio de Eliodoro Astorquiza, una garantía de "chilenidad" literaria, sino expresión de una grave falacia, en la comprensión de nuestra literatura y de nuestra realidad (para las citas consúltase *El Diario Ilustrado*, 15 y 22 de marzo 1931)⁸.

Ricardo A. Latcham, Domingo Melfi y Manuel Vega representan entre otros a la crítica favorable al *Criollismo*. Su iniciador fue Emilio Vaisse (Omer Emeth) con sus reiterados llamados que ya lanzaba en 1911 a los escritores, incitándolos a declarar su independencia literaria, preocuparse de los temas de Chile y describir sus paisajes⁹. Más tarde se le sumaron estudiosos y críticos como los antes citados, que entonces acudieron en defensa de los representantes del *Criollismo*, especialmente de Mariano Latorre, mediante sostenidos esfuerzos por explicar sus objetivos, demostrar la complementariedad entre su teoría y práctica literaria y para valorar su labor.

⁸Entre otros discutieron esta tesis Ferrero 1959, 1ª parte: 120 ss., Rossel 1955: 18 ss. y Vega 1954, publ. 1956: 102 ss.

⁹Emilio Vaisse escribió, por ejemplo: "Envidia a nuestros jóvenes escritores cuyos ojos, no cansados aún por el trabajo ni debilitados por los años, podrían, mejor que el Kodak más perfecto, reflejar y fijar para siempre las variadísimas escenas de la vida chilena en la capital, en los puertos, en las ciudades provinciales y en los campos" (*El Mercurio*, 23 de octubre 1911).

Domingo Melfi ha sostenido, a propósito del *Criollismo* y la obra de Mariano Latorre, que es la aspiración de “encerrar en libros sucesivos las distintas regiones del país” (*La Nación*, 6 de noviembre 1929). Es por eso que lamentó en algún momento la falta de una novela total, “como expresión de raza o como síntesis de nuestras características de medio y de tipos” (Melfi 1928: 14). Porque para él la chilenidad, que en grado superior radica en la “exaltación de los que sufren y padecen amarguras, derivadas de sus mismas condiciones de existencia”, es “exactamente igual para toda creación, sea ésta del tipo campesino o de... ciudad” (Melfi 1945: 155 y 157). Domingo Melfi piensa que sólo Mariano Latorre ha desarrollado en forma continuada y unitaria este programa: la interpretación de temas esencialmente chilenos y la inclusión de una perspectiva que implique un compromiso social. Sin embargo, no por eso desconoce sus defectos: “las descripciones que se tornaban, en ocasiones, minuciosas, implacables” (*La Nación*, 6 de noviembre 1929) y “la función de los personajes..., a veces inferior en intensidad a la naturaleza” (Melfi 1945: 159).

Ricardo A. Latcham (caracterizado por Mariano Latorre como “uno de los hombres más inteligentes del país”, *Ercilla*, 8 de noviembre 1939: 17), siempre ha considerado al *Criollismo*, “con todos sus defectos,... un fruto espontáneo de la tierra chilena” (Latcham 1954, publ. 1956: 24). Piensa que es un error identificarlo con la literatura campesina o la expresión narrada, porque “la literatura criollista ha perforado todos los géneros: teatro, poesía lírica, novela y cuento” (Idem, ibídem: 25). Entre los aportes sociales de este movimiento, destaca que “contribuyó... a vincular al escritor a su oficio” que convirtió en algo noble y permanente, segregando en los autores “sus prejuicios de clase o de educación” (Idem, ibídem: 21). Mariano Latorre es para él el maestro indiscutible del *Criollismo*: por su propósito de pintar todo Chile, “su estilo... rico y denso de colorido, “su vocabulario variado y expresivo”, “su conocimiento profundo de la literatura moderna” y su permanente renovación (Latcham, véase Latorre 1929: 8). Y, haciéndose cargo de los reparos y reproches (la minuciosidad descriptiva, falta de vida interna de los personajes y carencia de una obra total), escribe que “la tierra chilena, llámese cordillera inaccesible o selva virgen, disuelve al hombre y lo hace minúsculo ante el prodigio del escenario” (Idem, ibídem: 7) y que “si Latorre no posee una obra que funda al pueblo chileno en todo su carácter, es porque

nuestra nación... no se presta a una novela síntesis" (*El Mercurio*, 17 de noviembre 1929)¹⁰.

Manuel Vega ha insistido en estos mismos aspectos, especialmente durante la polémica entre criollistas e imaginistas, que protagonizó, oponiéndose a Hernán Díaz Arrieta y Salvador Reyes, en 1928¹¹. Otro tanto hizo en su retrospectiva de 1954 (en la cual discute enérgicamente la tesis de Eliodoro Astorquiza), aunque destacando, entonces, por sobre otros, la evolución artística del *Criollismo* en la obra de Mariano Latorre. Leemos: "El proceso del novelista es evidente y lógico: en primer término, aparece el paisaje, como protagonista y elemento agobiante; segunda etapa: el aparecimiento del hombre actuando dentro del paisaje. Estamos en la tercera,...: el paisaje, por la subdivisión y el industrialismo moderno, dominado por el hombre, pasa a segundo término" (Vega 1954, publ. 1956: 113).

La *querella del Criollismo*¹² tuvo su origen en las primeras observaciones adversas que formulara Hernán Díaz Arrieta en 1912 a la obra de Mariano Latorre, acompañó al movimiento criollista durante todo su desarrollo y volvió a surgir en los artículos de Mario Espinosa y Hernán Díaz Arrieta, publicados en 1954¹³. Ella demuestra, además del poder que tenía entonces el Naturalismo-*Criollismo* en Chile, "que su dominio no era absoluto y que ya, en el seno mismo de su vigencia histórica, se incubaban los gérmenes de

¹⁰ Mariano Latorre se refirió a este problema en los siguientes términos: "Se caracteriza Chile por la diversidad de sus climas y por el enredo tectónico de su geología... La multiplicidad es el carácter del paisaje chileno. Y múltiple es, también, la psicología de su poblador, pero paisajes y hombres son unos en su pluralidad... Se ha visto la imposibilidad de captar la vida chilena, múltiple y dispar, en una sola novela" (Latorre 1947, véase Promis 1977: 241 y 244).

¹¹ Consúltase Oelker 1982: 75 ss.

¹² Bajo este nombre: *La querella del criollismo*, se realizó, en junio de 1954, un ciclo de conferencias, organizado por la Universidad de Chile a raíz de la polémica surgida debido a un artículo de Mario Espinosa, publicado el 25 de abril de 1925 en *La Nación*. Participaron en el foro Ricardo A. Latcham, Mariano Latorre, Ernesto Montenegro, Benjamín Subercaseaux y Manuel Vega. Hernán Díaz Arrieta rechazó la invitación, porque "están convirtiendo en un mito a Mariano Latorre" (*Ercilla* (Santiago), 22 de junio 1954, p. 13).

¹³ Consúltase: Hernán Díaz Arrieta, *La Unión*, 23 de diciembre 1912, y después, *El Mercurio*, 2 de mayo 1954. De Mario Espinosa consúltase: *La Nación*, 25 de abril 1954 y *El Diario Ilustrado*, 9 de mayo 1954. También intervinieron en esta querella periodística Benjamín Subercaseaux y Manuel Vega (Véase: *Ercilla* (Santiago), 22 de junio 1954, p.13).

la reacción" (Promis 1975: 125)¹⁴. Uno de sus momentos culminantes fue la *polémica entre criollistas e imaginistas*, cuyos protagonistas adoptaron, aunque sin avanzar hasta sus concepciones de la realidad, los argumentos del Naturalismo y Simbolismo francés de fines de siglo, hecho que demuestra cultura literaria, pero también falta de penetración y de identidad intelectual. Es por eso que tanto a esta polémica como a toda la querella puede aplicarse la tesis formulada por Raúl Silva Castro en 1930 y compartida por Manuel Rojas: "*La literatura chilena* (más adelante aclara que se refiere 'a la de los últimos veinte años') *es una literatura de la cual están ausentes todos los grandes problemas de la vida y todas las inquietudes de la inteligencia*" (Silva Castro 1930: 215).

Raúl Silva Castro explicó este hecho a partir del origen mesocrático de la literatura (narrativa) chilena, de su arraigo en la clase media que, debido a su afán de ascenso y temor a la degradación social, "es sierva de las preocupaciones y mártir de las conveniencias" (Silva Castro 1930: 224). Y esta postura ideológica, explicitada en "su moral estrecha, su rutinarismo de funcionarios, sus minúsculos puntos de vista", también se refleja en la literatura (y crítica literaria), cuyo distintivo es "su egoísta realismo y... miedo rastrero a la poesía", porque "sobre ella pesa la mediocridad del hombre cuya vida entera no es sino mediocridad" (Idem, *ibídem*: 228).

Manuel Rojas, por su parte, no puso en duda el hecho que señala Raúl Silva Castro (por el contrario enfatiza que "en el valle que riegan el Mapocho y el Maipo... no discutimos las ideas sino cuando hieren nuestra personalidad social o literaria o nuestros intereses económicos", Rojas 1930: 421), sino cuestionó la explicación. Porque a su juicio, esta carencia no se debe tanto al origen y carácter mesocrático de nuestras letras, sino a estas otras razones:

¹⁴ Mario Espinosa ya había destacado este hecho en 1958 al escribir: "Más o menos, a partir de 1910 -según los cronistas literarios- comienza a suscitarse una división en la prosa narrativa: una sería la llamada imaginista; la otra, criollista. La primera fincaba sus principios en el derecho al libre juego de la fantasía, al uso de la prosa, la narración europea, para crear mundos que no eran determinables en una exacta geografía. La otra corriente, en cambio, quiso y se empeñó en describir la formación y las costumbres de grupos raciales y socialmente homogéneos en medio de una naturaleza determinada" (Espinosa 1958:70).

la falta de cultura científica, filosófica, histórica... de los escritores (y críticos, agregamos nosotros) debido a un error de método, que se explicita en su exclusivo interés por incrementar su cultura literaria. Es por eso que "el escritor chileno se dedica a lo que le rodea, a lo que menos preparación y esfuerzo intelectual le cuesta, a lo que no le exige sino cierta preparación literaria, espíritu de observación, retentiva y habilidad; a la descripción de lo objetivo, que a veces llega a ser superficial a fuerza de ser objetivo: el campo, las montañas, el mar y los hombres de Chile" (Idem, *ibídem*: 423).

Obviamente, ambas explicaciones propuestas para explicar la falta de dimensión y vuelo intelectual de nuestra literatura narrativa y crítica son complementarias entre sí. Pensamos que los puntos de vista desde donde arrancan, y que son fundamentalmente diferentes a los sustentados en la *querella (institucionalizada) del Criollismo*, deberán ser considerados en todo estudio futuro sobre este movimiento literario chileno, porque lo incluyen en la interdependencia dialéctica de los desarrollos social y cultural del país.

Referencias y bibliografía

- Arrom, José Juan,
1953 "Criollo: definición y matices de un concepto", en *Revista Colombiana de Folklore* 2, Bogotá, pp. 265-272.
- Astorquiza, Eliodoro,
1931 "La 'chilenidad' literaria", en: *El Diario Ilustrado* (Santiago), 15 de marzo.
"Algo más sobre 'chilenidad' literaria", en: *El Diario Ilustrado* (Santiago), 22 de marzo.
- Castillo, Homero,
1962 *El Criollismo en la novelística chilena*. Huellas, modalidades y perfiles. México, Ediciones de Andrea: Colección Studium Vol. 34.

Díaz Arrieta, Hernán (Alone),

- 1912 "Libro del día: Mariano Latorre, *Cuentos del Maule*", en: *La Unión* (Valparaíso), 23 de diciembre.
- 1925 "Crónica Literaria: *El último pirata*, cuentos por Salvador Reyes (Nascimento, 1925)", en: *La Nación* (Santiago), 20 de diciembre.
- 1926 "Crónica Literaria: *Los mejores cuentos*, de Mariano Latorre", en: *La Nación* (Santiago), 8 de agosto.
- 1954 "Crónica Literaria: Omer Emeth, Barros Arana y Mariano Latorre", en: *El Mercurio* (Santiago), 2 de mayo.

Durand, Luis,

- 1947 "En torno al criollismo", en: *Alma y cuerpo de Chile*. Santiago, Ed. Nascimento, pp. 25-50.

Espinosa, Mario,

- 1954 "*Tiempo ido*, por Luis Ortúzar", en: *La Nación* (Santiago), 25 de abril.
- 1954 "Don Mariano y el Criollismo", en: *El Diario Ilustrado* (Santiago), 9 de mayo.
- 1958 "Una Generación", en: *Atenea* 380-381, Concepción pp. 66-77.

Ferrero, Mario,

- 1959 "La prosa chilena del medio siglo. Introducción", en: *Atenea* 385, pp. 97-124.
- "La prosa chilena del medio siglo. González Vera y el humor literario" (continuación), en: *Atenea* 386, pp. 137-157.

Goic, Cedomil,

- 1956 "Realismo de Mariano Latorre", en: *Atenea* 370 (homenaje a Mariano Latorre), pp. 118-124.
- 1960 "*La novela chilena actual*. Tendencias y Generaciones", en: *Anales de la Universidad de Chile* 119, Santiago pp. 250-258.
- 1967 "*Generación de Darío*. Ensayo de comprensión del Modernismo como una generación", en: *Revista del Pacífico*, Año IV, 4, Valparaíso pp. 17-35.
- 1968 *La novela chilena*. Los mitos degradados. Santiago, Ed. Universitaria, 1968.
- 1972 *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

Guzmán, Nicomedes,

- 1941 "El género del cuento y los nuevos cuentistas chilenos", en: *Nuevos cuen-*

- tistas chilenos*. Antología. Selección, Prólogo y Notas de Nicomedes Guzmán. Santiago, Ed. "Cultura": Bibl. "Chile" N° 7, pp. 7-26.
- 1955 "Baldomero Lillo y su obra en la generación literaria chilena de 1900", en: *Antología de Baldomero Lillo*. Santiago, Empresa Editora Zig-Zag, pp. 11-31.
- Latham, Ricardo A.,
- 1929 "Mariano Latorre", en: Mariano Latorre, *Chilenos del mar*. Santiago, Ed. Nascimento, pp. 7-8.
- 1929 "La chilenidad de Mariano Latorre", en: *El Mercurio* (Santiago), 17 de noviembre.
- 1955 "Novela chilena actual. Las viejas generaciones", en: *Estudios Americanos* 42, Sevilla, pp. 219-234.
- "Novelistas chilenos de la generación del 40", en *Estudios Americanos* 45, Sevilla, pp. 643-673.
- "Literatura imaginativa y novela femenina en Chile", en: *Estudios Americanos* 48, Sevilla, pp. 337-349.
- 1956 "La historia del criollismo" (del ciclo: *La querella del Criollismo*. Conferencia dictada el 25 de junio de 1954), en: *El Criollismo*. Santiago, Ed. Universitaria: Col. *Saber*, pp. 7-55.
- Latorre, Mariano,
- 1913 Nuestra encuesta literaria: ¿Debe nuestra literatura perseguir un fin de chilenidad?", en: *El Diario Ilustrado* (Santiago), 13 de marzo.
- 1925 "los Libros", en: *Zig-Zag* 1054 (Santiago), 2 de mayo, p. 47.
- 1935 "Bret Harte y el criollismo sudamericano", en: *Memorias y otras confidencias*. Santiago, Ed. Andrés Bello, 1971, pp. 369-417.
- 1938 "El cuento en la literatura chilena. Breve prólogo sobre cuento y novela corta" (Prólogo a *Antología de cuentistas chilenos*. Santiago, Bibl. de Escritores de Chile XV), en: *Memorias y...*, ob. cit., pp. 418-441.
- 1947 "Prólogo a *Chile, país de rincones*", en: Promis, José, *Testimonios y documentos de la literatura chilena* (1842-1975). Santiago, Ed. Nascimento, 1977, pp. 241-244.
- 1953 "Autobiografía de una vocación" (Discurso de incorporación a la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, pronunciado en abril de 1953), en: *Memorias y...*, ob. cit., pp. 11-45.
- 1955 "Algunas preguntas que no me han hecho sobre el criollismo" (del ciclo: *La querella del criollismo*. Conferencia dictada el 24 de junio de 1954), en: *Memorias y...*, ob. cit., pp. 46-59.

- Melfi, Domingo,
1928 "Comentarios a una polémica", en: *Letras* 6 (Mensuario de Arte y Literatura), Santiago, pp. 14.
1929 "*Chilenos del mar*. Cuentos de Mariano Latorre", en: *La Nación* (Santiago), 6 de noviembre.
1938 "*Panorama literario chileno*. La novela y el cuento" (Publ. en *La Nación* (Buenos Aires), septiembre de 1929), en: *Estudios de Literatura Chilena*. Primera serie. Santiago, Ed. Nascimento, pp. 5-22.
1945 "Chilenidad, criollismo, paisaje...", en: *El viaje literario*. Santiago, Ed. Nascimento, pp. 149-158.
- Montenegro, Ernesto,
1956 "Aspectos del criollismo en América" (Del ciclo: *La querella del Criollismo*. Conferencia dictada el 22 de junio de 1954), en: *El Criollismo*, ob. cit., pp. 57-95.
- Muñoz, Luis,
1981 "El Angurrientismo", en: *Acta Literaria* 6, pp. 27-37.
- Oelker, Dieter,
1982 "La polémica entre criollistas e imaginistas (presentación y documentos), en: *Acta Literaria* 7, pp. 75-123.
- Promis, José,
1975 "El proceso al naturalismo en la novela chilena, en: *Revista Signos* 1-2¹¹, Valparaíso, pp. 119-130.
1977 *Testimonios y documentos de la Literatura Chilena (1842-1975)*. Santiago, Ed. Nascimento.
- Rojas, Manuel,
1930 "Acerca de la Literatura Chilena", en: *Atenea* 68, pp. 418-437.
- Rossel, Milton,
1955 "Significación y contenido del criollismo", en: *Atenea* 358, pp 9-28.
- Santana, Francisco,
1956 *Mariano Latorre*. Santiago, Ediciones Librería Bello.
- Silva Castro, Raúl,
1926 "Libros Nuevos: Los mejores cuentos de Latorre", en: *El Mercurio* (Santiago), 25 de julio.

- 1930 "Paradoja sobre las clases sociales en la literatura", en: *Atenea* 67, pp. 214-231.
- 1968 "Apéndice", en: Baldomero Lillo, *Obras Completas*. Santiago, Ed. Nascimento, pp. 35-103.
- Teitelboim, Volodia,
1958 "La generación del 38 en busca de la realidad chilena", en: *Atenea* 380-381, pp. 106-131.
- Thomson, Augusto (D'Halmar),
1904 "*Sub Terra*. Cuadros mineros por Baldomero Lillo", en: *La Lira Chilena*, 2 de octubre, véase: Silva Castro, "Apéndice", en: Baldomero Lillo, *Obras...*, ob. cit., pp. 39-45.
- Vaisse, Emilio (Omer Emeth),
1911 "*El movimiento literario*. Crónica bibliográfica semanal: Paréntesis acerca de cuentos y cuentistas", en: *El Mercurio* (Santiago), 23 octubre.
- Vega, Manuel,
1956 "En torno al criollismo" (Del ciclo: *La querella del criollismo*. Conferencia dictada el 18 de junio de 1954), en: *El criollismo*. Santiago, Ed. Universitaria: Col. *Saber*, pp. 97-125.
- Yankas, Lautaro,
1955 "Dilucidación del criollismo", en: *Atenea* 360, pp. 386-402.

DIETER OELKER

LOS DIEZ

Origen y significación del nombre

La denominación “Los Diez” designa un grupo de intelectuales chilenos - pintores, escultores, músicos, arquitectos, escritores- de vocación multifacética y cuyas especialidades artísticas se complementaban entre sí. El nombre lo eligieron los propios integrantes del círculo como alusión al número -real o ficticio- de quienes lo conformaban, acaso con intención simbólica o como expresión del azar que prevaleció en su constitución. “Los Diez”, señala Pedro Prado, “no forman ni una secta, ni una institución, ni una sociedad. Carecen de disposiciones establecidas y no pretenden otra cosa que cultivar el arte con una libertad natural” (Prado 1916: 11).

Al explicar el origen y la significación del nombre, varios “décimos” -que así se autodenominaban los miembros del círculo- se refirieron también al nacimiento de su comunidad. Según Pedro Prado se formó el grupo gracias al interés que despertó en Julio Bertrand su afirmación que “quizás buscando, buscando, habrá *diez* personas más en Santiago” que también demostrarían humor y confianza en la adversidad (Prado en VV.AA. 1976: 69). Alberto Ried, por su parte, recuerda que el grupo recibió su nombre de Manuel Magallanes Moure, quien “apuntándonos con el dedo, nos contó en la Plaza de Armas, y dijo: Puesto que somos diez, nos llamaremos “Los Diez” (Durand 1942). Finalmente, según Armando Donoso el origen del nombre proviene de la idea que tuvieron Pedro Prado, Julio Bertrand y Alberto Ried de “levantar un claustro en el Cerro Navia y construir en él un cenáculo de diez artistas,

de diez únicamente, que habían de vivir entregados a la realización de sus obras en un aislamiento ideal". El círculo quedó formado en pocos días, aunque la cifra que fijaba el número de sus integrantes jamás llegó a completarse debido a la permanente lejanía de un "Hermano Errante", cuyo prestigio iba creciendo "con el misterio de la ausencia y de la distancia" (Donoso 1916: 45-46).

La utilización de la "X" para la escritura del nombre hizo que algunos decimales revivieran el tradicional simbolismo de esta cifra, aunque siempre -conforme al espíritu festivo y lúdico que animaba al grupo- de manera jocosa y personal¹. Por otra parte, en cuanto letra de la incógnita, el signo podía aludir tanto al misterio de lo desconocido como a la modestia de lo anónimo: "Ya que hemos hecho voto de humildad y no queremos darnos de exhibicionistas literarios, llámenos simplemente **Los Equis** ("Los X")" (Arenas 1965).

El desarrollo del grupo

Según Acario Cotapos (1952: 3) ya existían "Los Diez" en los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial. Alfonso Leng, por su parte, afirma que "el grupo se reunía más o menos en los años 1913 y 1914" (vid. Tzitsikas 1973: 13), y Pedro Prado señala que el círculo se formó hacia 1914 (VV.AA. 1976: 69). Sin embargo, a pesar de ello, parece más apropiado fijar como fecha de constitución el momento de su aparición pública. Para ello debemos anotar como clave el año 1915, cuando Pedro Prado publica *Los Diez*, especie de crónica ideal del círculo, y se prepara la Primera Exposición del grupo que se inauguraría, un año más tarde, el 19 de junio de 1916, en el Salón de *El Mercurio*².

¹Véase, por ejemplo, Prado 1986: 41-44. Las acotaciones entre paréntesis cuadrado son del autor.

²Véase la carta del 25 de julio de 1915, de Pedro Prado a Manuel Magallanes Moure, en Prado 1986: 36-38, y también Anónimo 1916a y 1916b.

Para Alberto Ried esta exposición de pinturas, en la cual participa junto a Pedro Prado y Manuel Magallanes Moure, tiene carácter fundacional. A partir de ese evento, asegura, "fueron ingresando al grupo los décimos hasta completar la dotación" (Ried 1965: 11). Al concluir este proceso quedó conformado el círculo, según Armando Donoso (1916: 46), por los músicos *Alfonso Leng*, *Alberto García Guerrero* y *Acario Cotapos*, el pintor *Juan Francisco González*, los, a la vez, escritores, pintores y escultores *Pedro Prado*, *Alberto Ried* y *Manuel Magallanes Moure*, el arquitecto *Julio Bertrand*, el crítico literario *Armando Donoso* y el escritor *Augusto Thomson (d'Halmar)*, cuya permanente ausencia hizo que se lo identificara con el Hermano Errante de la comunidad. Alberto Ried coincide en gran parte con esta enumeración, sólo que excluye de ella a Alberto García Guerrero e incluye al escritor *Eduardo Barrios* -incorporado al grupo por Pedro Prado, cuando en 1918 fallece Julio Bertrand-, al pintor escultor *Julio Ortiz de Zárate* y al poeta *Ernesto A. Guzmán*. El hecho de que su lista conste de once nombres lo explica con los constantes ausencias de uno de los miembros del círculo: "Fuimos once y si hablábamos de los diez era porque poco contábamos con Augusto d'Halmar, el 'Hermano Errante'" (Ried 1965: 11). Por lo demás, es necesario tener presente que pronto se formó en torno al grupo un círculo cada vez más amplio de simpatizantes, lo cual hizo que O. Segura Castro hablara "de los innumerables hermanos del círculo artístico de 'Los Diez'" (Segura 1917: 58).

Según afirma Acario Cotapos (1952: 3), el grupo se reunió primero en el subterráneo que ocupaba una cervecería en la Calle Huérfanos, a dos cuadras de la Plaza de Armas, en Santiago. Después prefirió sesionar "ora en casa del arquitecto Bertrand, ora al aire libre y bajo el cielo estrellado, en el automóvil de Alberto Ried" (Donoso 1916: 47). Más adelante fueron lugares de encuentro la casa de la familia Pastor en calle Matucana a la entrada de la Quinta Normal, la oficina de "Los Diez" en Calle Morandé 448 y la casa de Pedro Prado en Calle Mapocho. Fue allí donde se inauguró, un 20 de noviembre de 1918 -según consta en una carta de Pedro Prado a Manuel Magallanes Moure-, "la torre de uno de 'Los Diez' y de los nueve restantes" (Prado en VV.AA. 1976: 72).

La existencia de esta torre dio origen a toda una leyenda alimentada por tres fuentes: la proveniente de esta edificación en la casa de Pedro Prado, la

derivada del proyecto del círculo de construir “una torre que les sirviera de refugio simbólico... en la Playa de Las Cruces” (Silva Castro 1965: 65)³ y la que procedía de la construcción existente en la vieja mansión que Fernando Tupper había adquirido hacia 1922 con el propósito de cedérsela al círculo. Pero, como afirma Alberto Ried, “el grupo se dispersó y no alcanzamos a instalarnos” (Ried 1965: 12)⁴.

Los primeros veinticinco años del presente siglo estuvieron marcados por un creciente sentimiento de insatisfacción⁵, resultado de las profundas transformaciones que terminaron por escindir al país. Es el período de la consolidación de los sectores obreros y medios como nuevas fuerzas sociales, celosamente excluidos de la conducción del estado, y de la decadencia de la aristocracia gobernante, cada vez más entregada al goce y a la ostentación de sus riquezas⁶.

Tal como la sociedad toda, también aparecen divididas las expresiones culturales entre una tendencia dominante -aristocrática, europeizante y desarraigada- y otra de carácter subordinado y marginal: “En los tiempos en que comencé a escribir”, anota Pablo Neruda, “unos eran poetas grandes señores... (otros) los militantes errabundos de la poesía” (Pablo Neruda 1974: 365).

³Julio Bertrand y Pedro Prado publicaron en la Rev. *Los Diez* I, 1 un dibujo (p 70), una descripción idealizada (pp 71-73) y los planos (p 74) de esta Torre. Sin embargo, también hay que tener presente la noticia que nos proporciona Alone (1931: 94-95) sobre la jocosa renuncia al proyecto, y que reitera Gabriela Mistral (1952 (1938): 7-8): “Un señor muy ingenuo que vendía terrenos a la orilla del mar, en un punto pintoresco, ofreció pagarles la tierra donde se levantase la torre de *Los Diez*. El grupo fue allá de gran jugarreta y vieron una soberbia peña donde quebraba el mar y podía ponerse la tierra. Pero uno de ellos, yo no sé cual, dijo: “¿Y aquí va a ser? Vamos aquí a estar pegados siempre y no vamos a poder viajar, porque esto no está hecho como un buque para poder ir por el mar? ¡Ah! Todo esto es muy viejo y muy tonto!”.

⁴También Alfonso Leng (1958: 5) señala que “fue cosa de la familia Tupper, de Fernando Tupper, que nos invitaba siempre a su casa,... pero nosotros nunca tuvimos una sede allí”. Para una síntesis de la “historia” de las tres Torres de *Los Diez*, consúltase Silva Castro 1965: 65-68 y Rodríguez Villegas 1976b.

⁵Consúltase Gazmuri 1976

⁶Consúltase Barros/Vergara 1978

La labor de los intelectuales aristócratas estaba marcada por el propósito de administrar la herencia cultural del período liberal-positivista⁷, caracterizada por el *objetivismo*, idealizante o realista, que define a sus obras de mayor representatividad. "Su siglo era el XIX chileno y su mundo cultural se caracterizaba por el cientismo y el europeísmo" (Vial 1981: 251) -hecho que explica la presencia dominante del Viejo Mundo, tanto en sus manifestaciones decimonónicas más tradicionales como a través de sus paradigmas grecorromanos.

Sin embargo, el creciente material-hedonismo de la aristocracia terminó por comprometer también a la vida cultural del país, transformándola en un puro asunto de moda y de entretenimiento. El avance de este proceso hizo que las actividades intelectuales fueran asumidas progresivamente por los sectores medios -fenómeno que se vio acentuado "cuando se rompieron sucesivamente el consenso político respecto al régimen gubernativo y el consenso social que ratificaba la primacía de la clase dirigente" (Vial 1981: 232).

Pero el primer indicio del surgimiento de la mesocracia fue su oposición a las convenciones vigentes para las actividades culturales y literarias. En franca rebeldía contra los cánones del momento, proclamaron la libertad artística y, en oposición a los dictámenes del buen gusto aristocrático, actualizaron y diversificaron las influencias culturales y le dieron una cada vez mayor importancia a la realidad nacional.

La rebeldía artística, plástica, literaria y musical, protagonizada por intelectuales provenientes de la clase media en formación, culminó con "Los Diez", cuyo período de verdadera actividad abarcó los años 16 y 17. Como su antecedente más inmediato ha sido mencionado, reiteradamente, la *Colonia Tolstoyana*, del año 1904, y el *Ateneo de Santiago* en su segunda época, desde 1899 hasta 1931⁸. Pero Alberto Ried protesta contra esta "absurda suposición de otros que han confundido nuestro clan con la Colonia" (Durand 1942)⁹. Sin embargo, a pesar de ello, parece incuestionable que los miembros

⁷Consúltase Godoy 1982, cap. VIII

⁸Consúltase Silva Castro 1965: 55, De Costa 1968: 112 y Tzitsikas 1973: 25-26

⁹Hernán Godoy (1981: 443) amplía aún más el número de estas agrupaciones cuando señala que "un mismo rechazo burgués, una búsqueda de vida más auténtica, una fraternidad

de ambas comunidades buscaban protegerse contra la orfandad espiritual en que los tenía sumido la condición ambiente, entregándose al libre cultivo de las artes en fraternal comunión.

“Los Diez” fueron, pues según los testimonios de Acario Cotapos, Alfonso Leng, Manuel Magallanes Moure y Alberto Ried, un grupo creado por Pedro Prado, “quien comprendió, mejor que ninguno, los orígenes de este... doloroso aislamiento” (Ried 1956: 366), razón por la cual constituyó esta comunidad, fraternalmente unida por los lazos del arte y de la amistad. Ellos no fueron, entonces “una institución formada más o menos artificialmente, ni una sociedad cuyos miembros están amarrados por algún nudo reglamentario” (Magallanes Moure en VV.AA. 1976: 78), sino “una juvenil asamblea de artistas que se reunían para pintar, leer cuentos o poemas, tocar música y para cultivar el humor” (Leng 1952: 3 y 1958 5) - porque “la verdad es que nunca nos tomamos en serio a nosotros mismos, pero le teníamos un inmenso cariño a nuestra hermandad” (Cotapos 1952: 3).

La acción pública de “Los Diez” partió con dos eventos: una Exposición que, como habíamos visto, fue inaugurada el 19 de junio de 1916 en el Salón de *El Mercurio*, y una Velada Literaria-Musical, celebrada dos semanas más tarde, el 2 de julio, en el Salón de la Biblioteca Nacional. Ambos acontecimientos, que tuvieron un éxito realmente extraordinario¹⁰, fueron los impulsos iniciales de un movimiento que se volvió aun más estable e influyente, cuando se concretó su proyecto editorial¹¹.

El propósito del grupo era publicar una serie de doce volúmenes al año, dedicados, alternativamente, cinco a una *Revista*, cuatro a la *Biblioteca*, es decir a la edición de obras literarias, dos a los *Pintores Chilenos* y uno a la

entre hombres dedicados a diferentes artes, un mismo ambiente espiritual y generacional vincula a los integrantes de la Colonia Tolstoyana, a los cenáculos anarquistas de obreros e intelectuales, a los pintores el 13, al grupo de Los Diez y a los miembros de la *Sociedad Bach*”.

¹⁰Consúltese los artículos: “La primera exposición de Los Diez”, “El chivo” y “Los Diez”, publicados a raíz de estos eventos en *Pacífico Magazine* VII, 42, junio 1916 y en *El Diario Ilustrado* del 21 de junio y del 3 de julio de 1916, respectivamente.

¹¹Según certificado notarial publicado el 12 de abril de 1917 en *La Nación*, “Los Diez” iniciaron su trabajo como editores el 5 de agosto de 1916.

Música, Escultura y Arquitectura. "Los Diez", explica un prospecto que circuló poco después de la Velada Literario-Musical, "se proponen ser un refugio contra el rudo mercantilismo de nuestra prensa diaria y de nuestras revistas hebdomadarias". Ellos "intentarán reproducir las mejores obras del arte chileno con un riguroso espíritu de selección"¹².

La *Revista*, cuyo primer número apareció en septiembre de 1916, reitera y amplía estos principios en el interior de su cubierta, destacándose, además de los ya señalados, su orientación tanto nacional como cosmopolita y su visión totalizante de la labor artística e intelectual: Aunque las Ediciones de *Los Diez* tienen por objeto "mostrar... las producciones de autores chilenos... sus páginas están a disposición de los escritores y artistas sudamericanos y extranjeros"¹³.

La recepción que se le brindó a la *Revista* fue altamente positiva, considerándosela "interesante", "variada" y "bellísima" (X.N. 1916). Sin embargo, a pesar de ello, sólo alcanzaron a publicarse cuatro números alternados con ocho libros¹⁴, anunciándose la conclusión del proyecto en agosto de 1917.

¹²Véase el interior de la cubierta del libro "*Los Diez*" en *el arte chileno del siglo XX*.

¹³Véase el interior de la cubierta de la Revista *Los Diez*.

¹⁴La siguiente es la lista de las publicaciones de "Ediciones de *Los Diez*":

Nº 1	Septiembre	1916	I de la Revista
Nº 2	Octubre	1916	<i>Venidos a menos</i> , Rafael Maluenda
Nº 3	Noviembre	1916	II de la Revista
Nº 4	Diciembre	1916	<i>La hechizada</i> , Fernando Santiván
Nº 5	Enero	1917	III de la Revista
Nº 6	Febrero	1917	<i>Días de campo</i> , Federico Gana
Nº 7	Marzo	1917	<i>Pequeña antología de poetas chilenos contemporáneos</i>
Nº 8	Abril	1917	IV de la Revista
Nº 9	Mayo	1917	<i>Músicos chilenos</i>
Nº 10	Junio	1917	Motivos de Proteo (Selección y homenaje), José Enrique Rodó
Nº 11	Julio	1917	Cuentos de autores chilenos contemporáneos
Nº 12	Agosto	1917	Pobrecitas, Armando Moock

La iniciativa por retomar el trabajo editorial correspondió a Miguel Luis Rocuant y a Fernando Santiván quienes, con autorización de Pedro Prado, publicaron, a partir de enero de 1818, la *Revista de Artes y Letras* (que continúa a la de *Los Diez*)¹⁵. Desgraciadamente, este nuevo esfuerzo que tenía el propósito de seguir con el lineamiento artístico y literario como asimismo con la concepción editorial de la comunidad, tampoco se logró imponer. El proyecto concluyó, una vez publicados cuatro números de la *Revista* y algunos libros, en el mismo año de su iniciación.

No cabe duda de que su renuncia a la empresa editorial contribuyó a la disolución de *Los Diez*. Sin embargo, no fue ésta la única causa, pues igual importancia tuvieron para la dispersión del grupo los diversos y divergentes proyectos vitales de sus integrantes. Es por eso que Ernesto A. Guzmán le escribe, el 6 de julio de 1917, a Alberto Ried, entonces en los Estados Unidos de Norteamérica: "Todos nos han abandonado..." (Ried 1956: 344). Y también había algo de cansancio -no sólo provocado por la creciente hostilidad de la crítica- de la cual da cuenta Pedro Prado cuando comenta: "Aquello se iba volviendo demasiado dogmático y luego era muy pintoresco..." (Prado en Mistral 1952: 8). Claro está que todo esto no significó el fin del grupo, cuyos miembros, más que por algún propósito, se sentían unidos por el afecto. Tanto es así que Acario Cotapos recuerda haberse reunido con los décimos a su regreso del extranjero, en 1925¹⁶, y que Pedro Prado se refiera en 1933, ante el fallecimiento de Juan Francisco González y en memoria de Julio Bertrand y Manuel Magallanes Moure, al "grupo de escritores y artistas que la muerte viene diezmando" (*Ercilla*, 22 de septiembre de 1953).

Curiosamente, el último documento publicado bajo el nombre de "*Los Diez*" es una proposición política. Se trata del folleto *Bases para un nuevo Gobierno y un nuevo Parlamento*, posiblemente redactado por Pedro Prado,

¹⁵Helen Tzitsikas (1973: 23) señala que la *Revista de Artes y Letras*, si bien deja traslucir "su interés por la realidad del momento", está unida a la *Revista Los Diez* "en el espíritu filosófico, que desea abarcar con una visión penetrante y personal los conceptos del mundo que le rodea; en la admiración por la belleza; en la preocupación por lo chileno y lo americano, sin descartar lo europeo; en el escepticismo sobre las primeras causas de la vida y del mundo, y en el deseo de retornar a las fuentes puras de la filosofía y de las humanidades".

¹⁶Véase Cotapos, 18 de marzo de 1952.

como aporte a la discusión que acompañó el derrumbe del régimen parlamentario chileno. El trabajo apareció hacia fines de 1924 y desmiente la supuesta insensibilidad del grupo ante los hechos que conmovían a su país¹⁷.

La poética (decimal) de Pedro Prado

Posiblemente ha sido Marta Brunet la que mejor captó el espíritu de “Los Diez” cuando explica que el grupo nació “juego jugando” y que sus encuentros solían devenir en actos litúrgicos que representaban una verdadera “escapatoria al absurdo”, a la vez que en reuniones de “fina atención” y “apasionada crítica”, aplicada a “la obra que leía su propio autor” (Brunet 1942: 204 y 205). Disponía el círculo de un ritual, jamás tomado en serio, pero siempre observado con devoción: “Las reuniones se verifican empleando una liturgia creciente y viva, puesto que ella se compone de ceremonias que se realizan a medida que se van imaginando” (Prado 1916: 12) y en las que tenían especial importancia el *Unicornio*, “la más alta invocación en todos los trances difíciles”, y la *Paloma*, “la más pura forma del misterio que presidía entre *Los Diez*” (Donoso 1916: 46). Obviamente, las diferentes ceremonias del ritual “sólo se emplean cuando se sabe que hay ojos extraños que atisban por los postigos entreabiertos, y especialmente, si se trata de gente sencilla y crédula” (Prado 1916: 12). Sin embargo, estas expresiones jocosas y lúdicas del grupo que recuerdan el “épater le bourgeois” de los románticos, están estrechamente ligadas a su proyecto artístico de eludir a una realidad regida por el prosaísmo y lo convencional. “Hemos hecho hoy”, le escribe Pedro Prado a Manuel Magallanes Moure en 1915, “un esfuerzo extraordinario para fabricar alegría y libertad”, y más adelante: “El presente va siendo, para mí, algo que nada vale: charro, recortado, grotesco, burdo. Si no fuese que es el punto de apoyo para forjar fantasías y para recordar

¹⁷Comentan el documento, entre otros, Alone, *La Nación*, 26 de octubre de 1924, Arriagada/Goldsack 1952: 39-43 y Silva Castro 1965: 68-69.

historias, yo lo aborrecería con todo el alma. Bien quisiera que no fuese broma lo que voy a pedir: ¡Qué se lleven al presente. No lo queremos!" (Prado en VV.AA. 1986: 44 y 45).

La conferencia de Pedro Prado "Somera iniciación al 'Jelsé'", pronunciada durante la Velada del 2 de junio de 1916, constituye, justamente por su tono entre jocoso y serio, un verdadero manifiesto del círculo. Este trabajo, complementado con el libro *Los Diez*, que Pedro Prado publica hacia fines de 1915 y que Alberto Ried y Armando Donoso consideran una síntesis de los objetivos del grupo, permite identificar los principios fundamentales de la poética que animaba la actividad decimal.

En lo inmediato, destacamos la raíz platónica y simbolista de las concepciones desarrolladas en la "Somera iniciación al 'Jelsé'"¹⁸. A manera de ejemplo, reparemos tan sólo en la relación dialéctica que se postula entre la belleza sensible, el amor y la belleza ideal, y el proyecto de avanzar, impulsados por su *eros poietiké*, desde las correspondencias halladas entre la belleza de la contingencia hasta la belleza universal. (No olvidemos que Pedro Prado ya definía en 1912 a los poetas como "los hombres que perciben las semejanzas" (Prado 1912: 40).

El *origen* de creación artística radica en "el amor a la vida total", actualmente fragmentada y dispersa en una infinidad de tendencias egoístas, sustentadas por el interés individual. Los poetas y artistas entran "iluminados por el amor... en el milagro de la belleza", donde habita "*El bien perdido*" de la totalidad. Ellos mantienen toda su existencia "en amplio estado de entusiasmo y comprensión", que los hace "sentirse solidarios del tiempo que fue y que vendrá, y de todos los seres y las cosas próximas y lejanas".

En su *naturaleza*, la creación artística aparece marcada por la conciencia de que "la belleza confina con los límites del universo". Ella es "el alma del mundo (que) sólo se hará sensible... por los caminos del amor". En consecuencia, cada obra es un hito en este apasionado proceso de explicitar que "desde la creación del mundo, (la belleza) está en su corazón como una

¹⁸En las citas seguimos el texto publicado en la Revista *Los Diez* I, 1, 1916: 5-12.

alegría original". Llevados por este propósito, los poetas y artistas buscan "extender cada día más los límites de la belleza", cogiendo en sus obras "el perfil de hermosura que se encuentra... hasta (en) los hombres tristes y escépticos de vidas opacas y parciales, que reniegan del arte y la poesía". La creación artística mantiene vivo "el recuerdo de la necesaria proporción que requieren los seres y los hechos para vivir y ser fecundos". Cada obra es, por eso, un testimonio del continuado esfuerzo por recuperar "*El bien perdido*" de una vida total, cuyo retorno significará "una era de trascendental y feliz renovación".

Estimamos que "*El bien perdido*" simboliza el anhelo inspirado por una nostalgia a la vez que esperanza, tanto estética como social. La *vida total*, "donde la belleza vive más cómodamente", representa la idea de una humanidad que, en oposición a su actual estado de dispersión, se halla hermanada por el amor. En clara correspondencia con esta aspiración, surge el proyecto de la *obra total*, para la cual "las escuelas y tendencias (no pueden ser) sino restricciones inútiles". "Los Diez", se afirma, "carecen de disposiciones establecidas, y no pretenden otra cosa que cultivar el arte con una libertad natural". Conforme a este propósito, la *obra total* deberá propender hacia la unidad de las diferentes formas -medios, procedimientos y maneras- de la creación artística. En otras palabras: la fragmentación del arte en géneros y sistemas diversos de expresión es una consecuencia de la dispersión de la humanidad en individuos regidos por un interés egoísta y particular. Sólo por la vocación universal del eros, practicada en sus dimensiones tanto estética como social, será posible recuperar para el hombre "*El bien perdido*" de la totalidad.

La *función* de la obra artística es, en consecuencia, la creación de alegría y libertad -propósitos que se alcanzan, cuando se logra evocar a la realidad contingente desde una perspectiva de totalidad. "Se desea base en la realidad circundante, firmeza en la perfección, belleza en el resultado. Placer, en suma, o mejor, alegría. Placer para quien tal obra ejecuta, alegría para quien la observa" (Prado 1922). Lo que se busca es sorprender la proyección simbólica de la realidad contingente, es decir, su arraigo en la totalidad. El proceso de creación y recepción artística produce alegría y tiene un efecto liberador, porque necesariamente lleva a quienes en él participan a vencer los límites, la contingencia: superación estética del aislamiento

social.

La totalidad -para Pedro Prado y los décimos, "*El bien perdido*"- ha ocupado el centro de las reflexiones filosófico-poetológicas de la *modernité baudelairienne*¹⁹ y el *simbolismo*. En lo concreto ello explica,

- por una parte, que la poesía fuera considerada como una forma superior de conocimiento, capaz de acceder a lo Inefable y penetrar en la Verdad Absoluta, y

- por otra, que surgieran proyectos para recuperar la unidad perdida entre las artes, mediante la formación de grupos, tanto a través de proyectos artísticos de síntesis e integración, como mediante círculos, cuyos integrantes se complementarían intelectual y artísticamente.

En cuanto a esto último, es necesario recordar, por ejemplo, la famosa "Torre de Vjaceslav Ivanov", en la que, por los años 1905-1910, se reunía la élite literaria e intelectual de San Petersburgo (Erlich 1973 (1955): 46), como asimismo la integración de las artes en la *obra total*, postulada por Richard Wagner y, aun setenta años más tarde, la *mutualidad artística*, planteada en el Primer Manifiesto del Grupo Bauhaus, de Walter Gropius. Y en cuanto a la fuerza y capacidad sugestivo-cognoscitiva de la poesía, debe tenerse presente la importancia que, por ello, adquiría la palabra poética que, más que designar, evocaba lo inexpressable por arte de "magia verbal", es decir, mediante la adecuada a la vez que necesaria combinación de sonidos, ritmos e imágenes que eran los únicos recursos capaces de revelar las correspondencias latentes entre el mundo de los sentidos y la realidad superior²⁰.

Con todo, parece evidente que "Los Diez" deben ser situados en la tradición simbolista y la *modernité baudelairienne*. Ellos mismos representan, a través del esfuerzo de cada uno de sus integrantes, la voluntad de hacer sensible "la belleza (que es) el alma del mundo... por el amor a la vida total, donde la belleza vive más cómodamente". Ellos piensan realizar este proyecto, valiéndose de la capacidad sugestiva del lenguaje y de la acción recíproca entre las varias formas de la creación artísticas. La obra decimal

¹⁹Véase Jauss 1978.

²⁰Véase "En torno de la poesía", en Prado 1916b: 65-111.

debía usar del “embrujo evocador” de la forma artística para sugerir la presencia de lo trascendente, captado como “*El Bien Perdido*” de la totalidad.

“Los Diez” ante la crítica

“Los Diez” publicaron en marzo de 1917 como N° 7 de la Serie y N° IV de la Biblioteca, *La pequeña antología de poetas chilenos contemporáneos*. La obra había sido preparada por Ernesto A. Guzmán, Alberto Ried y Armando Donoso, autor este último del estudio “La evolución de nuestra poesía lírica”, que lo precede como introducción. El rechazo de que fue objeto el libro por un importante sector de la crítica literaria chilena marca el comienzo de una creciente hostilidad hacia el grupo y contribuyó a la disolución de “Los Diez” como sociedad activa (Costa de 1968: 124 y Tzitsikas 1973: 21).

En lo fundamental, los detractores de la *Pequeña antología* señalaron - y con saña- los siguientes defectos:

- Leo Par, quien la descalifica como “librejo”, rechaza el proemio, por contradictorio, confuso y temerario, sintetiza su impresión, señalando que presenta una concepción y praxis poética “que se alberga en cenáculos de gongorismo y huye de la atmósfera del gran público”, y que reúne “malos versos decadentes”, “vulgares artificios verbales” que no han logrado sobreponerse a “la tendencia modernista, disolvente del actual lirismo” (*La Nación*, 8 de abril de 1917).

- Omer Emeth, quien discute y desecha su propia hipótesis (irónica) que el criterio aplicado para la selección de los autores antologados habría sido su “modernismo rubendariano”, destaca a la luz de estrofas que considera “mera sonajera de vocablos”, que en el libro “no son poetas todos los que están ni están todos los que son”, y sugiere, citando unas cartas (fingidas) para explicar la supuesta inconsistencia de la obra, que ella “está hecha con la plata de Prado para enaltecerlo a él y sus turiferarios” (*El Mercurio*, 9 de abril de 1917).

- Juan Duval, quien se refiere en dos artículos a la *Pequeña antología*, a la cual califica de “tomito de rimas decadentes”, destaca en el primero de

ellos la "falta de claridad" que aquejaría el estudio preliminar de Armando Donoso, motivada por "la vana palabrería, el cansador abuso inoportuno de las citas y una que otra anomalía gramatical", y rechaza en el segundo, el "desdén por los modelos clásicos", puesto en evidencia por "una forma relajada, por su ninguna sujeción a los preceptos del arte poética, que ellos denominan 'verso libre'" (*Sucesos* XV, 759, del 12, y 760, del 19 del abril de 1917).

Pero, obviamente, no faltó tampoco la voz positiva como, por ejemplo, el comentario que le dedicó a la *Pequeña antología* el Licenciado Vidriera (1917: 350), a cuyo juicio "en la obra se nos ofrecen los primeros frutos reposados, producidos en la poesía chilena por las modernas corrientes del pensamiento y la sensibilidad". Por otra parte, los aludidos publicaron una serie de respuestas enérgicas, en las cuales demuestran que el libro fue atacado por venganza (Prado 1917: 3 y 5), falta de generosidad crítica (Donoso 1917b) y porfiada incompresión (Guzmán 1917: 349-350).

Sin embargo, los ataques aun continuaron en el recuento de la actividad literaria correspondiente a 1917. Leo Par (1956 (1918): 408-419) insiste en denunciar el decadentismo, los yerros de ideología y versificación del proyecto artístico de quienes aparecían comprometidos con la *Pequeña antología*, y Nathanael Yáñez Silva (1918) se refiere al Grupo de "Los Diez" como "una secta" caracterizada por "ciertas estrechas miras de criterio literario y artístico". Y una vez más surgieron voces que protestaron contra esta apreciación. Manuel Magallanes Moure y Gabriela Mistral buscaron rectificarla en sendas cartas, dejando constancia de que resultaba aventurado descalificar a "Los Diez" por desdeñosos y dogmáticos y anunciar su disolución (Magallanes Moure en VV.AA. 1976: 78-79 y Gabriela Mistral 1918).

Pero lo cierto es que a los décimos les agradaba desorientar al público e incluso mofarse de él²¹. Es por eso que los críticos, haciendo de voceros -"el público leyente no tiene tiempo ni vocación para internarse en este laberinto

²¹Recuérdese, por ejemplo, la burla del chivo que tan a mal tomó Emilio Váisse (Prado 1915b y 1917) y la recepción que tuvo la lectura de la conferencia "Somera iniciación al 'Jelse'". (Anónimo 1916b).

de culteranismo de última hora" (Leo Par 1917:11), "para el público este círculo que acaba de morir, representaba como una secta poco simpática de 'elegidos'" (Yáñez Silva 1918)- rechazaron el proyecto artístico y a quienes lo sostenían, porque se contradecía con sus concepciones y se resistía a su comprensión.

Separados del público y concluida su actividad editorial, "Los Diez" volvieron sobre sí mismo y terminaron por sumergirse en su respectiva obra de creación individual²².

Tanto Armando Donoso como el Licenciado Vidriera caracterizaron el proyecto poético de "Los Diez" y de su generación como "movimiento de liberación estética" (Donoso 1917: 23), "renovación de ideas y libertad de formas" (Licenciado Vidriera 1917: 349). En cuanto tal, lo consideran una proyección del Modernismo -y, a través de él, del Parnaso y del Simbolismo- que "en nuestra literatura tuvo el significado de una amplia liberación de los gastados cánones seudo-clásicos y románticos (Donoso 1917: 15-16). Sin embargo, aunque en este sentido amplio participaron "Los Diez" de la tendencia renovadora del Modernismo, no por eso dejaron de rechazar el preciosismo de los epígonos de Rubén Darío: "la novedad es difícil de alcanzar y fácil de confundir con la extravagancia" (Licenciado Vidriera 1917: 350).

Por otra parte, "Los Diez" constituyeron "una de las primeras manifestaciones contra el positivismo literario chileno (Promis 1977: 31). Pero su rebeldía resulta aun contradictoria o, por lo menos, de corto alcance, si se la valora en función de la postura adoptada ante Vicente Huidobro y su ruptura con el sistema naturalista. Especialmente resulta reveladora para ello la nota crítica escrita por Ernesto A. Guzmán (1916) a propósito de la publicación de *Adán*, y en la cual demuestra una total incompreensión por el carácter radicalmente innovador de la poética de aquel texto. Este hecho, en verdad curioso, lo explican Julio Arriagada y Hugo Goldsack, como una clara

²²Al respecto señala Luis Alberto Sánchez (1955: 38) que "nunca más volvieron a juntarse "Los Diez", aunque se mantuvo entre ellos la amistad de la juventud. Cada uno de ellos siguió su propio camino, hizo su propia obra. Pero la actividad colectiva de que tanto se esperaba, ésa no se repitió más"

demostración de que “Los Diez” “en literatura, no superaban los márgenes del simbolismo” (1952: 30). José Promis, por su parte, interpreta esta ambigüedad a la luz del método histórico de las generaciones, adoptado a partir de Cedomil Goic²³. Conforme a esta proposición, “Los Diez” y quienes se agrupaban en su entorno pertenecen a la Generación Mundonovista de 1912, que se gestó durante la vigencia de la Generación Modernista, entre 1905 y 1920. Expresión de esto último son ciertas preferencias generacionales, como su adhesión a la poesía: imaginación, ensueño y belleza, que sólo muy paulatinamente se fueron integrando a la sensibilidad típica diferencial mundonovista de su Generación. Por otra parte, tanto la Generación Modernista como la Mundonovista pertenecen al Período Naturalista y son, por eso, portadores conscientemente rebeldes e inconscientemente sumisos ante una tendencia literaria que sólo expira hacia 1934. Las contradicciones en la concepción poética de “Los Diez” se explica, en consecuencia, tanto a partir del encuentro generacional, como por su adhesión a las disposiciones vigentes en el período de su asunción.

La que para Cedomil Goic es la Generación de 1912, fue para Gabriela Mistral -que se considera una de sus integrantes- la Generación de 1914. La describe como “una especie de puente”, porque encuentra en ella “el extremo de una generación anterior, la verdaderamente modernista”, y la insinuación de otra “que sigue después (y) que será la futurista” (Gabriela Mistral 1952 (1938): 6). Como integrantes nombra, con la sola excepción de Alberto Ried, a quienes hemos señalado como miembros del Grupo de “Los Diez”, y destaca a Pedro Prado como su líder tácito.

Quienes también prefieren hablar de una Generación de 1914 son Julio Arriagada y Hugo Goldsack y Hernán del Solar. Su importancia histórico-literaria radica para los primeros en el hecho de “corresponder al cuadro cíclico de una época de transición, que por su mismo carácter no tenía la misión de presidir la renovación total de nuestra estética, sino simplemente el allanar los caminos” (Arriagada y Goldsack 1952: 32). El segundo, por su parte, observa esta función en el surgimiento de una nueva concepción del quehacer poético, según la cual el poeta debe “construir su identidad con el

²³Consúltase Goic 1967.

entorno que le determina" (Del Solar s.f.: 311). Es por eso que se ha afirmado que lo que singulariza a "Los Diez" es su voluntad de proseguir "esa que podríamos llamar visión criollo-cósmica, bajo las más variadas y diferentes expresiones artísticas" (Durán 1976: 19).

Referencias y bibliografía

- Alone [Díaz Arrieta, Hernán],
1931 *Panorama de la literatura chilena en el siglo XX*. (Desde Alonso de Ercilla hasta Pablo Neruda). Santiago, Ed. Zig-Zag.
- [Anónimo]
1916a "La primera exposición de *Los Diez*", en: *Pacífico Magazine* (Santiago), VII, 42, junio.
1916b "Los Diez", en: *El Diario Ilustrado* (Santiago), 3 de julio.
- Araya, Juan Agustín [O. Segura Castro],
1917 Véase: Julio Molina Núñez.
- Arenas, Braulio,
1965 "Una carta para la historia literaria chilena", en: *La Nación* (Santiago), 18 de abril, p. 5.
- Arriagada Augier, Julio y Goldsack, Hugo,
1952 "*Pedro Prado, un clásico de América*". Separata de la *Atenea* (Concepción), 321-322-323.
- Barros Lezaeta, Luis y Vergara Johnson, Ximena,
1978 *El modo de ser aristocrático. El caso de la oligarquía chilena hacia 1900*. Santiago, Ediciones Aconcagua.
- Brunet, Marta,
1942 "Una capilla literaria chilena", en: *Atenea* 200, pp. 203-209.

- Costa, René de,
1968 "Recapitulación de la historia de *Los Diez*", en *Atenea* 420, pp. 11-27.
- Cotapos, Acario,
1952 "Los recuerdos de...", en: "3 sobrevivientes de *Los Diez* recuerdan a Prado, el jefe espiritual", en: *Pro Arte* (Santiago), 18 de marzo, p. 3.
- Donoso, Armando,
1916 "Pedro Prado", en: *Nosotros* (Buenos Aires), X, 84, abril pp. 22-54.
1917a "La evolución de nuestra poesía lírica", en: *Pequeña antología de poetas chilenos contemporáneos*. Santiago, Ediciones de "Los Diez", pp. 7-29.
1917b "Conversando sobre literatura", en: *Sucesos* (Santiago), XV, 760, 19 de abril.
- Durán V., Fernando,
1976 "*Los Diez* y la literatura chilena", en: VV.AA., "*Los Diez*" en el arte chileno del siglo XX. Santiago, Ed. Universitaria pp. 12-27.
- Durand, Georgina,
1942 "*Los Diez* fue un grupo inspirado en los ideales del arte y la belleza", en: *La Nación* (Santiago), 1° de febrero.
- El Averiguador Universal
1938a "*Los Diez*, ¿qué eran?", en: *El Mercurio* (Santiago), 20 de noviembre, p. 41.
1938b "*Los Diez*, ¿qué hicieron y quiénes eran?", en: *El Mercurio* (Santiago), 29 de noviembre, p. 1.
- Erlich, Victor,
1973 ('1955) *Russischer Formalismus*. Frankfurt-Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 21.
- Gabriela Mistral [Lucila Godoy Alcayaga]
1918 "Una opinión interesante", en: *Zig-Zag* (Santiago) XIII, 675, 26 de enero.
1952 ('1938) "La obra poética de Pedro Prado", en: *Revista Nacional* (Montevideo), 160, abril, pp. 5-23.
- Gandarillas, Manuel,
11965 "En su retiro de la Chimba, Ried vive sus tornasoles del pasado", en: *En Viaje* (Santiago), XXXII, 379, mayo, pp. 10, 11 y 12.
- Gazmuri R., Cristián,
1975 *Testimonios de una crisis. Chile: 1900-25*. Santiago, Ed. Universitaria.

- Godoy Urzúa, Hernán,
1982 La cultura chilena. Ensayo de síntesis y de interpretación sociológica. Santiago, Ed. Universitaria.
- Goldsack, Hugo,
1952 Véase: Arriagada Augier, Julio.
- Guzmán, Ernesto A.,
1916 "Adán, por Vicente Huidobro", en: *Los Diez* (Santiago), I, 1, pp. 78-79.
1917 "Nuestra antología y sus críticos", en: *Los Diez* 4, pp. 349 [351]-350 [351].
- Goic, Cedomil,
1967 "Generación de Darío. Ensayo de comprensión del Modernismo como una generación", en: *Revista del Pacífico* (Valparaíso), IV, 4, PP. 17-35.
- J.P [Jenaro Prieto],
1916 "El chivo", en: *El Diario Ilustrado* (Santiago), 21 de junio.
- Jauss, Hans Robert,
1978 ('1974) "La 'modernité' dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui", en: *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Editions Gallimard, pp. 158-209.
- Juan Duval [Ricardo Valdés Bustamente],
1917a "Críticas a un crítico", en: *Sucesos* (Santiago), XV, 759, 12 de abril.
1917b "Pequeña antología de poetas chilenos contemporáneos", en: *Sucesos* XV, 760, 19 de abril.
- Leng, Alfonso,
1952 "Tenía el don de la armonía...", en: *Cotapos* 1952: art. cit.
1958 "La Academia de *Los Diez* debe ser creada por la U. de Chile", en: *Pomaire* (Santiago), II, 14, agosto-septiembre, p. 5.
- Leo Par [Ricardo Dávila Silva],
1917 "Crítica literaria: *Pequeña antología de poetas chilenos contemporáneos*", en: *La Nación* (Santiago), 8 de abril, p. 11.
1956 ('1918) "La literatura en 1917", en: *Obras completas* I. Artículos de crítica literaria. Santiago, Ed. del Pacífico, pp. 408-419.
- Licenciado Vidriera [Luis David Cruz Ocampo],
1917 "Pequeña antología de poetas chilenos contemporáneos" en: *Los Diez* 4, abril, pp. 346-350.

- Los Diez,
1917 *Pequeña antología de poetas chilenos contemporáneos*. Santiago, Ediciones "Los Diez".
- 1924 *Bases para un nuevo Gobierno y un nuevo Parlamento*. Santiago, Ed. Nascimento.
- M.E.,
1958 "Los Diez", en: *Pomaire* (Santiago), II, 11, marzo.
- Magallanes Moure, Manuel,
1918 "Carta a Nathanael Yáñez Silva", en: VV.AA., "Los Diez", en..., o.c., pp. 78-79.
- Molina Núñez, Julio y Juan Agustín Araya,
1917 *Selva Lírica*. Estudios sobre los poetas chilenos. Santiago, Soc. Imp. y Lit. Universo.
- Omer Emeth [Emilio Vaisse],
1917 "El movimiento literario. Crónica Bibliográfica Semanal: *Pequeña antología de poetas chilenos contemporáneos*", en: *El Mercurio* (Santiago), 9 de abril.
- Pablo Neruda [Nefthalí Reyes],
1974 *Confieso que he vivido*. Memorias. Barcelona, Ed. Seix Barral.
- Prado, Pedro,
1910 "Ensayo sobre la poesía", en: *Revista Contemporánea* (Santiago) I, 2, diciembre, pp. 188-194.
- 1912 *La casa abandonada*. Parábolas y pequeños ensayos. Santiago, Imprenta Universitaria.
- 1915a *Los Diez*. Santiago, Imprenta Universitaria.
- 1915b "Campo literario: 'Los Diez'", en: *Las últimas noticias* (Santiago), 1º de diciembre.
- 1916a "Somera iniciación al 'Jelsé'". en: *Rev. Los Diez* I, 1, pp. 5-12.
- 1916b *Ensayos*. Sobre la arquitectura y la poesía. Santiago, Imprenta Universitaria.
- 1917 "Los X y Omer Emeth", en: *La Nación* (Santiago), 12 de abril, pp. 3 y 5.
- 1922 "El arte obrero, la tradición y el porvenir de la arquitectura", en: *La Nación* (Santiago), 2 de julio.
- 1986 *Cartas a Manuel Magallanes Moure*.

Cuadernos del Centenario de la Academia Chilena de la Lengua. Santiago, Academia Chilena de la Lengua.

Promis, José,

1977 *La novela chilena actual. (Orígenes y desarrollo)*. Bs. As., Fernando García Cambeiro.

Raxas,

1917 "Los Diez", en: *El Universitario* (Santiago), 14 de agosto.

Ried, Alberto,

1948 "La pequeña antología de *Los Diez*", en: *Las últimas noticias* (Santiago), 11 de noviembre.

1956 *El mar trajo mi sangre*. Santiago, Ed. del Pacífico.

Rodríguez Villegas, Hernán,

1976a "*Los Diez* y la arquitectura", en: VV.AA., "*Los Diez*" en..., o.c., pp. 51-67.

1976b "La casa de la calle Santa Rosa", en: *El Mercurio* (Santiago), 24 de octubre.

Rojas, Manuel,

1949 "Sobre los grupos literarios", en: *Revista de Educación* (Santiago), IX, 84, PP. 37-42.

Sánchez, Luis Alberto,

1958 "*Cuadernos de bitácora*: Alberto Ried, un sobreviviente de 'Los Diez'", en: *Zig-Zag* Año 51, N° 26388, 15 de octubre, p. 38.

Silva Castro, Raúl,

1965 *Pedro Prado (1886-1952)*. Santiago, Ed. Andrés Bello.

Solar, Hernán del,

s.f. "La poesía chilena en la primera mitad del siglo XX", en: *Desarrollo de Chile en la primera mitad del siglo XX*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, pp. 299-320.

Tzitsikas, Helene,

1973 *Dos revistas chilenas*. "Los Diez" y "Artes y Letras". Santiago, Ed. Nascimento.

VV.AA., "*Los Diez*" en el arte chileno del siglo XX.

1976 Santiago, Ed. Universitaria

- Vial, Gonzalo,
1981 *Historia de Chile* (1891-1973) I, 1: La sociedad chilena en el cambio del siglo (1891-1920). Santiago, Ed. Santillana.
- X.N.,
1916 "Los Diez", en *Zig-Zag* II, 603, 9 de septiembre.
- Yáñez Silva, N.,
1918 "El año literario", en: *Zig-Zag* XIII, 674, 9 de enero.

DIETER OELKER

EL IMAGINISMO EN CHILE

Origen y significación de la palabra

En el origen de los términos *imaginismo* e *imaginista* están comprometidas las palabras *imaginación*, *imaginar* e *imagen*. Ellas denotan la dificultad (su ejercicio y el resultado) de inventar personajes, acontecimientos, ambientes y situaciones, o de evocarlos desde la experiencia, en función de un proyecto ideacional presente, y de representarlos, en forma viva y eficaz, por medio del lenguaje.¹ En consecuencia, los vocablos *imaginista* e *imaginismo* designan, el primero, el oficio de quien realiza esta actividad (o la especificidad de sus obras), y el segundo, la doctrina que rige el ejercicio de tal profesión.

Las palabras *imaginista* e *imaginismo* fueron utilizadas por la crítica literaria periodística chilena a partir de 1928. Ellas se formaron en oposición a los términos *criollista* y *Criollismo* (o *realista* y *realismo*)² para dar cuenta de una concepción diferente de la creación literaria, que rehuía la excesiva

¹Sobre el origen y la significación de las palabras *imaginación*, *imaginar* e *imagen*, consúltese: Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Ed. Gredos, ³1976, *Gran Enciclopedia Larousse*. Barcelona, Ed. Planeta, ²1973 y Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, ¹⁸1956.

²⁴Uno de los sucesos", escribe Salvador Reyes, "que logró sacudir la modorra de nuestra vida literaria fue la polémica entre imaginistas y realistas". Y más adelante: "Este asunto ya está un tanto envejecido y sólo se debe sacudir de nuevo, porque los realistas -mejor dicho los

“especialización nacionalista” (Alone 1925a), propiciaba, con el propósito de dinamizar los textos, una renovación de los temas, procedimientos constructivos, motivación y ambientes, y que rechazaba en virtud de su “cosmopolitismo” (Silva Castro 1930b: 406), el apego al detalle de la realidad inmediata: natural, cotidiana y convencional. Conforme a lo expuesto, era considerada *imaginista* toda obra “en que, sobre la observación de la realidad próxima, prima la fantasía, la invención creadora, el “cuento”” (Alone 1925b), y el *Imaginismo* se definía como aquella tendencia literaria nacida en 1925, cuyos escritores “no toman sus cosas directamente de la realidad, que no hacen descripciones de la naturaleza ni transcriben el lenguaje de los campesinos tal como suena” (Alone 1927).³

Salvador Reyes (señalado por la crítica como uno de los autores más representativos de esta tendencia literaria⁴) recuerda en 1960, que, según Hernán del Solar, habría sido Mariano Picón-Salas el que primero habló (a partir de 1930) de *Imaginismo* en la Literatura Chilena (Reyes 1960a: 46). En esa misma oportunidad sostuvo, además, que cuando la palabra ya había hecho carrera, fue utilizada por Hernán Díaz Arrieta (Alone) en su polémica con Mariano Latorre, para oponerla al Criollismo. Sin embargo, algunos años

“criollistas”- ... insisten en sus ofensivas, con esa pesadez propia de la gente sin imaginación” (Reyes 1929: 11). Y Lautaro Yankas anota: “Para el proselitismo manifiesto de nuestra vida literaria ... la sola mención de la palabra criollismo ha de suponer la presencia ineludible de otros vocablos -irrealismo, imaginismo- enarboladas ... en intento de divorcio y libertad creadora, proyectada en sentido opuesto a las señales de nuestra literatura tradicional” (Yankas 1930: 11).

³Salvador Reyes recuerda en 1960, que Mariano Picón-Salas habría utilizado el término *imaginismo* “al referirse a cierto libro alejado de la escuela costumbrista que reinaba entonces (1930) ... para destacar así una tendencia abierta a las corrientes extranjeras, a la aventura y a cierto exotismo provenientes de diversos autores franceses e ingleses” (Reyes 1960a: 46).

⁴Recuérdese, por ejemplo, a Jorge Teillier, quien escribe sobre Salvador Reyes: “Su lugar en nuestras letras se afirma sobre todo en la década del 30, cuando capitaneando al movimiento rotulado “Imaginista” por los críticos de ese entonces, representa una apertura hacia el universalismo en nuestra literatura, sin dejar tampoco de estar su obra enraizada en nuestros mitos y costumbres, en nuestra historia” (Teillier 1968: 12).

más tarde, en 1967, afirma el mismo Salvador Reyes, que "el término lo inventó Alone y lo han seguido repitiendo" (Reyes 1967).

En realidad, los términos *imaginista* e *Imaginismo* comenzaron a emplearse, con evidente propósito peyorativo, durante la polémica entre *criollistas* e *imaginistas*, en 1928⁵. El primero en llamar *imaginistas* a los escritores de esta tendencia fue Manuel Vega, quien los denomina "puramente imaginativos" (Vega 1928b) o "imaginistas puros" (Vega 1928c), para diferenciarlos de "los grandes imaginistas de la literatura universal" (Vega 1928b)⁶. Es por eso que los integrantes y simpatizantes de este grupo de autores prefirieron hablar de "los escritores imaginativos", "novela imaginativa" (Reyes 1928b) o de "la familia de los que tienen imaginación" (Alone 1928c). Sin embargo, aunque primero irónicamente y con reservas, terminaron por adoptar el apelativo (consúltese, por ejemplo, del Solar 1928: 15 y Reyes 1929: 11) y Alone utiliza el nombre *Imaginismo* (si bien entre comillas) para dar cuenta de esta tendencia literaria en 1931 (Alone 1931: 11-12).

El desarrollo del imaginismo en Chile

Como resultado del creciente influjo de los sectores medios y del impacto de la coyuntura internacional, se operaron, entre 1920 y 1938, una serie de profundos cambios en la estructura social, económica, política y cultural del país. El *Imaginismo*, que aparece hacia 1925, se afianza en 1928, está en

⁵Así lo entendió también Salvador Reyes. En 1929 escribía, por eso: "Si los realistas o criollistas fueran más generosos, más comprensivos, se darían cuenta de que *los que ellos llaman desdeñosamente "imaginistas"* han contribuido poderosamente a sacudir nuestro ambiente, a poner en él una nota de jovialidad y de livianura ... (Reyes 1929: 11. Nosotros subrayamos). Para una mayor información sobre la polémica entre criollistas e *imaginistas* consúltese Oelker 1982: 75-123.

⁶Obviamente, estos "grandes imaginistas" ni tampoco los "imaginistas puros" de que habla Manuel Vega tienen relación con los "imaginistas" ("imagists"), grupo de poetas ingleses y norteamericanos (Ezra Pound, Hilda Doolittle, Richard Aldington, D.H. Lawrence) que hacia 1914 formaron el movimiento literario denominado "imaginismo" ("imagism"). Véase de Torre 1971, II: 127-170.

plena vigencia en 1932 y se disuelve hacia fines de 1936⁷, coincide con este período y se constituyó en una de las múltiples manifestaciones de los diversos estilos de pensamiento que aparecieron una vez que la clase media se hubo afianzado en el poder⁸. Porque si durante su ascenso había dominado, en todas las esferas de la cultura, como testimonio de “la oposición de la clase media intelectual hacia la aristocracia extranjerizante convertida en oligarquía” (Godoy 1982: 528), la orientación hacia lo chileno, campesino y popular, ahora surgía una tendencia y apertura hacia lo europeo, moderno y universal. Es por eso que el *Imaginismo* pudo ser considerado como una proyección “en sentido opuesto a las señales de nuestra literatura tradicional” (Yankas 1930: 11), pero creemos que es igualmente válido entenderlo como expresión de la insatisfacción ante una realidad marcada por el quiebre institucional -la intervención de los militares, el oportunismo de la clase media, el déficit presupuestario: inflación y cesantía, la crisis económica mundial, la inestabilidad de los gobiernos y el autoritarismo- y una vacilante reorganización del país.⁹

La disolución del *Imaginismo* coincidió con el doble impacto que produ-

⁷Recordemos algunas publicaciones. Augusto d'Halmar, el “maestro lejano” (Délano 1957: 28), entrega, en 1924, *La sombra del humo en el espejo*. En 1925 le sigue Salvador Reyes con *El último pirata*, libro de cuentos que, según Mariano Latorre, “inicia en nuestra literatura una nueva orientación: la del relato meramente imaginativo” (Latorre 1926). La revista *Letras* empieza a circular en 1928, el año de la polémica entre criollistas e imaginistas, motivada por *La niña de la prisión*, colección de relatos publicados por Luis Enrique Délano, con prólogo de Salvador Reyes. En 1930 desaparece la revista *Letras*, pero Salvador Reyes entrega, en 1932, *Lo que el tiempo deja*, con prólogo de Luis Enrique Délano, y Juan Marín, en 1934, su libro de cuentos *Alas sobre el mar*, con prólogo de Salvador Reyes. *Viaje de sueño*, de Luis Enrique Délano, y *Ruta de sangre*, de Salvador Reyes, ambas obras con prólogos de Augusto d'Halmar, aparecen en 1935, y en 1936 se publica *Piel nocturna*, de Salvador Reyes, con prólogo de Luis Alberto Sánchez, y *El secreto del Dr. Baloux*, de Juan Marín, otra vez con prólogo de Augusto d'Halmar.

⁸“Luego de conquistar el gobierno, empieza la fragmentación de los sectores medios en numerosas agrupaciones culturales. Proliferan en esta época los “ismos” políticos -nazismo, socialismo, socialcristianismo- y los “ismos” literarios: creacionismo, surrealismo, imaginismo” (Godoy 1982: 528).

⁹Salvador Reyes escribe en 1937: “Me parece a mí que las profundas diferencias que hay entre nuestras clases sociales y la corrupción política están destruyendo la chilenidad. El

jo, en los sectores intelectuales chilenos, la progresiva degradación del ser nacional y la agonía del pueblo español durante la guerra civil. Síntoma de ello fueron, entre otros, los artículos de Salvador Reyes, en que denuncia, que “frente a factores de desintegración, de desmoralización y del pesimismo, como las grandes diferencias entre las clases sociales y la política corrompida, no se advierten otros que puedan solidarizar a la llamada “familia chilena” (familia harto malvenida)” (Reyes 1937b: 2-3). Y Luis Enrique Délano escribe, al evocar en 1957 la fase terminal del *Imaginismo*: “El tiempo dispersó a los que formamos aquel grupo. Yo me fui a España y el drama de 1936 alejó de mi mente toda esa vida fantástica que antes constituía mi medio. Las cosas terribles que tuve a la vista no me dejaron lugar para nostalgias literarias” (Délano 1957: 29). El *Imaginismo* surgió como respuesta al aplastante prosaísmo de la realidad circundante y se disolvió (en escepticismo o partidismo) ante la experiencia de la historia como horror.

La crítica e historia literaria (periodística y universitaria) de Chile ha considerado al *Imaginismo* como una *tendencia histórica* o como una *perspectiva artística*. La identificación de sus representantes varía según cuál de estos puntos de vista elija el estudioso en su reflexión.

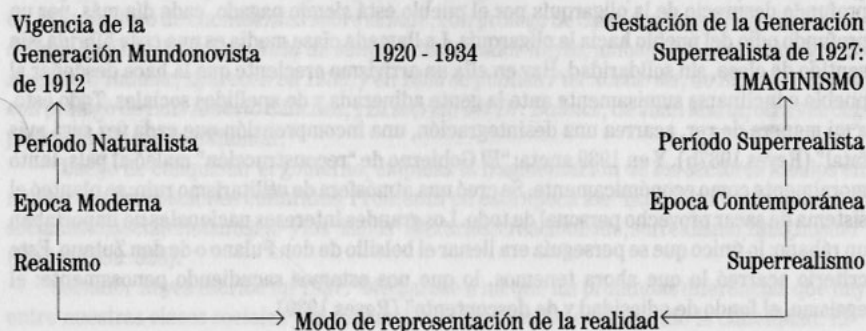
Según el método histórico de las generaciones adoptado en sus trabajos por Cedomil Goic, el *Imaginismo* corresponde a los años de gestación de la Generación Superrealista de 1927, que rompe con la Generación Mundonovista

profundo desprecio de la oligarquía por el pueblo está siendo pagado, cada día más, por un profundo odio del pueblo hacia la oligarquía. La llamada clase media es una cosa híbrida, sin sentido de clase, sin solidaridad. Hay en ella un arrivismo creciente que la hace desdenar al pueblo e inclinarse sumisamente ante la gente adinerada y de apellidos sociales. Todo esto, a mi manera de ver, acarrea una desintegración, una incompreensión que cada vez será más fatal” (Reyes 1937b). Y en 1939 anota: “El Gobierno de “reconstrucción” maleó al país, tanto moralmente como económicamente. Se creó una atmósfera de utilitarismo ruin; se planteó el sistema de sacar provecho personal de todo. Los grandes intereses nacionales no importaban un rábano; lo único que se perseguía era llenar el bolsillo de don Fulano o de don Zutano. Este criterio acarreó lo que ahora tenemos, lo que nos estamos sacudiendo penosamente: el egoísmo, el fondo de odiosidad y de descontento” (Reyes 1939).

del Período Naturalista e inaugura el Período Superrealista¹⁰, cuyo modo de representar la realidad caracteriza a la Epoca Contemporánea en oposición al realismo que define a la Epoca Moderna de nuestras letras¹¹. La primera manifestación más enérgica de descontento ante el nacionalismo que dominaba en el medio cultural chileno, “desprovisto de animación y estímulo” (Goic 1960: 251) y subordinado a la concepción naturalista del quehacer literario, se produjo con la polémica entre criollistas e *imaginistas*, en 1928. En ella “se polarizó el sentimiento discrepante de la nueva generación frente al vigoroso despliegue de la novela regional” (Goic 1960: 251), se rechazó “la imitación servil del propio medio y de sus manifestaciones aparentes” (Goic 1960: 251) con que se expresaba el determinismo telúrico del Naturalismo dominante y se inauguró un nuevo universalismo “que hacía consonar la sensibilidad de esta generación con el momento vigente en Europa” (Goic 1960: 251). La importancia del *Imaginismo* y de los años de gestación de la Generación Superrealista radica, a juicio de Cedomil Goic, en que se consti-

¹⁰Con el término *superrealismo* “pretende señalarse aquella actitud histórica que reconoce en el mundo -la verdad tanto histórica como ficticia- una ruptura de la imagen tradicional, natural, de la realidad; de modo que estas formas del mundo que poseían antes una imagen natural y enteriza, sufren una desrealización cuando es sorprendida su anárquica, lacerada, ominosa o desintegrada condición esencial. Roto el equilibrio normal entre hombre y mundo, la imagen armónica de la realidad se desvanece. La inseguridad se proyecta hasta en las formas de la literatura y promueve en ellas una semejante desrealización de las formas estatuidas y, juntamente, la necesidad de superar las viejas formas por otras más conformes con el sentimiento actual del mundo en torno” (Goic 1960: 252).

¹¹Los años que a nosotros nos interesan aparecen incluidos de la siguiente manera en la sistemática generacional propuesta por Cedomil Goic:



tuyó (junto con otras tendencias) en la vanguardia de un nuevo período y de una nueva época de la literatura chilena. Porque fue en virtud de esta corriente de expresión artística, que se inició “el descubrimiento de nuevas esferas de realidad” (Goic 1972: 179): “la imagen tradicional, natural de la realidad ... sufre una desrealización cuando es sorprendida su anárquica ... condición esencial” (Goic 1960: 252), de modo que “los términos de realidad y fantasía, extrañeza o grotesco ponen el nuevo signo distintivo y la tensión configuradora del mundo representado” (Goic 1972: 15), y cuando se afirma “la hermeticidad del cosmos literario y autosuficiencia de la obra como objeto” (Goic 1972: 180).

En cuanto su discípulo, *José Promis* enfatiza y desarrolla los planteamientos de Cedomil Goic. Para él no cabe duda de que el *Imaginismo* debe ser comprendido, a pesar del peligro de que se lo considere una constante literaria, “como una *perspectiva* artística ... y no como una tendencia histórica” (Promis 177: 38). Porque la especificidad que evidenciaron los escritores *imaginistas* en sus obras y durante la polémica con los representantes del criollismo, no se reduce “al estrato material que unos y otros incorporan a la realidad literaria, sino ... dice relación con el modo de interpretar dicho estrato”: el reemplazo de “una perspectiva positivista, objetiva y experimental” por otra “antipositivista -es decir *poética*- irracionalista y fantástica” (Promis 1977: 38). Es por eso que José Promis entiende al *Imaginismo* como otro hito en “la cronología de la crisis del sistema naturalista” (Promis 1977: 33) que se desarrolla junto al desenvolvimiento de la Generación Mundonovista, a partir de 1910¹², que lo define como “una actitud frente a la literatura” y no como “una atmósfera o ambientación especial” (Promis 1977: 37) y que Augusto d’Halmar, considerado el creador de esta tendencia por la

¹²Mario Espinosa, por su parte, escribe en 1958: “Más o menos a partir de 1910 -según los cronistas literarios- comienza a suscitarse una división en la prosa narrativa: una sería la llamada imaginista; la otra, criollista. La primera fincaba sus principios en el derecho al libre juego de la fantasía, al uso de la prosa, la narración europea, para crear mundos que no eran determinables en una exacta geografía física. La otra corriente, en cambio, quiso y se empecinó en describir la formación y las costumbres de grupos raciales y socialmente homogéneos en medio de una naturaleza determinada” (Espinosa 1958: 70).

crítica tradicional¹³, a su juicio “nunca abandona el esquema naturalista de interpretar la realidad” (Promis 1977: 37).

Cuando *Hernán Díaz Arrieta* (Alone) comenzó a referirse, en 1925, a la obra (narrativa) de Salvador Reyes, la consideró, en cuanto expresión de imaginación y fantasía, como deliberadamente opuesta al Criollismo dominante, “reflujo del movimiento naturalista francés” (Alone 1925b). Y desde un comienzo la asoció con la autoridad literaria de Augusto d’Halmar (incluso en este primer comentario de los relatos que componen *El último pirata* e inauguran la tendencia literaria *imaginista*), escritor a quien después señala como el jefe indiscutido de la familia de escritores con imaginación.¹⁴ Como integrantes de este grupo identifica Alone a los redactores de la nueva revista *Letras* que comenzó a publicarse en 1928: Angel Cruchaga Santa María, Salvador Reyes, Manuel Eduardo Hübner, Hernán del Solar y Luis Enrique Delano.¹⁵

Los estudiosos que compartieron esta definición y comprensión del *Imaginismo* como una tendencia histórico-literaria, antagónica del movimiento literario criollista, fueron *Fernando Alegría*, *Ricardo A. Latchman*, *Mariano Latorre*, *Domingo Melfi*, *Raúl Silva Castro* y *Manuel Vega*, para sólo señalar algunos.¹⁶ Pensamos que los planteamientos que desarrollaron

¹³ Así lo han visto, por ejemplo, Manuel Vega 1928b y 1928c, Mariano Latorre 1938, véase 1971: 434-435, Oreste Plath 1939, Alone 1954: 250 y 268, Luis Alberto Sánchez 1955: 450, Fernando Alegría 1959: 136-137. Por lo demás, el propio Augusto d’Halmar alentó esta apreciación (consúltense sus prólogos “Sueño de viaje”, en: Delano 1935: 7-10, y “Escuela de mareantes y naocheros”, en: Marín 1936: VII-X) y en 1948 anota: “La crítica me consideró el creador en estos mundos colombinos de la escuela *imaginista*, en contraposición, supongo, de la documental o simplemente criolla” (d’Halmar 1948: 10). Sin embargo, Salvador Reyes, cuya dedicatoria de *Lo que el tiempo deja*, publicado en 1932, posiblemente contribuyó a gestar esta idea, manifiesta, desde la retrospectiva, en lo que a su obra se refiere, su desacuerdo con tal ligazón (Reyes 1964a).

¹⁴ Consúltense Alone 1954: 250 y 268, especialmente.

¹⁵ Consúltense Alone 1928b

¹⁶ Véase Fernando Alegría 1959: 136-137, Ricardo A. Latchman

1956 (1954): 37, Mariano Latorre 1971 (1938): 434-435, Domingo Melfi 1928: 14 y 1938: 207-208 y 221-223, Raúl Silva Castro 1930a: 13 y 1930b: 406 y 408-409 y Manuel Vega 1928c y 1956 (1954): 120.

y destacaron en sus trabajos, según si adoptaban una actitud favorable o adversa a esta tendencia, pueden sintetizarse mediante el esquema que proponemos a continuación:

Creación literaria

Criollismo

Origen:

La *realidad*: observación, documentación y temperamento.

Naturaleza:

Descriptiva, heterotélica y arraigada en lo nacional.

Función:

Cognoscitiva y didáctica:
comprometer al lector.

Imaginismo

Origen:

La *imaginación*: observación, fantasía y sensibilidad.

Naturaleza:

Narrativa, autotélica y de proyección universal.

Función:

Hedonística y recreativa:
liberar al lector.

En cuanto a los integrantes del grupo *imaginista*, estos autores van reiterando los nombres de Augusto d'Halmar, Luis Enrique Délano, Juan Marín y Salvador Reyes. Algunos agregan, además, los de Pedro Prado (Alone 1931: 11 y Latorre 1938, vid. 1971: 436), Alberto Ried (Latorre 1938, vid. 1971: 436), Hernán del Solar (Latham 1956: 37), Benjamín Subercaseaux (Latorre 1938, vid. 1971: 436) y Jacobo Danke (Alegría 1959: 137).¹⁷

¹⁷Luis Enrique Délano escribe en 1957, "que cinco o seis escritores formamos, involuntariamente, desde luego, el grupo que fue llamado "imaginista". Recuerda que lo componían Angel Cruchaga, Salvador Reyes, Hernán del Solar, Manuel Eduardo Hübner, y que Juan Marín y Jacobo Danke, "si bien no formaban parte del grupo ... literariamente estaban muy próximo" a él. Sobre Augusto d'Halmar anota que "era una especie de maestro lejano a quien admirábamos por su literatura nostálgica, esotérica, y por su vida errante, rebelde y un poco misteriosa" (Délano 1957: 27 y 28-29).

La poética (imaginista) de Salvador Reyes

Salvador Reyes parece haber dudado, desde un comienzo, de la validez reflexiva del concepto *Imaginismo* y, en virtud de ello, de la existencia de un grupo de autores, claramente opuestos a los escritores criollistas.¹⁸ Es por eso que, aun desde la retrospectiva en 1964, afirma que “muchas veces ... he rechazado esta absurda etiqueta que me puso Alone y he dicho que *Imaginismo* no significa nada, pues no hay verdadera literatura sin imaginación” (Reyes 1964a), y en 1966, a propósito de la revista *Letras*, que “andando el tiempo, algunos críticos ... han querido presentarla como el órgano del grupo *imaginista*. Eso proviene de la manía de los críticos de poner etiqueta y agrupar a la gente. No existió jamás tal grupo *imaginista* y *Letras* ofreció sus páginas a todos los escritores de ese entonces” (Reyes 1966: 89).¹⁹ Sin embargo, no por eso la obra de Salvador Reyes, tanto la narrativa como la ensayística, puede dejar de ser considerada como una de las más representativas de la tendencia *imaginista*. Muy por el contrario, pensamos que de su actividad de crítica y reflexión literaria, puede deducirse la poética explícita del *Imaginismo*: sus concepciones sobre el origen de la literatura, sobre su naturaleza y su función.²⁰

La práctica literaria de Salvador Reyes tiene *origen* en su proyecto de “vivir mi parte de la vida lo mejor y más intensamente posible” (Reyes 1925: 11). Ella surge del interés que siente por “el espectáculo de la vida y la

¹⁸Véase, por ejemplo, Reyes 1929: 11 y 1934.

¹⁹Manuel Vega concuerda con Salvador Reyes en lo que se refiere al carácter adogmático de la revista *Letras* (Vega 1928b). Entre los autores que la señalan como portavoz de los *imaginistas*, podemos señalar, por ejemplo, a Latcham 1956: 38 y Goic 1960: 251. Luis Enrique Délano, por su parte, adhiere a lo planteado por Salvador Reyes, cuando anota que “esa especie de contraposición entre “imaginistas” y criollistas fue cosa de los críticos ... que aprovechaban la existencia de nuestro grupo para sus propios fines, ya fueran ensalzar o atacar al criollismo” (Délano 1957: 27 y 28).

²⁰Pensamos que la coherencia interna y unidad que se observa en las reflexiones estéticas de Salvador Reyes, nos autoriza para reseñar sus proposiciones sin reparar en las épocas en que fueron formuladas. La diferencia entre sus reflexiones de los años 20 ó 30 radica, fundamentalmente, en el carácter retrospectivo, crítico-autoocrítico de éstas, y programático, crítico-polémico de aquéllas.

manera cómo los hombres se conducen en él” y de su entusiasmo por el aventurero que “trata de torcer el destino, muchas veces por el solo placer de la acción” (Reyes 1960b: 11). Por eso afirma que “la literatura, como oficio o misión, no logra cautivarme” (Reyes 1925: 12) y define, como lo más apasionante en “la aventura de escribir una novela, el entrar en íntima relación con los personajes ..., vivir con ellos sus experiencias ..., esforzarse por influir en sus vidas y ... comprobar, por fin, que son libres y que actúan por ellos mismos” (Reyes 1960b: 12). Porque tal como el viaje (la ebriedad, el amor, el peligro, la aventura) rompe lo banal, prosaico y cotidiano, también el proceso de creación literaria enfrenta al hombre consigo mismo y se constituye para Salvador Reyes en una experiencia de libertad.

Como punto de partida de su práctica literaria, señala Salvador Reyes la evocación de un rostro o de algún paisaje. Después, “poco a poco, otros elementos auténticos o imaginarios -es lo de menos- se aglomeran alrededor de esta imagen primigenia, y así el libro adquiere forma” (Reyes 1948).²¹ Es por eso que el autor tiene razón cuando afirma no haber postulado nunca una creación novelesca “completamente despegada de la realidad” (Reyes 1928c)²², que en sus libros hay “mucha observación de la realidad y que acaso los personajes ... más absurdos, vivieron y viven, si no con todas sus aventuras, por lo menos llevándolas en potencia” (Reyes 1930: 12). Lo único en que ha insistido Salvador Reyes (y desde sus primeros escritos) es que “el novelista que no se levanta sobre las minucias de la realidad, que es incapaz de inventar, ... está en un plano de manifiesta inferioridad” (Reyes 1928c).

Pero esta práctica literaria que actualiza una concepción de la vida “mucho más vasta que lo que se denomina lo real”, porque “el mundo fantástico puede contenerla tanto como el mundo cotidiano” (Reyes 1948), se origina, además, en el propósito de intensificar el amor a la vida para reconciliarse con la muerte, porque “quienes aman la vida con más violencia

²¹Véase también Reyes 1954, como asimismo 1960b: 7-8 y 1968b: 228.

²²A juicio de Salvador Reyes, “las obras de imaginación pura no son ... las que escapan al costumbrismo para situarse en ambientes cosmopolitas, sino las que buscan mundos desconocidos y personajes de existencia completamente divorciada de la nuestra” (Reyes 1960a: 46).

son los que mueren con mayor tranquilidad de ánimo" (Reyes 1936a), y de luchar contra la muerte, porque en la tarea de componer novelas encuentra "un modo de proyectarse fuera de uno mismo y de situar algo de lo que somos en un plano ajeno a nuestra limitación" (Reyes 1964b: 13). Es por eso que escribe en la "Dedicatoria" de *El último pirata* que, "repasando mis narraciones, hallo en todas ellas algo muy íntimo, muy agudamente sentido por mi alma o por mis nervios" (Reyes 1925: 13), y en su "Ocupado lector" de *El incendio del astillero*, que "la escritura viene a resultar como el amor: un medio de escapar de la propia individualidad perecedera, de confiar algo muy íntimo de nuestro ser a una aventura terrestre que no nos pertenece (Reyes 1964b: 13).

La *función* que le asignó Salvador Reyes a la literatura fue, en un principio, la de divertir e interesar al lector: "El perfil un tanto extravagante de mis personajes os ha interesado, la trama exótica y movida os ha divertido ... ¿Qué más podría ambicionar ...?" (Reyes 1925: 11). De lo que se trata es de "contarnos un cuento sin otro propósito que el de contar un cuento" (Reyes 1928a: 7) para "encantarnos y hacernos soñar" (Reyes 1928b). Es que Salvador Reyes distingue la verdad de la vida de la verdad del arte, y el supremo deber del artista es, a su juicio, "evadirse de la realidad vivida" y resistir contra el "convencionalismo de nuestras sociedades niveladoras", para alcanzar y permitir el acceso a "esa ... verdad que hay en la fantasía" (Reyes 1928a: 8, 10, 8, respectivamente). Y en una impresionante demostración de la coherencia y unidad de su poética explícita, anota, cuarenta años más tarde: "Para mí el problema novelesco se condensa en pocas palabras: escribir con la mayor sencillez y claridad posibles, infundir vida a los personajes y crear atmósferas que envuelvan y dominen al lector" (Reyes 1968b: 227).²³

²³Salvador Reyes se refirió en 1928 y también en 1968 a la existencia de las *dos verdades*: "la artística de la vida" y la "real de la vida", agregando que la primera "es la que se presenta a través del espíritu creador del artista" (Reyes 1928a: 8 y 1968b: 229, respectivamente). Pero si en 1928 había afirmado que "evadirse de la realidad vivida es el supremo deber del artista", en 1960 sostiene que tal postulado es un lugar común "que nada dice y que no puede encontrar sitio en el terreno de la crítica seria" (Reyes 1928a: 8 y 1960a: 46, respectivamente).

Y de ahí que Salvador Reyes sólo acepte, como único compromiso, el del lector con la intriga, con esas “almas ávidas de sensaciones, de vidas fuera de todo método” (Reyes 1928a: 9): “Ese es el verdadero compromiso”, afirma, y “no el servir a una doctrina política o estética” (Reyes 1968b: 229). Sostiene que para conseguirlo, la literatura debe sobrepasar su época en el reflejo que proponga de ella a sus lectores, y enfatiza (adhiriendo a una reflexión de Charles Morgan), que el verdadero rol del novelista es “liberar la experiencia humana de todo elemento circunstancial, para situarla en el tiempo” (Reyes 1946: 11), elevar su experiencia a nivel artístico y considerarla en función de las experiencias de la humanidad. Para Salvador Reyes, “el reportaje y la doctrina son impurezas que debe desechar el novelista”, porque “la novela exige un plano estético en el cual la única pasión aceptable es la del arte” (Reyes 1946: 11 y 13, respectivamente)²⁴.

La obra *imaginista* presenta una *naturaleza* fundamentalmente narrativa y sugestiva, que se deduce de la antes referida diferencia que establece Salvador Reyes entre la verdad de la vida y la verdad del arte, “que se presenta a través del espíritu creador del artista” (Reyes 1968b: 229). La novela nace, en su concepto, “como la expresión de una sensibilidad en trance de revelar su visión del mundo y su concepción del hombre” (Reyes 1960b: 6), que son los principios estructurales que le confieren la coherencia y unidad.

En la concepción del hombre y de la realidad de Salvador Reyes, destacamos, como especialmente relevantes, los mismos rasgos que él señalara como admirables en los libros de Pierre Mac Orlan, Pío Baroja y de Joseph Conrad: “su intenso sentido de la variedad del mundo y su culto de la libertad del individuo, su solidaridad con la pena y la miseria humanas, su rebeldía y,

²⁴Ya en 1936 había escrito Salvador Reyes: “En estos tiempos en que por todas partes se oyen afirmaciones rotundas, en que todos quieren “tomar partido”, es conveniente que alguien se quede un poco perplejo y observe desde afuera” (Reyes 1936b). Véase también Reyes 1960b: 7.

finalmente, su humor" (Reyes 1948).²⁵ Es por eso que el tema del mar y el motivo del viaje ocupan un lugar tan importante en toda su narrativa y obra poética -el mar que es "la patria de todos los soñadores, ... de todas las vidas en pugna con lo cotidiano" (Reyes 1928a: 9), y el viaje que "pone al descubierta, quebrando lo cotidiano, el eterno abandono y la soledad permanente que forman la única realidad de la vida" (Reyes 1951: 69).

De lo expuesto se deduce claramente que Salvador Reyes no podía sino elegir para su quehacer literario el método narrativo y distanciarse de la descripción. Porque a él le interesaban los destinos humanos y "el fondo de las almas extrañas y aventureras" (Reyes 1928a) de sus personajes, y los escenarios y acontecimientos sólo cuando participaban de sus acciones y hechos contribuían a la constitución de su manera de ser. Salvador Reyes rechaza la descripción: la acumulación de observaciones exactas, cuando dejan de ser elementos necesarios de la acción, y al personaje, cuando, minuciosamente copiado de la realidad e inserto en tal acopio de detalles independientes, adquiere el mismo status que los objetos inanimados. "Hay novelas", escribe, "en las que todo lo que se cuenta es perfectamente verosímil; en que los detalles son abundantes y exactos; en que la atmósfera está muy bien dada. Y, sin embargo, tales novelas resultan falsas. El lector no será nunca cómplice del autor, y sólo lo seguirá de lejos, ajeno a su empresa" (Reyes 1960b: 8). Mientras que la descripción, acaso como expresión del "convencionalismo de nuestras sociedades niveladoras" (Reyes 1928a: 10), rebaja a los personajes al nivel de los objetos inanimados y le asigna a los lectores el rol de mero espectador, la narración los convierte en partícipes de la acción novelesca, y a los personajes, en los centros articuladores de la ficción.²⁶

²⁵Salvador Reyes se reconoce, pues, discípulo de Blaise, Cendrars, Mac Orlan, Conrad, Fargue, Miomandre y Pío Baroja (Reyes 1948), pero rechaza la idea de la crítica de haber sido influenciado por "D'Halmar, Loti, Farrère, Lorrain, Wallace, Wells, Verne, Motta, Salgari ... " (Reyes 1930: 12).

²⁶Para la redacción de estos párrafos hemos recordado el estudio de Georg Lukács, "Narrar o describir", en: *Problemas del realismo*. México-Bs. As., FCE, 1966, pp. 180-216.

La fuerza constructiva de las obras de Salvador Reyes es la imaginación, responsable de su energía humana y de su calor vital. “El novelista”, sostiene, “tomará elementos reales para componer una vasta invención. Si esta invención está impregnada de vida, de verdad interior, de experiencia secreta, la obra de arte habrá nacido” (Reyes 1960b: 8). Es por eso que “opta por esa clase de verdad que hay en la fantasía, ... que desdeña el ambiente, ... el total del personaje y que se clava de pronto hasta el fondo de nuestro espíritu ..., en una sola palabra empapada de vida mundial, de emoción de todas partes” (Reyes 1928a: 8). Salvador Reyes prefiere la novela de acción y de aventuras, porque “anota sugerencias sin límites, nostalgias vivas y tan agudas, que llevan más lejos el alma del lector que la acción misma” (Reyes 1928a: 11), e insiste en que “el escritor que entrega la verdad de su espíritu en una fábula, hace obra de calidad humana” (Reyes 1928c).

El imaginismo ante la crítica

Las actitudes favorables o adversas que adoptó la crítica frente al *Imaginismo* se definieron durante la polémica que enfrentó a criollistas e *imaginistas* en 1928. Su partidario declarado fue entonces *Hernán Díaz Arrieta* (Alone), quien celebraba “en el estilo, en la trama, hasta en el vocabulario” de la obra *imaginista*, “no sé qué aire de livianura, de facilidad y encanto singulares” (Alone 1927). Lo otro que resalta es la observación artística practicada por los escritores *imaginistas*, que caracteriza como “fina, aguda, poética y vivida, de rasgos precisos y ágiles que toquen apenas la tierra” (Alone 1928c). Porque el interés máximo de la literatura reside, a juicio de este crítico, “en lo que nos revela sobre nosotros mismos y nuestros semejantes y lo que pueda hacernos sentir, pensar e imaginar mediante sus revelaciones” (Alone 1928a). Es por eso que le parece tan logrado el método narrativo del *Imaginismo* “que habla de una cosa y sugiere otras y otras, de tal modo que lo que cuenta puede parecer de importancia, pero lo que calla nos inspira grande interés, nos mueve a curiosidad, nos abre perspectivas, nos conmueve de un modo vago y a veces profundo” (Alone 1928c).

Manuel Vega es el crítico que, en oposición a *Hernán Díaz Arrieta*,

declara “no ser partidario de esta clase de literatura que otros admiran con enfermizo entusiasmo” (Vega 1928a). Ya había fundamentado su rechazo del *Imaginismo* en el comentario que dedicó a *El último pirata*, de Salvador Reyes, en 1926, cuando reprueba que la realidad de la vida sólo se le aparezca al autor a través de lecturas exóticas. Porque lo que a su juicio atrae el interés y le comunica originalidad a los asuntos tratados, no es la creación exquisita, sino “el modo como el autor siente, ve y penetra lo que tuvo ante sus ojos” (Vega 1926). Es por eso que en 1928 insiste en denunciar el carácter evasivo de la literatura *imaginista* (percibido, entonces, en *La niña de la prisión*, de Luis Enrique Délano): sus “evocaciones fantásticas, juegos malabares de la imaginación escritos en el aire, sin consistencia ni sentido humano”. Reconoce sus logros, especialmente el estilo: “claro, limpio, transparente, embellecido por el juego audaz de ciertas imágenes felices ..., fácil, correcto, con cierto don poético, mezcla de sobriedad y de algunos efectos admirablemente buscados”, pero destaca los defectos: el que la obra *imaginista* no logre producir “la sensación definida de un ambiente determinado que comunique estabilidad, fuerza y vida ... a lo que la imaginación del poeta ha construido fuera de todo control”. Y estas deficiencias son las que explican, a juicio de Manuel Vega, por qué los personajes de estos relatos “carecen de relieve y se deslizan frente a nosotros sin dejar rastro” y por qué no se siente llamado el lector a “cerrar el libro ... para seguir con la imaginación la huella trazada por el novelista y completar así, silenciosamente, la creación” (Para las citas consúltese Vega 1928a).²⁷

Aunque Domingo Melfi y Raúl Silva Castro siempre estuvieron más próximos al criollismo, nunca dejaron de señalar el valor y los aportes de los escritores *imaginistas*, porque “en literatura es preciso ir siempre tras nuevas perspectivas” (Silva Castro 1930b: 411). A juicio de ellos, los narradores chilenos debían “prestar atención preferente al fenómeno vital que se desarrolla en el país” (Silva Castro 1930b: 399), a la vez que comunicar a sus novelas y cuentos esa misma “animación real y lógica, por medio de un estilo vivo y ágil” (Melfi 1929a: 295), que caracteriza a la literatura de imaginación.

²⁷Véase también Koenenkampf 1948: 279-280.

Domingo Melfi observa en 1929, que “en la generación actual, la novela y el cuento sufren la excitación de las nuevas corrientes literarias” y que “los novelistas o cuentistas de la nueva sensibilidad prescinden del mundo externo para fijar la posición del hombre ante el mundo” (Melfi 1929a: 296). Sin embargo, no por eso lo autóctono pierde su máxima importancia y es, por el contrario, “lo que nos corresponde en estas democracias, para crear un espíritu poderoso, superior, original, no sometido a las influencias literarias europeas” (Melfi 1929a: 296). Aunque censure el excesivo descriptivismo de la literatura criollista y se lamente de la falta de una novela total, “como síntesis de nuestras características de medios y de tipos” (Melfi 1928: 14), Domingo Melfi nunca dejó de apreciar el propósito de contribuir al descubrimiento y a la interpretación de la realidad chilena, y de criticar al escritor *imaginista*, porque “la realidad inmediata, como generadora de energía, no parece importarle gran cosa” (Melfi 1929: 4). Sin embargo, reconoce y destaca sus logros y sus aportes: “la construcción de una realidad y de unos tipos que están bien en la atmósfera creada”, aunque siempre dudando, si una literatura que se limita a jugar con lo maravilloso y que con un estilo liviano, limpio, ágil” (Melfi 1929c: 4) sólo se propone entretener y divertir al lector, corresponde a las necesidades culturales del país.²⁸

Raúl Silva Castro, por su parte, escribe en 1930: “Yo no creo que en Chile hayamos tenido todavía exageración del criollismo. Pero temo que lleguemos a ella si no ponemos luego término al rasgueo de esas guitarras y al galope de esos caballos” (Silva Castro 1930b: 410). Opone el criollismo al *cosmopolitismo literario* “introducido por d'Halmar y seguido por Salvador Reyes y Luis Enrique Délano” y afirma que no sería difícil decidirse si sólo se tratara de elegir “entre el escritor cosmopolitista dotado de un bello estilo y el criollista desprovisto de ese don”. Sin embargo, mientras que el primero lo inventa todo, porque entiende su oficio como imperativo de imaginación²⁹, el segundo prefiere, como narrador realista, al divagar imaginativo, contarnos lo que sus ojos ven todos los días. Raúl Silva Castro comparte la postura de

²⁸“Estamos en la encrucijada. Sin que creamos que el arte deba ser una postura docente, la novela aspira a ser interpretación y descubrimiento” (Melfi 1928: 14).

²⁹Raúl Silva Castro corrige este juicio en 1934: 43.

estos autores, en cuanto "invitación a la realidad de la vida", pero advierte también del peligro de que se reduzca la compleja realidad chilena "a la ranchería y a la puebla", que a costa del relato se haga "botánica y mineralogía descriptiva" y que surja, como en el caso de Mariano Latorre, un "criollismo de escenario y no de humanidad". Es por eso que, antes de proponer el reemplazo de "la fantasmagoría de los escritores meramente imaginativos", postula una novela arraigada en la compleja realidad americana, que tenga como objeto la vida humana, apenas recuerde fórmulas literarias foráneas y dedique un máximo cuidado a la ejecución formal. (Para las citas consúltase Silva Castro 1930b: 406, 408, 404, 408, 411, respectivamente).³⁰

La controversia entre criollistas e *imaginistas*, "ambos al fin de cuentas criollistas"³¹, se fundamenta, según Domingo Melfi, en la diferencia establecida entre una narrativa del campo y una narrativa de la ciudad³². Raúl Silva Castro, por su parte, recuerda, en un intento de definir y encauzar las tendencias de la literatura chilena, la oposición entre el criollismo y el cosmopolitismo al cual asocia al *Imaginismo*³³, porque "no se trata de que Reyes cultive el cuento imaginativo y se abandone al escribir al soplo de su fantasía, sino principalmente de una cuestión de mayor o menor dosis de universalidad" (Silva Castro 1934:43). Una tercera posibilidad taxonómica fue ensayada por los propios narradores de esta tendencia, que relacionaron al *imaginismo* con el origen de la literatura marina (Augusto d'Halmar y Luis

³⁰Salvador Reyes le dedicó una extensa respuesta a estos planteamientos de Raúl Silva Castro en 1930: 12-13.

³¹Véase Melfi 1938: 221.

Lautaro Yankas, por su parte, escribe: "Hablemos, si se desea, de un criollismo naturalista ...; luego, del criollismo realista e intuitivo o psicológico; y ahora, si os place, de un criollismo imaginista, en cuya perspectiva el nombre de Salvador Reyes (1899) se insinúa con rasgos propios" (Yankas 1961: 250).

³²Consúltase Melfi 1938: 221.

³³Véase también Díaz 1967, cuando afirma que "esta especie de *cosmopolitismo vital* ha hecho suponer a varios de nuestros críticos, empezando por Alone, la idea un tanto peregrina de que Salvador Reyes es un escritor "imaginista", discípulo directo de D'Halmar, el creador de esta tendencia, cuando, en verdad, lo único que ha hecho nuestro escritor es desprenderse un tanto del aspecto criollista-folklórico que por más de medio siglo ahogó nuestra literatura y que empezó justamente con la "Generación de 1900" ...".

Enrique Délano, especialmente), la que a su vez opusieron a la literatura del campo (Luis Enrique Délano) o incluso a la literatura de la ciudad (Salvador Reyes).³⁴ Sin embargo, cualquiera que haya sido el punto de vista adoptado por la crítica ante las expresiones literarias de la época (atendiendo a los temas tratados o a la naturaleza de las obras como totalidad), siempre quedó en evidencia que existían dos concepciones antagónicas del quehacer artístico, que el dominio del Naturalismo-Criollismo no era absoluto en las letras chilenas “y que ya, en el seno mismo de su vigencia histórica, se incubaban los gérmenes de la reacción” (Promis 1975: 125).

Durante su polémica con Manuel Vega escribía Salvador Reyes, “que es mala y aburrida toda novela en la cual no exista un soplo de poesía ... que la levante sobre la vulgar copia de los hechos” (Reyes 1928c). Pensamos que esta observación y su afirmación de que “el escritor es, por naturaleza, inconformista, rebelde” (Reyes 1937a), permiten definir al *Imaginismo* como una negación de aquella literatura de tendencia descriptiva, que había acompañado el ascenso de los sectores medios de la sociedad chilena, pero cuyo “egoísta realismo y ... miedo rastrero a la poesía” (Silva Castro 1930c: 228) se volvía propiciatorio del mundo banal y deshumanizado, devenido de la consolidación de la mesocracia en el poder. Los escritores *imaginistas* adoptaron frente a esta realidad (aun cuando ellos también pertenecían a la clase media) una actitud de desencanto, asumieron la soledad de su desarraigo social y afirmaron, en su práctica artística, el “anhelo de espacios libres y nuevos” (Silva Castro 1930c: 228) ante las restricciones de una ideología literaria, signada por el prosaísmo y lo convencional.

³⁴Destacaron el carácter marino del *Imaginismo*, aún sin utilizar esta denominación: Neftalí Agrella 1931 (refiriéndose a la obra poética de Salvador Reyes), Augusto d'Halmar 1935a y 1935b, Jorge Cabrera Andrade (véase José Sanz Díaz 1953: 12-13) en 1948, Augusto Tamayo Vargas 1958, Lautaro Yankas 1961, Alberto Baeza Flores 1966, Miguel Ángel Díaz 1967, y, actualmente, Manuel Montecinos 1983 y Ana Julia Ramírez Arancibia s.f. -para señalar sólo algunos.

Referencias y bibliografía

Agrella, Nefthalí,

- 1931 "La influencia del mar en la poesía de Salvador Reyes", en: *Atenea* 73-74, pp. 448-455.

Alegría, Fernando,

- 1959 *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México, Ediciones de Andrea.

Alone (Díaz Arrieta, Hernán),

- 1925a "Crónica Literaria: La revista argentina *Nativa*, y el nacionalismo artístico", en: *La Nación* (Santiago), 1 de marzo.
- 1925b "Crónica Literaria: *El último pirata*, cuentos por Salvador Reyes (Nascimento, 1925)", en: *La Nación* (Santiago), 20 de diciembre.
- 1927 "Crónica Literaria: En el año 1926", en: *La Nación* (Santiago), 2 de enero.
- 1928a "Crónica Literaria: El sentimiento de la naturaleza en la obra de Proust. Notas", en: *La Nación* (Santiago), 6 de mayo.
- 1928b "Crónica Literaria: La nueva revista *Letras* en: *La Nación* (Santiago), 13 de mayo.
- 1928c "Crónica Literaria: *La niña de la prisión*, cuentos por Luis Enrique Délano (Editorial La Semana)", en: *La Nación*, 30 de septiembre.
- 1931 *Panorama de la Literatura Chilena durante el siglo XX*. Santiago, Ed. Nascimento.
- 1954 *Historia Personal de la Literatura Chilena*. (Desde Don Alonso de Ercilla hasta Pablo Neruda). Santiago, Ed. Zig-Zag.

Baeza Flores, Alberto,

- 1966 "La travesía Literaria y Humana de Salvador Reyes", en: *El Mercurio* (Santiago), 27 de agosto.

Cabrera Andrade, Jorge, Véase Sanz y Díaz, José, 1953.

Calderón, Alfonso,

- 1967 "Salvador Reyes: Premio para un solitario", en *Ercilla* N° 1696, p. 27.

D'Aubarede, Gabriel,

- 1948 "Encuentro con Salvador Reyes", en: *La Nación* (Santiago), 14 de marzo.

Délano, Luis Enrique,

- 1928 *La niña de la prisión* y otros cuentos. Santiago, Ed. "La Semana".
- 1932 "Salvador Reyes", en: Reyes 1932.
- 1935 *Viaje de Sueño*. Santiago, Ediciones Ercilla.
- 1957 "Recuerdo de un "imaginista"", en: *Revista literaria de la S.E.CH.* 1 (Santiago), pp. 27-29.

D'Halmar, Augusto,

- 1935a "Sueño de viaje", en: Délano 1935.
- 1935b "Calificación de servicios", en: Reyes 1935.
- 1936 "Escuela de mareantes y naocheros", en: Marín 1936: VII-X.
- 1948 "Cuento como cuento un cuento", en: *Atenea* 279-280 (Concepción), pp. 8-19.

Díaz Arrieta, Hernán: Véase Alone,

Díaz A., Miguel Angel,

- 1967 "Salvador Reyes, novelista del mar", en "La Discusión (Chillán), 30 diciembre.

Durand, Luis,

- 1933 "Algo sobre el cuento y los cuentistas chilenos", en: *Atenea* 100, pp. 262-275.

Espinosa, Mario,

- 1958 "Una generación", en: *Atenea* 380-381, pp. 66-77.

Ferrero, Mario,

- 1958 "La prosa chilena de medio siglo. Introducción" y "La prosa chilena de medio siglo. Continuación", en: *Atenea* 385, pp. 97-124, y *Atenea* 386, pp. 137-157, respectivamente.

Flores Vargas, Felisa Noemi,

- 1958 *Salvador Reyes: el arte de la novela*. Memoria para optar al título de Profesor de Estado en la Asignatura de Castellano. Universidad de Chile, Instituto Pedagógico de Valparaíso.

Godoy Urzúa, Hernán,

- 1971 *Estructura social de Chile*. Estudio, selección de textos y bibliografía. Santiago, Ed. Universitaria.
- 1982 *La cultura chilena*. Ensayo de síntesis y de interpretación sociológica. Santiago, Ed. Universitaria.

Goic, Cedomil,

- 1960 "La novela chilena actual. Tendencias y Generaciones", en: *Anales de la Universidad de Chile* 119, pp. 250-258.
- 1967 "Generación de Darío. Ensayo de comprensión del Modernismo como una generación", en: *Revista del Pacífico (Valparaíso)*, Año IV, 4, pp. 17-35.
- 1968 *La novela chilena*. Los mitos degradados. Santiago, Ed. Universitaria.
- 1972 *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Koenenkampf, Guillermo,

- 1948 "Visión del cuento chileno del siglo XX", en: *Atenea* 279-280, pp.

Latcham, Ricardo A.,

- 1956 "La historia del criollismo" (Del ciclo: *La querella del criollismo*. Conferencia dictada el 25 de junio de 1954), en: *El criollismo*. Santiago, Ed. Universitaria: Col. *Saber*, pp. 7-55.

Latorre, Mariano,

- 1926 "Los Libros: Reyes, Salvador. *El último pirata*. Nascimento, 1925", en: *Zig-Zag* N° 1091, 16 enero.
- 1938 "El cuento en la Literatura Chilena", en: Latorre 1971: 418-441.
- 1971 *Memorias y otras confidencias*. Selección, prólogo y notas de Alfonso Calderón. Santiago, Ed. Andrés Bello.

Marín, Juan,

- 1934 *Alas sobre el mar*. Cuentos. Santiago. Ed. Documentos.
- 1936 *El secreto del Dr. Baloux*. Santiago, Ediciones Ercilla.
- 1953 (1939) *Naufragio y otros cuentos*. Santiago, Ed. Zig-Zag.

Melfi, Domingo (Julien Sorel),

- 1928 "Comentarios a una polémica", en: *Letras* 6 (Santiago), p.14.
- 1929a "Panorama literario chileno. La novela y el cuento", en: *Atenea* 58, 287-296.
- 1929b "*Chilenos del mar*. Cuentos de Mariano Latorre", en: *La Nación* (Santiago), 6 de noviembre.
- 1929c "Crítica Literaria: *Los tripulantes de la noche*, por Salvador Reyes", en: *Letras* 15, p. 4.
- 1938 *Estudios de Literatura Chilena*. Santiago, Ed. Nascimento.

- Montecinos Caro, Manuel,
1983 "Visión panorámica de la narrativa chilena del mar", en: *Narradores del mar chileno*. Selección y comentarios de Manuel Montecinos Caro. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, pp. 15-41.
- Oelker, Dieter,
1982 "La polémica entre criollistas e imaginistas (Presentación y documentos)", en: *Acta Literaria* 7 (Concepción), pp. 75-123.
- Pinto Marín, María Eugenia,
1955 *Salvador Reyes* (Temática y Estilo en la Creación Literaria de Salvador Reyes). Memoria de Prueba para optar al título de Profesora de Estado en la Asignatura de Castellano. Universidad de Chile, Instituto Pedagógico.
- Plath, Oreste,
1939 "¿Quién es quién en la Literatura Chilena? Salvador Reyes", en: *La Nación* (Santiago), 30 de julio.
- Promis, José,
1975 "El proceso al naturalismo en la novela chilena", en: *Revista Signos* 1-2 (11), Valparaíso, pp. 119-130.
1977 *La novela chilena actual* (Orígenes y desarrollo). Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.
- Ramírez Arancibia, Ana Julia,
s.f. "Valparaíso en la perspectiva literaria del imaginismo", en: *Valparaíso. Visión Multidisciplinaria II*. Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Valparaíso.
- Reyes, Salvador,
1925 "Dedicatoria", en: *El último pirata*. Santiago, Ed. Nascimento, pp. 9-13.
1928a "Prólogo", en: *Délano* 1928: 7-12.
1928b "Valores humanos en la novela (A propósito de *La niña de la prisión*)", en: *La Nación* (Santiago), 7 de octubre.
1928c "Imaginación y realismo. Contestación a un crítico", en: *La Nación* (Santiago), 15 de octubre.
1929 "La vida literaria: Imaginistas y realistas", en: *Letras* 12, p. 11.
1930 "Carta a Raúl Silva Castro", en: *Letras* pp. 12-13.
1932 *Lo que el tiempo deja*. Santiago, Empresa Letras.

- 1934 "Prólogo", en: Marín 1934.
- 1935 *Ruta de sangre*. Santiago, Ed. Ercilla.
- 1936a "La huella de los días. La vida", en: *Hoy* N° 256 (Santiago), 15 octubre, p. 2.
- 1936b "La huella de los días. Novelas y doctrinas", en: *Hoy* N° 261, 19 noviembre, p. 2.
- 1937a "La huella de los días. Cosas de literatos", en: *Hoy* N° 270, 21 enero, p. 2.
- 1937b "La huella de los días. Ser chileno", en: *Hoy* N° 301, 26 agosto, pp. 2-3.
- 1939 "La huella de los días. Hay que exaltar la chilenidad", en: *Hoy* N° 379, 23 febrero, p. 2.
- 1946 "Tendencias de la novela francesa" en: *Revista literaria de la S.E.CH.* 5, II, pp. 10-15.
- 1948 Véase d'Aubarede: 1948.
- 1951 *Mónica Sanders*. Novela. Santiago, Ed. Zig-Zag.
- 1954 Véase del Solar, 1954.
- 1956 (²1968) *El continente de los hombres solos*. Santiago, Ed. Ercilla.
- 1960a "Diego Barros Ortiz y el Imaginismo", en: *Revista literaria de la S.E.CH.* 7, IV, pp. 46-48.
- 1960b "Incorporación de don Salvador Reyes, verificada el día 19 de agosto de 1960. I. Discurso del señor Reyes", en: *Boletín de la Academia Chilena de la Lengua* XVI, LI (Santiago), pp. 1-32.
- 1964a Véase Sabella 1964: 7.
- 1964b "Ocupado lector", en: *El incendio del astillero*. Santiago, Ed. Zig-Zag.
- 1966 "¡Qué diablos! La vida es así ... (Fragmentos de unas Memorias)", en: *Mapocho* V, 4, (Santiago) 73-91.
- 1967 Véase Calderón 1967: 27.
- 1968a Véase Teiller 1968: 12.
- 1968b "El novelista y la novela", en: *Aisthesis* 3, (Santiago), pp. 227-229.

Sanz y Díaz, José,

- 1953 "A manera de prólogo: Perfil literario de Juan Marín, en: Marín ²1953: 9-17.

Silva Castro, Raúl,

- 1930a "Novela social y novela irreal", en: *Letras* 16, p. 13.

- 1930b "Para la futura novela chilena", en: *Atenea* 64, pp. 399-411.
- 1930c "Paradoja sobre las clases sociales en la literatura", en: *Atenea* 67, pp. 214-231.
- 1934 "Lo que el tiempo deja, por Salvador Reyes", en: *Diario de lecturas*. Primera Serie. Santiago, Ediciones Ercilla, pp. 43-46.
- Solar, Hernán del,
1928 "Crítica de libros: *La niña de la prisión* (Cuentos de Luis Enrique Délano)", en: *Letras* 6, p. 15.
- 1954 "Breve charla con Salvador Reyes", en: *El Debate* (Santiago), 4 junio.
- Tamayo Vargas, Augusto,
1958 "Salvador Reyes y la Literatura del Mar", en: *El Mercurio* (Santiago), 14 diciembre.
- Teiller, Jorge,
1968 "Entrevista con Salvador Reyes", en: *Arbol de Letras* 2 (Santiago), p. 12.
- Torre, Guillermo de,
1971 *Historia de las literaturas de vanguardia*. 3 tomos. Madrid, Ediciones Guadarrama, consúltese II, p. 127 ss.
- Unión Panamericana,
1958 *Diccionario de literatura latinoamericana. Chile*. Washington, D.C..
- Vega, Manuel,
1926 "Los Nuevos Libros: *El último pirata*, cuentos de Salvador Reyes", en: *El Diario Ilustrado* (Santiago), 4 de enero.
- 1928a "Los libros: *La niña de la prisión*. Cuentos de Luis Enrique Délano, en: *El Diario Ilustrado* (Santiago) 1 de octubre.
- 1928b "Valores humanos en la novela. Mi respuesta a Salvador Reyes", en: *El Diario Ilustrado* (Santiago), 11 de octubre.
- 1928c "Los Libros: Paréntesis sobre la generosidad literaria", en: *El Diario Ilustrado* (Santiago), 15 de octubre.
- 1956 "En torno al criollismo" (Del ciclo: *La querrela del Criollismo*. Conferencia dictada el 18 de junio de 1954), en: *El Criollismo*. Santiago, Ed. Universitaria: Col. *Saber*, pp. 97-125.

Yankas, Lautaro,

1930 "Impresiones del criollismo. El imaginismo", en: *Letras* 19, pp. 11-12

1961 "Cuentistas y novelistas del mar chileno", en: *Cien Años de la Novela Chilena*. Univ. de Concepción, Ediciones Rev. Atenea, pp. 240-254.

DIETER OELKER

EL VANGUARDISMO

Situación general

Considerado el "Vanguardismo" chileno en el marco general del vanguardismo de América Latina, su delimitación histórica hay que precisarla de acuerdo con los acontecimientos significativos que señalan el proceso de cambios de la llamada época contemporánea (N. Osorio: 1982; F. Schopf: 1982, 1986 y 1989). Hechos como la Primera Guerra Mundial que desencadenan otros como el desplazamiento del centro económico hacia los Estados Unidos; la Revolución Bolchevique (1917), de la que deriva el desarrollo de los sistemas socialistas y que repercuten en América Latina en un proceso amplio como el movimiento antioligárquico, el proceso de sustitución de las importaciones y la consolidación de la conciencia política de los sectores populares. En fin, todos factores que determinan la crisis mundial del decenio de 1910-1920.

Resulta interesante el hecho de que N. Osorio señale un acontecimiento que, en el plano cultural, ilustraría el cambio que se va operando en América Latina, como es el caso de la Reforma Universitaria, que se inicia en Córdoba (Argentina) en 1918.

Esta situación histórica tiene su correlato literario en la superación del Modernismo, con el surgimiento de tendencias renovadoras muy diversas en matices y alcances. Esta renovación empalma en una etapa inicial con la búsqueda de renovación interna del propio Modernismo y que en su desarro-

llo va a ir configurando las manifestaciones que recubre el término vanguardismo.

Para N. Osorio “desde 1910-1920, aproximadamente, encontraremos que la vida literaria de ese decenio de crisis, reajuste y cambio se encuentran imbricadas tres promociones poéticas: la de los modernistas consagrados (Dario, Lugones, Tablada, Amado Nervo, etc.), la que corresponde a la última generación modernista (representada por nombres como los ya mencionados)¹ y la de los que empiezan a balbucear las primeras e incipientes notas de lo que será el vanguardismo (los caligramas y primeros “manifiestos” de Huidobro, por ejemplo)”, (pp. XIX-XX).

Situación chilena

En Chile la transformación social implica el declive de la aristocracia europeizante y el avance de los sectores medios y obreros. Este cambio en la estructura social se percibe en el desplazamiento de la población rural hacia las ciudades, los puertos y las minas. A ello contribuyó la instalación de la red ferroviaria longitudinal, que en 1913 llega hasta Puerto Montt, por el sur.

Así, también, el ferrocarril trasandino de 1910 y, externamente, la apertura del Canal de Panamá, en 1914, facilitan el comercio y las relaciones culturales del país con Europa y Estados Unidos.

En el ámbito cultural, Hernán Godoy (1982) señala que “en las tres primeras décadas del siglo XX surgen numerosas corrientes convergentes en los diversos campos de la creación cultural, que tienen en común el descubrimiento y valorización de la realidad nacional popular” (pág. 491); y ello se explica en el movimiento ascendente de las “primeras generaciones mesocráticas” de la época, cuya expresión cultural se manifiesta en el sentido nacional, popular y criollista. Sin embargo, junto con el predominio de la población urbana que se vincula al avance industrial y el paso de la

¹Baldomero Fernández Moreno, Rafael Arévalo Martínez, Pedro Prado, Leandro Ipuche, Luis Carlos López, Gabriela Mistral.

explotación del salitre a la del cobre, y el cambio de las relaciones internacionales que supone el desplazamiento de Europa por los Estados Unidos, se acoge con entusiasmo el progreso de la técnica representada por el automóvil, la aviación, la radio, el cine, etc.

De este modo hacia 1920, el país se ve inundado por una ola extranjerizante que invade todos los aspectos de la vida social, desde el vestuario al deporte.

Proceso literario

En cuanto a la producción literaria del primer cuarto del siglo XX, y tomando como ejemplo la periodización dada por J. Villegas (1980), hacia 1925, coexisten literariamente hablando, el grupo generacional del 900, el grupo de 1914 y el de 1925; de los cuales predomina el del 1914.

Destaca Villegas el año de 1914 como fecha clave para la historia de la poesía chilena, puesto que en esta fecha se dan a conocer los famosos "Sonetos de la muerte" de Gabriela Mistral. El grupo lo forman aquellos escritores que publican sus primeras obras en torno a esa fecha y cuyo nacimiento se da hacia 1890. Cita Villegas como representantes principales a Pedro Prado (1886-1952), Gabriela Mistral (1889-1957), Angel Cruchaga Santa María (1893-1964), Vicente Huidobro (1893-1948), Pablo de Rokha (1894-1968) y Juan Guzmán Cruchaga (1895-1979)².

En esa época, Pedro Prado había publicado ya *Flores de cardo* (1908), *El llamado del mundo* (1913), y *Los pájaros errantes* (1915). El grupo de "Los Diez" se inicia en 1915. Pedro Prado es un escritor de transición entre el Modernismo y la Vanguardia, si se piensa en "un subjetivismo vuelto hacia sí mismo, hacia el misterio de la vida poética", como sostiene Jaime Concha (1980), aliado al verso libre y a la diversidad rítmica.

²Nain Nómez (1988: 39) observa que el sistema propuesto por Villegas "aunque meritorio, adolece del grave error de intentar establecer enclaves cronológicos en desmedro de la diferente realidad productiva de los creadores, de su permeabilidad social e influencias literarias".

También aparecen los primeros textos vanguardistas de Vicente Huidobro: *Adán y El espejo de agua* (1916). Pablo de Rokha publica *Poemas de infancia* (1914); Juan Guzmán Cruchaga, *Junto al brasero* (1914); y Angel Cruchaga Santa María, *Las manos juntas* (1915). Así también *Selva lírica* es de 1917, esto es, la antología de Julio Molina Núñez y Agustín Araya, que señalara lo actual y lo pasado de la poesía chilena de ese entonces.

En 1914, cuando Gabriela Mistral da a conocer sus "Sonetos de la muerte", Vicente Huidobro lanza su primer manifiesto "Non Serviam". De este modo se puede corroborar la renovación literaria que va gestándose entre los años de 1910 a 1920, y luego el despliegue entre los años de 1916 y 1939, para fijar históricamente el proceso del vanguardismo en Chile.

Volodia Teitelboim (1935) sostiene que al comienzo del siglo XX, la poesía chilena gira "en torno a maestros del Simbolismo y parnaso franceses". Según lo cual distingue un grupo formado por Francisco Contreras, Carlos Pezoa Véliz, Ernesto Guzmán, Manuel Magallanes Moure, Carlos Mondaca, Víctor Domingo Silva, Pedro Prado y Max Jara, que está limitado por híbrido cruzamiento simbolista-parnasiano-modernista"; señala a O. Segura Castro como transición entre ese grupo y uno nuevo constituido por Jorge Hübner Bezanilla, Vicente Huidobro, Angel Cruchaga Santa María, Daniel de la Vega, Tomás Chazal, Gaby Rivas (nicaragüense), Pablo de Rokha, Juan Guzmán Cruchaga y Gabriela Mistral. De este grupo, dice, "los primeros heterodoxos que se alzan contra los cánones del novecientos son Vicente Huidobro, Angel Cruchaga y Pablo de Rokha, ya en 1912 y 1913 crean poemas que se apartan de lo habitual: "El libro silencioso" y "Vaguedad subconsciente".

Eduardo Anguita, el otro antologador y prologuista de *Antología de la poesía chilena nueva* (1935), destaca la nueva concepción del arte para esta época e intenta determinar lo específico del "arte nuevo":

El artista actual va a la realidad, apartándose del realismo superficial, buscando lo profundo de lo desconocido, formulando al mismo tiempo -tal es la aspiración general, creo yo- esta nueva, pero desconocida realidad, con una simplicidad de naturaleza. Naturaleza dentro de la Naturaleza. De ahí al período de creación humana un paso, como reconocen en todo el resto geográfico, que una voz ordena la solemne potencia, el nuevo gran estado del arte. El período de creación (...). El poeta que hizo hincapié en el poema creado, el que inaugura el período de creación, es Vicente Huidobro.

Anguita considera, respecto del "arte nuevo", "dos grandes tonos", "los sentidos convergentes del creacionismo y el surrealismo". Estima el primero "más constructivo", pues "controla estrictamente lo artístico, y es más objetivo". En cambio, sostiene, "el surrealismo penetra -o no penetra, sino que simula hacerlo- con mano fría en las tumbas del sueño". El creacionismo es "una actitud en la que caben múltiples posibilidades"; el surrealismo es "una escuela, o sea, encierra, reduce, coarta, pues proclama la explotación de cierta zona solamente: el subconsciente. No imita la vida, hace la vida interna, la expresa; en resumen la crea, con cierto sentido interpretativo, convergiendo, por tanto, hacia el creacionismo". El surrealismo, agrega "no copia los materiales inconscientes (...). Porque él va a lo profundo del objeto, expresa, por tanto, lo profundo del conocimiento, resultando así el afloramiento de lo profundo del hombre". "El hecho surreal es algo descubierto", "el hecho creado, algo más preexistente".

Luego de señalar esta doble orientación convergente, Anguita caracteriza la actividad del "poeta nuevo": "recepta sensorialmente las cualidades simples del hecho u objeto, pero en él los sentidos cooperan, en forma que el hecho u objeto se representa totalmente, adquiriendo cualidades no percibidas". Esta totalización, dice, ha recibido por parte de los críticos la denominación de "intelectualización del arte", lo que considera como la más alta cualidad de la poesía de ese momento. Así, "la poesía de hoy -sostiene- es de conocimiento, ésa es su cualidad específica".

"La palabra privada del arte nuevo es VIDA. No importa que lo vital provenga de la vida misma o de la creación. Vida, vida independiente, esfuerzo humano", sostiene, y a partir de lo cual rebate la interpretación de Ortega y Gasset en cuanto deshumanización del arte. "El arte no es un juego, señor Ortega, es una batalla, "una partida de ajedrez con el infinito", como definió el poema el autor de "Altazor". Un sagrado juego-rito, agregaría yo. Un tremendo y necesario ejercicio".

Jaime Concha (1980), precisando los primeros pasos de Huidobro, reconoce, entre los años de 1911 y 1915 a Huidobro, a Pablo de Rokha y a Angel Cruchaga como el grupo de poetas más renovador y que evolucionan hacia una poesía de vanguardia.

Vicente Huidobro en su primer manifiesto (1914), declara su indepen-

dencia de la naturaleza, rechazando el principio imitativo, postula su autonomía frente a ella para crear un mundo propio. De un modo explícito, en "Creacionismo" (OO.CC., pp.: 731-740), testimonia que hacia 1912 empezó a elaborar su teoría, la que después, en 1916, expuso en una conferencia en el Ateneo de Buenos Aires. En ese mismo año publica *El espejo de agua y Adán*, libros que marcan la transición hacia la vanguardia. Así René de Costa (1980) reconoce entre los años de 1916 y 1919 una fase de la poesía de Huidobro que denomina "creacionismo prepolémico", período que muestra la búsqueda de nuevas formas literarias dentro de la evolución o renovación modernista, dicho por el propio poeta, al considerar su "creacionismo" como "la continuación de la evolución lógica de la poesía" (Angel Cruchaga, "Conversando con Vicente Huidobro", en *El Mercurio*, 31 de agosto de 1919).

Tal es el caso de los estudiosos de la poesía latinoamericana y chilena, reconocen en Huidobro la condición indiscutible de ser el precursor o introductor de los movimientos de vanguardia en la poesía chilena y de ser el difusor de su propio creacionismo (A. Pizarro: 1969; S. Yurkievich: 1971, entre otros).

Después de la publicación de *Adán* (1916), es sabido, Huidobro viaja a Buenos Aires y luego a París, lo que significa su incorporación a la renovación poética parisina a comienzos de 1917. Allí su participación en la revista *Nord-Sud*, en colaboración con P. Reverdy, M. Jacob, P. Dermée y Apollinaire, grupo "cubista", el más adelantado del momento, muestra su posición vanguardista.

De este modo, el proceso de renovación iniciado en Chile, lo intensifica en Europa entre los años de 1917 y 1919 (Goic, 1955; A. Pizarro, 1969; R. de Costa, 1980; Yurkievich, 1971; J. Concha, 1980).

La recepción previa a su viaje a Europa, se puede ejemplificar con la opinión de Julio Molina y Agustín Araya, los antologadores de *Selva lírica* (1917), quienes reconocen en V. Huidobro un poeta rebelde:

Contra toda marca, contra todo prejuicio, lanza sus libros robustos, de versos que huelen a pólvora y adelfos para los pelucones literarios de esta edad media que estamos renovando; y que son para nosotros apocalipsis de acentos nuevos, jornada de alma y sensaciones imprecisas en un arte propio y firme.

De vuelta a Chile en 1919, la recepción se puede ejemplificar con la entrevista hecha por Angel Cruchaga en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 31 de agosto de 1919) y la hecha por Hernán Díaz Arrieta (Alone) en *Zig-Zag* (Santiago de Chile, 9 de agosto de 1919). Si el primero lo acoge positivamente, reconociendo la actividad poética en una continuidad evolutiva, el segundo revela su asombro ante el Creacionismo, que considera como "una cosa rara y difícil, algo como una nueva lengua literaria...", destructora de la tradición literaria.

La juventud poética acoge entusiastamente la orientación representada por Huidobro. Así, por ejemplo, Neftalí Agrella publica en 1920, *Paisajes verticales*, en la línea del Creacionismo. Más tarde aparece la revista *Elipse*, *Ideario de Nuevas Literaturas* (Valparaíso, Chile. Dirección Editorial Neftalí Agrella y Luis Walton, abril de 1922). En su número 1 aparece el "manifiesto de los Nuevos Poetas" y otras colaboraciones, entre las cuales se cuenta la de N. Agrella, "El Creacionismo de Vicente Huidobro". Sus colaboradores: Agrella, Walton, Rojas Giménez, Próspero Rivas, Carlos Ramírez B., Eugenio Silva Espejo, Julio Serey, Jesús Carlos Toro, Marko Smirnoff, Oscar L. Chávez, habrían firmado el manifiesto "Rosa Náutica", aparecido en forma de hoja volante: *Antena, Hoja Vanguardista* N° 1, en Valparaíso, sin fecha, probablemente en 1922. La lista de los firmantes incluye los siguientes nombres: Neftalí Agrella, Julio Walton, Martín Bunster, Jacobo Nazaré, Salvador Reyes, A. Rojas Giménez, Rafael Yépez Alvear, Alfonso León de la Barra, Próspero Rivas, Segismundo Remenyik, Pablo Christi, Francisco Carocca, Carlos Ramírez B., Eugenio Silva, René Silva, Julio Serey, Carlos Toro Vega, Ramón García y Boente, Gustavo Duval, Mark Smirnoff, Ramón Corujedo, R. Hurtado, Oscar Chávez, Humberto Cariolanni, Fernando García Oldini - Adhesiones: Vicente Huidobro, Jacques Edwards, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges, Norah Borges, Manuel Maples Arce.

Este manifiesto que posee un fuerte tono futurista y ultraísta, señala la filiación de los nuevos poetas:

Somos la generación naciente. Hemos nacido en el Espíritu Nuevo de Apollinaire, Marinetti, Huidobro: de modo que no tenemos necesidad de sacudir las paredes ahumadas de los fisgoneos literarios antecedentes. Tal *Selva lírica*, anuario hidrográfico y dermatológico de tres generaciones

reglamentariamente atrofiadas por el PATHOS romántico.

Los viejos "poetas", en sus sillones valetudinarios, harían bien en saludarnos, agitando las banderas grises de sus manos. Ellos, y todos los que viven la *actualidad* de hace 50 años, deberán abrir las ventanillas de sus desvanes psicológicos para vernos, a nosotros, que vivimos la actualidad futura. (Nelson Osorio: s/a, Klaus Müller-Bergh: 1988).

Nelson destaca como muy interesante la presencia y la participación en el grupo de "Rosa Náutica" del vanguardista húngaro Zsigmond Remenyik (1902-1963), que vivió en Valparaíso por entonces³.

En 1924 aparece otra revista: "Nguillatun. Periódico de Literatura y Arte Moderno", de Pablo Garrido y con la colaboración de Neftalí Agrella, también en Valparaíso. Esta publicación que manifiesta el propósito renovador de los jóvenes poetas, agrega otra nota que incide en la búsqueda de las raíces en el propósito de una identidad cultural y del establecimiento de una tradición nativista-nacionalista moderna en el arte. Hecho que K. Müller Bergh (1988) relaciona con el contenido teórico de Pablo Neruda entre otras voces vanguardistas. La revista deja constancia en el nuevo programa de "... un arte que será criollo y universal a un mismo tiempo".

En 1922 aparece la edición de *Los gemidos* publicada por Pablo de Rokha. Libro madurado entre los años de 1916 y 1922, que se estima como una ruptura estética no sólo con la poesía anterior, sino que, también, con la poesía del momento (N. Nómez, 1988: 66). K. Müller Bergh (1988) sostiene que P. de Rokha con sus libros *Sátira* (1918), *Los gemidos* (1922) y el poema "Círculo" de *Cosmogonía* (1922-1927) muestra el tránsito hacia la vanguardia. Es, sin embargo, en el libro *Suramérica* (1927) donde lleva "a sus últimas consecuencias la escritura automática de los surrealistas (N. Nómez, 1984).

La revista "Claridad. Periódico Semanal de Sociología, Artes y Actualida-

³Hay que señalar que N. Osorio recoge el texto del manifiesto de la reproducción facsimilar reducida que publica Georges Ferdinandy: "Zsigmond Remenyik, autor de *Rosa Náutica*, un manifiesto d'avant-garde paru a Valparaíso en 1922", en Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 46, 7 (avril, 1968), pp. 656-659.

des" (1920-1924), era el "órgano oficial de la Federación de Estudiantes de Chile", publica artículos sobre arte dedicados al momento y contiene colaboraciones de Alberto Rojas Giménez, Pablo de Rokha, de Pablo Neruda, de Raúl Silva Castro, de César Vallejos, entre otros. En esta revista se publica el "Primer Manifiesto Agú", como primer texto de la página titulada "Las nuevas tendencias estéticas: Agú, redactada, diagramada y firmada por Juan Martín y Zain Guimel, seudónimos de Martín Bunster y Alberto Rojas Giménez, respectivamente ("Claridad". Año I, N° 6, 13 de noviembre de 1920, p. 7.). La brevedad del texto nos permite reproducirlo:

PRIMER MANIFIESTO "AGU"

En un principio la emoción fue.
Agú. Lo elemental. La voz alógica.
El primer grito de la carne.
Hoy sólo queda la palabra sobajeadada y sobajeadada.
Lunar postizo, colorete.

Fuera hilvanes!...

El agua es el agua.
La tierra es la tierra.
El cielo es el cielo.

No busquemos.

Glosemos sólo la emoción orgánica de *lo que está*: la célula
corpúsculo de luz y de sonido.

Señalemos el punto vital de cada instante.

Afirmemos la trascendencia de las fiestas espontáneas.

No busquemos.

No busquemos.

No busquemos.

Recibamos.

Seamos ánfora: Espejo-Nervio.

Reivindiquemos el sobresalto, la caricia fugaz, el mordisco.

La tristeza de la grasa sobre el abdomen...

El fuego de los músculos...

Vamos a la *Emoción Desnuda*.

Sin forma. Sin forma.

.....
-¿Se emociona Ud. en endecasílabos?

.....
¡EL GRITO!... EL GRITO!... EL GRITO!

Poetas:

A sincerarse. El paso ha sido dado.

Agú es la verdad. Lo espontáneo.

Agú no necesita aprendizaje. Ni lectura. Ni erudición.

Agú está.

1920: JUAN MARTIN. ZAIN GUIMEL.⁴

En cuanto a Neruda, la crítica señala como tránsito hacia la vanguardia los libros: *El hondero entusiasta* (1926) y *Tentativa del hombre infinito* (1926). Yurkievich (1971: 154) sostiene que "En su liberación de ataduras mentales, literarias, en su retorno a asociaciones primigenias, a la conciencia atávica, a la imaginación ancestral, Neruda se aproximará al surrealismo". F. Schopf afirma que "Un texto directamente relacionado con las experiencias vanguardistas es, sin duda, *Tentativa del hombre infinito* (1926)". El mismo poeta le asigna a este libro una importancia decisiva en el proceso de su escritura: "Yo he mirado siempre la *Tentativa del hombre infinito* como uno de los verdaderos núcleos de mi poesía..." (E. Rodríguez Monegal: 1966: 187-188). El libro contiene quince secuencias que carecen de puntuación y de mayúsculas, versos sin medida y rima, la sintaxis discontinua. "La escritura fluye automática, aunque orientada hacia el tema: el viaje hacia el infinito, es decir, hacia la liberación del tiempo, vigilada por el poeta, intermitentemente sometida a control" (F. Schopf, 1986: 76).

Así como el propio poeta le atribuye importancia decisiva en el proceso

⁴Tomado de Nelson Osorio T., *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho. S/A.

de su producción, hay que recordar que niega una posible influencia de Huidobro al mismo tiempo que contrasta sus actitudes.

Basta leer mi poema *Tentativa del hombre infinito*, o los anteriores, para establecer que, a pesar de la infinita destreza del divino arte del juglar de la inteligencia y de la luz y del juego intelectual que yo admiraba en Vicente Huidobro, me era totalmente imposible seguirlo en ese terreno, debido a que toda mi condición, todo mi ser más profundo, mi tendencia y mi propia expresión, eran la antípoda de la destreza intelectual de Vicente Huidobro.

(Pablo Neruda, "Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos", *Mapocho*, Tomo II, N° 3, 1964, pp. 179-182).

Después viene *Residencia en la tierra* (1933, 1935).

Yurkievich sostiene que:

Tentativa del hombre infinito es como un primer esbozo de *Residencia en la tierra*, a tal extremo que los poemas iniciales de *Residencia* parecen filones de la misma veta. La anticipación es de materia y forma; en ambos libros se da la misma imaginiería, la misma dinámica, el mismo "desorden vasta oceánico", la misma visión catastrófica, los mismos altibajos, las mismas amplificaciones, las mismas huidas hacia lo desmesuradamente cósmico. (1971: 167).

El ciclo de *Residencia* comienza en 1925, coincidentemente con los poemas de *Tentativa del hombre infinito*. La estética nerudiana explícita va a desembocar en los manifiestos publicados en la revista *Caballo verde para la poesía*, en 1936, ("Sobre una poesía sin pureza", "Los temas", "Conducta y poesía").

R. Rodríguez Monegal (1975) se refiere a la prosa vanguardista de Neruda, para lo cual toma *Anillos* (1926), texto escrito en colaboración con Tomás Lago. Se trata, sin embargo, de poemas en prosa, que también coinciden en las fechas con la actividad vanguardista de Neruda.

En torno a esta época, Rosamel del Valle, Eliodoro Domínguez, Gerardo Seguel, Fuentes Vega, Luis Gómez Catalán, Juan Florit y Humberto Díaz Casanueva giran alrededor del grupo runrunista cuyos fundadores fueron Benjamín Morgado, Clemente Andrade, Raúl Lara y Alfredo Pérez Santana, a los cuales se uniría después Alfonso Reyes Messa (Benjamín Morgado:

1961, y Gloria Videla: 1981).

Como lo atestigua Benjamín Morgado, se trata de un movimiento vanguardista que surge hacia 1927. Su manifiesto titulado *Cartel Runrúnico* aparece en abril de 1928, firmado por los cuatro fundadores. La primera columna del *Cartel* contiene un texto titulado "Isagoge" que constituye el manifiesto propiamente tal. Hay en este grupo, dice Francisco Santana (1976: 197) "una sana ironía, un juvenil y fino humor ante el trascendentalismo de las tendencias literarias en boga. Simple y llanamente juegan y ríen con maliciosa incredulidad".

La presentación del grupo se perfila como contestataria de la poesía en boga, es decir, de la poesía romántica. Su postura importa una actitud, en la teoría y en la práctica, de sátira, de humor y de juego. (Braulio Arenas: 1978; 1982; Gloria Videla: 1981; Sergio Vergara: 1988).

El surrealismo en Chile tiene su manifestación en cuanto grupo, en La Mandrágora y ha quedado documentada en la revista *Mandrágora*, aparecida en Santiago de Chile en siete números, entre los años de 1938 y 1943. Su comité directivo lo formaban Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa.

El marco histórico cultural del grupo corresponde al de la llamada Generación del 38. Sin embargo, en el plano literario, La Mandrágora se orienta a conciliar lo aparentemente antagónico: lo real, lo imaginario, lo onírico, etc. Postula la anulación de los principios dicotómicos para abordar la realidad y transformarla en todas sus manifestaciones. Propone el ataque y destrucción de la sociedad capitalista circundante, para lo que recurre a algunos principios marxistas. Su forma de acción será extrema, aunque no colaborará con los proyectos de la izquierda política del momento.

En la revista se ataca violentamente a la Alianza de Intelectuales de Chile por la Defensa de la izquierda, como Neruda, Volodia Teitelboim, Juvencio Valle, Angel Cruchaga Santa María, etc. Hecho que hay que considerarlo en relación con la ruptura del grupo surrealista de Breton, en 1935, con el Partido Comunista. La Mandrágora concibe "la expresión poética como manifestación máxima de la libertad, una libertad desarticuladora de todas las trabas sociales, morales e imaginativas posibles" (K. Meyer-Ninmann y Sergio Vergara: 1990).

Una síntesis del pensamiento y de los deberes del surrealismo se encuentra en el *Prefacio* que Enrique Gómez-Correa escribió para el libro *Nadir* de Rubén Jofré, en 1957 (Stefan Baciú, 1981: 110):

Tened siempre presente las palabras del autor de *Los Cantos de Maldoror*: "La misión de la poesía es difícil. Ella no se mezcla con los acontecimientos de la política, con la manera cómo se gobierna un pueblo, no hace alusión a los períodos históricos, a los golpes de Estado, a los regicidas, a las intrigas de cortes. Ella no habla de la lucha que el hombre emprende y sólo, por excepción, con él mismo, con sus pasiones". Manteneos puros, libres de todo compromiso, libre de toda contaminación. Buscad lo desconocido, penetrad en el misterio. Huid de los concursos, de los premios literarios, de la lepra y de Neruda.

No quiero yo decirlo que os mantengáis indiferentes a los acontecimientos históricos o políticos: ello sería absurdo e imposible; pero que vuestra poesía no se mezcle a tales cosas, no que sea el vehículo de propaganda de tal o cual credo político, por respetable que os parezca. ¡Seguid las enseñanzas de la Mandrágora!

No hay que olvidar que en 1935 aparece la *Antología de poesía chilena nueva*, de Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita. Dicho texto contiene dos prólogos, uno de cada antologador, un prefacio y los poemas elegidos de: Vicente Huidobro, A. Cruchaga Santa María, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Pablo Neruda, Juvencio Valle, H. Díaz Casanueva, E. Anguita y V. Teitelboim. El orden señala la preferencia y cómo se percibe el proceso de esta nueva poesía, según el criterio de sus autores. Proceso cuyos fundamentos, en la orientación vanguardista, serían Vicente Huidobro y Pablo Neruda⁵.

En relación con estas orientaciones de la vanguardia literaria chilena, es interesante recordar que S. Yurkievich (1982) distingue dos vanguardias "bajo la advocación del siglo mecánico":

⁵De las 169 páginas del libro se dedican 42 a Vicente Huidobro, es decir una cuarta parte del libro, lo que revela la importancia y la estimación que le conceden a este poeta sus antologadores.

1. Una vanguardia optimista que alaba las conquistas del mundo moderno y que asume los imperativos del programa tecnológico. Multiplicar en los textos los índices de actualidad, explicita admirativamente su modernidad, cultiva la agilidad y el simultaneismo cinemáticos, la economía del lenguaje telegráfico, la rapidez, la condensación, la síncopa, la elipsis y la parataxis; adopta las técnicas ideográficas del afiche publicitario y de la diagramación periodística, propende al diseño abstracto, la inspira una vis geométrica. Es formalista, inventa dispositivos sofisticados, propugna la especialización y practica la experimentación. Se deja influir por el relativismo y el probabilismo de la ciencia contemporánea, que le suministra el fundamento epistemológico de manipulaciones aleatorias, de sus yuxtaposiciones insólitas, de su multiplicación de focos, direcciones, dimensiones. Esta vanguardia, en la literatura hispanoamericana, está representada por Vicente Huidobro, portavoz del *Esprit Nouveau* y de la *Antitradition Futuriste* de Apollinaire.

2. Una vanguardia pesimista, "la vanguardia atribulada, la de la angustia existencial, la del hombre que está solo y espera en medio de la multitud anónima, indiferente a su quebranto, a su orfandad. Es la vanguardia de la asunción desgarradora de la crisis, la del absurdo como universal generativo, la de la imagen desmantelada, la de la visión desintegradora. Es la vanguardia de la antiforma y la cultura adversaria, aquella que a la carga del fondo impaciente, para retrotraer el lenguaje al revoltijo preformal. Es la de la belleza convulsiva, la del discurso deshilachado, la de la coherencia neurótica, la del "chorro que no sabe a cómo vamos", la del "circuito entre nuestro pobre día y la noche grande", la inmersa hasta el tuétano en el informe universo de la contingencia.

Esta vanguardia -agrega- des gobierna, desacraliza y desciende, contrapone a la proyección trascendental, a la elevación sublimante y al transporte purificador, la fealdad, el sinsentido y la nonada de la existencia incompleta, oprimida por el orden indeseado, reprimida por los impedimentos empíricos. A la estilización de la poesía transfiguradora opone un registro en bruto de lo sólido, lo local, lo pedestre, de lo crudamente psicosomático, de lo incidental y lo accidental en sus mescolanzas antitéticas, del hombre en su circunstancia, sujeto al embate desarticulador de su pugna mental y social, del hombre de la vida fraccionada, con la ciencia escindida por oposiciones inconciliables".

Esta vanguardia, así vista y descrita, está representada por "el turbión nerudiano de *Residencia en la tierra*" y el tumor de conciencia del Vallejo de *Trilce*; no la del pasmo, sino la del espasmo".

En esta doble orientación de la vanguardia latinoamericana, el proceso literario chileno tiene manifestaciones relevantes que señalan aportes importantes, aunque no en cuanto grupos o movimientos específicos. Tal es el caso de Gonzalo Rojas, poeta de la Generación del 38, colaborador en tránsito de La Mandrágora, publica su primer libro *La miseria del hombre* en 1948. A partir del cual sostiene que la poesía es creación y vida, por donde se le puede filiar, y él mismo lo ha dicho, en la línea de Vicente Huidobro. Lidia Díaz Strout (1917) ha analizado este libro de G. Rojas intentando mostrar la presencia de Huidobro en esta poesía.

En la entrevista concedida a José Olivio Jiménez (Insule, Núms. 380-381, p. 4), Gonzalo Rojas responde a la pregunta de "¿Cómo se ve él, Rojas, dentro del desarrollo dialéctico-continuidad y ruptura- de esta tradición? A lo que responde:

Vuelvo hacia atrás y hacia adelante, al mismo tiempo. Es decir hombre: eslabón, amarra, vínculo. Hacia atrás creo sentirme ligado a esos poetas de pensamiento como Huidobro, en quienes tal pensamiento va unido a un ejercicio a veces disuelto para mi gusto, que es la parte que no me interesa demasiado de lo suyo. Se habló mucho de la hipermaravilla, del fulgor, del encantamiento de *Altazor*, -que no sé si resista tanto tiempo, o mucho tiempo, o todo el tiempo- pero yo pienso más en el Huidobro último, en *El ciudadano del olvido* sobre todo: ese es un libro fundamental que apenas se recuerda. En cuanto a él, de todos modos, creo que mi contacto fue limpio y riguroso sin más trato que el humano. Nunca me sentí muy atraído por su juego teórico, como pienso que él mismo empezó a desinteresarse de su creacionismo después de los *Manifestes* de 1925. Pero jamás hablé en mi juventud con un animal más libre que Vicente Huidobro. Dicen que le interesaba la palabra y no el hombre: al revés, estoy seguro, al revés...

De Nicanor Parra hay que recordar su propio testimonio que señala su filiación y desarrollo como antipoeta. A propósito de la *Antología de poesía chilena nueva*, Leonidas Morales (1872: 189-190) le pregunta a N. Parra: "¿Por cuál de los poetas seleccionados por Anguita sentía usted una mayor simpatía? ¿O era simplemente el esplendor de la gran poesía?". A lo que Parra responde:

El esplendor de la gran poesía, por una parte, pero yo personalmente me incliné desde la partida por las cabriolas de Huidobro. Me parecía muy

cómico Huidobro, muy “choro”. Neruda me interesa también, pero lo encontraba más pesado, solemne. Cruchaga no me interesó nada. De Juvencio Valle me interesaba su poesía de “la burra que comía menta” y esas cosas campesinas. Lo demás de Juvencio no me gustaba. Y tampoco me interesaba nada, o muy poco, Humberto Díaz. En realidad, el maestro para mí era Huidobro, y con Pedraza repetíamos frases de él y nos reíamos mucho.

Y como la vanguardia no se limita sólo a la poesía en sus manifestaciones, sino que también en la prosa, para lo cual hay que citar los textos: las novelas de Vicente Huidobro y su teatro; a “E utteja” (1927) de Rosamel del Valle; *El habitante y su esperanza* y *Anillos* (1926) de Neruda; *Escritura de Raimundo Contreras* (1929) de Pablo de Rokha, entre otros.

Pero también hay que mencionar el aporte de Juan Emar (1893-1964), a quien Braulio Arenas (1982: 240-242; 242-256) evoca hacia 1835 como uno de los asistentes a las tertulias huidobrinas, y ya entonces se le reconocía “como creador de una nueva escuela novelística”.

Juan Emar es el seudónimo de Alvaro Yáñez, y que había publicado entre los años de 1934 y 1935 tres libros: *Ayer*, *Un año* y *Miltin*, a los cuales se agrega después en 1937 otro titulado *Diez*. En 1977, Ediciones Carlos Lohlé publica *Umbral*. Tomo I. Primer Pilar. El Globo de Cristal.

Alejandro Canseco-Jerez (1989) sostiene que “Emar, al igual que Huidobro, vivió bajo la influencia del cubismo, el futurismo, el surrealismo y de todos los “ismos” existentes en Europa entre las dos guerras mundiales. Ambos dieron la espalda a lo “objetivo-real-religioso-concreto”, prefiriendo explorar el onirismo y el absurdo, denunciando lo falso de la representación, prefiriendo aventurarse por los contornos ilimitados de la forma”.

Referencias y Bibliografía

- Anguita, Eduardo y Telteboim, Volodia,
1935 *Antología de la poesía chilena nueva*. Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag.
- Arenas, Braulio,
1965 "El Runrunismo", en *La Nación* (domingo 25 de abril de 1965).
1978 "Benjamín Morgado y el Runrunismo", en *El Mercurio*, 16 de abril de 1978, p. 4.
1982 *Escritos y escritores chilenos*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, ("Vicente Huidobro y el creacionismo", "Más sobre Vicente Huidobro", "Treinta años después", "El runrunismo", "Jorge Cáceres: el prisma ardiente", "Teófilo Cid en su propio estoicismo", "Enrique Gómez Correa en los tiempos de la Mandrágora", "Juan Emar", "Juan Emar en el umbral").
- Azócar, Rubén,
1931 *La poesía chilena moderna*. Antología. Santiago de Chile, Ediciones Pacífico Sur.
- Baciu, Stefan,
1981 *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
1979 *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Bajarlía, Juan Jacobo,
1949 "Del modernismo al vanguardismo con J.R.J.", en *Atenea* (Concepción, Chile), XCH, 288 (junio 1949), pp. 445-454.
1973 "Orígenes creacionistas del ultraísmo: los plagios de Guillermo de Torre", en *Taller de Letras*, (Santiago de Chile), N° 3 (1973), pp. 7-11.
- Burgos, Fernando,
1981 *La novela moderna hispanoamericana*. Madrid, Edit. Orígenes, S.A., Discurso Orígenes.
1986 *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid, Edit. Orígenes S.A., Discurso Orígenes.
- Camurati, Mireya,
1978 "Para la teoría del Creacionismo: Alomay y Huidobro", en *Revista Nacional de Cultura* (Caracas, Venezuela), XXXIX, 235 (marzo-abril 1978), pp. 26-40.

- Canseco-Jerez, Alejandro,
1989 *Juan Emar. Estudio*. Chile, Documentas/Literatura.
- Caracciolo Trejo, Enrique,
1979 "Huidobro y el Futurismo", en *Revista Iberoamericana*. (Pittsburg), XLV, 106-107 (enero-junio 1979), pp. 156-164.
1979 *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*. Madrid, Editorial Gredos.
- Collazos, Oscar,
1970 *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina*. Prólogo y materiales seleccionados por... La Habana (Cuba), Casa de las Américas.
- Concha Jaime,
1980 *Vicente Huidobro*. Madrid, Ediciones Júcar, Colección Los Poetas.
- Costa, René de,
1970 "Del Modernismo a la Vanguardia: el creacionismo prepolémico", en *Hispanic Review* (Philadelphia), XLIII, 3 (verano 1975), pp. 261-274.
1980 *En pos de Huidobro*. Siete ensayos de aproximación. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Goic, Cedomil,
1955 *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago de Chile AUCH.
- Godoy Urzúa, Hernán,
1982 *La cultura chilena*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Hidalgo, Alberto, Huidobro, Vicente y Borges, Jorge Luis,
1926 *Índice de la nueva poesía americana*. Prólogos de.... Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca.
- Huidobro, Vicente,
1964 *Obras completas*. Prólogo a Vicente Huidobro, de Braulio Arenas. Santiago de Chile, Zig-Zag. 2 volúmenes.
1976 *Obras Completas*. Prólogo de Hugo Montes. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 2 tomos.
- Molina N., Julio, y Araya, Juan Agustín,
1917 *Selva Lírica*. Estudios sobre los poetas chilenos. Santiago de Chile, Soc. Imp. y Lit. Universo.

- Morgado, Benjamín,
1961 *Poetas de mi tiempo*. Santiago de Chile.
- Müller-Bergh, Klaus,
1988 "De agú y anarquía a la Mandrágora: Notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile", en *Revista Chilena de Literatura*. Santiago de Chile, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 31 (abril 1988), pp. 33-61.
- Meyer- Ninnemann y Vergara, Sergio,
1990 "La revista *Mandrágora*: vanguardismo y contexto chileno en 1938", en *Acta Literaria* (Universidad de Concepción, Chile), N° 15, pp. 51-69.
- Nómez, Nain,
1988 *Pablo de Rokha. Una escritura en movimiento*. Santiago de Chile, Ediciones Documentos.
- Osorio T., Nelson,
1981 "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano", *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), XLVII, 114-115 (enero-junio 1981), pp. 227-254.
- 1981 "El futurismo y la vanguardia en América Latina". Cuadernos. Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- 1982 "Cuatro textos para el estudio de la vanguardia en Chile", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. (Lima), VIII. 15 (1er. semestre 1982), pp. 171-179.
- S/A *Manifiestos, proclamas y polémicas de vanguardia literaria hispanoamericana*. Edición, selección, prólogo, bibliografía y notas... Caracas-Venezuela, Biblioteca Ayacucho.
- Pizarro, Ana,
1982 "Sobre la vanguardia en América Latina: Vicente Huidobro", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima) VIII, 15 (1er. semestre 1982), pp. 109-121.
- 1969 "El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes", en *Mapocho*. Santiago de Chile, V, 18 (verano de 1969).
- Rodríguez Monegal, Emir,
1966 *El viajero inmóvil*. Introducción a Pablo Neruda. Buenos Aires, Editorial Losada.

- 1975 "Pablo Neruda: las memorias y las vidas del poeta", en Simposio Pablo Neruda. Madrid, University of South Carolina, Las Américas, pp. 191-207.
- Schopf, Federico,
1986 *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma, Bulzoni.
- Santana, Francisco,
1976 *Evolución de la poesía chilena*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento.
- Videla, Gloria,
1981 "El Runrunismo chileno (1927-1934). El contexto literario", en *Revista Chilena de Literatura*. Santiago de Chile. Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 18 (noviembre 1981), pp. 73-87.
- Yurkievich, Saul,
1971 *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Vallejos, Huidobro, Borges, Neruda, Paz. Barcelona, Barral Editores.
- 1980 "Los avatares de la vanguardia", en *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), Vol. XLVIII (enero-junio, 1982). Núms. 118-119, pp. 351-366.
- 1984 *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Vallejos, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz, Lezama Lima. Barcelona, Editorial Ariel, S.A.

LUIS MUÑOZ GONZÁLEZ

EL CREACIONISMO

El Creacionismo es un movimiento que surge al mismo tiempo que otras manifestaciones vanguardistas como el ultraísmo, el surrealismo, etc., cuyo fundador fue el poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948). Y aunque no alcanzó a conformar un grupo de escritores, ciertamente su influjo se hace sentir muy fuertemente en el desarrollo de la poesía chilena y en la germinación de la vanguardia de la poesía española.

Al describir este movimiento, conviene distinguir entre la teoría y la práctica creacionistas. El mismo Huidobro sostiene que:

El creacionismo no es una escuela que yo haya querido imponer a alguien; el creacionismo es una teoría estética general que empecé a elaborar hacia 1912, y cuyos tanteos y primeros pasos los hallarás en mis libros y artículos escritos mucho antes de mi primer viaje a París. ("Manifiestos", *OO.CC.*, pp. 731-732).

Ya en 1916, según su propio testimonio, en una conferencia sobre estética definía a la obra de arte como:

una nueva realidad cósmica que el artista agrega a la Naturaleza, y que ella debe tener, como los astros, una atmósfera propia y una fuerza centrípeta. Fuerzas que le dan un equilibrio perpetuo y la arroja fuera del centro productor ("Manifiestos", *OO.CC.*, p. 722).

Antecedentes y desarrollo de la teoría creacionista

Tempranamente, en 1913, Vicente Huidobro manifiesta su disconformidad y oposición frente a la poesía de imitación:

Los señores clásicos, ellos sí tenían facultad para crear, pero ahora esta facultad no existe en vista de lo cual imítenlos ustedes a ellos, sean ustedes espejos...

Se trata de una nota que Huidobro dirige al cronista literario del diario *El Mercurio* de Santiago de Chile, aparecida en el N° 3 de la revista *Azul* que el mismo poeta dirige (5 de noviembre de 1913):

Digamos, señor Omer: ¿dónde bebieron los clásicos? Creemos que en la gran madre Naturaleza. Siendo así, el señor Omer debió aconsejar esto y lo otro, que es como decir: los señores clásicos, ellos sí tenían facultad para crear, pero ahora esa facultad no existe; en vista de lo cual imítenlos ustedes a ellos, sean ustedes espejos que devuelvan las figuras, sean reflectores, hagan el papel de fonógrafos y de cacatúas y no creen nada, como lo hicieron ellos... O sea: hoy que tenemos locomotoras, automóviles y aeroplanos, volvamos a la carreta... Muy dignos de respeto y admiración serán los señores clásicos, pero no por eso debemos imitarlos. Ahora estamos en otros tiempos, y el verdadero poeta es el que sabe vibrar con su época y adelantarse a ella, no volver hacia atrás.

Luego, en 1914, en la conferencia que dicta en el Ateneo de Santiago de Chile, y que constituye su primer manifiesto "Non serviam", proclama:

(...), el poeta se levanta y grita a la madre Natura: *Non serviam* (...)

El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza. (...)

Non serviam. No he de ser tu esclavo madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí, está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. (OO.CC., p. 715).

En "Pasando y pasando" (OO.CC., p. 651 y ss.), texto de 1914, había expresado de modo explícito su rechazo, ruptura y preferencias:

En literatura me gusta todo lo que es innovación.

Todo lo que es original.

Odio la rutina, el cliché y lo retórico.

Odio las normas y los subterráneos de museo.

Odio los fósiles literarios.

Odio todos los ruidos de cadenas que atan.

Odio a los que todavía sueñan con lo antiguo y piensan que nada puede ser superior a lo pasado.

Amo lo original, lo extraño.

Amo lo que las turbas llaman locura.

Amo todas las bizzarrias y gestos de rebelión.

Amo todos los ruidos de cadenas que se rompen.

Amo a los que sueñan con el futuro y sólo tienen fe en el porvenir sin pensar en el pasado.

Amo las sutilezas espirituales.

Admiro a los que perciben las relaciones más lejanas de las cosas. A los que saben escribir versos que se rebelan como la sombra de un pájaro en el agua y que sólo advierten los de muy buena vista.

Y creo firmemente que el alma del poeta debe estar en contacto con el alma de las cosas.

En el "Prefacio" de *Adán* (1916), expone sus ideas sobre el verso libre:

Los retóricos españoles confunden el verso libre con el verso blanco. El primero es una mezcla de ritmos armoniosa en su conjunto y de versos perfectamente rimados en consonante o asonante (o en ambas rimas), y el segundo es siempre de igual número de sílabas y sin rimas.

El poeta antiguo atendía al ritmo de cada verso en particular; el versilibrista atiende a la armonía total de la estrofa. Es una orquestación más amplia, sin compás machacante de organillo.

La idea es la que debe crear el ritmo y no el ritmo a la idea, como en casi todos los poetas antiguos.

Luego cita un texto de Emerson para autorizar sus ideas:

Pues el poema no lo hacen los ritmos, sino el pensamiento creador del ritmo; un pensamiento tan apasionado, tan vivo, que como el espíritu de una planta o de un animal, *tiene una arquitectura propia*, adorna la Naturaleza con una cosa nueva. En el orden del tiempo, el pensamiento y su forma son iguales. El poeta tiene un pensamiento nuevo; tiene una experiencia nueva para desenvolver; nos dirá los caminos que ha recorrido y enriquecerá a los hombres con sus descubrimientos. Pues cada nuevo período requiere una nueva confesión, otro modo de expresión, y el mundo parece que espera siempre su poeta. (OO.CC. pp. 188-1189).

Casi al mismo tiempo que la publicación de *Adán*, Vicente Huidobro viaja a Buenos Aires, y en el Ateneo Hispano, en el mes de julio de 1916, en una conferencia, sostiene que:

Toda la historia del Arte no es más que la historia de la evolución del hombre-espejo hacia el hombre-dios.

En esa ocasión, explica que la vida del "artista-dios" le

fue sugerida por un viejo poema indígena de la América del Sur (Aymara), que dice: *El poeta es un Dios; no cantes la lluvia, poeta, haz llover.*

De lo cual deja testimonio en "La creación pura. Ensayo de Estética", publicado en la revista *L'Esprit Nouveau* (abril de 1921), reproducido en *Saisons choisies* (1925).

En otro momento, expresa:

La época que comienza será eminentemente creadora. El hombre sacude su esclavitud, se rebela contra la Naturaleza como otrora Lucifer contra Dios; pero tal rebelión es sólo aparente: pues nunca *el hombre ha estado más cerca de la Naturaleza que ahora, en que no trata ya de imitarla en sus apariencias, sino de proceder como ella, emitándola en el fondo de sus leyes constructivas*, en la realización de un todo, en su mecanismo de producción de formas nuevas.

Lo que proclama Huidobro, referido al concepto de imitación de la Naturaleza, es una comprensión distinta -en las fluctuaciones de las lecturas e interpretaciones del concepto aristotélico a través de la historia del arte y de sus realizaciones-; se trata del propósito de emular a la Naturaleza en sus procedimientos creativos, y no la imitación de sus productos, de la ya dado por ella. (Ver a este respecto el artículo de Gerardo Diego: "Vicente Huidobro", en *Atenea*, N° 195-196, enero-febrero de 1950).

Es en esta conferencia dada en el Ateneo de Buenos Aires, donde habría surgido el término "creacionismo" para hacer la síntesis de las ideas allí expuestas.

Estas ideas básicas de la teoría creacionista fundamentan el "Arte poética" de *El espejo de agua*, publicado primeramente en Buenos Aires, en 1916:

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
hacedla florecer en el poema;
Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el sol.

El poeta es un pequeño Dios.

(OO.CC., p. 219)

Después, ya en París, en 1917, el epígrafe de *Horizon carré* expresa:

Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle et indépendante.

Rien d'anecdotique ni de descriptif. L'émotion doit naître de la seule vertu créatrice.

Faire un POÈME comme la nature fait un arbre.

(OO.CC., p. 224)

Volviendo a su texto de "La creación pura" (1921), hay que recordar que Huidobro, aludiendo a Kant, sostiene que

El está por un alejamiento de la metafísica y por una aproximación cada vez mayor a una filosofía científica.

Sin embargo retiene de Schleirmacher

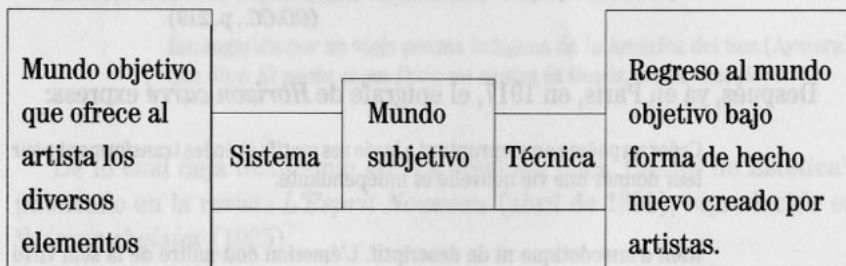
la idea de que la verdad del arte y la verdad de la vida están separadas de la verdad científica e intelectual.

Y cita al filósofo en la parte pertinente:

El arte y la poesía sólo expresan la verdad de la conciencia singular.

(OO. CC. p. 720)

El objetivo es precisar que se trata de una creación de verdad. Esto es agregar a lo dado por la Naturaleza el producto de la propia creación, como hechos nuevos, según el esquema siguiente:



Lo cual implica que:

El artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y combina, y los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de nuevos hechos.

Llama "sistema" al estudio de los elementos que ofrece el mundo objetivo, la selección y la eliminación de ellos cuando convenga a lo intentado por

realizar. Así también considera al "sistema" el puente por el cual pasan esos elementos al mundo subjetivo o al Yo.

Por otra parte, el estudio de los medios de expresión de los elementos seleccionados con los cuales se devuelve al mundo objetivo, constituye la "técnica". La cual cumple la función de puente entre el mundo subjetivo y el objetivo creado por el artista.

El estudio del nuevo hecho creado por el artista es el objeto de la Estética o Teoría del Arte.

Pero, además, agrega que:

La armonía perfecta entre el Sistema y la Técnica es la que hace el Estilo; el predominio de uno de estos factores sobre el otro da como resultado la Manera.

Reafirma así su voluntad de luchar por el arte de la creación pura, lo que ha sido una verdadera obsesión en su actividad productiva.

También en el año de 1921, Huidobro dicta una conferencia sobre problemas de la poesía, en el Ateneo de Madrid. Reitera allí el valor creador de la poesía y se refiere al lenguaje poético:

Aparte de la significación gramatical del lenguaje hay una significación mágica que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada.

En todas las cosas hay una palabra interna latente y que está debajo de la palabra que las designa. Esta es la palabra que debe describir el poeta.

(...)

El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender porque no quiere aceptar que el poeta trate de expresar sólo lo inexpressable (...)

(...)

El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias incommensurables. Hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, los agrupa y los obliga a marchar en su rebaño por rebeldes que sean, descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en su plano superior, las entreteje en su discurso, en donde lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio.

(OO.CC., p. 116-117)

Estos textos han sido puestos en la perspectiva del "mito creacionista" por C. Goic (1980²: 78-84), quien afirma que:

Queda así señalado el verdadero origen de la poesía moderna y su modalidad creadora que consiste en un alejamiento del valor usual, instrumental, del lenguaje, sacando las palabras de su significación genérica para obtener de ellas a la primera palabra que designa lo único. Este proceso se realiza concretamente mediante una función modificadora de la lengua.

En 1925, Huidobro publica *Manifestes*. Recoge allí una serie de textos teóricos. El primero de ellos, titulado "Manifiesto de Manifiestos" plantea su proposición creacionista frente al surrealismo y como consecuencia afirma su concepción del estado poético creacionista.

Su argumentación más decisiva se centra en el principio del automatismo psíquico puro:

esta manera de escribir, consistente en dejar correr la pluma bajo el impulso de un dictado automático que brota del sueño, les quita al poeta y a la poesía toda la fuerza de su delirio natural (natural en los poetas), les arrebató el misterio de su origen y de su realización el juego complejo del ensamble de las palabras, juego consciente, aún en medio de la fiebre del mayor lirismo, que es lo único que apasiona al poeta.

(OO.CC., p. 724)

Sostiene en cambio que:

La poesía ha de ser creada por el poeta, con todas las fuerzas de sus sentidos

más despiertos que nunca. El poeta tiene un papel activo y no pasivo en la composición y el engranaje de su poema.

Por eso reafirma, dice, de sus ideas expuestas anteriores que:

El poema creacionista sólo nace de un estado de superconciencia o de delirio poético.

Y el delirio lo entiende como:

Una especie de convergencia intensiva de todo nuestro mecanismo intelectual hacia un deseo sobrehumano, hacia un impulso conquistador de infinito.

Pero al delirio le sigue la razón que le ayuda a o, llegaríamos a la conclusión de que los nuevos poetas de Chile no se concentraron en el uso de d

terminado metro. Tanto Rosenmann Taub, Uribe Arce como Rubio, utilizan indistintamente los cauces del ve

o libre o los de metros tradicionales. En su proposición, el uso del verso libre por parte de los "poetas mayores", en especial de Neruda, constituye un punto medular, y respalda una tradición antigua y muy conocida, y que el mismo la dio ya en 1913, en su libro *Pasando y pasando*. Sin embargo, dice que agregaba entonces y reitera ahora que:

el poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen

y que es

la imagen el broche que las une, el broche de luz.

De aquí que la imagen sea para él una suerte de revelación.

Para el poeta creacionista será una serie de revelaciones dadas mediante imágenes puras, sin excluir las demás revelaciones de conceptos ni el elemento misterio, la que creará aquella atmósfera de maravilla que llamamos poema.

Y el poema

debe ser algo inhabitual, pero hecho a base de cosas que manejamos constantemente, de cosas que están cerca de nuestro pecho, pues si el poema inhabitual también se halla construido a base de elementos inhabituales, nos asombraría más que emocionarnos.

En ese mismo libro de 1925 incluyó un manifiesto titulado "El creacionismo", en el cual resume su posición que venía sosteniendo desde 1913. El resumen lo entrega reproduciendo parte de una carta en la que le explicaba a Thomas Chazal el título de *Horizon carré*. Así dice que:

Este título explica la base de mi teoría poética. Ha condensado en sí la esencia de mis principios.

1° Humanizar las cosas. Todo lo que pasa a través del organismo del poeta debe coger la mayor cantidad de su calor. Aquí vasta, enorme, como el horizonte, se humaniza, se hace íntimo, filial gracias al adjetivo CUADRADO. El infinito anida en nuestro corazón.

2° Lo vago se precisa. Al cerrar las ventanas de nuestra alma, lo que podía escapar y gasificarse, deshilacharse, queda encerrado y se solidifica.

3° Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el equilibrio perfecto, pues si lo abstracto tendiera más hacia lo abstracto, se desharía en sus manos o se filtraría entre sus dedos. Y si usted concretiza más lo concreto, éste le servirá para beber vino o amoblar su casa, pero jamás para amoblar su alma.

4° Lo que es demasiado poético para ser creado se transforma en algo creado al cambiar su valor usual, ya que si el horizonte era poético en sí, si el horizonte era poesía en la vida, al calificarse de cuadrado acaba siendo poesía en el arte. De poesía muerta pasa a ser poesía viva.

(OO.CC. p. 739)

Finalmente hay que recordar el último manifiesto, titulado "Total", de 1933, publicado en la revista del mismo nombre, *Total*, en Chile. Postula allí la unidad completa del ser humano:

Basta ya de vuestros pedazos de hombre, de vuestros pequeños trozos de vida.

Basta ya de cortar el hombre y la tierra y el mar y el cielo.

(...)

No se puede fraccionar al hombre, porque hay todo el universo, las estrellas, las montañas, el mar, las selvas, el día, la noche.

Se dirige a los poetas, a quienes increpa e incita a

la gran palabra que será el clamor del hombre en el infinito, que será el alarido de los continentes y los mares hacia el cielo embrujado y la tierra escamoteada, el canto de la nueva conciencia, el canto total del hombre total.

Les dice a los poetas que el mundo les vuelve las espaldas porque su lengua es demasiado pequeña y está pegada a su yo mezquino, y que

habéis perdido el sentido de la unidad, habéis olvidado el verbo creador.

El verbo cósmico, el verbo en el cual flotan los mundos. Porque al principio era el verbo y al fin será también el verbo.

Finaliza reclamando la necesidad de un hombre sin miedo:

Queremos un ancho espíritu sintético, un hombre total, un hombre que refleje toda nuestra época, como esos grandes poetas que fueron la garganta de su siglo.

Producción o práctica creacionista

En la producción poética de Vicente Huidobro, los estudios críticos han venido distinguiendo períodos o etapas para mostrar la evolución de su hacer poético que ha podido o no coincidir con los planteamientos teóricos ya reseñados. Así, por ejemplo, Braulio Arenas (1968 y 1982) sostiene que Vicente Huidobro ya a los veinte años de edad empieza la búsqueda de un apoyo teórico para su actividad poética, señalando con ello una correspon-

dencia entre la teoría y la práctica creacionista, tempranamente hacia 1916, con la publicación de *El espejo de agua* y luego con la aparición de los *Manifiestos*, en 1925. Luego la poesía de Huidobro evoluciona por diferentes estados, frente a una mantención rígida de la teoría.

Las etapas del creacionismo huidobriano que establece B. Arenas son nueve: el "Primer estado" corresponde a los años de 1912 y 1914, con la publicación de *Ecos del alma* (1911 ó 1912), *Canciones en la noche* (1913), *La gruta del silencio* (1913) y *Laspagodas ocultas* (1914); el "Segundo estado" corresponde el año de 1916, con la publicación de *Adán* y *El espejo de agua*; el "Tercer estado" corresponde a su primera estancia en París, de intensa actividad, tanto por su participación en las revistas *Sic*, *Nord-Sud*, *L'elan*, *L'Esrit Nouveau* como por la publicación de los libros: *Horizon carré* (1917), *Tour Eiffel* (1918), *Hallali* (1918), *Ecuatorial* (1918) y *Poemas árticos* (1918); el "Cuarto estado" corresponde a la publicación de la antología titulada *Saison choisies* (1925); el "Quinto estado" corresponde a los libros publicados en lengua francesa: *Automne régulier* (1925), *Tout á coup* (1925) y *manifestes* (1925); el "Sexto estado" corresponde a la publicación de *Vientos contrarios* (1926) y su regreso a Chile; el "Séptimo estado", vuelto a Europa, entra a revisar su poema *Altazor*, cuya redacción empezó en 1919 y publicó en 1931, publica también *Temblor de cielo* (1931) y *Mío Cid Campeador* (1929), con el cual inicia la práctica novelesca, y también la dramática con la pieza de *Gilles de Raiz* (1932); el "Octavo estado" corresponde, vuelto a Chile en 1933, a actividades de organización de ferias de arte, de exposiciones, de recitales y de publicaciones en revistas efímeras, así como la publicación de las novelas *Cagliostro* (1934), *La próxima* (1934), *Papá* o *El diario de Alicia Mir* (1934), de una pieza dramática *En la luna* (1934) y de *Tres inmensas novelas*, escritas en colaboración con Hans Arp (1935). Menciona B. Arenas también la novela *Sátiro* o *El poder de las palabras* de 1939, con la observación de que no altera el orden de esta sección. Y, finalmente, el "Noveno estado" corresponde a la publicación de los libros de poemas: *Ver y palpar* (1941) y *El ciudadano del olvido* (1941), después de los cuales ya no publica sino que ocasionalmente poemas en revistas. Incluye también el libro *Ultimos poemas* (1948), edición hecha por la hija del poeta, Manuela García Huidobro.

Saúl Yurkievich (1971) examina la obra poética de Vicente Huidobro y

determina un proceso que va de los “años de aprendizaje. Primeras fijaciones”, etapa que incluye los libros *Ecos del alma*, *Canciones en la noche*, *La gruta silenciosa*, *Las pagodas ocultas*; a la etapa de “La transición”, marcada por *Adán* y *El espejo de agua*, con el adelanto enunciado en *Pasando y pasando*, por las japerías ideográficas de *Canciones en la noche*, hacia el creacionismo. Después vendría “La militancia vanguardista”, cuya producción abarcaría desde 1917, con *Horizon carré*, *Tour Eiffel*, *Hallali*, *Equatorial* y *Poemas árticos*, todos de 1918. Completa la etapa *Automne régulier* y *Tout à coup* (1925). *Altazor* (1931) es considerado como la culminación de la etapa vanguardista. Finalmente viene “El ensimismamiento”, la etapa postrera que comprende los libros poéticos de *Tembler de cielo* (1931), *Ver y palpar* (1941), *El ciudadano del olvido* (1941) y la colección póstuma de *Últimos poemas* (1948).

Ciertamente que Yurkievich se propone y analiza la obra poética con la referencia necesaria al planteamiento teórico, lo que excluye el examen de la prosa y del teatro.

La primera etapa es caracterizada por Yurkievich por una orientación estética de la época, esto es por una “interiorización, búsqueda de lo esencial recóndito, noche y silencio como accesos al misterio”. Etapa de fluctuaciones y contradicciones. Contradicciones entre ese intimismo becqueriano, la sensiblería popular de Evaristo Carriego, la “veta sencillista y hogareña”, el “postromanticismo melodramático de cuño español”; en fin entre todo el acerbo finisecular con “la esquisitez, el orquestado despliegue sonoro, la evasión esteticista, la hiperestesia, el impresionismo de los simbolistas franceses y su versión hispanoamericana, ese opulento banquete de las musas que fue nuestro modernismo” (p. 59).

Destaca como lo más avanzado en el proceso de esta etapa los primeros ideogramas de la segunda parte de *Canciones en la noche*, o caligramas como prefiere llamarlos ya B. Arenas.

En la etapa de transición, señala Yurkievich el propósito de autonomía del poeta respecto de la naturaleza y para crear un mundo propio. Propósito que es proclamado también en *Adán* y *El espejo de agua*.

Durante la etapa vanguardista “entra en contacto directo y estrecho con la vanguardia europea, se embebe de la prédica y la práctica renovadora. No

exento de fanatismo ni de iconoclasia, participa de polémicas y rencillas con actitud de fervor militante". Corresponde también a su actitud como "agente de enlace entre la vanguardia francesa y sus adeptos en España e Hispanoamérica, como desencadenante del ultraísmo".

Nos dice Yurkievich (1917: 79) que "en Huidobro se produce una vivible mudanza. El espacio de su poesía, antes natural, comarcano o mitológico, se traslada a la ciudad moderna, y de un tiempo indeterminado pasa a una marcada contaminación del presente. Comienza a introducir la experiencia urbana y va incorporando los adelantos tecnológicos. El mejor ejemplo de esta modernidad, de receptividad atenta a lo contemporáneo es su poema *Ecuatorial*, dedicado a Pablo Picasso".

El *Altazor*, sostiene Yurkievich que Huidobro se rebela contra la lengua como sistema, porque "busca acrecentar los poderes de la palabra, palabra que no sea combinación de estereotipos sino verdadero arte creador; forjar una palabra incontaminada a contrapelo de la lengua" (p. 85). El trayecto que recorre Huidobro en *Altazor* va desde el decir expreso a "la tácita sugerencia de una pura orquestación de fonemas". Según Yurkievich, "ningún poeta ha manipulado el español con tanta riqueza de registro".

Finalmente, en la etapa de "ensimismamiento", reconoce Yurkievich que "coexisten las dos tendencias básicas de Huidobro: expresionismo y formalismo, que se manifiestan aisladamente o amalgamadas. Por un lado se da una poesía de confesión personal, apasionada, visceral, angustiosa, que tiende a la fusión entre la subjetividad y la palabra; y por otro, una actitud lúdica y experimental, de distanciamiento frente al lenguaje, que lo impersonaliza, que reconoce la arbitrariedad del signo lingüístico y que busca lo verbal intrínseco, activar las energías de la lengua librada a su propio movimiento".

En esta última etapa, la poesía de Huidobro "se vuelve súbita y confusa absorción del cosmos en estado de trance, de interiorización y enajenamiento, un descenso al yo profundo para captar el dinamismo de las impulsiones instintivas, la subconsciencia en libre flujo, en fluidez equiparable a la de los líquidos nutritivos, a la sangre, la savia y los torrentes naturales. O sea, una consubstanciación del poeta con las energías cósmicas que son lingüísticamente energías metafóricas y energías mitológicas" (p. 102).

René de Costa (1982) muestra la relación de Rubén Darío y Huidobro en la evolución de este último, desde el modernismo postrero a las primeras manifestaciones de la vanguardia, tanto por lo dicho expresamente por Huidobro en su ensayo sobre Darío, como por la repercusión literaria en su producción. Lo que equivale a caracterizar aspectos de la primera etapa de la producción poética de Huidobro, que denomina "creacionismo prepolémico".

Otro aspecto examinado por De Costa es la llamada "polémica creacionista", centrada en la existencia o no de la primera edición de *El espejo de agua* y la actividad poética de Pierre Reverdy. Respecto de lo cual concluye: "1° que los poemas incluidos en 1917 en *Nord-Sud* representan una fase de transición en su desarrollo estilístico; 2° que los poemas contenidos en *El espejo de agua* pertenecen a una fase inicial de aquel desenvolvimiento, y 3° que la edición de 1916 de *El espejo de agua* es, efectivamente, auténtica".

Jaime Concha (1980) distingue cinco etapas en el proceso creativo huidobriano: la primera, la de los inicios, a la que no le concede sino un valor documental, por las publicaciones de 1911 a 1914; la segunda, que va de 1916, con *Adán* y *El espejo de agua*, a 1919, cuando comienza a redactar su poema *Altazor*, e incluye la producción bilingüe de: *Horizon carré* (1917), *Hallali* (1918), *Ecuatorial* (1918) y *Poemas árticos* (1918); la tercera etapa corresponde a la década del '20, con la publicación de *Automne régulier*, *Tour à coup* y *Altazor*; la cuarta etapa, dice Concha, "puede hacerse coincidir con el fin del decenio, a la que corresponde una producción más difusa, más compleja en cierto sentido, indudablemente más variada", en la que la prosa novelesca, sobre todo, tiene mayor relevancia. La quinta etapa corresponde a los últimos años de la vida del poeta y a sus publicaciones: *Ver y palpar* (1941), *El ciudadano del olvido* (1941), y sus *Últimos poemas* (1948).

Digamos, finalmente, que Huidobro fue un infatigable teorizador del creacionismo y que como tal se esforzaba en persuadir a sus oyentes o lectores de su particular punto de vista, su actividad creadora cambiada frecuentemente, lo que impidió, tal vez, la formación de grupos en sus seguidores; pero en cambio diseminó su influencia y entusiasmo por el arte nuevo tanto en Europa como en Hispanoamérica.

Resulta estimulante pensar en las tareas que todavía hay por cumplir en cuanto a este poeta creacionista. Así, Jaime Concha (1980), por ejemplo destaca entre otras las siguientes: reunir y editar la correspondencia de Huidobro; escribir una biografía propiamente tal; estudiar monográficamente algunos de sus libros; investigar sistemáticamente sus relaciones con la vanguardia francesa.

René de Costa (1984) se ha propuesto examinar y así lo hace, lo que para él es "efectivamente" en Vicente Huidobro, "alternando entre el arte y la vida, tocando ora un momento ora una obra importante". Lo que resume en cuanto labor investigadora: "su formación algo excéntrica como modernista en Chile; su papel seminal dentro de la vanguardia en Francia y España; su pasión nunca atenuada por la polémica; su escritura visual poscubista; su labor como cineasta y novelista; su militancia política, y por supuesto sus obras mayores, sus poemas largos, *Altazor* y *Temblo de cielo*.

Referencias y Bibliografía

- Gustavo Aguirre, Raúl,
1978 "Vicente Huidobro y la poética del Creacionismo", en *Revista Nacional de Cultura*. Caracas, XXXIX, 235 (marzo-abril 1978). pp. 41-46.
- Anguita E., y Teitelboim V.,
1935 *Antología de la poesía chilena nueva*. Santiago de Chile, Zig-Zag.
- Anguita, Eduardo,
1945 *Antología de Vicente Huidobro*. Santiago de Chile.
- Arenas, Braulio,
1964 "Vicente Huidobro y el creacionismo" Prólogo a V. Huidobro, *Obras Completas*. Santiago de Chile Zig-Zag, 2 tomos, pp. 15-42.

- 1982 *Escritos y escritores chilenos*. Santiago de Chile Editora, Nascimento, pp. 161-195.
- Azócar, Rubén,
1931 *La poesía chilena moderna*. Antología. Santiago de Chile. Edic. Pacífico Sur.
- Bary, David,
1958 "Vicente Huidobro: comienzos de una vocación poética", en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), XXIII, 45 (enero-junio, 1958), pp. 9-41.
- 1961 "Perspectiva europea del creacionismo", en *Revista Iberoamericana*, XXVI, 51 (enero-junio, 1961), pp. 127-136.
- 1961 "Vicente Huidobro: el poeta contra su doctrina", en *Revista Iberoamericana*, XXVI, 52 (julio-diciembre, 1961), pp. 301-312.
- Concha, Jaime,
1980 *Vicente Huidobro*. Madrid, Ediciones Júcar.
- De Costa, René,
1975 *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Edición de... Madrid, Taurus Ediciones, S.A.
- 1980 *En pos de Huidobro: siete ensayos de aproximación*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- 1982 "Huidobro en el más de la vanguardia: París (1920-1925)", en *Revista Chilena de Literatura*, 20 (1982), pp. 5-25
- 1984 *Huidobro: los oficios de un poeta*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Cruchaga-Santa María, Angel,
1919 "Conversando con Vicente Huidobro", en *El Mercurio*. Santiago de Chile, 31 de agosto de 1919.
- Díaz Arrieta (Alone), Hernán,
1919 "Crónica literaria: el creacionismo", en *Zig-Zag* (Santiago de Chile), XV, (9 de agosto, 1919).
- Diego, Gerardo,
1968 "Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro", en *Cuadernos Hispanoamericanos*. (Madrid), 222 (1968), pp. 528-544.
- E. B.
1935 "¿Cuándo y cómo y por qué se hizo Ud. escritor? Ahora es Vicente Huidobro

- el que responde", en *Zig-Zag*, (Santiago de Chile), 1590 de septiembre de 1935, pp. 94-95.
- Elliott, Jorge,
1957 *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Santiago de Chile, Universidad de Concepción.
- Goic, Cedomil,
1972 *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad.
- Hidalgo, Alberto,
1926 *Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, Índice de la nueva poesía americana*. Prólogos de... Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca.
- Huidobro, Vicente,
1964 *Obras Completas*. Ed. B. Arenas. Santiago de Chile, Zig-Zag, 2 tomos.
1976 *Obras Completas de...* Prólogo de Hugo Montes. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 2 tomos.
- Molina N., J y Araya, A.,
1917 *Selva lírica*. Santiago de Chile, Imp. y Lit. Universo.
- Montoya Véliz, Jorge,
1979 "La poética de Vicente Huidobro", en *Aisthesis* 12 (1979), pp. 57-70.
- Osorio T., Nelson,
1982 "Cuatro textos para el estudio de la vanguardia en Chile", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), VIII, 15 (1er. semestre 1982), pp. 1971-1979.
s/a *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispano-americana*. Edición, selección, prólogo, bibliografía y notas... Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Pizarro, Ana,
1982 "Sobre la vanguardia en América Latina: Vicente Huidobro", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), VIII, 15, (1er. semestre 1982), pp. 109-121.
- Santana, Francisco,
1976 *Evolución de la poesía chilena*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento.
- Schulman, Iván A.,
1979 "Non serviam: Huidobro y los orígenes de la modernidad", en *Revista Ibe-*

roamericana (Pittsburgh), XLV, 106-107 (enero-junio 1979), pp. 9-17.

Undurraga, Antonio de

1957 "Teoría del creacionismo", prólogo a V. Huidobro, *Poesía y prosa, antología*. Madrid, Aguilar, pp. 15-186.

Vatier, Carlos,

1941 "Con Vicente Huidobro", en *Hoy*, Año 10 (512), 11 de octubre de 1941, pp. 10-14.

Yurkievich, Saúl,

1971 *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona, Barral Editores.

Zamora, Haroldo,

1979 "La poética de Vicente Huidobro y los poetas franceses", en *Aisthesis*, 12 (1979), pp. 51-55.

LUIS MUÑOZ GONZÁLEZ

EL RUNRUNISMO

Benjamín Morgado, el *Poeta de mi tiempo* (1961) sitúa el movimiento Runrunista en lo que él llama la "Generación Literaria de 1930". La que caracteriza como "la última de las generaciones que innovó en la literatura"; como "el más serio movimiento artístico de nuestra patria", representado por el Runrunismo; como "una generación sin homosexuales"; como la ruptura definitiva con el romanticismo. Sus integrantes "escribieron la página inicial de la "nueva forma" (ahora se dice "nueva ola"). "Hacia 1930 toda esta pléyade de muchachos -de 18 a 20 años de edad- ya tenían una labor realizada. No una labor definitiva, pero que apuntaba hacia un halagüeño porvenir". "La generación de 1930 tuvo la virtud de ser la primera de las generaciones de poetas del presente siglo que alcanzaron una formación universitaria", lo cual hizo que "el escritor fuera un hombre de café, un bohemio, un trasnochador (no se olvide que ésta es la época de la iniciación del género revisteril en el teatro); pero al mismo tiempo un estudioso conocedor de la realidad económico-social chilena; que fuera un renovador de la literatura y al mismo tiempo un renovador de los caducos partidos políticos". Otro rasgo que exalta Morgado es el de la amistad: "todos hemos sido y seguimos siendo grandes amigos".

Corresponde este movimiento Runrunista (Santana, 1976; Osorio, s/a) a una de las manifestaciones de la literatura de vanguardia o del "arte nuevo" en Chile.

Morgado recuerda cómo en 1926 frecuentaba la "Unión de Profesores", a donde "íbamos los adolescentes a oír a los poetas de vanguardia". En nota al

pie de página (10) cita los siguientes nombres: Eliodoro Domínguez, Gerardo Seguel, Fuentes Vega, Luis Gómez Catalán, Rosamel del Valle, Juan Florit y Díaz Casanueva. Algunos de estos nombres persisten en la memoria actual; otros están definitivamente en el olvido.

El grupo runrunista hizo su aparición pública como tal grupo con el Cartel *Runrúnico*, en el mes de abril de 1928. Los nombres de sus integrantes son: Santana - Andrade - Lara - Morgado. Esto es: Alfredo Santana (Alfredo Pérez Santana), Clemente Andrade Marchant, Raúl Lara y Benjamín Morgado.

El *Cartel Runrúnico* postula en una de sus seis columnas, bajo el título de *Isagoge*, la teoría del nuevo grupo. Se trata de un texto breve que dice:

"El RUNRUNISMO no es un movimiento estático es un éxtasis en movimiento es la eclosión cáustica y ebullidora que descarga su fobia contra la retaguardia hética y la vanguardia pacifista es un movimiento inútil de necesidad precisa con repugnancia extrema por la razón y la lógica paradigmática y escolástica es el cuociente de una ecuación dinámica motriz que resulta de un análisis cósmico acendrado runrunismo concéntrico escangular atropellador y desgarrante.

el runrunismo es lo cósmico adaptable a la relatividad convexa del momento su principio genial y su término inmediato de la sensación hiperbólica del infinito aplastante y de la nada resultante como la raíz cuadrada de un espacio infinitesimal se descuelga y yuxtapone a los aerolitos intelectuales y a las erudiciones vacunas rompe las amarras de atraque y asalta sensibilidades ignoradas para colgarse a las válvulas de la literatura no creada vanilocuo a la estupidez genial que no es la genialidad recíproca ni la inteligencia cóncava movimiento mixtilíneo o inurbano movimiento acosador de acometividad y acomodamiento americano no es un movimiento isomorfo

antífona

la exégesis runrúnica del arte es un calendario de palo con foliación doble de cinemática aspiración porvenirista el runrunismo empieza en el runrunismo y termina tres cuerdas más allá o como si dijéramos que a y b son líneas paralelas

la moción lara acuerda que el símbolo del runrunismo sea una cuerda protoplasmática amarrada de las explosiones cardíacas sin ninguna trascendencia filosófica cósmica umbilical

como movimiento el runrunismo consta de seis columnas concéntrico dinámico voltaicas que gravitan en asociaciones múltiples

tomó sus elementos de los movimientos centrífugos inversamente paralelos a los quitasoles

el runrunismo es la síntesis compleja de las colleras subconcientes

runrunismo-profilaxia estética energética que sirva de catártico al presente en detrito horroroso y NAUSEABUNDO con el runrunismo vamos a estuprar los cerebros de los intelectuales zagueros y vamos a romper el himen de los hacendados y panzudos adinerados de las enciclopedias

este es categorema indefinido de este movimiento crematorio y discordante una acerada inarmonía con la normalidad y punto de apoyo para la estupidez que no es lo que Ud. cree

el runrunismo no es un movimiento de adhesión laica el runrunismo debe descolgarse de los perihelios etéreos y anteponerse a toda vanguardia degradante

canto y alarido mezcla su elemento a todo carácter inaugural suprainrealizable no desea la congruencia o la metáfora directa y determinada sino que rechaza ésta y anula el vínculo iconográfico para hacer abortar a los cerebros de los microcéfalos el runrunismo no se ofrece a los zoófagos.

EL RUNRUNISMO NO ES ALIMENTO

EL RUNRUNISMO NO ES LO QUE UD. CREE¹

Ya antes de esta manifestación pública y definidora de sus postulados, B. Morgado recuerda otras manifestaciones anteriores en cuanto grupo. Se trata de la asistencia de estos jóvenes poetas a las reuniones de una organización de escritores que se llamó "Círculo de Artes y Letras de Santiago". Dicho Círculo había sido fundado en 1927 por un grupo de escritores, entre los cuales menciona a: don Vicente Aguirre Errázuriz, Fernando Martínez Monreal, Julio Dell'Orto Prieto, Pedro Sienna, René Jerez, Ernesto Torrealba, León Barros Moreira, Alfonso Demaría, Manuel Gandarillas, Alfredo Gandarillas, Victoriano Vicario, el Capitán Chiriboga (ecuatoriano), Américo Vargas, Eduardo Anguita, Volodia Teitelboim, Eduardo

¹El texto lo tomamos de Nelson Osorio T., *Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la vanguardia Literaria Hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, S/A.

Chacón, Arturo Clement, Maclovio Munizaga.

En las asambleas de este Círculo, encontraron estos cuatro amigos un ambiente literario efervescente y estimulante para sus nuevas empresas.

El grupo trabajaba en términos de los que después se ha venido llamando "talleres", esto es, lectura poética, críticas y correcciones. Luego enviaban sus textos poéticos a los diarios y revistas para sus publicaciones. Esta actividad la quisieron proyectar en el "Círculo de Artes y Letras de Santiago". Así llegaron a pedir a don Vicente Aguirre Errázuriz se les diera la oportunidad de dar a conocer sus poemas en una próxima sesión, durante quince minutos. Se les concedió diez minutos. Cuenta Morgado:

A la sesión siguiente, en el momento oportuno, la expectación era general. Cuatro jovenzuelos, aprendices de poetas, iban a dar a conocer sus producciones. Las afiladas estacas de los criticones estaban prontas a desmenuzarnos y convertirnos en polvo.

Tengo que reconocer que el que mayor alas nos dio fue Pedro Sienna, ya que alabó a la juventud, contó sus comienzos de actor y de poeta, se acordó de Bernardo Jambrina, de "El Triángulo de la Farsa" y nos lanzó a manera de sendero pavimentado uno de sus poemas, que terminaba:

Vieja bruja, vieja arpía,
Madrina de la Utopía,
tumba de mi corazón,
las nubes escalaría
por partir tu cara fría,
luna llena ... de ilusión.

Cuando el silencio fue total, subimos los cuatro a la tarima y con estentóreas voces leímos a un tiempo, cada uno un poema, ¡Para qué voy a insistir en la trifulca!

La actividad de los poetas runrunistas es puesta en relación con "los poetas de moda" en esos años: Carlos Mondaca, Diego Dublé Urrutia, Jerónimo Lagos Lisboa, Carlos Prendes Saldías, Víctor Domingo Silva, Ignacio Verdugo Cavada, Juan Guzmán Cruchaga, Manuel Magallanes Moure, Jorge González Bastías, Daniel de la Vega.

En cuanto a su inserción literaria, B. Morgado dice que el grupo estudió

detenidamente las escuelas literarias surgidas después del “rubendarismo”: los Parnasianos, los Simbolistas, el Futurismo, el Ultraísmo, el Cubismo, el Dadaísmo, los Surrealistas. Revisaron también escuelas como el Suntuarismo, el Paroxismo, el Integralismo, el Unanimismo, etc. Incluye, finalmente, en esta memoria de escuelas o tendencias, al Creacionismo de Vicente Huidobro, respecto del cual, dice, se sintieron atraídos primeramente, a su regreso a Chile, valoraron como un “gesto heroico” su candidatura a la presidencia de la República frente al candidato único Carlos Ibáñez del Campo; pero luego fueron distanciados.

El origen y propósito del grupo runrunista surge en consideración de los libros de Benjamín Morgado; *Cascada silenciosa* (1926) y *Esquina* (1927), en prosa este último, y comentado por el crítico Alone (*La Nación*, 1927), y del cual tomaron la fórmula del nuevo estilo:

1. “será una fina caricatura con recursos tradicionales”;
2. se recurrirá a “los motivos más comunes” como inspiración;
3. escribirán sobre Chile: “Miremos el campo, las montañas, el mar, la cordillera, el salitre, todo lo nuestro”.
4. exhibirán el nuevo estilo; y
5. el nuevo movimiento se llamará *runrunismo*.

De aquí la presentación del Runrunismo con la publicación del *Cartel runrúnico*, fechado en abril de 1928. Dispuesto en seis columnas. En la primera aparece el postulado del grupo que reproducimos más arriba.

El adjetivo *runrúnico* deriva de *runrún*, nombre que se da a un juguete que consiste en una pieza redonda (metal o madera, incluso un botón grande) con dos agujeros por los cuales se hace pasar un hilo con el cual se le hace girar, lo que produce un zumbido fuerte y penetrante.

El nombre elegido contiene, según Antonio de Undurraga (1957:164), dos objetivos: “despertar con cierto estrépito a los cómodos y pacíficos ciudadanos (no olvidemos que los mexicanos buscaron la palabra *Estridentismo*), y tomar el arte como un pasatiempo que ofrecía ciertos resortes infinitos. En suma, llevar a la poesía la gracia del humorismo, la insistencia monótona del deporte, la magia de las danzas negras o la cálida estridencia del jazz”.

La proposición poética de los runrunistas señala: "El runrunismo no es un movimiento estático que descarga su fobia contra la retaguardia hética y la vanguardia pacífica". Se destaca así, la alegría, el entusiasmo, el humor (éxtasis) que los mueve, reafirmada ante los términos de "eclosión cáustica y ebullidora" situada ante una retaguardia enferma, debilitada, tísica, y una "vanguardia pacifista". Por retaguardia poética hay que comprender a los "poetas de moda" que enumera B. Morgado; y por "vanguardia pacifista" se alude a un supuesto grupo "nerudista".

Se entregan en el texto una serie de definiciones que parecen exaltar el elemento irracional vertido en el humor, la sátira, el juego. B. Morgado (1961:51) dice a este respecto:

Muy pocos se libraron del runrunismo. No solamente los jóvenes sino hasta los más ancianos acabaron escribiendo versos a la manera runrunista. Lógicamente, el runrunismo era un trampolín, una etapa. No había para qué volverse loco escribiendo en la misma forma toda la vida. Pero fue, como digo, un tramo de alegría, de buen humor en que, al menos por un largo período, se perdieron las palabras penas, abatimiento, tedio, fastidio, congoja, desconsuelo, zozobra, tormento, dolor, aflicción, pesar, etc., de la literatura chilena.

Para comprobar su afirmación, cita ejemplos de poetas chilenos ordenados alfabéticamente. Algunos de los cuales citamos a continuación:

Ahora
frente al puerto
ha venido a quedar anclado el ARCO-IRIS
con el casco pintado de siete colores

(Neftalí Agrella).

La música que equilibra
en las cuerdas del violín
para no caer del CHAR

LES

TON.

(C. Andrade).

Remecíamos juntos el árbol de la tarde
hasta que el sol maduro
se caía del cielo.

(Julio Barrenechea).

Hasta que un día se clavó en mi sueño
os-ci-lan-do
como una espada.

(Luis Omar Cáceres).

El viento del desierto ondea las palmas de su
mano.

(Humberto Díaz Casanueva).

El eclipse de la luna
es un juguete japonés.

(Raúl Lara).

Hay un volantín dormido en el cielo de mi
infancia.

(Alberto Rojas Jiménez).

Las casas
parecían un hilera de mendigos.

(Andrés Sabella).

Números blancos llenan el cielo en descanso.

(Gerardo Seguel).

La luz de la lámpara es el único ruido
posible.

(Rosamel del Valle)

El Runrunismo y la crítica

La recepción crítica del proyecto runrunista ha sido examinado por Sergio Vergara (1989) en cuanto acogida entusiasta y polémica, tomando como ilustrativo el artículo de Renato Valenzuela (5 de febrero de 1932), quien deja

constancia de que los críticos del momento acostumbraban a comentar los poetas con “un denodado afán de humillar y zaherir, hasta hacer trizas, el ideario y las obras del grupo que se denomina “Runrunista”; de que la actitud asumida por ese grupo resulta inaceptable para la concepción institucionalizada de la literatura; que como se autodefinen de izquierda políticamente, han encontrado “furibundos detractores”; que acogiendo el runrún como emblema demuestran una concepción lúdica, dinámica y humorista de la poesía, cuyo objetivo es impactar.

Banjamín Morgado (1961) sostiene que “los periodistas vieron en nosotros ‘una locura juvenil’, nos aplaudieron y nos abrieron de par en par las puertas de los diarios”, y cita a León Barros M., de *El Diario Ilustrado*, a Daniel de la Vega y Eduardo Barrios de *Las Últimas Noticias*, a Januario Espinosa de *Zig-Zag*; y reproduce de *El Mercurio* la respuesta que el diario da en la sección “Consultas”, de “El Averiguador Universal”.

Como ejemplo de una reacción polémica, Sergio Vergara evoca la controversia iniciada en octubre de 1932, en torno a la publicación de *Tratado del bosque*, de Juvencio Valle. Este libro fue criticado negativamente por Reyes Mesa, escritor que se asimiló al grupo runrunista. En dicha controversia intervino Neruda con una carta publicada en *La Nación* (20 de noviembre de 1932) defendiendo el libro de Juvencio Valle. Dicha carta fue respondida por B. Morgado en “Carta de un runrunista a Pablo Neruda” (*El Mercurio*, 27 de noviembre de 1932).

Es de interés la divergencia del grupo runrunista respecto de Neruda y el grupo de poetas que se le asocia (Díaz Casanueva, Angel Cruchaga, Rosamel de Valle, Juvencio Valle, entre otros). A este respecto, Sergio Vergara parece distinguir una orientación vanguardista mayoritaria, representada por Huidobro y Neruda fundamentalmente, y otra divergente de aquella, representada, en este caso por los runrunistas. Sin embargo reconoce elementos comunes: en la defensa del “arte nuevo”, definido como “arte de la oscilación”, de la “superposición de planos”; en la adopción de “una actitud definida por su carácter criticista, revolucionaria”; en la ruptura con “el Clasicismo, el Romanticismo, el Realismo y las teorías de la inspiración poética”. La divergencia se daría a partir de la apelación runrunista al juego, a la risa y a la extracción de sus materiales de la situación contextual inmediata.

La consideración del juego "siempre beligerante entre distanciamiento (Runrunismo) y una suerte de compromiso (Vanguardia) producirá entonces coherentemente el desplazamiento del primer grupo por el segundo". De lo cual, S. Vergara concluye que el proyecto runrunista está más cerca del dadaísmo que del surrealismo.

La situación socio-política de la década del treinta ha cambiado en el país y ello se manifiesta en las nuevas orientaciones culturales. Hernán Godoy U. (1982:493) describe esta situación:

Las nuevas generaciones mesocráticas que dominan el escenario a partir de los años treinta ya no exhiben el mismo grado de consenso político y de unidad cultural que mostraban en las primeras décadas del siglo. Una vez que el poder ha sido conquistado, los sectores medios se fragmentan en una variedad de *ísmos* políticos, literarios y artísticos.

Abandonan el nacionalismo cultural y su acción se diversifica en una serie de movimientos artísticos e intelectuales, que implican una orientación más universal que el criollismo y una búsqueda de mayor trascendencia que el autoctonismo.

La poesía chilena aparece entonces muy relacionada con las orientaciones europeas. La acogida de esa poesía, sin embargo no siempre significa aceptación de un proyecto como el runrunista, en el que prima el carácter lúdico. De todos modos esa orientación de la poesía chilena puede considerarse en el desarrollo de la antipoesía.

Referencias y Bibliografía

Arenas, Braulio,

1965 "El Runrunismo", en *La Nación*, (domingo 25 de abril de 1965 -5).

1978 "Benjamín Morgado y el Runrunismo", en *El Mercurio*, 16 de abril de 1978, p.4.

- 1982 "El Runrunismo", en *escritos y Escritores chilenos*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento. pp. 221-226.
- Azócar, Rubén,
1931 *La poesía chilena moderna. Antología*. Santiago de Chile, Ediciones Pacífico del Sur.
- Délano, L. E.,
1934 "Esquema de la poesía joven en Chile", en *Atenea* 28 (113) (nov. 1934), pp. 24-35.
- Morgado, Benjamín,
1932 "Carta de un runrunista a Pablo Neruda", en *El Mercurio* (domingo 27 de noviembre de 1932).
- 1961 *Poetas de mi tiempo*. Santiago de Chile, Talleres Gráficos Periodística Chile Ltda.
- 1988 "Un ismo chileno 'El Runrunismo', en *El Mercurio* (domingo 23 de marzo de 1988, p. E-4).
- Osorio, Nelson,
1981 "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano", en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), XLVII, 114-115 (enero-junio 1981), pp. 227-254.
- s/a *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Edición, selección, prólogo, bibliografía y notas... Caracas-Venezuela, Biblioteca Ayacucho. pp. XXXII; 326-327.
- Plath, Oreste,
1939 "Quién es quién en la literatura chilena: Benjamín Morgado, Runrunista", en *La Nación* (8 de octubre de 1939).
- Santelices, Augusto,
1977 "El Runrunismo", en *La Prensa*, Curicó (Chile), 28 de agosto de 1977, p. 3.
- Santana, Francisco,
1976 *Evolución de la poesía chilena*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, pp. 196-202.
- Solar, Hernán del,
1937 *Índice de la poesía chilena contemporánea*. Santiago de Chile, Editorial Ercilla.

- Undurraga, Antonio de,
1957 *Poesía y prosa de Vicente Huidobro*. Madrid, Aguilar, p. 164.
- Vergara Alarcón, Sergio,
1988 "El Runrunismo. Presentación de un grupo literario de vanguardia de 1928". (Trabajo leído en el V Seminario Nacional de Estudios Literarios, Santiago de Chile, 1988).
- Videla de R., Gloria,
1981 "El Runrunismo chileno (1927-1934). El contexto literario", en *Revista Chilena de Literatura*, 18 (noviembre 1981), pp. 73-87.

LUIS MUÑOZ GONZÁLEZ

Santiago Stefan Bacha (1981: 103) que "en Chile, como en ningún otro país del continente, el surrealismo consiguió desarrollarse e imponerse hasta el punto de dominar el ambiente a través de un reducido, pero verdaderamente destacado grupo de poetas y artistas, cuya fidelidad y valor han conseguido ganar batallas al tratarlos, como afirma un manifiesto de los surrealistas, de la defensa de la poesía". Se refiere, por cierto, al grupo de la Mandrágora.

Orígenes de la Mandrágora

Enrique Gómez-Correa (1979) dice que "fue el azar el que hizo que tres fundadores de la Mandrágora durante los años de 1932 y 1933 en Talca, ciudad volcánica, ubicada en la zona central de Chile, para estudiar en el Liceo de esa ciudad". Se refiere a Braulio Arenas, a Teófilo Cid y a él mismo. El primero proveniente de La Serena, el Norte Chico; el segundo de Temuco, el sur; el tercero de Talca, el centro del país: así agrega Arenas aportaba los metales, Cid el elemento vegetal y el agua, y yo el alcohol y la violencia telúrica. "Misterio, misterio alquímico, del que saldría Mandrágora". Esa asociación continuó en Santiago de Chile, y adaptando una posición común frente a los fenómenos políticos, sociales y culturales del momento, tanto del país como del mundo. Pues, hay que recordar que esos años están marcados por acontecimientos decisivos: la Guerra Civil española, paralelamente el auge del nazifascismo en Alemania e Italia; en el país, así da el Frente Popular. Así

EL SURREALISMO Y LA MANDRAGORA

Sostiene Stefan Baciú (1981: 109) que “en Chile, como en ningún otro país del continente, el surrealismo consiguió desarrollarse e imponerse hasta el punto de dominar el ambiente a través de un reducido, pero sumamente dinámico grupo de poetas y artistas, cuya fidelidad y valor han conseguido ganar batallas al tratarse, como afirma un manifiesto de los surrealistas, de la *defensa de la poesía*”. Se refiere, por cierto, al grupo de la *Mandrágora*.

Origen de la *Mandrágora*

Enrique Gómez-Correa (1979) dice que “fue el azar el que hizo que sus tres fundadores nos reuniéramos durante los años de 1932 y 1933 en Talca, ciudad volcánica, ubicada en la zona central de Chile, para estudiar en el Liceo de esa ciudad”. Se refiere a Braulio Arenas, a Téofilo Cid y a él mismo. El primero proveniente de La Serena, el Norte Chico; el segundo de Temuco, el sur; el tercero de Talca, el centro del país; “así-agrega- Arenas aportaba los metales, Cid el elemento vegetal y el agua, y yo el alcohol y la violencia telúrica. ¡Misterio, misterio alquímico, del que saldría Mandrágora”. Esa asociación continuaría en Santiago de Chile, y adoptaría una posición común frente a los fenómenos políticos, sociales y culturales del momento, tanto del país como del mundo. Pues, hay que recordar que esos años están marcados por acontecimientos decisivos: la Guerra Civil española, paralelamente el auge del nazifascismo en Alemania e Italia; en el país, se da el Frente Popular. Así

es que el marco histórico-cultural de la *Mandrágora* es el de la llamada Generación del 38.

El nombre del grupo, *La Mandrágora*, menciona una planta de la familia de las solanáceas, cuya raíz bifurcada se asemeja a la forma humana, y contiene alcaloides con propiedades narcóticas, soporíferas y afrodisíacas; tradicionalmente se le asocia al culto de Afrodita, a la hechicería y a la magia.

El primer acto público del grupo fue un recital poético dado en el auditorio de la Universidad de Chile, el 19 de julio de 1938, y en el que toman parte: Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa. Ese mismo año publican la revista *La Mandrágora* (Klaus Müller-Bergh 1988: 54; y Klaus Meyer-Minnemann y Sergio Vergara 1990: 51-69).

La revista tiene el subtítulo de "Poesía, Filosofía, Pintura, Ciencia, Documentos". La fecha del N° 1 es de diciembre de 1938, en Santiago de Chile. El comité directivo lo integran: B. Arenas T. Cid y E. Gómez-Correa. La revista alcanzó a la publicación de siete números: el N° 1, en diciembre de 1938; el N° 2, en diciembre de 1939; el N° 3, en junio de 1940; el N° 3, en junio de 1940; el N° 4, en julio de 1940; el N° 5, en junio de 1941; el N° 6, en septiembre de 1941; y el N° 7, último de la serie, en octubre de 1943.

Braulio Arenas sostiene que esta revista tuvo su continuación en la revista *Leit-motiv* que el mismo publicó en 1942, la cual alcanzó a dos ejemplares. El segundo y el último (2-3) apareció en 1943. Klaus Meyer-Minnemann y Sergio Vergara han analizado la revista y el proyecto literario y vital planteado en ella en un artículo reciente "La revista *Mandrágora*: vanguardia; contexto chileno en 1938" (1990).

Colaboraron en la revista, aparte de los miembros del grupo, poetas y artistas plásticos como: Renato Jara, Mario Urzúa, Mariano Medina, Armando Gaete, Eugenio Vidaurrazaga, Enrique Rosenblatt, Juan Sánchez Peláez, Vicente Huidobro, Rubén Jofré, Pablo de Rokha, Ludwig Zeller, Gonzalo Rojas, Gustavo Osorio, Fernando Onfray, Omar Cáceres.

Hilda Ortiz (1966) y Stefan Baciú (1988) trazan una cronología de las actividades del grupo a partir del acto público de 1938, en la Universidad de Chile.

En 1939, los tres integrantes del grupo dictan conferencias en la Universidad de Chile, con el objetivo de situar al surrealismo y a atacar a algunos

escritores chilenos, a Neruda principalmente. Las conferencias fueron publicadas en la revista *Multitud*, dirigida por Pablo de Rokha, y luego salen en un apartado con el título de *Defensa de la poesía*.

En 1940, Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, Fernando Onfray y Mario Urzúa, interrumpen el acto de homenaje que se le rinde a Pablo Neruda, en la Universidad de Chile.

En 1941, Braulio Arenas y Omar Cáceres realizan una exposición surrealista en la Biblioteca Nacional. El folleto, aparte del catálogo de la exposición, contenía un artículo de B. Arenas, titulado "Vida del surrealismo", y otro de E. Gómez-Correa, titulado "La poesía negra y collage".

Hilda Ortiz (1966: 44) sostiene que el grupo hizo crisis entre los años de 1941 y 1942, y que B. Arenas y O. Cáceres se comprometieron decididamente con el surrealismo de A. Bretón.

En 1942, B. Arenas publica el primer número de *Leit-movit*, revista en la que colaboran André Bretón, Benjamín Péret y Aimé Césaire, además de B. Arenas, Cid, Cáceres, Gómez-Correa, F. Onfray, E. Rosemblatt y Juan Sánchez Peláez. La colaboración de Bretón consistió en "Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no", traducido al castellano.

Con el segundo número de *Leit-movit* (1943) terminan las manifestaciones surrealistas, aun cuando la actividad creadora continúa. Así es como en 1948, B. Arenas y O. Cáceres realizan una exposición surrealista internacional, en la Galería Dédalo de Santiago de Chile.

En 1949 muere Omar Cáceres, y con ello empieza la dispersión del grupo. En este mismo año B. Arenas edita el número de la revista *Gradiva*, con un texto suyo y otros de Gisele Prassinos y Giorgio de Chirico.

Posteriormente, en 1957, aparece *EL AGC de la Mandrágora*, una selección antológica de la visión total del surrealismo chileno de los tres poetas mandragóricos: A-renas, G-ómez y C-áceres. Incluye un breve diccionario surrealista y una bibliografía del surrealismo chileno.

Principios de la Mandrágora

Uno de los textos que puede considerarse como manifiesto del grupo *Mandrágora* es el texto de Braulio Arenas, titulado "Mandrágora, poesía negra", publicado en el primer número de la revista *Mandrágora*.

La poesía es para Braulio Arenas:

(...) NEGRA como la noche, como la memoria, como el placer, como el terror, como la libertad, como la imaginación, como el instinto, como la belleza, como el conocimiento, como el automatismo, como la violencia, como la nostalgia, como la nieve, como el capital, como la unidad, como el árbol, como la vida, como el relámpago.

El calificativo "negra" que le atribuye a la poesía, ciertamente apunta a la oscuridad y al misterio. "La poesía es nictápole", dice; porque es la "que ve mejor de noche". Esto es que la poesía negra es un modo de ver, un modo de captar la realidad.

La poesía es una fuerza que excede los límites de la realidad o lo que se entiende por realidad, y cuyo símbolo es "la planta de la MANDRAGORA".

Según lo que plantea B. Arenas, concluimos que el origen de la poesía es la libertad humana, puesto que -dice- es la libertad "nuestro único dominante poético". Es la libertad la que permite al poeta "retroceder al mundo regular de las encantaciones alucinantes, para recoger ahí, con miradas ávidas de místicos, las manifestaciones transitivas de su realidad", y tal vez escribir "directamente del natural", pues estas visiones iluminan el recorrido y "ya no se sabe si se escribe o se mira, dejando a la mano el cuidado de reproducir un uniforme ajeno, pero que nos pertenece". He aquí el dictado automático, el "dictado profético" de la poesía.

La libertad, pues, permite al hombre y al poeta transitar hacia su interior, cuyos informes hacen que sienta "la necesidad de ser dirigido, de ser absorbido, de ser inspirado por un representante suyo que actúa desde su propio interior".

Por esta sujeción poética “se trata de adivinar, de soñar o de escribir lo que ha soñado, lo que ha adivinado”. De aquí se recomienda: “Que el impulso de la sumersión en el hondo sueño sea la voz de partida, la voz de alarma”.

Proclama para hablar de la poesía el sentirse apoderado de “ese furor sagrado inapercibible por la memoria”, cuya base es “el sentido de vida y de muerte, el terror cósmico de la imaginación, el impulso instintivo de cortar los puentes, y la obediencia ciega a la ley del destierro dictada por uno mismo”.

Como el propio B. Arenas tiene conciencia de la referencia continua, en su discurso al *terror*, dice que defiende su validez “como sentido poético”, “porque él nos permite vivir en pánico, es decir, vivir alertas, vivir despiertos, vivir acechando lo desconocido a cada segundo”. Por esto también lo define recurriendo a una cita cuyo origen no menciona:

El terror es el sentimiento instintivo del hombre, que le empuja a buscar, alejándose de toda preocupación inmediata, la razón genérica de su destino en las fuentes secretas del subconsciente y encontrar ahí, valiéndose del hilo conductor de la poesía, la relación entre su vida y los fenómenos del sueño, de la violencia, de la locura, etc., que se escapan a su control diario, empleando para ello, y como soluciones POÉTICAS, todos los recursos que tenga a su alcance, como el delirio, el automatismo, el amor, el azar, el crimen y, en general, todos los actos sancionados por la ley, por la medicina y por la religión.

Los antecedentes de la *Poesía negra* están, según B. Arenas, en “los fenómenos del SURREALISMO, el único enunciado que ha tenido hasta hoy la fuerza capaz de asimilar todas las manifestaciones del inconsciente y rendir al hombre un servicio liberador”.

El análisis que hacen Meyer-Minnemann y Sergio Vergara (1990) de la revista *Mandrágora*, destaca las relaciones del programa del grupo con el surrealismo francés, tanto por las colaboraciones, por la selección de los libros reseñados, cuanto por el pensamiento desarrollado en los artículos publicados en ella. Así es que el caso de la insistencia en la noción del *terror*, reafirmada por E. Gómez-Correa en la “Intervención de la poesía”; de la noción del *placer*, “como único principio determinante de nuestros actos, aún de los más elementales”, sustentado por Gómez-Correa en “Yo hablo desde la Mandrágora” (1939), en la misma orientación del *Second Manifeste du surrealisme*; del artículo de Teófilo Cid, “Continuadores del sueño”, que recoge la orientación materialista del surrealismo francés; de la insistencia

en el carácter totalizante de la actividad poética “con respecto a la sociedad y en general frente al universo”, formulada por Gómez-Correa en “Notas sobre la poesía negra en Chile” y por B. Arenas en su artículo “La transmisión del pensamiento” (*Mandrágora* N° 3, junio 1940); de la reafirmación de principios en la declaración colectiva formulada en el N° 4 de la *Mandrágora* (julio 1940), con un evidente radicalismo verbal en la aspiración de traspasar los límites de la literatura y alcanzar una praxis vital; de la referencia explícita, en esa misma proclama, de Vicente Huidobro como modelo en Chile de poeta renovador; del “Testimonio de un poeta negro”, artículo donde Gómez-Correa hace un balance (*Mandrágora* N° 7, 1943), vaticina que la poesía negra algún día invadirá a toda la actividad social, y señala la disolución del grupo.

Los analistas hacen notar que este artículo de Gómez-Correa confirma “una vez más la regla general, según la cual los movimientos de vanguardia suelen autoubicarse mediante una sucesión de rupturas, en el punto extremo de la avanzada poético-literaria” (p. 62); y que los interlocutores de la *Mandrágora* fueron el surrealismo europeo y las tendencias literarias chilenas de la época. Con el primero se marcan las semejanzas y con el segundo, las diferencias y discrepancias.

En el N° 4 de la revista *Mandrágora* aparece un texto titulado “Mandrágora”, que se supone es un texto colectivo y que sintetiza el programa a proposición del grupo en nueve puntos.

En el primero se describe la planta, la que puede otorgar poder, amor, riqueza y conocimiento a quien logre poseerla. En el segundo se sostiene que esa planta simboliza la poesía negra. Poesía que se manifiesta en poemas o en actos revolucionarios, que es “el ansia más sedienta del peligro”. “La poesía negra quiere destruir la valla convencional de los principios del bien y del mal, según la clasificación vigente”.

En el punto tercero se insiste en que ellos atacan el principio dual del bien y del mal, por cuanto las fuerzas más reaccionarias de la sociedad actual se han refugiado en el bien. Y ello hace que los componentes del grupo se sientan y actúen bajo el imperativo de la ilegalidad.

En el cuarto punto declaran que, desde la perspectiva de la “lucha minoritaria”, atacan siempre de frente a sus enemigos, y que la experiencia

les ha demostrado que se puede conciliar la palabra y la acción en un solo resultado poético.

En el quinto punto describen los elementos que sirven a la inspiración del poeta "negro":

(...) ellos reposan en las aguas de la memoria, donde fermentan los impulsos anímicos de la inteligencia, del pensamiento y del instinto, aguas que, al agitarse convulsivamente por el placer, se separan en sensaciones aisladas, provocando la ruptura inmediata de su unidad central, para reproducir fragmentariamente los estados caóticos de la inspiración y el desencanto.

En el sexto punto declaran que el grupo "hace suyas todas las manifestaciones del humor negro, en cualquiera de sus formas": el dandysmo de Jacques Vaché y Jacques Rigaut, la crueldad de Swift, la moral de Sade, el terror de Lautréamont, la descripción de Roussel, etc., "y en general hace suyas todas las manifestaciones de surrealismo".

En el séptimo punto señalan las preferencias literarias desde Dante y Bandello a Ford, Marlowe, Webster y Tourner, Anne Radcliffe, Lewis, Walpole, Young y Chatterton; a los románticos alemanes: Von Arnim, Kleist, Jean-Paul, para pasar a Nerval, Baudelaire, Mallermé y Rimbaud, y llegar a Breton, Eluard, Péret y Apollinaire.

En el octavo punto se advierten que en Chile no pudo haber fructificado la planta "Mandrágora" (poesía negra) sino se hubiera alzado "en una empresa de limpia revolucionaria nuestro amigo Vicente Huidobro. El ha sido quien ha liberado a la poesía de nuestro idioma de la bajeza de la retórica y de la prisión, y la ha puesto en su rol de perfeccionamiento y de fuerza activa".

Finalmente en el noveno punto sostienen que su poesía aspira "a ser una voz de protesta, una voz de alarma. Ella está signada por la exageración".

Valoraciones de la crítica

Tempranamente, en 1940, Eduardo Anguita, en su artículo "Un año de poesía chilena" (Atenea, N° 178, pp. 129-135), dice:

(...) Quiero hablar de la "Mandrágora, Teófilo Cid, Braulio Arenas, Enrique Gómez. No han logrado nada de lo que se han propuesto como surrealistas. No hay en ellos ese golpeante barroquismo de un Dali o un Max Ernst, que denuncia la preocupación por un fin extrapoético y de trascendencia humana. No se ve en ellos ese choque entre dos realidades, del que parte, no sólo la luz poética, sino la síntesis que superará ese terrible dualismo de que habla Breton en "Los vasos comunicantes". No se ve en ellos el movimiento, la dialéctica de las fuerzas antagónicas; muy al contrario: fuera de una actitud unilateral y carente de *portée* en contra de todo lo establecido, se advierte siempre en sus poemas una complacencia estética, de buen gusto sin duda -sobre todo en Cid, cuyas intuiciones de carácter sensorial desarrollan a veces una fuerza hasta alcanzar el dominio intelectual-, una complacencia estética, repito, que revela una vejez desoladora y una pertinacia simpática e ineficaz.

De Braulio Arenas dice que no conmueve en sus repetidas incursiones en la moral; que su teorización es puramente literaria, que sus poemas corresponden a un período imaginista. En suma:

Lejos estamos del momento en que la cosa iba en serio: recordemos el suicidio de René Crevel, y más atrás aún, el caso de Rimbaud. La poesía de Arenas es la de un esteticista al mismo tiempo que, en sus mejores instantes, la de un agente provocador de la vieja moral.

Hay que advertir que con este juicio, Anguita está valorando parte de la producción poética del año de 1939.

Unos diecisiete años después, Jorge Elliot (1957) reconoce que el impacto de la producción poética de Huidobro, de De Rokha y de Neruda se produce en forma prácticamente simultánea hacia el año de 1939; que "entre 1933 y 1938 sus reputaciones llegan al cenit y la nueva poesía es toda una realidad en cuya primera etapa comienza su culminación", a los cuales agrega el

nombre de Omar Cáceres; que “en el grupo urbano, es decir, en el de Huidobro, nace el surrealismo en Chile y él adopta el nombre del movimiento “Mandrágora”. Lo encabeza Braulio Arenas, y se destacan en él, fuera de Arenas, Jorge Cáceres, Teófilo Cid y Gómez-Correa”.

Respecto de la situación del surrealismo chileno dice:

Es justo, sin embargo, reconocer que los poetas chilenos que aceptaron los postulados de dicha escuela (los del surrealismo francés) se distinguen por su seriedad ante los problemas que plantea. La mayoría ha escrito cuentos de innegable calidad y la poesía de Arenas, Cáceres, Cid y Gómez-Correa contiene elementos que germinan con mucho vigor en nuestra imaginación.

Enrique Lihn (1970) refiriéndose a la posible ortodoxia del surrealismo chileno y a su repercusión en el país, dice que “duplicó, pero a la manera de una sombra, el hermetismo de aquél (el europeo); pues, comunicaba el rompimiento de la comunicación en una lengua de escasa o ninguna resonancia cultural en el medio ambiente literario”.

Jason Willson (1970) señala que el surrealismo chileno es un producto tardío en relación con el europeo; estima que los manifiestos mandragóricos son ingenuos; y considera sus intentos como “un trasplante enfermizo de la cultura literaria europea”.

Francisco Santana (1976) describe y caracteriza el “Trapezio surrealista: la Mandrágora”. Le concede a este grupo

un relativo valor tanto por la importancia de las creaciones como por la novedad de las formas. Es más bien un alumbramiento pintoresco y pasajero del camino trazado por nuestra poesía. Caso o nota comparable a la del runrunismo. Surge la Mandrágora con artificiosas y solemnes frases retóricas y con tal seriedad que contrastan con la falta de madurez poética de sus autores. Es en buenas cuentas un trapezio donde vemos un brote del surrealismo.

Marta Contreras (1985) analiza el discurso de los manifiestos del grupo Mandrágora concluyendo que:

El surrealismo chileno se muestra a través de sus manifiestos orientado por la misma motivación del surrealismo francés: producir un cambio de conciencia a través de la investigación de sus zonas límites como el sueño, el

delirio, la locura, etc., que abrirían áreas de experiencia cognoscitiva tradicionalmente no incluidas en la cultura occidental. Este territorio de conocimiento es explorado a través de prácticas específicas entre las cuales se le da a la poesía un lugar privilegiado. La poesía es atendida como un instrumento de investigación que a través de ejercicios como la escritura automática, es capaz de ir más allá de los límites de una racionalidad regida por las leyes del pensamiento lógico.

Observa, además, que la superación de las oposiciones absolutas, las dicotomías -bien/mal, vigilia/sueño, materia/espíritu/vida/muerte-, constituyendo un aspecto central del surrealismo, en el caso de la Mandrágora se dan en cuanto grupo subversivo, promoviendo su ruptura mediante una experiencia personal de conocimiento.

Reconoce, sin embargo, que la forma discursiva de esos manifiestos no logra superar esos esquemas de dualismos. Es decir se da una contradicción entre enunciados y la enunciación de esos discursos:

La anulación de las oposiciones se manifiesta en la modalidad del querer sin modificar el cuerpo de la letra, de la escritura, del sistema de enunciación que articula los manifiestos y que los caracteriza y define como tales. Los manifiestos cumplen, desde este punto de vista, una función propagandística y referencial de una instancia que queda fuera del texto y que pertenece al campo de la experiencia.

En cambio, apunta a la "Poesía Negra" como el método mediante el cual se persigue una ruptura fundamental en la conciencia, que altere, que haga otro al sujeto de la experiencia.

Stefan Baciú (1981) considera que "el surrealismo chileno representa una fuerte corriente en la poesía y en las artes plásticas; que

lo que el surrealismo legó a la cultura chilena desde 1938, se puede encontrar expresado de la manera más representativa en la obra de este poeta, que hoy sigue siendo, como en 1938, el surrealista por vocación y pasión que se quedó fiel a su primer llamado, llegando a una perfección de la expresión y a una cosmovisión que lo destacan entre los poetas de su generación. Poetas de la revolución, de lo negro, de la furia, de la noche y de la carcajada trágica delante del mundo, Gómez-Correa expresa la *loca geografía* chilena por medio de un lenguaje universal.

Señala como causa del desconocimiento de este poeta, como de la mayoría de los poetas surrealistas, la *ferocidad surrealista*; y considera que los tirajes limitados de sus textos, las editoriales privadas, las ilustraciones de renombrados pintores surrealistas, la difusión personal del autor, han contribuido al exclusivismo de cerrados círculos de lectores. Para superar esta situación propone, aunque constituya un “riesgo”, editar comercialmente esta obra, pues ello “significaría el descubrimiento del mundo que el surrealismo chileno presenta al continente americano y al lector internacional”.

K. Meyer-Minnemann y S. Vergara (1990), al situar al grupo de la Mandrágora en el marco político, social literario en el que se desarrolla, concluyen:

La aparición del grupo de la Mandrágora resulta ser un punto concreto de una manifestación cultural en el proceso de cambios radicales en Chile que tienen lugar a inicios de la década del treinta, tanto en lo político como en lo social, y que condicionarán la formación de un contexto socio-cultural que durante algún tiempo adquirirá un carácter dominante.

Advierten que la forma que adoptan para enfrentar la realidad y transformarla en todas sus manifestaciones y no sólo en lo social, es la anulación de los principios dicotómicos. Y así se proponen el ataque y destrucción de la sociedad capitalista, se apoderan de algunos principios marxistas y “su forma de acción será extrema a ultranza, pero su orientación surrealista no le permitirá colaborar con los proyectos de izquierda en boga”.

Mandrágora exaltaba la expresión poética como manifestación máxima de la libertad desvinculadora de todas las trabas sociales, morales e imaginativas posibles.

Por todo lo cual, nos dicen:

Está claro que con esta postura el grupo de la Mandrágora se colocaba fuera de cualquier posibilidad de alianza en el contexto de su época, puesto que se cerraba todos los caminos tanto a la derecha como a la izquierda. Como consecuencia, en el momento de una creciente tensión interna, sólo le quedaba la liquidación, tal como se manifiesta en el último número de la revista.

Referencias y Bibliografía

Alegría, Fernando,

1967² *La literatura chilena siglo XX*. Santiago de Chile, Zig-Zag.

Arenas, Braulio,

1958 "La Mandrágora", en *Atenea* 380-381 (abril-septiembre 1958), pp. 9-13.

1974 *Actas surrealistas*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento.

1982 *Escritos y escritores chilenos*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, pp. 226-231; 232-235; y 236-240.

1985 "Memorándum Mandrágora", en *Atenea* 452 (1985). Número dedicado al surrealismo.

Azócar, Rubén,

1931 *La poesía chilena moderna*. Antología. Santiago de Chile, Ediciones Pacífico del Sur.

Baciu, Stefan,

1979 *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Cruz del Sur.

1981 *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Cruz del Sur.

Contreras, Marta,

1985 "Surrealismo en Chile", en *Atenea* 452 (Segundo semestre 1985), pp. 29-55.

Goic, Cedomil,

1960 "La novela chilena actual. Tendencias y generaciones", en *Estudios de lengua y literatura como humanidades*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

1977 "El surrealismo y la literatura iberoamericana", en *revista Chilena de Literatura* 8 (1977), pp. 5-34.

1988 *Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana*. Barcelona, Editorial Crítica, pp. 177-202.

Lihn, Enrique,

1970 "El surrealismo en Chile", en *Atenea* 423 (1970), pp. 91-96.

- Müller-Bergh, Klaus,
1988 "De Agú y anarquía la Mandrágora; notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile", en *Revista Chilena de Literatura* 31 (1988), pp. 31-61.
- Meyer-Minnemann, Klaus y Vergara, Sergio,
1990 "La revista *Mandrágora*: vanguardismo y contexto chileno en 1938", en *Acta Literaria* 15 (1990), pp. 51-69.
- Lagos, Tomás,
1939 *8 nuevos poetas chilenos*. Santiago de Chile, Editorial de la Universidad de Chile.
- Ortiz, Hilda,
1966 "Contribución al estudio del surrealismo en Chile", en *Mapocho*, V, 1 (1966), pp. 30-49.
- Osorio, Nelson,
s/a *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispano-americana*. Edición, selección, prólogo bibliografía y notas... Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho.
- Promis, José,
1977 *Testimonios y documentos de la Literatura Chilena*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento.
La novela chilena actual. (Orígenes y desarrollo). Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.
- Rey, Tomás (Dámaso Ogaz),
1972 "Apuntes sobre el para-surrealismo y surrealismo en Chile", en *Zona Franca* (Caracas), Segunda Epoca, II. 11 (febrero 1972), pp. 39-49.
- Elliot, Jorge,
1957 *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Santiago de Chile, Universidad de Concepción.

LUIS MUÑOZ GONZÁLEZ

“EL VERDADERO CUENTO EN CHILE”

La frase el “verdadero cuento en Chile” ha sido fijada por la crítica literaria chilena para situar ya sea un grupo o una tendencia en la historia literaria del país. La frase ha sido tomada del título de una antología que publicara Miguel Serrano: *Antología del verdadero cuento en Chile* (Santiago de Chile, 1938).

Francisco Santana (1949), al proponerse determinar la existencia de una “nueva generación de cuentistas”, parte de una polémica que se inició en la revista *Hoy* en el año de 1938. Dicha polémica incide justamente en el cuento chileno. Posteriormente, Goic (1960), al determinar lo que llama “generación neorrealista en Chile”, distingue con este nombre de ‘El verdadero cuento en Chile’ una de las tendencias de la mencionada generación. Así, la frase designa un momento o una de las manifestaciones de lo que iba a llamar la “Generación de 1938” o “Generación del 38”, simplemente.

En torno al cuento, como género, surge pues una polémica, en el curso de la cual se va a ir insistiendo, sobre todo de parte de Miguel Serrano, en la aparición de una nueva generación literaria en Chile. El comienzo de esta polémica fue un artículo de Serrano publicado en *La Nación* (13 de febrero de 1938), titulado “Algo sobre el cuento en Chile”. En relación con un concurso patrocinado por *El Mercurio*, Serrano intenta precisar lo que es cuento. Así, dice que en América del Sur y, en especial en Chile, se escribe mucho, pero se sabe muy poco sobre él; que “el cuentista auténtico está localizado, precisamente, en esta *joven generación* (el subrayado es nuestro); que América del Sur ha demostrado una preferencia por el “género cuento”; que es el género que está más “de acuerdo con su idiosincrasia, con

su abulia hasta lo muy extenso en el espacio", que, insiste, "en América, en especial en Chile, nace el cuento".

Luego intenta determinar el cuento como género. Así sostiene que "es un género intermedio, si se quiere, entre novela y el poema, no debiendo existir, sin embargo, cuentos poemáticos, o bien, narración. Es así un mundo propio, cerrado o abierto, con existencia en sí, con su ley, o con sus leyes propias, con sus dolores, con sus placeres, con sus incomodidades y con sus comodidades propias. Vive ese mundo, como vive una piedra definitiva, como vive un pájaro o un sentimiento".

Pasa después a afirmar que "aún no ha sentido por el cuento -el cuentista hasta ahora no ha sentido- el respeto que el verdadero poeta ha sentido por la poesía"; y que "el cuento nace hoy".

Serrano quiere precisar una estética del cuento como actitud o modo de vida. De ahí que sostenga que "caminando solos, nos encontramos poseedores de un mundo propio, logrado por nuestras manos solas, con sus leyes, con su singularidad, en que sólo se ha reflejado la imagen de nosotros mismos o de nuestro valor, revelándose, expresando su ansia".

Se queja, después, de la no publicación adecuada de los cuentos, aun existiendo -dice- entre nosotros auténticos cuentistas. Responsabiliza de ello, primero, a las editoriales que no creen en el cuento, "porque no cree el lector ni el público medio de lectores escépticos"; y, después, al escritor que no ha sabido ni hecho nada por reivindicar el cuento.

La última parte del artículo está destinada a presentar a uno de estos cuentistas jóvenes, a Juan Emar y a su libro *Diez* (1937)¹. Reconoce que ha sido este libro el que lo ha movido a escribir su artículo, puesto que ese libro contiene cuentos, tal como parece entenderlos Serrano. Destaca en esos cuentos de Emar la originalidad, la modernidad y la naturalidad. Sostiene

¹ En 1971, la Editorial Universitaria publicó, en una nueva edición (Colección Letras de América 'Cormorán'), este libro. La edición va precedida de un prólogo de Pablo Neruda, "J.E.", fechado en Isla Negra, agosto de 1970. Neruda sitúa la escritura de Juan Emar diciendo: "Ahora que los corrillos se gargarizan con Kafka aquí tenéis nuestro Kafka, dirigente de subterráneos, interesado en el laberinto, continuador de un túnel inagotable cavado en su propia existencia no por sencilla menos misteriosa".

que es moderno porque ha colocado su naturalidad fuera de la vida, "como la física y las matemáticas de hoy, que con Einstein se *deshumanizan* casi totalmente". La lectura de Emar le evoca la reacción que se tuvo ante un cuadro cubista, entendiendo este arte como el proceso de la humanidad hacia la deshumanización². Los adjetivos con que escribe la escritura de Emar son "ameno y *alucinante*".

Para finalizar, hace mención de la lectura de una nota sobre el cuento en la que se menciona a Juan Marín -"Puerto Negro"-, de quién se dice que sigue la línea de Baldomero Lillo. Esto le permite agregar que Lillo no es cuentista, sino narrador, por lo mismo Marín no lo sería. De ahí concluye que "en Chile no ha habido más cuentistas auténticos que los de la *joven generación* (el subrayado es nuestro). Pudiendo enumerarse entre ellos, por ahora, primero a Héctor Barreto, Anuar Atías, Pedro Carrillo y otros".

Por cierto que el tono y sobre todo lo dicho por Serrano había de despertar reacciones airadas entre los escritores y personas cultas de la época. Es así como Salvador Reyes, con el pseudónimo de Simbad, en un artículo titulado "Cuentos y cuentistas" (en *Hoy* N° 328, del 3 de marzo de 1938) da cuenta del artículo de Serrano y desestima lo dicho por él: "no saqué -dice- nada en limpio". Luego agrega: "un crítico sabe, por ejemplo, mucho del cuento, no puede decir muchas cosas acerca del género, pero como nunca ha escrito un cuento, no nos puede decir cosas íntimas de la manera de 'hacerlo', que sería interesante. La teoría se ve traicionada en la práctica con demasiada frecuencia".

Serrano respondió a Salvador Reyes (en *Hoy* N° 338, del 12 de mayo de 1938, pág. 59). Repite un poco lo que dijo antes: "que del cuento no se puede decir nada, porque el cuento nace hoy en América nuestra y en especial en Chile. Que hasta ahora nunca se ha tratado en su auténtica realidad, ni se le ha respetado, como el poeta respeta la poesía y el novelista la novela, y que es en la joven generación nuestra donde están los cuentistas". Agrega que "no creo en ningún cuentista norteamericano actual incluyendo a Waldo Frank

² Este término nos remite al conocido ensayo de Ortega y Gasset *La deshumanización del arte* tan lleno de resonancias y proyecciones como la *Revista de Occidente*, leídos con entusiasmo por los integrantes de estos grupos.

y John Dos Passos. Todos ellos -dice- usan técnica cinematográfica, construyendo a base de realidades exteriores, de impresionismo de estilo, como el mismo Malraux, en la novela, como Salvador Spriú en Barcelona, como Felipe Datz en Francia”.

Con esto ya está lanzada la polémica, pues estas afirmaciones parecen demasiado rotundas como para que no tengan una respuesta. Y si las ideas no son del todo nuevas, en cambio nos va indicando cómo se van percibiendo en el país las tendencias literarias contemporáneas.

La revista *Hoy*, junto con publicar la respuesta de Serrano a Simbad, le publicó también un cuento: “La historia de Antonio”. Pero también la revista solicitó del público lector su opinión. Fué así como en el N° 340 de la misma revista (25 de mayo de 1938) aparecieron dos cartas seleccionadas de entre las muchas que se habrían recibido. Una de ellas correspondía a Carlos Drogett, titulada “El cuento: cuentistas y cuenteros”.

Drogett comenta las ideas de Serrano, reproduciendo los cuatro puntos fundamentales: “1° del cuento chileno no se puede decir nada; 2° el cuento nace hoy en América nuestra y en especial en Chile; 3° el cuento construido en base de realidades exteriores, de impresionismo de estilo, es un mal cuento y lleva un rumbo equivocado; 4° el cuento auténticamente tal debe encerrar una ansia redentora y nueva, una realidad renovadora profunda, auténticamente nueva”.

Luego declara coincidir con Serrano en cuanto a que “el cuento chileno no existe y por tanto no existen los cuentistas chilenos (...), tendríamos -dice- que pegar unas largas puntadas en el género para reunir una docena de cuentos que rebasen las fronteras y los años”; pero rechaza el cuento “Historia de Antonio” como el argumento mayor para afirmar que el cuento nace “ahora en América nuestra y en especial en Chile”.

En cuanto al tercer punto, Drogett sostiene lo contrario: “el escritor debe construir a base de realidades exteriores, precisamente en función de una realidad interior”; “me parece que en esto el creador ha de ser un registro del mundo que le rodea y su intérprete además, si quiere que su obra tenga base duradera”.

Finalmente interpela a Serrano preguntando si no ha sentido desazón, desconfianza, amargura por el camino que se ha trazado, cuando se vive en

un mundo del dolor, de la miseria. Se refiere Drogett a una actitud de compromiso del escritor con la realidad social de la época. Lo contrario, afirma, es hacer "literatura de manos blancas", que no puede ser representativa sino de la vida ociosa. Esta afirmación le permite emitir juicio sobre los escritores criollos que han "ignorado la vida del trabajador agrícola- miseria y explotación", y añadiendo que en el mismo error están cayendo Serrano y los otros, de entre los cuales menciona a Braulio Arenas y a Eduardo Anguita.

La otra carta que publicó la revista *Hoy* está firmada por Emilio Walther, aparece con el título de "Déme un cuento de Miguel Serrano". El juicio es lapidario para descalificar el texto de Serrano como cuento. Le niega la condición de tal.

La réplica de Serrano aparece en *Hoy* N° 342 (9 de junio de 1938), con el título de "Literatura de manos negras". Insiste en el surgimiento de una nueva generación cuyo deber es "poner los puntos sobre las íes", "abrir el camino de su vida hacia el hombre, hacia la vida"; que "la nueva generación es la del cuento"; que "esta fe y esta *ansia* son las que irrumpen en la alborada del cuento, creándolo, en su más pura situación clásica de perfección y novedad". De este modo, Serrano parece identificar la postura de los jóvenes, su visión y su *ansia*, con el cuento. De ahí que destaque primeramente lo que la nueva generación debe hacer. El programa es de lucha: "Luchar, luchar contra todo aquello que hace al hombre menos hombre, contra la pose, contra la envidia, contra el oportunismo d'annunziano en el arte y en la amistad, contra la mala fe, contra la literatura -por oposición al auténtico arte, que equivale a esa fe y a esa *ansia* expresándose-, sobre todo contra la literatura de manos negras".

Pasa, luego, a contestar punto por punto las observaciones hechas por Drogett, en lo personal. Y ello le posibilita extenderse ampliamente sobre el por qué el cuento pertenece a América del Sur. Se refiere a que la psicología y el carácter del hombre de estas regiones está más de acuerdo con la dimensión concreta del género.

Repite su idea de que el cuento debe ser respetado como el poeta respeta el poema o como el novelista respeta la novela, porque el cuento tiene su mundo propio, sus propias leyes, porque el cuento "es también una distinta manera de ver el mundo, de mirar, de caminar, de respirar".

Respecto de la técnica del cuento dice muy poco. Considera que es difícil para el cuentista hablar de ella, porque en la actualidad es “altamente subjetiva”. Y también es subjetiva y metafórica la descripción que intenta formular. Así llega a decir que “el cuento nace todo de una vez, aparece y se estira, se despereza”; que la técnica del cuento, para el cuentista, se podría decir que consiste en *contemplantarlo*; que una vez que el cuentista lo ha visto -como un todo orgánico- al escribirlo, “debe tener en cuenta su existencia primaria y voluntariosa; que el *ritmo* interior debe ser respetado y reflejado en el ritmo exterior”.

Finalmente postula que en la relación hombre-tierra “hay una influencia mágica, si se quiere, del paisaje al hombre”; que en esa medida sus cuentos son chilenos y porque -a diferencia de lo que sostiene Mariano Latorre- la región influye en el hombre “a través de resonancias profundas en el inconsciente, por transmisiones del paisaje al alma, creando mitos equivalentes en el cuento y un raro clima que corresponde como su viento”.

La misma revista *Hoy*, en su número 344 (23 de junio de 1938) publica la contestación de Drogett con el título de “Dúplica sobre el cuento en Chile”. Pero el título mismo del artículo de Drogett dice “De Serrano a Serrano pasando por Serrano”. Con este artículo la revista *Hoy* pone término a la polémica sobre el cuento en Chile, lamentando que los participantes no valoraran la concisión, que es el rasgo que caracteriza a “los escritores que realmente tienen algo que decir”. Además, la revista estima como desvarío de los polemistas “negar la existencia del cuento en Norteamérica” y la de cuentistas chilenos como Mariano Latorre, Augusto D’Halmar, Joaquín Edwards Bello, Victoriano Lillo y muchos otros.

Aparte de las referencias personales, locales y circunstanciales en que abunda el artículo de Drogett, dice salir en defensa “de los cuentos en sí”, destaca algunos, no muchos, “que satisfacen un poco lo que yo voy entendiendo por cuento chileno”, menciona, así: *Lo que el tiempo deja*, *El vaso de leche*, *La última noche de bodas* y *Al décimo año*. Para él todos estos cuentos “tienen ese substrato de lenguaje, raza, idioma, idiosincrasia, geografías, tiempo, que les proporciona un desvanecido color local, un grave-y no agudo- acento nuestro”. Cierra su artículo caracterizando los cuentos de Serrano, diciendo “no son reales”, “son exteriores” (*impresionismo de estilo*), “no

son interiores" (en cuanto no expresan un ansia redentora, nueva, etc., o no parece que la expresen), y "no son chilenos".

Como proyección inmediata de la polémica que dio por terminada la revista *Hoy*, Miguel Serrano publicó en *La Nación* (domingo 2 de octubre de 1938) un nuevo artículo titulado "A propósito del cuento en Chile y de las antologías". Se trata de un extenso artículo en el que expone su concepción del arte como transitorio, distinguiendo lo que llama el "arte es una ventana", del "arte documento". Ciertamente, al señalar esta distinción está refiriéndose de algún modo a las obsevaciones que le hiciera Drogettt sobre el compromiso o no compromiso del escritor con la realidad social, pues explica que si "el arte es una ventana, por la que se mira, se vislumbra la noche o el campo", aunque "la verdad consiste en salir a la noche o al campo" no todo arte "es una ventana a la superación; está también el simple o el complicado *"arte documento"*"; que la función de ambos tipos es idéntica: "aliviar al hombre -artista en este caso- en el presente. Aliviarlo de las tensiones inhumanas"; que aunque es posible delimitar el campo de uno y otro arte, ello es injusto y difícil, porque "casi todo arte documento, en ciertos segundos, vislumbra una superación, y casi todo arte-ventana parte de un documento, la situación de un hombre de hoy, de un alma- la del artista"; que "hay diferencias de grados, de claridad".

En el marco de estas ideas y de la referencia a la situación de guerra que vive el mundo en ese entonces, vuelve a considerar el cuento, pensando también en lo ya dicho antes: que el cuento es un género cerrado, por el cual se expresa el arte y el artista, que el artista elige el cuento porque está más de acuerdo con su psicología; que América, en forma transitoria como es el arte, expresa en ese momento la visión de destino en el cuento.

La última parte de su artículo está referida a señalar la oportunidad para sacar una antología del cuento, lo que es anuncio de la publicación de su propia antología que estaba en preparación. Luego pasa a describir muy parcialmente la antología del cuento chileno publicada por Raúl Silva Castro (1937). Destaca lo negativo, lo que es negativo para Serrano al tenor de sus ideas sobre el cuento. Así esa antología le parece más bien una colección de narradores y no de cuentistas; y además allí se seleccionan "cuentos criollistas". Este es el aspecto en el que pone más énfasis. "Se ha creído-dice

Serrano- hasta ahora que para pintar a Chile basta con trasladar un huaso, un caballo, una ñipa, y decir 'pu oh', en el cuento. Yo creo que la tierra especial se refleja en la obra por resonancia de mitos y leyendas en el alma del autor de la obra, precisamente cuando el alma pasa a ser la Vara de Moisés. El duro y profundo contacto del inconsciente del ser con la extraña roca de la tierra..."

Toda esta actividad en torno al cuento que desplegó Serrano culminó, como lo anunciara en *La Nación*, con la publicación de la *Antología del verdadero cuento en Chile* (Santiago de Chile, Gutenberg, 1938)³, al finalizar el año. Consecuente con sus propios planteamientos, selecciona cuentos de: Pedro Carrillo, Braulio Arenas, Adrián Jiménez, Juan Tejeda, Eduardo Anguita, Teófilo Cid, Juan Emar, Carlos Drogett, Anuar Atías, Miguel Serrano y Héctor Barreto. Todos jóvenes escritores que él llama de la nueva generación.

De la polémica sobre el cuento y en especial de los artículos de Serrano se desprende el anhelo y el 'ansia' de precisar e imponer la existencia y presencia de una "joven generación". La define, inicialmente, por su dedicación al cuento: "La generación anterior fue la de la Poesía. La nueva generación es la del Cuento".

En el prólogo a su antología, Serrano intenta caracterizar a su generación señalando que "ha nacido vieja en incomodidades"; que "está más explotada que un zapatero (entendiendo que el artesano es el que mayor independencia económica logra en Chile)"; que "el artista de nuestra generación -y en general- vive una vida de perro negro, en desconsideración, en vejaciones económicas y espirituales, en Santiago de Chile"; que "nuestra generación está desamparada, no tiene donde expresarse. Pero no habrá de arrastrarse"; que "la lucha está planteada. Es la lucha de la calidad contra el poder de

³ Serrano publica, posteriormente, en 1950, *Ni por mar, ni por tierra...*, libro que lleva por subtítulo "Historia de una generación". Retoma su propósito de determinar el ser y el sentido misional de su generación. Me refiero especialmente a la segunda parte donde evoca hechos y acontecimientos de las circunstancias históricas concretas en las que se mueve o empieza a mover y gestar la llamada nueva generación. Por cierto que estos datos, como todo el libro, están polarizados en la perspectiva personal del narrador-protagonista.

cantidad"; que "nuestra generación no tiene necesidad de nada, sino de ella misma. No necesita de nadie. Por el contrario, LA NECESITAN".

Como esta caracterización postula al mismo tiempo una actitud, este prólogo puede considerarse como un manifiesto. Por otra parte, esta antología de Serrano hay que considerarla contextualmente en relación con la antología de Raúl Silva Castro (1937) y la de Mariano Latorre (1938)⁴. Esta relación permite situarla como reacción contra las generaciones anteriores y como afirmación de la propia identidad con un voluntarioso anhelo de renovación.

Lo destacable de la polémica, del tono de los artículos, de las ideas y del marco histórico de acontecimientos que se van dando en torno a ese año de 1938 en Chile y en el mundo, es la irrupción de una juventud deseosa de expresarse y de hacerse reconocer en el ámbito de la cultura nacional. Reconocemos en estas manifestaciones los signos de la aparición voluntariosa de escritores que se sienten lanzados en una misión, predestinados a una misión descubridora, reveladora del ser y de la realidad nacional. Es esta polémica y la antología un primer signo de lo que en el curso de los años y acontecimientos se va a ir constituyendo como instancia cultural, social y política del desarrollo nacional. Primer signo de lo que se va a llamar posteriormente, en la conjunción de otros grupos, movimientos y aportes, Generación del 38.

La polémica en sí no aporta nada concreto sobre el cuento ni sobre la literatura, en cambio muestra una voluntad de hacer, de querer hacer algo distinto respecto de la generación anterior.

En cuanto signo es como Francisco Santana (1949)⁵, en el propósito de caracterizar la nueva generación de prosistas, relaciona y contrapone esta antología de Miguel Serrano y la que publicara posteriormente en 1941 Nicomedes Guzmán, con el título de *Nuevos cuentistas chilenos*. Reseña,

⁴ Importa recordar que Mariano Latorre incluye en su antología a Héctor Barreto con el cuento "El pasajero del sueño", lo que implica un reconocimiento de los nuevos cuentistas.

⁵ Mario Ferrero (1959), al determinar los rasgos de lo que llama "neorrealismo", recuerda el estudio de Santana y los antecedentes que entrega sobre la polémica surgida en torno al cuento y que aquí reseñamos. La evocación le permite precisar la determinación de la llamada

Santana, cuidadosamente el prólogo de esta última, destacando la referencia que allí se hace de la existencia de una nueva generación de cuentistas. Y, por cierto, valora positivamente la selección hecha por Guzmán.

Guzmán traza una trayectoria del cuento en Chile: “después de los atisbos que impusiera un José Joaquín Vallejos (Jotabeche) y un Daniel Riquelme en el siglo pasado, el cuento nacional se vitalizó enérgicamente en el aspecto técnico, nutrido por ese fuerte empuje de valores que formaron la generación de 1900”. Caracteriza a esta generación y a la nueva señalando las relaciones entre una y otra, como filiación:

No hemos querido en esta oportunidad destacar la de 1900, sino para el efecto de la comparación que precisamos establecer entre ella y la presente, en función de vital existencia en el meridiano de nuestra literatura actual, aun cuando muchos de sus componentes se encuentran inéditos.

Más adelante define y compara esta nueva generación con la anterior:

Generación de escritores compuesta por hombres de distintos orígenes, trae la presente una altura de sonoros acentos y expone la integridad de una sangre espiritual de nobleza no ya romántica o estúpidamente azul, sino real y esencialmente roja: roja en cuanto a pasión por la vida de su tierra y de sus hombres, y roja también en cuanto a sinceridad y a intención interpretativa. He aquí la similitud entre ambas generaciones: la de 1900 y la actual, que podríamos llamar con propiedad, la de 1940.

Al parecer fue Nicomedes Guzmán el que primero le da este nombre a la nueva generación, ‘la de 1940’. Santana (1949) insiste en esta denominación y luego Latcham (1955) la refrenda. Guzmán sostiene que “la actual generación se extiende y logra, más o menos, una visión general de Chile, en varias

Generación del 38. Dice discrepar de Santana en cuanto a la distinción de las cinco corrientes o tendencias creadoras de la nueva generación, en virtud del concepto de generación que maneja, el cual implica homogeneidad de ideas, tendencias, posición y estilo. Para Goic (1960) esta antología de Serrano “fue la salida natural de la polémica suscitada, sobre las limitaciones del género, contra las formas todavía vivas del añejo mundonovismo”. F. Alegría (1962) estima que los relatos juveniles de Serrano y su antología “parecían indicar una predilección por la narrativa de inspiración kafkiana y surrealista”. Destaca también el papel de Serrano como “el guerrillero por excelencia” de la Generación del 38.

de sus actividades, captando algunas regiones, a través de sus hombres"; que "se ejercitan y se forjan tanto horadando con los calicheros la dura costra de las zonas pampinas, como introduciendo al campo literario la honda humanidad, azotada de miseria, de los pequeños puertos, puliendo la magnífica pirita espiritual del hombre nuestro en función de 'roto' y de ser legendario, o develando a los ojos el panorama ancho, gris, y vital de nuestro lejano sur de luchas, de nieve y de estancias"; que "representan ellos, y casi todos sus compañeros, una conciencia abierta al anchuroso paisaje de la verdadera vida chilena"; que "casi en general, nuestros jóvenes escritores pertenecen a la 'clase media'. Muchos de ellos surgidos de otro plano, pero en todo caso adaptados a tal clima de condición social, traen una actitud expresiva que, sin constituir edificios literarios, a base de términos violentos -como podría interpretarse el 'estilo proletario'- y sin significar un gesto de caracteres severos, académicos, indolentes -como pudiera calificarse el estilo 'aristocrático'- se identifica con el modo de palabra que el peruano Luis Alberto Sánchez ha observado como 'estilo de clase media'".

Los autores seleccionados por Guzmán son los siguientes, en el mismo orden de la antología:

Jorge Soto Moreno	Manuel Guerrero Rodríguez
Homero Bascuñán	Abelardo Barahona
Nicasio Tangol	Edmundo de la Parra
Gonzalo Drago	Gonzalo Mera
Enrique Labra	Washington Tapia Moore
Oscar Castro	Edmundo Schettino
Reinaldo Lomboy	Juan Donoso
Francisco Coloane	Oswaldo Wegmann H.
Leoncio Guerrero	Julio Moncada
Juan Godoy	Baltazar Castro
Eduardo Elgueta Vallejos	Horacio Toledano y Martí
Alfredo Llaña Marín	Ernesto Solovera Providel

Cabe destacar que Guzmán en su revisión del proceso cuentístico chileno, en la relación de semejanza que establece entre la generación de 1900 y la suya, insiste fundamentalmente en la valoración de Baldomero Lillo, el cual se le presenta como "nuestro más grande personero en el género" y con una vigencia de más de cuarenta años. Tal parece como el precursor de esta joven generación de cuentistas, cuyo programa intenta trazar en una proposición temática que apunta a la realidad nacional:

es la intimidad del hombre en relación con las palpitaciones externas; es del problema chileno oculto de individuo adentro en contraposición con los problemas de individuo afuera, tratado en medio de la agitación presente; es el cúmulo caótico de sombras en que la raza está buscando sus nuevas rutas, en armonía con los elementos objetivos reconocidos ya como patrimonios de nuestro mundo real; es de la pasión y del apego a nuestra tradición heroica afluyendo al ceñudo y bullente río de nuestra retorcida hora social, de donde emanará, literariamente, el verdadero informe de nuestro desgarrado y viril tranco en la historia, y de las lámparas de nuestro destino.

Tal programa determina claramente una literatura de realismo social, como se le denominó posteriormente, y que corresponde y evoca los planteamientos del Angurrientismo.

Al comparar ambas antologías, se puede comprobar que los antologadores se excluyen mutuamente y excluyen a los autores antologados, por uno u otro, en virtud de la orientación o concepción literaria sustentada por ellos.

Francisco Santana, en su ensayo citado ya, toma como punto de referencia estas dos antologías para caracterizar a la nueva generación de cuentistas. Sostiene que ella está representada por unos veinte escritores, más o menos. Considera a cada uno en particular, reseñándolo brevemente. Así menciona a:

Mario Bahamonde

Santiago del Campo

Baltazar Castro

Oscar Castro

Teófilo Cid

Francisco Coloane

Nicomedes Guzmán

Gonzalo Mera

Luis Merino Reyes

Raúl Norero

Eduardo de la Parra

Vicente Parrini Ortiz

Gonzalo Drago

Andrés Sabella

Eduardo Elgueta Vallejos

Miguel Serrano

Leoncio Guerrero

Guillermينو Valenzuela Donoso.

A esta lista agrega una mención, como “otros cuentistas de la nueva generación”, a: Armando Méndez Carrasco (en nota a pie de página), José Miguel Varas Morel, Juan Donoso, Euclides Guzmán, Abelardo Barahona, Homero Bascuñan, Braulio Arenas.

De la revisión de cada uno de estos autores, Santana llega a la conclusión de que en el grupo se dan, por lo menos, “cuatro corrientes literarias visibles: los Suprarrealistas, como Serrano y Cid; los Realistas, como Guerrero, Elgueta, Guzmán, Oscar Castro; los Psicólogos, como Merino Reyes, Mera, Del Campo, Bahamonde y Parrini; los Sociales, como Drago, Guzmán, Baltazar Castro, Valenzuela, Norero; los Imaginistas, como Sabella”.

Termina Santana por caracterizar a esta joven generación de cuentistas diciendo que “cumple su deseo de captar la realidad chilena con técnica y estilo nuevos”: que “todos jóvenes nacidos en su gran mayoría, con posterioridad a 1910”.

La segunda parte del ensayo la dedica Santana a los novelistas de la nueva generación. Procede en este caso a caracterizarla desde los aspectos de la técnica, del estilo y de “la pasión amorosa por describir nuestra tierra y el alma de sus habitantes”. En cuanto al estilo, señala que “en la mayoría es visible la influencia de nuestra poesía”; que “el lenguaje tiene un marcado impulso de elevación y perfeccionamiento”; que “la expresión es novedosa por las sugerencias que despiertan dentro de la sobriedad, el vigor y la delicadeza”; que “la mayoría ha iniciado una nueva técnica expositiva que llama la atención”; que “la pasión amorosa por lo nuestro está determinada por la predilección de los temas”; que “nuevos veneros se abren a la joven generación. Aparecen escenarios no explotados, aspectos de crítica histórica y social, rincones perdidos que esperaban una interpretación para destacarlos e incorporarlos al conocimiento de nuestra vida nacional”. Este último rasgo lo considera común para los prosistas de la nueva generación, sean novelistas o cuentistas.

Alfabéticamente menciona y revisa la producción de los siguientes escritores, integrantes de esta nueva generación:

Fernando Alegría	Leoncio Guerrero
Carmen Alonso	Nicomedes Guzmán
Enrique Araya	Reinaldo Lomboy
María Luisa Bombal	Raúl Morales Alvarez
Baltazar Castro	Juan Negro
Francisco A. Coloane	Luis Oyarzún
Edmundo Concha	Andrés Sabella
Juan Donoso	Nicasio Tangol
Juan Godoy	

El ensayo de Santana cumple, como el mismo lo advierte, con ser el primer intento serio, biobibliográfico y crítico, para situar a la nueva generación de prosistas. Años después, en 1976, va a completar esta visión y determinación generacional cuando se refiera a la Generación del 38 y delimite el movimiento de poetas que la integran.

Otro aporte de la crítica para determinar a esta generación que no podemos dejar de mencionar, son los estudios de Ricardo A. Latcham. En 1955 publica una serie de artículos sobre la novela chilena en la revista española *Estudios Americanos*: sucesivamente, en el N° 42, "novela chilena actual. Las viejas generaciones"; en el N° 45, "Novelistas chilenos de la generación del 40"; y en el N° 48. "Literatura imaginativa y novela femenina en Chile".

Inicia Latcham esta serie de estudios sobre la novela chilena haciendo referencia al año de 1941 como decisivo para situar la nueva generación. Recuerda que "cierta crítica ha convenido recientemente en la afirmación de que hay una generación de realistas chilenos que surgirían en 1940", y que "fue en 1941, en efecto, cuando tuvo lugar un concurso de novela, con motivo del IV Centenario de la fundación de la ciudad de Santiago que, a pesar de un fallo que informé en minoría, descubrió tres grandes valores nuevos: Reinaldo

Lombay, autor de 'Ranquil'; Francisco Coloane, escritor premiado por su conjunto de narraciones 'Cabo de Hornos', y Nicomedes Guzmán que presentó la recia obra 'La sangre y la esperanza' que prologué en su edición argentina"; que "a partir de la fecha indicada se renovó positivamente la novela y el cuento en un país que ya tenía una noble tradición en el campo descriptivo de la tierra y el hombre".

En el segundo artículo de la serie, "Novelistas de la generación del 40", Latcham postula un reverdecimiento del criollismo "con expresiones de crítica o protesta social, que utilizan los izquierdistas, pero que también se asientan en una robusta base nacionalista, de tipo descriptivo". Sostiene que dadas las transformaciones políticas y económicas que se produjeron en Chile después de 1941, alcanzaron a remover los cimientos tradicionales de la vida colectiva; que "los resultados expresados en la novela fueron definitivos: la vida de la ciudad empezó a tener un esplendor ignorado antes, las aglomeraciones urbanas desplazaron a muchas gentes desde las provincias, donde residían hasta entonces, el crecimiento de la capital de Chile y el aumento de la burocracia al servicio de los partidos políticos, despertaron una mayor curiosidad en los escritores por la pintura de semejante escenario de dinámico y febril entorno", que "las corrientes literarias europeas y la influencia de los Estados Unidos también se desarrollaron en un diverso tipo de relato y en la técnica desmesurada de la ficción, que evocaba a hombres y mujeres antes inexistentes".

Esto es lo que Latcham llama "neocriollismo", concordando con Mariano Latorre al situar y filiar a los jóvenes narradores. También deja constancia que:

los neocriollistas o escritores descriptivos que emergieron alrededor de 1940 sacaron a la superficie notables vivencias del alma mestiza, sacudieron la indiferencia del público con documentos acusadores y extendieron el área geográfica del relato a rincones oscuros del sur austral, como Magallanes y la Patagonia, Chiloé y su archipiélago, o bien el Norte Grande o Chico, con su desierto árido y dramático y sus oasis de frescura, perdidos en la inmensidad ascética de la pampa salitrera.

En relación con esta ampliación temática, postula también la bifurcación del neocriollismo en dos corrientes: "la de la ciudad y la del campo".

En el desarrollo de este artículo hemos querido destacar el propósito

autodefinidor de los autores mismos y el intento de los críticos de querer fijar estos aportes en lo más próximo de los acontecimientos: polémicas, concursos, publicaciones y reseñas críticas.

Serrano y Guzmán aparecen como los promotores de este movimiento renovador del cuento chileno. También Guzmán propugna, como antes observamos en Serrano, una actitud o propósito develador, descubridor de la realidad nacional. Piensa, desde su proposición programática, que de allí habrá de hacerse luz sobre la realidad, sobre la verdad chilena.

La diferencia entre Guzmán y Serrano -en sus declaraciones del momento que consignamos- radica en la concepción de la literatura y del cuento en particular, pero la función que había de cumplir para uno y otros los aproxima, rasgo que determina su contemporaneidad y coetaneidad.

Referencia Bibliográfica

- Alegría, Fernando,
1962 *La literatura chilena del siglo XX*. 2ª edición. Santiago de Chile: Zig-Zag, pág. 88.
- Drogett, Carlos,
1938 "El cuento: cuentistas y cuenteros", en *Hoy* N° 340 (25 de mayo).
"Dúplica sobre el cuento en Chile. De Serrano a Serrano, pasando por Serrano", *Hoy* N° 344 (23 de junio).
- Ferrero, Mario,
1959 "La prosa chilena del medio siglo", en *Atenea* N° 385 y 386.
- Goic, Cedomil,
1960 "La novela chilena actual. Tendencias y Generaciones". En *Anales de la Universidad de Chile* N° 119, Año CXVIII, Tercer trimestre, pp. 250-258.
- Guzmán, Nicomedes,
1941 *Nuevos cuentistas chilenos*. Antología, selección, prólogo y notas de Santiago de Chile: Editorial "Cultura".

- Latcham, Ricardo A.,
1955 "Novela chilena actual. Las viejas generaciones", en *Estudios Americanos*, Vol. IX, N° 42, PP. 219-234;
"Novelistas chilenos de la generación del 40", en *Estudios Americanos* N° 45 pp. 643-674;
"Literatura imaginativa y novela femenina en Chile", en *Estudios Americanos* N° 48, pp. 337-349.
- Latorre, Mariano,
1938 *Antología de cuentistas chilenos*. Santiago de Chile: Biblioteca de Escritores de Chile.
- Reyes, Salvador (Simbad),
1938 "Cuentos y cuentistas", en *Hoy* N° 328 (3 de marzo).
- Santana, Francisco,
1949 *La nueva generación de prosistas chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- Santana, Francisco,
1976 *Evolución de la poesía chilena*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, pp. 202-254.
- Serrano, Miguel,
1938 "Algo sobre el cuento en Chile", en *La Nación*, 13 de febrero. Santiago de Chile.
"Respondiendo a Simbad", en *Hoy* N° 338 (12 de mayo).
"Literatura de manos negras", en *Hoy* N° 342 (9 de junio).
"A propósito del cuento en Chile y de las antologías", en *La Nación*, domingo 2 de octubre. Santiago de Chile.
Antología del verdadero cuento en Chile. Santiago de Chile: Gutemberg.
- Serrano, Miguel,
1950 *Ni por mar ni por tierra...* (Historia de una generación). Santiago de Chile: Nascimento.
- Silva Castro, Raúl,
1937 *Los cuentistas chilenos*. Santiago de Chile: Edición Zig-Zag.

Walther, Emilio,

1938

"Déme un cuento de Miguel Serrano", en *Hoy* N° 340 (25 de mayo).

LUIS MUÑOZ GONZÁLEZ

LA GENERACION DE 1938

La denominación

Desde la perspectiva de los escritores mismos, como es el caso de Miguel Serrano (1938) y de Nicomedes Guzmán (1941)¹, y luego desde la percepción de la crítica más inmediata a la aparición de los nuevos escritores, como es el caso de Francisco Santana (1949) y de Ricardo Latcham (1955), se anuncia y se trata de determinar la existencia de una nueva generación de escritores. A esta nueva generación, constituida por grupos de narradores como el de los "Angurrientos" de Juan Godoy, el de "El verdadero cuento en Chile", de Miguel Serrano, el de los "Nuevos cuentistas chilenos", de Nicomedes Guzmán; y por grupos de poetas como el de "La Mandrágora", el de los "Poetas de la claridad", por ejemplo, se le va a denominar después "Generación de 1938". Esta denominación procede de una perspectiva reflexiva, crítica y retrospectiva del quehacer poético y de la circunstancia histórica en que se da, propuesta por sujetos que se declaran integrantes de ella.

¹Miguel Serrano postulaba ya la existencia de una nueva generación en la polémica que sobre el cuento mantuvo con Carlos Droguett en la revista *Hoy* (1938). Nicomedes Guzmán afirma la existencia de una nueva generación de narradores en su antología de *Nuevos cuentistas chilenos* (1941) y para la cual da el año de 1940. Respecto de estos antecedentes remitimos al lector a nuestros artículos sobre "El Angurrientismo" y "El verdadero cuento en Chile. Hacia la determinación de una generación".

Resulta interesante comprobar que los textos que se citan como documentos determinativos de esta generación surgieron en el Primer Encuentro Nacional de Escritores, convocado por la Universidad de Concepción en 1958, veinte años después de la fecha histórica que le da el nombre. Y ello no fue producto de la casualidad o del azar, porque así lo declara Gonzalo Rojas -organizador y presidente del Primer Encuentro- en su discurso pronunciado poco antes del inicio de la décima y última sesión de trabajo:

Con Alfredo Lefebvre y Juan Loveluck, hemos estado siempre preocupados de la Generación de 1938 a la que pertenece justamente la mayoría de nuestros invitados, por aparecérsenos esa promoción como una generación de mente crítica. (*Atenea* N° 380-381, p. 6).

Estos textos son "La Mandrágora" de Braulio Arenas, "Poetas de la claridad" de Nicanor Parra, "La generación del 38 en busca de la realidad chilena", de Volodia Teitelboim, "Resolución de medio siglo" de Fernando Alegría, y "Crónica de una generación" de Luis Oyarzún². En todos estos documentos se percibe el testimonio y la visión crítica de la actividad literaria que surge en torno al año de 1938.

La denominación por el año de 1938 está determinada por la circunstancia político-social. Así lo sostiene Volodia Teitelboim (1958), pues, a semejanza de la Generación del 98 en España, dice, la generación chilena estaría circunscrita por los acontecimientos político-sociales que determinaron el triunfo del Frente Popular.

Mario Ferrero (1959) destaca el Frente Popular como la expresión política de la transformación de la sociedad chilena en el ascenso y unidad de la clase media y el proletariado, como factor nacional; y, como factor internacional, la Guerra Civil Española y luego la Segunda Guerra Mundial.

Fernando Alegría (1967²) recuerda que alrededor de 1938 los acontecimientos europeos determinan en los integrantes de esta generación una

²Todos estos documentos aparecen recogidos en *Atenea* N° 380-381. Se trata de un número extraordinario dedicado al Primer y Segundo Encuentro de Escritores Chilenos, realizados en Concepción y en Chillán. Dicha edición estuvo a cargo de los catedráticos señores Gonzalo Rojas, Alfredo Lefebvre y Juan Loveluck, y contó con la colaboración de Pedro Lastra.

fuerte polarización:

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.

Recuerda también cómo en 1938 asume el poder el Frente Popular, cuya política de amplias reformas encuentra simpática acogida entre los intelectuales del país.

Julio César Jobet (1964), proyectando el concepto orteguiano de generación, señala como hechos determinantes de la toma de conciencia y de la actividad de la Generación del '38, "la grave crisis del sistema capitalista mundial de 1929-30, las grandes convulsiones sociales subsiguientes y la amenaza del fascismo reaccionario y terrorista". Sostiene que esta generación

se fogueó en la lucha contra la tiranía de Ibáñez en 1931, en los trastornos políticos posteriores, en las acciones del Frente Popular en contra de la "dictadura legal de Alessandri-Ross y el rechazo decidido de las provocaciones y de la violencia desencadenada por el nacismo criollo. Asimismo se nutrió con el fervor multitudinario en pro de la república democrática española, y jugó un papel de primera magnitud en la victoria electoral del 25 de octubre de 1938, a raíz de la cual se organizó un gobierno democrático con participación de partidos populares, presidido por el estadista y educador Pedro Aguirre Cerda. Después de este resonante triunfo entró a vivir las inquietudes de la inminencia y, luego, del estallido de la Segunda Guerra Mundial.

Piensa Jobet que los sucesos del decenio de 1929-30 a 1939-40 marcaron a los miembros integrantes de la generación -a pesar de las actitudes ideológicas discrepantes- con los consiguientes rasgos inconfundibles: 1º "su irreductible posición anticapitalista; 2º, su profundo sentimiento antifascista, y 3º, su adhesión a las doctrinas y programas de avanzada ideológica: socialismo, comunismo y cristianismo social".

Claudio Solar (1970) también hace mención de la "Guerra de España" (1936), de la Segunda Guerra Mundial (1939) y del advenimiento del Frente

Popular (1938) como circunstancias determinantes de la aparición de la nueva generación, llamada de 1938.

No se puede atribuir a nadie en particular la denominación de "Generación de 1938" en lo que hemos podido averiguar. El nombre ha surgido como si fuera un consenso de la mirada retrospectiva, reflexiva y crítica de los mismos integrantes, puesto que si hacemos referencia a los críticos que van dando cuenta de la aparición de los nuevos escritores, la fecha con que se quiere fijar esta nueva promoción es la de 1940, propuesta tempranamente por Nicomedes Guzmán (1941), aceptada por Francisco Santana (1949) y por Ricardo Latcham (1955).

Por cierto que esta denominación sin ser reemplazada del todo es sustituida en las proposiciones histórico-literaria-críticas de Cedomil Goic (1960), en cuya perspectiva se le llama Generación de 1942 o "Neorrealismo". Lo mismo ocurre en el ordenamiento propuesto por Hugo Montes y Orlando (1965⁷), quienes dan el año 1942 como determinante.

Determinación cultural

Los testimonios evocativos de los integrantes de la Generación del 38 son variados en lo que respecta a las lecturas y preferencias de autores; difieren ya sea por la perspectiva personal e individual, ya sea por la perspectiva de los grupos que integraron y desde el quehacer poético mismo. Las nuevas orientaciones, en general, fueron tomadas ya del ámbito europeo, ya del americano, ya del nacional.

Así, Teitelboim recuerda que la modernidad les fue revelada por intermedio de Vicente Huidobro. Menciona los nombres de Jarry y Gerard de Nerval, de Baudelaire y Rimbaud, de Mallarmé y Apollinaire. Ya en las tertulias y discusiones nocturnas, menciona a Bretón, Aragón y Tristán Tzará. Reconoce que de esa actitud rebelde -Neruda y Mistral no significaban mucho para ellos- surge aquella *Antología de la Poesía Chilena Nueva* (1835) que publicara en colaboración con Eduardo Anguita. De los poetas americanos menciona los nombres de César Vallejo y López Velarde, puesto que, en general, no reconocían a los americanos y sólo tenían ojos para lo europeo.

En cuanto a la narrativa, da los nombres de Proust y de D.H. Lawrence. Agrega el nombre de Freud como otro ingrediente sofisticado en el gusto de la época. Insiste en la despreocupación por la literatura hispanoamericana y chilena, que les era desconocida.

En lo que respecta a la novela, destaca los nombres de Dostoievski, Gorki, los novelistas de la revolución rusa; y, en lo americano, deja constancia de la revelación de las tres novelas clásicas latinoamericanas, que los vuelve a este ámbito de la narrativa: *La Vorágine*, *Don Segundo Sombra* y *El señor Presidente*.

Braulio Arenas (1958) traza una línea más bien personal que va del siglo XII con los trovadores, los libros de caballerías; pasa por el siglo XVII inglés, el Siglo de Oro español con San Juan de la Cruz, Aldana, Bocángel y Quevedo; sigue con los castillos de Anne Radcliffe y Horace Walpole; atraviesa el ámbito de los románticos alemanes: Novalis, Arnin, Hölderlin y Hegel; para desembocar en el surrealismo francés con Breton y Péret, Duchamp y Leonora Carrington.

Luis Oyarzún (1958) nos habla del grupo formado en torno a Jorge Millas, con Nicanor Parra y Jorge Cáceres, y de sus lecturas de Ortega y Gasset, Freud, Spengler, Bergson, Simmel. Evoca entusiastamente el conocimiento artístico de Picasso, Matisse, Braque, Léger, Dalí; de Strawinsky, Schoenberg, Hindemith, Ravel, Prokofieff, en música; y de Proust, Joyce, Thomas Mann, Virginia Wolff, Valery, Gide y los surrealistas.

Fernando Alegría (1958) reconoce como legado recibido por la nueva generación tres porciones: a) la primera, derivada de un grupo de poetas, ensayistas y novelistas: Pedro Prado, Santiván, Gabriela Mistral, Augusto d'Halmar, Armando Donoso. De ellos, dice, recibieron una orientación social, una dignidad espiritual y un sentido de nacionalidad. A estos nombres agrega los de Mariano Latorre, Eduardo Barrios, Rafael Maluenda y Angel Cruchaga Santa María, con los cuales se constituía una tradición literaria que a mediados del siglo completaba los postulados de los intelectuales de 1842. Agrega todavía, para completar esta porción de la herencia cultural, el aporte de Manuel Rojas y de Pablo Neruda en cuanto a la creación de una literatura de raíz regional, a la obtención de un lenguaje americano elevado a categoría estética; b) La segunda parte de esta herencia la constituye la

poesía chilena gestada entre los años de 1915 y 1930. Destaca la herencia de Vicente Huidobro, de Pablo de Rokha, de Pablo Neruda, por cuyo intermedio se unen a la tradición española de Góngora y Quevedo, a la chilena de Pezoa Véliz y Magallanes Moure; así se transmite también la concepción de una cultura americana unitaria y la renovada dedicación a los problemas sociales que planteara la Generación de 1900. Como poetas de transición en esta línea, señala Alegría los nombres de Humberto Díaz Casanueva y Juvencio Valle; c) La tercera parte de esta herencia cultural -dice Alegría- la constituye un vacío dejado por la generación de críticos anterior. Señala que los críticos que surgen entre los años de 1920 y 1930 les dejan a los integrantes de la Generación del 38 una impresión de quedarse a la zaga del desenvolvimiento estético de una de las grandes generaciones de poetas. Aun cuando valora positivamente la labor de Raúl Silva Castro, de Ernesto Montenegro y de A. Torres Rioseco, admite que no salvan la distancia entre dos épocas: la de los grandes poetas chilenos y la de su propia generación. Este vacío, agrega Alegría, hizo que el poeta y el novelista se transformaran en críticos.

Julio César Jobet (1964), desde su perspectiva ensayística y sociológica, precisa las lecturas en boga, según las orientaciones políticas del momento. Así, por una parte, destaca la lectura de Marx y de las producciones de Lenin, Trotsky, Bujarin y Stalin, por otro lado, una parte importante de su generación, dice, prefirió "las resonantes profecías del filósofo Oswald Spengler". Frente a estas preferencias, señala que los elementos católicos, que rechazaban las teorías marxistas y las injusticias del capitalismo liberal, leían las encíclicas papales sobre la cuestión social, retomaban el neotomismo, meditaban a León Bloy, a Berdaieff y a Jacques Maritain.

Otros sectores -aparte de las distinciones ideológicas y políticas- estudiaban a Freud, Adler y Jung. Los que tenían formación matemática analizaban las teorías de Einstein. En lo americano, recuerda Jobet la amplia aceptación de la literatura aprista; la admiración por la obra de Ingenieros, Mariátegui y Aníbal Ponce.

Sintetiza Jobet estas preferencias diciendo:

en general, todos leíamos con entusiasmo las publicaciones de la *Revista de Occidente* y las de su propulsor el ilustre pensador José Ortega y Gasset. Nos eran familiares Frobenius, Huizinga, Keyserling, Scheler, Simmel, Sombart, Marañón, Waldo Frank, y a ellos se agregaban Bergson, Burckhardt, Ferrero,

Levy Bruhl, Bertrand Russell, Durkheim, Unamuno. En literatura figuraban, entre nuestros predilectos, James Joyce, Thomas Mann, Romain Rolland, H. Barbusse, F.M. Remarque, A. Malraux, M. Gorki, C. Fedin, B. Pilniak, Panait Istrati, Antonio Machado, García Lorca, B. Shaw, H.G. Wells, Martin du Gard, John Dos Passos, Sinclair Lewis, Upton Sinclair, Mariano Azuela, J.E. Rivera, Rómulo Gallegos, R. Güiraldes, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Azorín y Pirandello.

Hernán Godoy Urzúa (1982) destaca la corriente noerrealista de la Generación del 38 como opuesta al imaginismo, sin embargo recuerda que esta generación "al mismo tiempo que critica al criollismo limitado a la descripción de los rasgos externos de la chilenidad (paisaje, vestimenta, costumbres, giros idiomáticos), se constituye en su heredero y continuador. Pero intenta expresar una chilenidad más exigente e interior, formulada en una especie de humanismo popular, aunque en la práctica acentuó la denuncia social y desarrolló la novela del proletariado, con marcado acento político" (pág. 499). Inmediatamente evoca el grupo de "La mandrágora" que integra también esta generación, como la manifestación del surrealismo en Chile.

Respecto de la reacción contra la generación anterior, señalada en el plano literario, H. Godoy sintetiza la actitud generacional con una cita de Mario Góngora (1974).

La generación intelectual que se formó hacia 1931-1945 se sintió en total ruptura con la generación anterior y, por lo tanto, con la herencia decimonónica, bebiendo con ansiedad del tiempo contemporáneamente vivido en Europa, particularmente en Francia, España y Alemania. Es un caso interesante de brecha en la continuidad de la conciencia histórica, digna de ser estudiada como tal, no solamente en el pensamiento político, religioso e histórico, sino en Poesía y Arte.

Cita también, Godoy, el testimonio de Armando Roa (1977) que reconstruye el ambiente y el modo del quehacer intelectual de la juventud de ese entonces:

En 1940 los universitarios publicaban revistas, realizaban congresos culturales, clubes de discusiones, como el Club de Debates de la Universidad Católica de Santiago, en que se trataban con activa participación de cientos de estudiantes de diversas facultades, temas científicos, filosóficos, artísti-

cos, históricos, que cualquiera fuese su calidad real, incluso la falsas exaltaciones, se daban en un clima del más arduo interés. Preocupaba el destino de Europa envuelta en una guerra, de Sudamérica, de Chile. Se procuraba ver el curso de otras culturas y cuál podía ser el de acá. Se estudiaba nuestra poesía, nuestros restos de arquitectura colonial, nuestros escritores clásicos: Ovalle, Molina y Lacunza. Se veía clara la necesidad de tomar un camino propio ante la orfandad que se avecinaba con la caída de Europa y el predominio de EE.UU. y Rusia, dos pueblos que se sospechaban ajenos al ordenamiento y al camino de nuestro ser. Había una curiosa y contumaz voluntad de adelantar nuestra hora histórica. Por primera vez se hicieron familiares a través de lecturas directas y en un ámbito amplio, los nombres de Bergson, Proust, Joyce, Dilthey, Max Weber, Gide, Scheler, Husserl, Jaspers, Kierkegaard, Heidegger, Rilke, George, Freud, Russell, Spengler, Ranke, Burckhardt, Mommsen, Frobenius, Junger, Pound, etc.

Los integrantes

Respecto de quiénes integraron esta Generación del 38, el número y los nombres varían según el testimonio, el grupo o las afinidades establecidas en esos años. Lo mismo ocurre con los críticos que han tratado del caso. De los documentos testimoniales considerados como elementos determinadores de la generación, remitimos a las antologías de Miguel Serrano (1938) y de Nicomedes Guzmán (1941)³.

En esa misma línea testimonial y evocativa, Nicanor Parra (1958) menciona los integrantes seleccionados en la antología de Tomás Lago, *8 Nuevos Poetas Chilenos* (1939), que incluye a: Luis Oyarzún, Jorge Millas, Omar Cerda, Victoriano Vicario, Hernán Cañas, Alberto Baeza Flores, Oscar Castro y Nicanor Parra. Se trata, por cierto, del grupo llamado "Poetas de la claridad".

Luis Oyarzún (1958) menciona en su crónica al grupo formado en el

³Ver también nuestro artículo sobre "El verdadero cuento en Chile. Hacia la determinación de una generación".

Internado del Instituto Barros Arana: Jorge Millas, Nicanor Parra, Jorge Cáceres y el propio cronista, Luis Oyarzún. Luego asocia los nombres de Domingo Piga, Danko Brnic, Arturo Arias; y finalmente agrega los nombres de Gonzalo Rojas, Omar Cerda, Carlos Pedraza, Victoriano Vicario, Carlos Guzmán y Braulio Arenas.

Fernando Alegría (1958) da los nombres de Nicanor Parra, Braulio Arenas, Gonzalo Rojas, Eduardo Anguita, Venancio Lisboa, José Miguel Vicuña, en cuanto poetas; de Manuel Olgún, Clarence Finlayson, Jorge Millas, Luis Oyarzún, Francisco Santana, Mario Osses, Julio César Jobet, Alfredo Lefebvre, Carlos Hamilton, Hernán Ramírez, Juan Loveluck, como ensayistas; y a Merino Reyes, Juan Godoy, Gonzalo Drago, Nicomedes Guzmán, Reinaldo Lomboy, Guillermo Atías, Volodia Teitelboim, Nicasio Tangol, Carlos León, como narradores.

Posteriormente, Alegría en 1967², amplía esta nómina y los agrupa según las corrientes poéticas del momento. Así menciona un primer grupo de poetas conectados directa o indirectamente con el creacionismo, en un comienzo: Alberto Rojas Jiménez (1900), Juan Negro (1906), Omar Cáceres (1906), Aldo Torres P. (1910-1960), Antonio de Undurraga (1911), Victoriano Vicario (1911-1966), Braulio Arenas (1913), Venancio Lisboa (1917) y Antonio Campaña (1922). Deja aparte a Oscar Castro (1910-1947) por no corresponder al influjo huidobriano. Un segundo grupo es el que respondería a una orientación social, formado por Hernán Cañas (1910), Andrés Sabella (1912), Mahfud Massís (1916), Gonzalo Rojas (1917), Julio Moncada (1919), Mario Ferrero (1920). Finalmente, distingue un tercer grupo que si no se identifica con la orientación social, en cambio crea un lenguaje poético de raíz moderna, entre los cuales menciona a: 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) y Stella Díaz Varín (1926).

En narrativa, menciona a Reinaldo Lomboy (1910), Luis Merino Reyes (1912), Carlos Droguett (1912), Nicomedes Guzmán (1914-1965), Guillermo Atías (1917), Volodia Teitelboim (1917), Juan Donoso (1917), Baltazar Castro (1919), Pablo García (1919) y Miguel Serrano (1917).

En cuanto al teatro, Alegría hace referencia a El Teatro Experimental de la Universidad de Chile como la gran empresa que iba a fundar una tradición importantísima en el proceso de la literatura dramática chilena. Exalta la labor primera de Pedro de la Barra y menciona a Fernando Debesa, Luis A. Heiremans, Egon Wolff, Fernando Josseau, Isidora Aguirre, José Ricardo Morales, Sergio Vodanovic, Fernando Cuadra, Jorge Díaz.

El ensayo y la crítica literaria son enfocados por Alegría en cuanto proceso del siglo XX en su totalidad y no llega a establecer diferencias generacionales.

Claudio del Solar (1970) sostiene que la Generación del '38 está dividida en dos grupos. Uno con orientación social, "con un lenguaje más directo, acento regionalista, apegado al realismo", y sus integrantes habrían nacido entre 1900 y 1919. A este grupo pertenecerían: Jorge Soto Moreno (1900), Homero Bascuñán (1901), Marta Brunet (1901), Rubén Azócar (1901), Nicasio Tangol (1906), Andrés Garáfulic (1905), Gonzalo Drago (1906), Jacobo Danke (1905), Daniel Belmar (1906), Enrique Labra (1909), Reinaldo Lomboy (1910), Mario Bahamonde (1910), Oscar Castro (1910), Francisco Coloane (1910), Leoncio Guerrero (1910), Juan Godoy (1911), Eduardo Elgueta Vallejos (1912), Maité Allamand (1912), Alfredo Llama Marín (1913), Andrés Sabella (1912), Volodia Teitelboim (1913), Manuel Guerrero Rodríguez (1913), Nicomedes Guzmán (1914), Alfredo Barahona (1914), Washington Tapia Moore (1914), Edmundo Schettino (1914), Nicanor Parra (1914), Ernesto Silva (1914), Armando Méndez Carrasco (1915), Juan Donoso (1917), Oswaldo Wegman H. (1918), Julio Moncada (1919), Ernesto Solovera Providel (1919), Mario Ferrero (1920) y Francisco Santana (1910). Destaca Del Solar que el grupo nuclear de la Generación del 38 se habría mostrado en la antología de Nicomedes Guzmán ya mencionada, *Nuevos cuentistas chilenos* (1941).

El segundo grupo, según Del Solar, se caracteriza por una búsqueda de mayor novedad en los motivos literarios, más esteticista y subjetivo, formado por una mayoría de poetas antes que de narradores, inversamente a lo ocurrido en el otro grupo, influido por el creacionismo, tal es el caso de *La Mandrágora*. Adscriben también a este grupo los cuentistas antologados por Miguel Serrano (1938). Los integrantes son: Braulio Arenas (1913), Eduardo Anguita (1914), Teófilo Cid (1914), Jorge Jobet (1914), Enrique Gómez

Correa (1915), Carlos Droguett (1915), Juan Tejeda (1916), Héctor Barreto (1916), Miguel Serrano (1917), Gonzalo Rojas (1917), Fernando Alegría (1918) y Guillermo Atías (1917).

Francisco Santana vuelve a retomar el tema de la Generación del '38 en su libro *Evolución de la poesía chilena* (1976). Ahora toma como punto de referencia la breve antología de Tomás Lago, *8 Nuevos Poetas Chilenos* (1939). Los nombres recogidos allí son los de Luis Oyarzún, Jorge Millas, Nicanor Parra, A. Baeza Flores, Omar Cerda, Victoriano Vicario, Oscar Castro y Hernán Cañas. A estos nombres, agrega Santana otros que a su juicio participan de las características generacionales:

Aldo Torres Púa	Mahfud Massís
Carlos Poblete	Jorge Cáceres
Eduardo Anguita	Víctor Castro
Carlos Collins Bunster	Julio Moncada
Jorge Jobet	Gustavo Osorio
Luis Merino Reyes	Roque Esteban Scarpa
Víctor Franzani	Alfonso Gómez Libano
Carlos René Correa	Carlos de Rokha
Andrés Sabella	J. Martínez Arenas
Antonio de Undurraga	Gonzalo Rojas
Jaime Rayo	Ricardo Marín

Santana incluye en su nómina una lista de nombres de mujeres con la que acredita la creación poética femenina en la Generación del '38:

Gladys Thein	María Silva Ossa
María Cristina Menares	Escilda Greve
Patricia Morgan	Nina Donoso
Stella Corvalán	María Elvira Piwonka
Mila Oyarzún	Irma Astorga.

Justifica Santana esta agrupación como un modo de ordenar y fundamentar juicios aproximativos. Para él, estas poetisas mantienen una cierta unidad en su quehacer poético y sostiene que la "búsqueda y realización concuerda con la resonancia de sus obras y el prestigio conquistado".

El número de poetisas integrantes de la generación, según Santana, llega a cuarenta. De los cuales destaca a quince: Aldo Torres Púa (1910-1960), Carlos Poblete (1914), Carlos Collins Bunster (1912), Jorge Jobet (1916), Alberto Baeza Flores (1914), Jorge Millas (1917), Omar Cerda (1914), Jaime Rayo (1916-1942), Jorge Cáceres (1923-1949), Víctor Castro (1920), Julio Moncada (1919), Alfonso Gómez Libano (1918), Carlos de Rokha (1920-1962), Joaquín Martínez Arenas (1914) y Ricardo Marín (1914-1967).

En lugar aparte, porque mantienen el prestigio de la generación no sólo con sus creaciones líricas sino que también con sus novelas y cuentos, o como divulgadores literarios o como gremialistas culturales, menciona los nombres de Eduardo Anguita (1914), Luis Merino Reyes (1912), Carlos René Correa (1912), Víctor Franzani (1916), Alberto Baeza Flores (1914), Antonio de Undurraga (1911), Mahfud Massís (1916), Jorge Jobet (1917), Alfonso Gómez Libano (1918) y Roque Esteban Scarpa (1914).

Distingue también lo que llama "figuras representativas": Victoriano Vicario, Andrés Sabella, Nicanor Parra, Oscar Castro, Luis Oyarzún, Gustavo Osorio y Gonzalo Rojas.

Finalmente, separa lo que llama el "trapecio surrealista": *La Mandrágora*. Hace referencia a los poetas que publicaron la revista que lleva el nombre de "Mandrágora" (1938): Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid. En el ordenamiento de Santana se aprecia un propósito abarcador e integrador en su perspectiva crítica y bibliográfica.

Percepciones de la crítica

La referencia bibliográfica que hemos recogido, en general, proviene de los testimonios y apreciaciones críticas de los mismos integrantes de la Generación del 38. Estos testimonios y apreciaciones han seguido sirviendo de base

a los estudios sobre temas o autores ligados a la generación. Tal es el caso de los trabajos que reseñaremos, siguiendo el orden cronológico de sus publicaciones.

Para Luis Droguett Alfaro (1960), la Generación del '38 "es divergente, pues muestra un rostro bifronte". Con ello señala una orientación que tiende hacia lo local, hacia los problemas de la tierra y de sus hombres; y otra que mira hacia los movimientos más modernos de la literatura europea. Este rasgo lo destaca, precisando

una generación que por un lado se enraíza en lo chileno, haciendo suya la idea de una americanidad artística, repensando los planteamientos culturales de Sarmiento y Lastarria, y por otro, experimentando en las técnicas aprendidas en la escuela de París, en Marcel Proust y el surrealismo y en los deslumbramientos mágicos del psicoanálisis freudiano. Espíritu comprometido, heredero directo de una literatura *engagé*, y esteticismo de la mejor ley, entre los más heterodoxos jóvenes de ese tiempo.

Goic (1960) destaca el ánimo polémico y discrepante con que se inició la nueva generación. Recordemos que para él se trata de la generación "neorrealista". Circunscribe en ella a los escritores que comenzaron a escribir entre los años de 1935 y 1950 y a manifestarse en viva polémica con la generación de entonces vigente -la generación "superrealista", según su clasificación y ordenamiento- y en contra del viejo criollismo. Distingue Goic, en el interior de esta nueva generación, las manifestaciones del surrealismo en Chile, como son *La Mandrágora* y el grupo de la *Antología del verdadero cuento en Chile*, en las cuales se reconoce ya la voluntad de romper con las formas tradicionales en la novela corta y del cuento para sustituirlos por las técnicas surrealistas, ya la voluntad de activar la creación poética desligándose de los modelos vivos de la generación anterior, aunque sigan guardando admiración por algunos de ellos.

Frente a estas manifestaciones precisa la determinación del *realismo social* como fenómeno diferencial que atiende

a la significación de un sector material que si bien no era inédito ni privativo de su generación, dieron en convertir en preferencia central de su creación literaria. Este sector lo constituía particularmente la sociedad pequeño burguesa y el cuarto estado. De manera que intentando conservar las formas más alcanzadas por la novela moderna, se dedicaron paralelamente a fabular

una materia eminentemente social de fáciles alusiones. Incitaciones políticas y sociales redujeron luego el proceso a elementales términos pragmáticos. Estos contribuyeron a definir el perfil colectivo del *realismo social* para convertir la literatura en expresión de clase.

Thomas Lyon (1972), en su estudio sobre Juan Godoy, sostiene que el uso del año de 1938 para denominar a la generación está respaldado en el aspecto político-social más que en una innovación literaria. Hace mención de la sangrienta Guerra Civil Española que comenzó en 1936, pero que en 1938 mantenía su impacto aterrador en muchos chilenos, que vieron un estallido de violencia contra las democracias del mundo.

Lyon trata de reconstruir el espacio cultural en que surge esta generación. Para ello evoca el rol que cumplió Neruda, al regresar al país en 1937, con su libro *España en el corazón*, cuya segunda edición se hizo en Chile en 1938; con la creación de la "Alianza de Intelectuales Chilenos en Defensa de la Cultura", con la publicación de la revista *Aurora de Chile*. En este mismo sentido recuerda la aparición de la revista *Multitud*, dirigida por Pablo de Rokha, en 1938. A esto agrega la creación y expansión de suplementos literarios en los diarios chilenos; el ensayo de Manuel Rojas *De la poesía a la Revolución* (1938); las representaciones de la compañía de teatro viajera de Margarita Xirgu; y, como especialmente significativo, menciona el contacto de los intelectuales en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. En suma, se trata de un ambiente de renovación y de rebeldía en el que se va configurando la aparición de la nueva generación.

Respecto de las influencias literarias en la Generación del '38, Lyon se remite a lo planteado por Fernando Alegría y a V. Teitelboim, que ya hemos considerado como testimonios.

En cuanto a los objetivos, Lyon señala, en primer lugar, como punto de partida, no el repudio sino el contacto con la escuela criollista de la generación anterior. Se trata -dice- de una superación de la visión criollista en los aspectos externos, en el hombre, en el paisaje; superación en las técnicas narrativas. Como segundo objetivo, destaca la función social asignada a la literatura. Un tercer objetivo apunta a lo que caracteriza a Chile y a los chilenos en su relación con todo el mundo contemporáneo. En función de esta relación -agrega- se tendió a sobrepasar la preocupación local por una

preocupación latinoamericana. El cuarto objetivo implica el propósito de retratar la esencia real de Chile y al mismo tiempo de captar las cualidades universales del espíritu humano. Se trata de la búsqueda de lo universal poético a partir de lo nacional, local y regional.

Sostiene Lyon, finalmente, que la Generación del '38 no conservó la unidad de sus miembros integrantes, que se dividió en varias facciones y que después de quince años ya están disueltos. Así, el año de 1938 fue el punto de arranque, el momento en que muchas figuras vigorosas destacaron y formaron grupos, como por ejemplo el del neorrealismo (Angurrientos) de Godoy, el surrealismo en la prosa de Miguel Serrano y en la poesía de *La Mandrágora*.

José Promis (1977) adopta la denominación propuesta en la periodización generacional de Goic, esto es, de la Generación de 1942. Discute Promis la denominación generalizada, la del año 38, por considerarla extraliteraria y por ser deformadora, puesto que

si bien muchos de los miembros de la Generación de 1942 se identifican con una literatura entendida al servicio de los intereses de clase -y para los cuales el año de 1938 es, obviamente, un símbolo importantísimo-, hay otros muchos, sobre todo poetas, pero también novelistas, cuyos intereses literarios están en desacuerdo con los anteriores o, si no lo están, difieren notablemente del modo como aquéllos interpretan sociológicamente la realidad en la obra literaria. Aunque con el correr de los años predominará la literatura adscrita al realismo social que impone esta generación, existen también en su seno otras formas de interpretar la realidad desligadas en lo inmediato de funciones utilitarias, políticas, sociales o económicas.

Describe Promis la Generación de 1942 en términos coincidentes con los rasgos delimitados por autores como Santana, Latcham, Alegría, etc. Queremos, sí, destacar en esta caracterización el hecho de que, reconociendo la heterogeneidad de formación y la diversidad de orientación de los integrantes y de los conflictos que todo ello reporta, llega a descubrir una cierta homogeneidad en los modos de representar literariamente la realidad⁴.

⁴Promis habla de una imagen profunda de la realidad que constituiría el rasgo común de la novela de 1942, y piensa que tal imagen determina una estructura característica de la *Generación de 1942*. La proposición de Promis, con ser interesante, olvida los modos y concreciones particulares de cada texto como un todo, que es lo que los aproxima o diferencia en su construcción o en la recepción.

Piensa que se da por encima o por debajo de las diferencias de superficie “una configuración generacional de la realidad que escapa a cualquier tipo de determinante ideológico y cuya presencia permite afirmar una radical identidad entre los miembros de la Generación de 1942.

Este rasgo de homogeneidad lo deduce Promis del análisis de las modalidades del narrador y de las interpretaciones de la realidad, para precisar “la imagen del mundo presentado”. Esto es lo que llama el “Fundamento”, es decir, el descubrimiento de “la presencia de una realidad que se inaugura donde termina el ámbito de lo sensible, es decir, descubrieron los niveles superreales donde debíase buscar el móvil que determina los modos de ser del hombre en el nivel contingente, histórico -cotidiano-, de la existencia”. De aquí -dice- que la actitud de estos narradores sea interpretativa y no indagatoria. “Esta interpretación -agrega- es siempre la de un mismo objeto: un concepto de realidad constituida por dos niveles de existencia en abierto antagonismo. Uno de ellos es siempre un ámbito reducido y encerrado; el otro se caracteriza por su amplitud espacial y su naturaleza antagónica al primero”.

En virtud de este objeto y de su descripción, Promis sostiene que el aporte a la novela chilena de la Generación de 1942 es “el descubrimiento de la circularidad del mundo”. Tal es el caso, por ejemplo, de las novelas: *Coirón*, de Daniel Belmar; *La vida simplemente*, de Oscar Castro; *La sangre y la esperanza*, de Nicomedes Guzmán; *Caballo de copas*, de Fernando Alegría; *La amortajada* y *La última niebla*, de María Luisa Bombal; *Eloy*, de Carlos Droguett.

Finalmente, Promis observa y determina que el motivo generacional de la novela de la Generación de 1942, deducida de las relaciones entre el “centro” y su “contorno”, es el *acoso* (págs. 135-ss.); que “la mayoría de las historias son variantes de esta situación fundamental que *La última niebla* dejó ya planteada en 1935”; que en las novelas publicadas a partir de 1935, el motivo del acoso varía en la interpretación ideológico-política, tal es el caso de *Ranquil*, de *Coirón*, de *Sueldo vital*, de *El tiempo banal*, de *Eloy*. En esta última novela destaca la estructuración acabada y perfecta del motivo no sólo como situación básica de la historia, sino en cuanto a la atmósfera, al personaje, al narrador y al propio lector.

El trabajo de Promis ofrece así una interesante y valiosa apreciación de la novela chilena de la llamada Generación del '38, producto del análisis de los textos y que trata de ajustar al esquema generacional que suscribe, de donde surgen algunas contradicciones, si pensamos, por ejemplo, en las fechas de aparición de las novelas que analiza, en la perspectiva histórica que se ha fijado previamente. Por otra parte, la determinación del rango generacional que homogeneiza la producción novelesca de los integrantes de la generación, vistos desde la doble conflictividad, viene a ser, en última instancia, uno de los rasgos del arte contemporáneo, observable también, por lo tanto, en la poesía lírica, y en la generación anterior.

Mario Ferrero (1983), para situar la producción literaria de Nicomedes Guzmán y fijar su rol en el proceso de las letras chilenas, retoma la problemática de la doble orientación de los escritores de la Generación del '38. Para el caso de la poesía lírica, partiendo de la evocación de Nicanor Parra (1958) y basándose en los planteamientos de Fernando Alegria (1967), sostiene que esta doble orientación se dio como enfrentamiento entre los "realistas" y los "surrealistas". Más explícitamente declara:

la lucha entre una poesía vista a través de la historia y las tragedias humanas, con otra de valores puramente esteticistas, experimentada en el interior de la palabra y de escaso contenido. En otras palabras, la lucha de una poesía de dramas con una poesía de juegos. Por un lado a una llaman diurna y a la otra nocturna, a una blanca y a la otra negra, a una simple y a la otra hermética.

Es posible que este planteamiento evoque el ambiente en que se desenvolvía el quehacer poético de aquellos años, porque luego declara que "el enfrentamiento no lo vemos situado entre realismo y surrealismo, sino en la evolución experimentada por el realismo, tanto en sus concepciones como en la liberación de sus esquemas primarios, ampliando así, considerablemente, los enfoques puramente naturalistas con los aportes de la abstracción, ineludible al subjetivismo propio de la poesía tanto como a la complejidad del nuevo medio social".

Para el caso de la narrativa, sostiene que "se repite la misma querella planteada en la poesía entre realistas y surrealistas en la Generación del '38, conflicto sólo aparente en el terreno estético ya que él envuelve una

oposición ideológica y clasista frente a la problemática literaria.

En el esquema que se propone Ferrero, tiene que reconocer excepciones y ello ocurre, por ejemplo, en la narrativa femenina con el caso de María Luisa Bombal, que para él “representó directamente un realismo mágico, de finísimo corte lírico, en sus grandes creaciones prosísticas”.

El criterio con que ordena y valora el proceso literario chileno procede de su concepción de que

toda la historia literaria de Chile, derivada de su historia política y social, gira en torno al realismo y su evolución en las letras, mecanismo que no han entendido o han negado abiertamente la mayoría de nuestros analistas. Es cierto que el criollismo fue superado largamente por la generación realista popular del '38, pero no es menos cierto que el criollismo fue sólo un peldaño en la larga escala del realismo y que, sin su existencia, habría sido difícil la toma de conciencia social experimentada por los grandes realistas del '38.

Consideración final

De la revisión del material bibliográfico recogido sobre la llamada Generación del '38, hemos comprobado que fueron los propios integrantes de la generación, como es el caso de Nicomedes Guzmán y de Miguel Serrano, por ejemplo, los que inicialmente postularon voluntariamente la aparición de una nueva generación literaria en Chile. La actitud de protesta y de rebeldía de los integrantes de *La Mandrágora* da también testimonio de una postura coincidente en la visión crítica de la realidad nacional y mundial del momento.

La crítica más inmediata de Santana, T. Lago y Latcham, por ejemplo, da cuenta de la aparición de los nuevos escritores; observa rasgos y propósitos comunes, y reafirma el surgimiento de una nueva generación de escritores.

Posteriormente, veinte años después del año que le da su nombre a esta generación, en 1958, algunos escritores pertenecientes a ella se reúnen en Concepción, convocados por la Universidad de Concepción, en el Primer Encuentro Nacional de Escritores, y allí determinan y definen, en visión evocativa y reflexiva, la existencia de la Generación de 1938.

En la apreciación que le ha merecido a la crítica esta generación, hemos podido percibir claramente la recepción de los documentos testimoniales del segundo momento (1958), especialmente, como la base de las descripciones y valoraciones críticas subsiguientes y, al mismo tiempo, comprobamos, en algunos casos, la adopción de una actitud concorde o discrepante, según sea la afinidad ideológica entre el crítico y la de los testimonios que se citan. Así, la consideración de los documentos testimoniales, especialmente los producidos en 1958 han pasado a tener un peso decisivo en las descripciones posteriores.

Pensamos que aún hay una enorme tarea que realizar, que el análisis de la producción y recepción de las obras de esos escritores -que se han venido haciendo parcialmente-, en el marco de los acontecimientos de las décadas del 30 y del 40, en confrontación con las consideraciones críticas de sus integrantes, puede entregar datos más objetivos que permitan interpretar el aporte al proceso literario y cultural de la nación.

Por cierto nuestro propósito inicial fue reunir el material bibliográfico existente y describir con él lo que hasta el momento se ha dado en la tradición cultural.

Referencias Bibliográficas

Alegría, Fernando,

1958

"Sobre el encuentro de escritores en Concepción; en *Atenea*, Año XXXV, Tomo CXXX, N° 379, pp. 165-178.

"Resolución de medio siglo", en *Atenea*, Año XXXV, Tomo CXXXI, N° 380-381. pp. 141-148.

Alegría, Fernando,

1962

Las fronteras del realismo. Literatura chilena del siglo XX. Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, S.A.

- Alegría, Fernando,
1967 *La literatura chilena del siglo XX*. Segunda edición. Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, S.A.
- Anguita, Eduardo y Teitelboim, Volodia,
1935 *Antología de poesía chilena nueva*. Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag.
- Arenas, Braulio,
1958 "La Mandrágora", en *Atenea*, Año XXXV, Tomo CXXXI, N° 380-381, pp. 9-13.
- Cid, Teófilo
1960 "Mandrágora en su generación", en *Revista Literaria de la S.E.CH.* Año IV, diciembre N° 9, pp. 23-31.
- Dorfman, Ariel,
1966 "Perspectivas y limitaciones de la novela chilena actual", en *Anales de la Universidad de Chile*, N° 140, pp. 110-167.
- Droguett Alfaro, Luis,
1960 "Escritores de la Generación de 1938", en *Revista Literaria de la S.E.CH.* Año IV, diciembre, N° 9, pp. 23-31.
- Elliot, Jorge,
1957 *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Santiago de Chile. Publicaciones del Consejo de Investigaciones Científicas de la Universidad de Concepción.
- Espinosa, Mario,
1958 "Una generación", en *Atenea*, Año XXXV, Tomo CXXXI, N° 380-381, pp. 66-77.
- Ferrero, Mario,
1959 "La prosa chilena del medio siglo", en *Atenea*, Año XXXVI, Tomo CXXXVI, N° 386, pp. 137-157.
1982 *Nicomedes Guzmán y la Generación del 38*. Santiago de Chile, Ediciones Mar Afuera.
- Godoy Urzúa, Hernán,
1982 *La cultura chilena*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, pp. 496-532.
- Goic, Cedomil,
1960 "La novela chilena actual". Tendencias y generaciones, en *Anales de la Universidad de Chile*, Año CXVIII, Tercer Trimestre, N° 119, pp. 250-258;

- yen *Estudios de lengua y Literatura como Humanidades*. Santiago de Chile. Seminario de Humanidades, pp. 37-45.
- Goic, Cedomil,
1968 *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Goic, Cedomil,
1972 *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Góngora, Mario,
1974 "Reflexiones sobre la tradición y el tradicionalismo en la Historia de Chile", en *Revista Universitaria*. Santiago de Chile, Universidad Católica, N° 2, p. 33.
- Guzmán, Nicomedes,
1941 *Nuevos cuentistas chilenos*. Antología, selección, prólogo y notas de.....Santiago de Chile, Editorial Cultura.
- Greene, Edgard,
1977 "La generación literaria chilena de 1938. Apuntes histórico-críticos", en *Revista chilena de historia*. Santiago de Chile, N° 145, pp. 199-234.
- Jobet, Julio César,
1964 "Notas a propósito de la Generación de 1938", en *Cultura*. Revista de Educación. Santiago de Chile, N° 96, primavera, pp. 62-76.
- Latcham, Ricardo,
1955 "Novelistas chilenos de la generación del 40", en *Estudios Americanos*, Sevilla, N° 45, pp. 643-673.
- Lago, Tomás,
1939 *8 Nuevos poetas chilenos*. Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile.
1942 *Tres poetas chilenos*. Santiago de Chile, Cruz del Sur.
- Lyon, Thomas E.,
1972 *Juan Godoy*. New York, Twayne Publishers, Inc.
- Merino Reyes, Luis,
1966 "La generación del 38", en *Portal*. Santiago de Chile, 3 julio, p. 14.

- Montes, Hugo y Orlandi, Julio,
1969 *Historia y antología de la literatura chilena*. 8ª edición. Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag. pp. 143-161.
- Muñoz G., Luis,
1981 "El Angurrientismo", en *Acta Literaria*. Concepción, Universidad de Concepción, N° 6, pp. 27-37.
- Muñoz G., Luis,
1983 "El verdadero cuento en Chile. Hacia la determinación de una generación", en *Acta Literaria*. Concepción, Universidad de Concepción, N° 8, pp. 53-65.
- Ornstein, Jacob,
1953 "Breve panorama de la novela chilena reciente", en *Revista Iberoamericana*, septiembre, N° 36, pp. 339-344.
- Oyarzún, Luis,
1958 "Crónica de una generación", en *Atenea*, Año XXXV, Tomo CXXXI, N° 380-381, pp. 180-189.
- Parra, Nicanor,
1958 "Poetas de la claridad", en *Atenea*, Año XXXV, Tomo CXXXI, N° 380-381, pp. 45-48.
- Poblete Varas, Hernán,
1962 "El cuento en Chile", en *Journal of Inter-american Studies*, October, pp. 463-501.
- Promis, José,
1977 *Testimonios y documentos de literatura chilena (1842-1975)*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento.
- 1977 *La novela chilena actual. (Orígenes y desarrollo)*. Argentina, Fernando García Cambeiro.
- Rojas, Gonzalo,
1958 "Primer Encuentro Nacional de Escritores", en *Atenea*, Año XXXV, Tomo CXXXI, N° 380-381, pp. 5-8.
- Santana, Francisco,
1942 *La nueva generación de prosistas chilenos. Ensayo, biografía y referencias críticas*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento.

- 1976 *Evolución de la poesía chilena*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, pp. 202-254.
- Serrano, Miguel,
1938 *Antología del verdadero cuento en Chile*. Selección, prólogo y notas de..... Santiago de Chile, Gutemberg.
- 1950 *Nipormarni portierra... (Historia de una generación)*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento.
- Silva Castro, Raúl,
1961 *Panorama literario de Chile*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A.
- Solar, Claudio del,
1970 "Diccionario de autores de la literatura chilena", en *En Viaje*. Santiago de Chile, julio, N° 441, pp. 33-34.
- Teitelboim, Volodia,
1958 "La generación del 38 en busca de la realidad chilena", en *Atenea*, Año XXXV, Tomo CXXXI, N° 380-381, pp. 106-131.

LUIS MUÑOZ GONZÁLEZ

EL ANGURRIENTISMO

El Angurrientismo es un movimiento literario y artístico chileno que surge en el marco de la llamada Generación del 38. Su promotor, guía y teorizador, el profesor y novelista Juan Godoy, lo define diciendo que “es, en su primera instancia, un movimiento de la institución¹ de la esencia chilena-cultural, una *apetencia vital de estilo*”.

Godoy publica dos artículos en 1939 en los cuales expone y sistematiza las ideas y conceptos que definen al nuevo movimiento. El primero se titula “Breve ensayo sobre el roto” y apareció en la revista *Atenea* (Año XVI, Tomo LV, N° 163, enero de 1939, pp. 33-40); el segundo lo publicó la revista *Aurora de Chile* (XIII, agosto de 1939, pp. 4-5), con el título de “Angurrientismo y cultura”.

El último de los artículos mencionados puede considerarse como el manifiesto literario del grupo de escritores y artistas formado en torno a la figura de Juan Godoy.

¹Cf. “Angurrientismo y cultura”, en *Aurora de Chile*, XIII, agosto de 1939, pp. 4-5. Importa destacar que en la fotocopia de que disponemos, tomada de esta revista, aparece la palabra *institución* y no la palabra *intuición* como leyeron y entendieron sus comentadores: Mariano Latorre, Francisco Santana y Thomas E. Lyon. Especialmente este último que analiza la definición, señalando como clave de ella el término intuición. Además, recuerda que en la edición de 1940 de *Angurrientos*, en la contratapa posterior aparece, nítidamente destacada, esta frase: “Un movimiento dedicado a la intuición de la esencia chileno-cultural”. Es posible, entonces, que se trate de un error de imprenta, por lo tanto seguiremos hablando de “un movimiento de la intuición de...”, en lo sucesivo.

Ya en 1938, Godoy tenía terminada, en su redacción, su primera novela *Angurrientos*, que circuló manuscrita, pues se imprimió dos años después, en 1940.

Así, el término "Angurrientismo" podemos considerarlo de la invención de Godoy. El lo hace derivar de "angurriento", considerado como un chilenismo, y éste de "Angurria", cuyo significado literal sería "hambre canina, hambre del pueblo". Esta significación que Godoy le otorga al término angurria, la traspasa al ámbito de lo espiritual, de donde "Angurrientismo" viene a ser un término comprensivo de lo humano, "apetencia vital de estilo". Y si el término apunta a lo específico del hombre en la región, Godoy postula que "el sentido del Angurrientismo es la marcha de lo vernáculo hacia lo cósmico".

Mariano Latorre, en nota al pie de página al artículo "Breve ensayo sobre el roto" (*Atenea*, N° 163), sostiene:

"El joven novelista Juan Godoy es creador -juntamente con el poeta Claudio Indo y los escritores y artistas jóvenes Francisco Coloane, Nicasio Tangol, Leoncio Guerrero, Manuel Guerrero Rodríguez, Abelardo Barahona, Ramón Miranda, Fernando Alegría, Víctor Franzani, Pedro de la Barra, Moisés Miranda, Jorge Millas, Edmundo de la Parra, etc.- del *Angurrientismo*, movimiento neocriollista, que aporta una renovación en lo psíquico de nuestro criollismo. No se trata de una nueva escuela literaria, sino de un movimiento de la intuición de la esencia chileno-cultural".

De un modo similar, el artículo "Angurrientismo y cultura", publicado en *Aurora de Chile* (1939), incluye una nota a pie de página que dice:

"A propósito de las obras: *Recabarren*, de Fernando Alegría; *Un hombre apunta a su imagen*, poemas de Claudio Indo (publicados en Lakeland, Florida, U.S.A.); *Ensayos sobre la libertad*, de Jorge Millas, presidente de la Federación de Estudiantes de Chile; *Arquitectura de la sombra*, poemas de Víctor Franzani; *Pichamán*, cuentos de Leoncio Guerrero; *Sangre ovejera*, novela de Franko Berzovic; *La feria*, drama de Pedro de la Barra; *Témpano vivo*, cuentos de Francisco Coloane; *Consejas de un río vivo*, de Edmundo de la Parra; *Angurrientos*, novela de Juan Godoy. De los escritores Nicasio Tangol, Alfredo Llaña, Abelardo Barahona. Obras y escritores del "Argurrientismo". Y Moisés Miranda y Carmen Godoy, compositores de música chilena. Y Ramón Miranda, ceramista, etc."

En esta lista aparecen narradores-novelistas y cuentistas-, poetas, drama-

turgos, ensayistas, músicos, ceramistas, etc. Se trata de escritores y artistas. El enunciado con que se encabeza la nota y la mención de nombres y obras, nos hace pensar que este artículo-manifiesto se redactó en función de estos autores como constituyentes del grupo y en cuyas obras el autor percibe los rasgos que considera definitorios del movimiento. Todo ello señala que el movimiento se orientaba a comprender todas las manifestaciones de la expresión cultural chilena, en un comienzo, al menos.

Posteriormente, en una entrevista que Godoy le concedió a Thomas E. Lyon, autor del libro *Juan Godoy* (New York, 1972), en 1966, recordó los siguientes nombres:

Fernando Alegría	Manuel Guerrero
Guillermo Atías	Nicomedes Guzmán
Abelardo Barahona	Claudio Indo
Pedro de la Barra	Jorge Jobet
Daniel Belmar	Reinaldo Lomboy
Baltazar Castro	Alfredo Llaña
Oscar Castro	Luis Merino Reyes
Francisco Coloane	Juan Modesto Alvares
Carlos Droguet	Raúl Morales Alvarez
Víctor Franzani	Edmundo de la Parra
Juan Godoy	Nicasio Tangol
Juan González Zenteno	Volodia Teitelboim
Leoncio Guerrero	Carlos Vattier

En esta lista aparecen narradores, poetas, dramaturgos y ensayistas; esto es, sólo escritores.

Lyon destaca en su libro, por considerarlas más próximas a las características del movimiento, la prosa inicial de Fernando Alegría: *Recabarren*; de Coloane, *Témpano vivo*; de De la Parra, *Consejas de gran río*; de Leoncio Guerrero, *Pichamán*. En poesía, se consideran ejemplo del Angurrientismo:

Arquitectura de la sombra, de Franzani, y *Un hombre apunta a su imagen*, de Claudio Indo. En el drama, la obra de Pedro de la Barra, *La feria*.

Es, sin embargo, en la novela donde se manifiesta más claramente el Angurrientismo. Así, por ejemplo: *Ránquil*, de Lomboy; *Los hombres oscuros*, de Nicomedes Guzmán; y, por cierto, *Angurrientos*, de Juan Godoy.

Godoy considera que *Caballo de copas*, de Fernando Alegría, publicada en 1957, es angurrientista, a pesar de la distancia del momento nuclear del movimiento.

Postulados

Sostiene Godoy en su "Breve ensayo sobre el roto" que el roto es "un supremo concepto valorativo creado por el pueblo chileno". Es decir, que para comprender lo que es la vida y cultura chilena y su aporte a la cultura universal, debemos comprender primero al roto. Godoy considera dos rasgos caracterizadores del roto. Uno, su *angurrientismo* y dos, su *heroicidad*. El primero es estimado como esencial; se define como "un puro exceso vital. El roto no deja nada en el plato de la vida. Se lo come todo en un día. Come en exceso; bebe en exceso; ama en exceso; muere en exceso". De este rasgo surgen sus virtudes y sus defectos. La heroicidad, el segundo de estos rasgos, es la proyección del angurrientismo, "su apetencia de vida y muerte. Muerte lanzada hacia la vida. Realizará la vida y muerte. Muerte lanzada hacia la vida. Realizará -ha realizado en parte y contenido la etapa heroica del pueblo chileno- realizará nuestra libertad".

Observa Godoy que "el roto se halla en nuestros líricos inconfundibles de chilenidad: Pezoa Véliz, Neruda, el de "Residencia en la tierra"; que asoma en algunos prosistas de la generación pasada". Luego propone como objetivo penetrar en las almas de los tipos sociológicos chilenos, el roto y el huaso, conocer su folklore, porque son los "tipos sociológicos supremos de nuestra nacionalidad".

El segundo artículo desarrolla más ampliamente la proposición y tiene de pronto la tonalidad de una proclama. Plantea aquí -en "Angurrientismo y

cultura"- el concepto de Angurrientismo como un problema de la cultura chilena, de la cultura hispanoamericana y americana.

Define el Angurrientismo en los términos que más arriba citamos. Vuelve a postular que la figura heroica en la confrontación de individuo y la sociedad ha sido el roto, el "arquetipo formidable".

Sostiene que no es necesaria una investigación del pasado para conocer los grandes tipos humanos colectivos en América, basta una penetración en el presente. "Del proletariado y campesinado de Hispano-América en su expresión concreta: el Pelao mejicano, el Cholo peruano, el Roto chileno, el Gaucho argentino, el Llanero venezolano, el Montuvio ecuatoriano, etc. Héroes de la unidad hispanoamericana y su cultura. Corazón y forma. Contenido espiritual nuestro. Apetencia vital de estilo". El cultivo de lo que es propio y diferencial de unos y otros pueblos deberá enriquecer "la unidad de lo humano frente al suceso del Universo".

Se plantea como imperativo del momento "hurgar en el propio corazón y circunstancias. De este modo calaremos hondo en lo universal y crearemos una cultura".

Estas ideas muy de la época y no nuevas, nos hacen pensar en Unamuno y el Ortega y Gasset, por el lado hispánico, cuyas ideas clarifican el porqué Godoy exalta la figura del roto para afirmar lo nacional y lo continental conjuntamente.

En el plano literario, Godoy concibe el Angurrientismo como una superación del criollismo y de las formas europeizantes, por lo cual "el artista ha de seguir una dirección nueva y sincrónica al despertar social y político de su pueblo".

En cuanto a la determinación histórica, Godoy señala el año 20 como el momento en que el Angurrientismo hizo su irrupción en Chile, por cuanto ese año significa una renovación social, política y cultural del país. Y en cuanto quiere establecer la filiación correspondiente, considera como precursores -en el plano de la poesía- a Pablo de Rokha "venido de la línea de Pezoa Véliz"; a Pablo Neruda; y también, en alguna medida, a Vicente Huidobro. En la prosa, señala a Vicente Pérez Rosales, a Alberto Blest Gana. Como precursor inmediato a Mariano Latorre, a Joaquín Edwards Bello -a pesar de un error de comprensión del roto, según deja constancia en su artículo sobre el roto

y a propósito de la novela que lleva ese título-; a Alberto Romero, etc. En el teatro, sólo menciona a Antonio Acevedo Hernández.

Finalmente, reconoce que el Angurrientismo es un comienzo de las relaciones, del desarrollo de lo vernáculo hacia lo cósmico.

Como muy bien lo observa y analiza el profesor Lyon en su estudio sobre Godoy, en este artículo-manifiesto se repiten tres expresiones, a modo de *leit motiv*: el Angurrientismo es “una apetencia vital de estilo”; “es la marcha de lo vernáculo hacia lo cósmico”; y es “un movimiento de la intuición de la esencia chilena-cultural”.

La primera de estas frases habría que entenderla -dice Lyon- en dos sentidos. Uno referido a lo subjetivo y a los personajes literarios creados. El angurriento, en su voraz apetito de vida, vive cada momento en su plenitud. La vida se entiende así como acción. El segundo sentido se refiere al hambre o deseo por parte del escritor de perfeccionar su estilo.

La segunda frase, “la marcha de lo vernáculo hacia lo cósmico”, quiere significar una ampliación del nacionalismo en la nueva literatura, quiere significar la universalización de los tipos nacionales. Señala Lyon, a este respecto, que el tema de esta literatura había de ser el hombre y su soledad. El lenguaje había de ser necesariamente nacional, pero los problemas tendrían una dimensión universal.

La tercera frase, la más repetida por la crítica, “un movimiento de la intuición de la esencia chileno-cultural”, expresa sintéticamente el propósito del grupo. Sostiene Lyon que ella expresa el mayor objetivo del desarrollo de la Generación del 38, esto es, la penetración intuitiva en el corazón de Chile, penetración o captación intuitiva del alma del *roto*. Y esta captación ya no se hará por la descripción mecánica del paisaje o del habla. Se tratará de develar el alma nacional y universal, ahondando en los tipos sociológicos representativos de lo nacional.

Los escritores que integraron el grupo de “angurrientos” se mantuvieron como grupo aproximadamente -dice Lyon- cinco años en torno a Juan Godoy, desde 1938; pero hacia los años de 1942 y 1943 adoptaron estilos y temas independientes. Algunos siguieron fieles hasta por una década a estos postulados. Sin embargo, el grupo como tal ya no tenía su condición de grupo hacia 1943.

Percepciones de la crítica

Las determinaciones de la crítica literaria han tratado de apreciar y filiar este movimiento entre las corrientes literarias de la época. Así, Mariano Latorre, en la nota que ya citamos y comentamos parcialmente, considera que se trata de un movimiento neocriollista. Para este clásico representante del criollismo chileno, el Angurrientismo significa “una renovación en lo psíquico de nuestro criollismo”.

En 1949, Francisco Santana publica su ensayo *La nueva generación de prosistas chilenos* (Santiago de Chile, Edit. Nascimento) y allí se refiere a una nueva generación de narradores caracterizada por “la técnica, el estilo y la pasión amorosa por describir nuestra tierra y el alma de sus habitantes”. Menciona después y describe una serie de autores y obras que tanto coinciden con el grupo de Godoy como con los integrantes de la Generación del 38. En la tercera parte de su libro -“Biografía, Bibliografía”-, Santana recuerda que Godoy “gracias a su actividad formó un grupo de poetas y prosistas en 1938 con la intención de renovar ciertas tendencias literarias. Esta corriente tuvo el nombre de “Angurrientismo”.

Posteriormente, Ricardo Latcham en “Novelistas chilenos de la generación del 40” (En *Estudios Americanos*, Sevilla 1955, N° 45, pp. 643-673) afirma que el criollismo, capitaneado por Mariano Latorre, “ha reverdecido después, con expresiones de crítica o protesta social, que utilizan los izquierdistas, pero que también se asienta en una robusta base nacionalista, de tipo descriptivo”.

Latcham sostiene la existencia de una generación de 1940 que identifica como los neocriollista, escritores que “sacaron a la superficie notables vivencias del alma mestiza, sacudieron la indiferencia del público con documentos acusadores y extendieron el área geográfica del relato a rincones oscuros del sur austral, como Magallanes y la Patagonia, Chiloé y su archipiélago, o bien al Norte Grande o Chico, con su desierto árido y dramático y sus oasis de frescura, perdidos en la inmensidad ascética de la pampa salitrera”². Luego menciona y describe autores y obras como: Reinaldo

²R. Latcham reconoce que la denominación de Generación del 40 procede de Francisco Santana, en el ensayo ya citado.

Lombroy y su novela *Ránquil* (1942); a Nicomedes Guzmán y sus novelas *Los hombres oscuros* (1939), *La sangre y la esperanza* (1943) -novelas que califica como tremendistas, usando el término en su sentido español-; a Coloane y su novela *El último grumete de la Baquedano* (1941) y su cuento "Cabo de Hornos" (1941); a Juan Godoy y su novela *Angurrientos* (1940) -recuerda Latcham que un grupo de escritores adictos a Godoy llegó a hablar de una escuela "angurrientista" y de cómo Latorre define el término "angurrientos" en cuanto un chilenuismo que implica un estado morbofo de hambre, de apetencia continua; y de cómo en Godoy este término tiene acepción de hambre física y espiritual-. Luego menciona a Juan Modesto Castro y sus novelas *Aguas estancadas* (1939) y *Froilán Urrutia* (1942); a Daniel Belmar y sus novelas *Roble huacho* (1947), *Oleaje* (1950), principalmente *Coirón* (1951); a Nicasio Tangol y su novela *Huipanga, tierra de sonámbulos* (1944); a Oscar Castro que se dio a conocer primero con un volumen de cuentos *Huellas en la tierra* (1940) y la colección de relatos *La sombra de las cumbres* (1944) y sus novelas *Llampo de sangre* (1950) y *La vida simplemente* (1951), etc.

En la perspectiva de la época, Latcham afirma que el neocriollismo se bifurca en dos corrientes: la de la ciudad y la del campo.

Fernando Alegría, en *Las fronteras del realismo* (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1962), señala que "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". Y al referirse en especial a Godoy afirma que "la verdad es que Godoy es un discípulo del unanimismo francés y en Jules Romains aprendió las primeras armas de su trascendentalismo popular".

En *Literatura chilena del siglo XX*, Alegría amplía estas observaciones y a modo de testimonio dice que "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*" (Pág. 65).

Mario Espinosa, en su artículo "Una generación" (*Atenea* N° 380-381, septiembre de 1958), sostiene que "una nueva corriente, igualmente nacionalista, hace la historia de ciertos problemas o realidades de Chile. Yo llamo a esta tendencia el "realismo sociológico", porque, teniendo, sin duda, caracteres de literatura realista, esta creación literaria principalmente a aspectos de nuestra vida que engloban a mucha gente, a compactos grupos humanos, con sus correspondientes problemas de índole socioeconómica".

Espinosa caracteriza el "realismo sociológico" diciendo que "se interesa por describir las relaciones de los hombres entre sí, como conjunto social o la situación de un individuo en medio de su clase misma". Menciona a Juan Godoy junto a Joaquín Edwards Bello, a Alberto Romero, a José Santos González Vera como los que previeron y anticiparon esta escuela, pero no menciona el movimiento fundado por Godoy ni su novela *Angurrientos*.

Mario Ferrero, en su artículo "La prosa chilena del medio siglo" (*Atenea* N° 386, octubre-diciembre de 1959), retoma la denominación de "Neocriollismo" y de "Generación de 40" para referirse a los prosistas que tanto constituyen el grupo de Godoy como de la llamada Generación del 38. Ferrero sostiene que estos escritores se formaron "en la tradición criollista y la ducha por el afianzamiento de la cultura nacional"; que "van transformando los primitivos postulados del criollismo hacia una forma más dinámica, que les permite reflejar la completa estructura de esta nueva realidad". Agrega que "en esta búsqueda guiaron sus pasos por el camino que los llevará al descubrimiento de la épica social, es decir, una forma de exaltación de la realidad colectiva que sea capaz de impulsar los cambios históricos que permitan una mayor felicidad y plenitud humanas". Retoma las características que señala Latcham y menciona los nombres de Nicomedes Guzmán, Oscar Castro, Daniel Belmar, Reinaldo Lomboy, Andrés Sabella, Francisco Coloane, Juan Godoy, Nicasio Tangol, Baltazar Castro, Lautaro Yankas, Gonzalo Drago, Raúl Norero y Juan Donoso. A ellos agrega luego los de

Volodia Teitelboim, Luis González Zenteno, Manuel Guerrero y Guillermo Atías, además del de Fernando Alegría, Luis Merino Reyes y el de Leoncio Guerrero.

Cedomil Goic, en su ensayo sobre "La novela chilena actual" (*Anales de la Universidad de Chile*, N° 119, primer trimestre de 1960), distingue tres generaciones: la del Superrealismo, la del Neorrealismo y la del Irrealismo; a las que corresponden los nacidos entre 1890 y 1904; los nacidos entre 1905 y 1919; y los nacidos de 1920 en adelante, respectivamente.

Al describir el *Neorrealismo*, Goic distingue en el marco de esta generación dos movimientos: el *Angurrientismo* y la *Mandrágora*. Considera el *Angurrientismo* como una superación de las limitaciones del criollismo. Caracteriza la novela de esta generación por su "franca oposición frente al universalismo y al irrealismo estético afirmado por la generación precedente. Contrapuso a aquel universalismo sus preferencias nacionalistas y al irrealismo, las nuevas formas de su realismo social". Agrega Goic que "el nacionalismo literario que adoptaron los ponía en relación directa con los ideales de la generación mundonovista de Mariano Latorre y con las teorías literarias y las estimaciones del autor de *Chile, país de rincones*. Pero la perspectiva histórica era diferente y la nueva actitud encontró graves reparos en el criollismo de entreguerras. Se habló entonces de un Neocriollismo y diversos grupos trataron de dar sentido al nuevo nacionalismo literario". Uno de estos grupos es el Angurrientismo.

Lyon, tantas veces citado aquí, lejos de estimar el Angurrientismo como un movimiento exclusivamente chileno, considera que un examen de las características generales del Neorrealismo -según el estudio de Guillermo de Torre (*Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, 1965)- mostraría similitudes con la narrativa de Godoy y con el Angurrientismo. Destaca a este respecto, que los protagonistas de la prosa neorrealista proceden generalmente de las clases bajas y representan los valores de ese sector de la sociedad; que la novela abandona el mito y fantasía en favor de una vuelta a los sucesos inmediatos y cotidianos de la vida; que los autores crean un universo discontinuo en el tiempo y en el espacio; que la realidad es vista en una multitud de niveles, que la gran ambición de los escritores neorrealistas, como sostiene Lukacs, es presentar al "hombre total"; que se recurre a la

lengua hablada de las más bajas clases sociales; que el énfasis se pone en los problemas del hombre relativos a su trabajo y ambiente; que solamente en la presentación de estos caracteres típicos puede ser captada, en la literatura, la real espontaneidad de la vida.

En el aspecto técnico, estas novelas, agrega Lyon, tienden a ser más presentativas que representativas; predomina el diálogo antes que la narración sumaria de los caracteres y escenas.

Por otra parte, observa Lyon que aun cuando aparezcan muy abarcadores y halagadores los objetivos propuestos por el movimiento angurrientista, éste está dominado por una paradoja básica. Esto es, que si el movimiento se propone captar al hombre en su totalidad, en la realización narrativa se limita a dar cuenta de un sector de la sociedad. Se crean tipos representativos de una clase social y no tipos humanos. La sobresaturación de un limitado realismo produce así una realidad deformada.

Pocos son los autores que tienen conciencia de estas limitaciones y que quieren superarlas con apropiados procedimientos de estilo. Godoy y Guzmán intentaron universalizar, trascender el enfoque mediante una hábil incorporación de la lengua poética; sin embargo, eso mismo hace relevante la contradicción del ambiente sórdido y una expresión estilísticamente inapropiada, aspecto que no siempre pudieron solucionar.

Como conclusión de las consideraciones de la crítica sobre el Angurrientismo, podemos decir que si en el propósito inicial, especialmente en su promotor, se pensó en un movimiento amplio que abarcara los diversos aspectos del proceso cultural chileno, al final, sólo se redujo al ámbito de la literatura y dentro de ella a la narrativa.

Referencias Bibliográficas

Alegría, Fernando,
1959

Breve historia de la novela hispanoamericana. México, Ediciones De Andrea, pp. 222-223.

- Alegría, Fernando,
1967 *Las fronteras del realismo en Chile. Literatura chilena del siglo XX.* Santiago de Chile, Zig-Zag, 1962, pp. 113-125; *Literatura chilena del siglo XX.* Segunda edición, Santiago de Chile. Zig-Zag, pp. 65-68; 77-89.
- Espinosa, Mario,
1958 "Una generación". *En Atenea*, Año XXXV, Tomo CXXXI, N° 380-381, abril - septiembre, pp. 66-77.
- Ferrero, Mario,
1959 "La prosa chilena del medio siglo". *En Atenea*, Año XXXVI, Tomo CXXXV, N° 385, julio - septiembre de 1959, pp. 97-124; continúa en *Atenea* N° 386, octubre - diciembre de 1959, pp. 137 - 157.
- Godoy, Juan,
1939 "Breve ensayo sobre el roto". *En Atenea*, Año XVI, Tomo LV, N° 163, pp. 33-40.
"Angurrientismo y Cultura". *En Aurora de Chile*, XIII, agosto de 1939, pp. 4-5.
- Goic, Cedomil,
1960 "La novela chilena actual. Tendencias y Generaciones". *En Anales de la Universidad de Chile*, Año CXVIII, Tercer trimestre de 1960, N° 119, pp. 250-258.
- Latcham, Ricardo A.,
1955 "Novelistas chilenos de la generación del 40". *En Estudios Americanos* N° 45, Sevilla 1955, pp. 643-673.
- Lyon, Thomas E.,
1972 *Juan Godoy.* New York, Twayne Publishers, Inc. (Sobre "Angurrientismo", pp. 37-46).
- Montes, Hugo y Orlandi, Julio,
1969 *Historia y antología de la literatura chilena.* 8a edición. Santiago de Chile, Edit. Zig-Zag, pp. 143-161.
- Ornstein, Jacob,
1953 "Breve panorama de la novela chilena reciente". *En, Revista Iberoamericana*, septiembre de 1953, N° 36, pp. 339-344.
- Santana, Francisco,
1949 *La nueva generación de prosistas chilenos.* Ensayo, biografía y referencias críticas. Santiago de Chile, Editorial Nascimento.

LOS INÚTILES

Orígenes

El origen del grupo literario "Los Inútiles" se encuentra en el "Círculo de Periodistas" de Rancagua, fundado en 1933. Pertenecieron como socios fundadores las siguientes personas: Luis Aníbal Fernández, Carlos Barrales, Oscar Vila Labra, Félix Miranda Salas, Oscar Castro Zúñiga, Gustavo Vithar Miranda, Gonzalo Drago Gac y Enrique Toro Meneses.

El "Círculo de Periodistas" tenía el propósito justamente de constituir un grupo de personas para luchar por ideales comunes que los aproximarán al pueblo y a la solución de los problemas locales, regionales y nacionales. Para lograr estos objetivos, organizaban conferencias públicas encomendadas a reconocidos intelectuales; realizaron los primeros juegos florales de Rancagua, la "Semana del Libro", etc.

Con los auspicios del "Círculo de Periodistas" se publicó la revista *Verbo*, cuyo primer número apareció en octubre de 1933, en homenaje al día de la raza. El editorial de dicho número puede considerarse como una especie de manifiesto. La revista se presenta como el instrumento de un grupo de intelectuales preocupados por la cultura. Se reconocen como no servidores de una determinada ideología político-social, ni se abanderizan con algún bando en lucha en ese entonces. La revista se pone al servicio de la ciudad de Rancagua para recoger y comunicar "lo más elevado de sus inquietudes y lo más serio de sus agitaciones".

La revista tenía el carácter de mensual y alcanzó sólo al número dos, en

noviembre de 1933. Fracasada la empresa cultural por falta de recursos económicos, el “Círculo de Periodistas” se disolvió.

Sin embargo, en las reuniones sociales de café comenzó a surgir la idea de formar un grupo literario como sustituto del fenecido “Círculo de Periodistas”.

En los meses de octubre y noviembre de 1934, Luis Aníbal Fernández (LAF), periodista peruano, exiliado por el gobierno del Presidente Augusto Leguía, que trabajaba en el periódico *La Semana*, publicó varios artículos incitando a los intelectuales rancagüinos a que crearan u organizaran un grupo literario que pudiera continuar los objetivos del disuelto “Círculo de Periodistas”.

Como consecuencia de todo ello, un grupo de escritores e intelectuales se reunieron en el Bodegón del Tío Cuadra, el 20 de octubre de 1934, con el objeto de organizarse. Asistieron a esa reunión, entre otros: Luis Aníbal Fernández, Oscar Castro Zúñiga, Félix Miranda Salas, Gustavo Vithar, Carlos Barrales, Gonzalo Drago, Oscar Vila Labra, César Sánchez y Gustavo Martínez Sotomayor. De esta reunión surgió el grupo de “Los Inútiles”.

Actividades

El anuncio oficial de la existencia del grupo apareció en el periódico *La Semana*, el 15 de diciembre de 1934. Sus actividades consistían en reuniones citadas en tono humorístico, organizaban conferencias, foros, exposiciones, conciertos, recitales.

En 1934, el grupo inicia su primera etapa con la “*Revista Oral*”, en la radio Rancagua, audiciones que se suspendieron en 1936. En septiembre de este último año apareció la revista *Nada*, dirigida por Oscar Castro. Esta revista se presenta como continuadora de la “*Revista Oral*”, suspendida por efecto de la censura. El propósito común era “luchar en defensa del espíritu y por la cultura del hombre”. Colaboraron en el primer número: Oscar Castro, Gonzalo Drago, Luis A. Fernández, Armando Loyola, Félix Miranda, Víctor

Phillips, entre otros.

También esta revista dejó de publicarse por carencia económica del grupo.

En 1942, el grupo publicó en *La Tribuna* (10 de diciembre) una protesta por el juicio que la Fiscalía de la Armada de Valparaíso entabló contra Benjamín Subercaseaux por la publicación de *Chile o una loca geografía*.

En ese mismo año, "Los Inútiles" editan una nueva revista impresa a mimeógrafo, titulada *Actitud*, que alcanzó al número 10.

Con todo, "Los Inútiles" fundaron una editorial llamada *Talamí*, que publicó obras de Oscar Castro, Gonzalo Drago, Raúl González Labbé y Félix Miranda.

El nombre "Los Inútiles" hace referencia al desdén o la indiferencia con que la realidad, especialmente la gente con dinero, parecía reaccionar frente a las actividades culturales e intelectuales de los escritores y artistas. Inicialmente se pensó en el nombre de "Los Iconoclastas", pero se desechó por considerarse pedante en relación con el medio. Ello explica desde ya la disposición que el grupo asumía frente a la situación de cultura de la ciudad y del país.

El grupo de "Los Inútiles" aparece fuertemente vinculado al nombre del poeta y narrador Oscar Castro, tal vez por su mayor resonancia nacional. Sin embargo la existencia del grupo continúa hasta hoy día. Y así cada 1° de noviembre "Los Inútiles" recuerdan a Oscar Castro, pues el 1° de noviembre de 1947 falleció. Cabe recordar también que en 1955 -del 1° al 18 de septiembre- la Municipalidad de Rancagua y el grupo de "Los Inútiles" organizaron el Primer Salón Nacional de Artes Plásticas de Rancagua, al que concurrieron unos cuarenta pintores del país. El Premio de Honor llevaba el nombre de "Oscar Castro".

En 1958, el grupo, encabezado por Gonzalo Drago y Luis Gaona Acuña, organizó la primera reunión de Grupos Culturales de Provincias, a la que asistieron unos treinta y cinco grupos de distintas ciudades del país. El objetivo principal fue: "Promover la elevación gradual de nuestro pueblo a un plano superior de cultura". De dicha reunión nació la revista *Grupos*.

Entre las figuras señeras vinculadas al grupo aparecen los nombres de:

Augusto D'Halmar, Angel Cruchaga Santa María, Juvencio Valle, Daniel Belmar, Nicomedes Guzmán, Romero Bascuñán, Agustín Zumaeta, Edmundo Concha y Raúl González Labbé.

Referencias y Bibliografía

Blanco, Guillermo,

- 1984 "Protagonistas Inútiles y a mucha honra". "Medio siglo cumple grupo de intelectuales que contó entre los suyos a varios de los notables de nuestra literatura", en *Hoy*, 8 al 14 de octubre, de 1984.

Drago, Gonzalo,

- 1948 "Vida y obra de Oscar Castro", en *Atenea* N°s 271-272 (enero-febrero de 1948), pp. 37-50.

- s/a "Los Inútiles", en Oscar Castro, hombre y poeta. Epistolario. Santiago de Chile, Editorial Orbe, pp.88-100.

Edwards, Jorge,

- 1981 "Los Inútiles", en *El Mercurio*, 8 de mayo de 1981, p. A-3.

Santana, Francisco,

- 1976 "Oscar Castro 1919-1947", en *Evolución de la poesía chilena*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, pp. 234-236.

"Los Inútiles",

- 1959 Grupos. Rancagua (Chile), octubre de 1959, N° 1. Publicación de los Grupos Culturales de Chile. pp treinta nueve y cuarenta y dos.

LUIS MUÑOZ GONZÁLEZ

LOS TEATROS EXPERIMENTALES

Antecedentes

La creación por la Ley N° 5.563, del 10 de enero de 1935, de la Dirección Superior del Teatro Nacional, suponía un intento de superar, con la ayuda estatal, la crisis del teatro chileno producida después de los años '30 (Cánepa, 1966; Godoy Urzúa, 1982). Crisis que se ha querido explicar por el impacto competitivo del cine, por la superación de la actividad teatral con las corrientes culturales dominantes en la década del '30, proyectadas hacia una mayor universalización y profundidad. La crisis no consistía sólo en la temática ya gastada del Naturalismo y Criollismo, también correspondía a la frivolidad de los autores y actores, a la concepción escenográfica, a la actuación estereotipada y envejecida.

La presencia en Chile de la Compañía de Margarita Xirgu mostró un arte escénico nuevo y fascinante. Lo que estimuló las inquietudes de los jóvenes (Durán, 1970).

Por otra parte, en el interior de la Universidad de Chile existían grupos artísticos en distintas facultades desde los inicios de la década del '30. Tal es el caso de CADIP (Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico), o del Conjunto Artístico de la Facultad de Comercio, en 1937 (Morgado, 1985: 223-225).

Cabe destacar la actividad de Pedro de la Barra. El dirigió el CADIP, y antes, lo que se llamó la "Orquesta afónica". Esta orquesta dice Domingo Piga (1964) es el antecedente inmediato de lo que él llama "Generación del '41". Recuerda que la "Orquesta afónica" surgió con ocasión de las veladas bufas realizadas durante la celebración de las Fiestas de la Primavera. Se trataba, dice, "de una orquesta de sólo voces, sin instrumentos, que cantaban melodías a varias voces, y pasando de una composición musical a otra sin transiciones, utilizando el método de contrastes". Fue esta orquesta el germen que generó el CADIP.

En otro aspecto, a principios de 1940, durante el gobierno del Frente Popular, y en función de las orientaciones del Estado se impulsa un proyecto de desarrollo (Hurtado, 1982) económico-social, cuyos "ejes centrales" son la sustitución de las importaciones mediante la industrialización nacional pública y privada cauteladas por medidas proteccionistas, y una política de ampliación de los beneficios sociales (educación, salud, vivencia, alimentación) a las mayorías nacionales a través de la acción de poderosos organismos estatales.

En este marco, las universidades, financiadas en su mayoría por el Estado, fueron ampliando progresivamente sus funciones y atribuciones de acuerdo con el modelo de desarrollo propuesto. Lo que implica, en cuanto al arte, la formación de organismos como el Ballet Nacional, la Orquesta Sinfónica, orquestas de cámara, escuelas y museos de bellas artes, coros universitarios, institutos fílmicos, teatros, por ejemplo.

Fundación del Teatro Experimental

En el mes de febrero de 1941, como desarrollo natural de las inquietudes artísticas de grupo universitario, en la Feria del Libro, frente a la Casa Central de la Universidad de Chile, fundó el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Entre sus fundadores hay que mencionar a José Ricardo Morales, Héctor del Campo, Santiago del Campo, Pedro de la Barra,

Gustavo Erazo, Moisés Miranda, Inés Navarrete, Eloísa Alarcón, Flora Núñez, Hilda Larrondo, María Maluenda, Chela Alvarez, Bélgica Castro, Anita Torres, Luis H. Leiva, Oscar Oyarzo, Pedro Orthus, Roberto Parada, Héctor Borges, José Angulo, Rubén Sotoconil, Edmundo de la Barra, Héctor González y Domingo Piga.

Este movimiento teatral tenía las mismas orientaciones que promovieron los Teatros de Arte o Teatros Libres en Europa. Se proponía hacer un teatro profesional no comercial, crear una escuela para la formación del hombre de teatro, concepto opuesto al de "divo" profesional; una escuela para el nuevo autor dramático, que había de representar la época, con personajes y problemas del tiempo. Ello implicaba también educar al público, prepararlo, crearle un gusto que no tenía.

Las bases teóricas de este movimiento están en Stanislawky, Piscator, Antoine y Copeau.

El 22 de junio de 1941, los jóvenes integrantes del Teatro Experimental hicieron una presentación inaugural en el Teatro Imperio, facilitado generosamente por Lucho Córdoba, con el entremés de Cervantes, *La guarda cuidadosa*, y el esperpento de Ramón del Valle-Inclán, *Ligazón*. La representación se hizo por la mañana.

El propósito de este grupo teatral se puede sintetizar en cuatro puntos:

1. Difusión del teatro clásico y moderno.
2. Formación del teatro-escuela,
3. Creación de un ambiente teatral,
4. Presentación de nuevos valores.

La puesta en escena de *La guarda cuidadosa* y *Ligazón* hace patente el propósito de difundir las obras clásicas y modernas. Esta misma orientación se mantendrá en la actividad posterior si se observa la lista de representaciones, donde figuran, junto a obras de autores chilenos, comedias de Lope de Vega; de Bernard Shaw, de Tirso de Molina y de Goethe, de Ben Johnson y de Thorton Wilder, de García Lorca, de Arthur Müller, de Chejov, de Usigli, de

Hugo Beti, de Pirandello, de Ibsen, de Brecht, de Ionesco, de Dürrematt, de Edward Albee, de Weiss.

La formación del teatro-escuela estaba destinado a preparar al actor atendiendo a la especialización en cada área de la actividad teatral, como el maquinista, el luminógrafo, el sastre, el maquillador, el escenógrafo, el músico, el director, así como a la formación de hábitos de trabajo en equipo. Desde el comienzo, Pedro de la Barra formó instructores para cada asignatura, los que luego habían de constituir la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

La creación de un ambiente teatral puede estimarse como una consecuencia de la propia actividad del grupo, en la medida en que el público se fue aficionando al teatro clásico y al moderno. Sin embargo, el grupo creó móviles para llevar representaciones a las escuelas, cuarteles, cárceles, hospitales, a los barrios populares de la capital y a otras ciudades de provincia.

La presentación de nuevos valores se ha cumplido atendiendo a la promoción de nuevos hombres de teatro en todas las áreas de la actividad teatral. Así, dramaturgos nacionales que se orientan en las tendencias modernas tienen la oportunidad de puestas en escena de sus obras, lo que estaba relacionado con el Concurso Anual de Obras Teatrales, instituido en 1945. A partir de ese año y en el resto de la década, se premiaron las siguientes obras:

1945. *La isla de los bucaneros*, de Enrique Bunster.

1946. *Fuga*, de Juan Tejada.

1947. *El hombre que regresó*, de Santiago del Campo.

1948. *Las Medeadas*, de Fernando Cuadra.

1949. *Mi divina libertad*, de Gabriel Carvajal.

Sin embargo, ya antes, en 1943, el Teatro Experimental pasó a constituirse en el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), al fusionarse con el Departamento del Teatro Nacional.

Teatro Experimental de la Universidad Católica

Pedro Mortheiru recuerda como antecedente del Teatro de Ensayo una representación que se hizo en la sala del Coro de la Universidad Católica, con motivo del matrimonio del director Juan Orrego. El libreto lo hizo Fernando Debesa y se titulaba "La Arquitectura y la Música disputándose a Juan Orrego". La representación la dirigió P. Mortheiru.

Con todo, los fundadores del Teatro de Ensayo concuerdan en que esa representación, en la que hubo mucha actividad creadora, con una concepción que después pudo estimarse como manifestación del teatro del absurdo, fue la mostración de una vocación que los movía hacia lo teatral. De ahí que Fernando Debesa sostenga que:

La fundación del Teatro de Ensayo no fue un capricho de diletantes... No fue un gesto de muchacho refinado. No. En ese momento, y en alguna forma, nosotros fuimos la voz de este país en materia cultural, y la prueba de ello es que surgimos. No es una coincidencia: fue una maduración cultural general de la sociedad chilena en ese momento. El Teatro Experimental de la Universidad de Chile se creó en 1941. Ese mismo año se inició la Escuela de Danza con Ernst Uthoff, y el '43 nuestro Teatro de Ensayo. Esas cosas no son producto del azar. Es la maduración lenta de un país hacia la cultura. Las personas concretas que lo hicieron tienen importancia ocasional. Tenían que hacerlo, no más, y después se fueron y siguieron otros. Y de hecho en los dos teatros universitarios y en el ballet ha habido una tradición de 35 años, lo que es único en América Latina (María de la Luz Hurtado y Giselle Munizaga, *Testimonio de Teatro*. 35 años de teatro en la Universidad Católica, 1980, p. 23).

Se da como fecha de la fundación del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, el 12 de octubre de 1943. Fecha en la que se hizo la representación del autosacramental de Josef de Valdivieso, titulado "El Peregrino". La presentación se hizo en el Teatro Cervantes de Valdivia, con ocasión de una gira de la Federación de Estudiantes, luego, el 2 de noviembre de ese mismo año, se presentó en el Teatro Miraflores de Santiago.

Se consideran fundadores del Teatro de Ensayo a Pedro Mortheiru, Fernando Debesa, Gabriela Roepke y Teodoro Lowey, quienes, después de la presentación de "El peregrino", se reunieron con el propósito de constituir el primer equipo técnico, en el verano de 1943-1944. Este quedó integrado

por: Teodoro Lowey, como ayudante del director, Gabriela Roepke, como secretaria general; Roque Esteban Scarpa, como asesor literario; Fernando Debesa, como escenógrafo y diseñador de vestuario; Jorge Dahm y Raúl Jara, como ayudantes de escenógrafo; Carlos Bolton, como encargado del vestuario masculino; Georgina Jünemann y Vicente Urbistondo, como maquilladores; Jorge Ward, como traspunte; José Fracchia, como apuntador; Mario Ferrer, como encargado de fotografía y Eladio Muñoz, encargado de bocetos y afiches.

Este equipo técnico era dirigido por Pedro Mortheiru, Fernando Debesa y Gabriela Roepke.

Concepción de TEUC

Si bien en los fundadores del TEUC se reconoce una reacción negativa contra el estado del teatro chileno, como movimiento renovador se plantea una concepción teatral que orientó el trabajo y las puestas en escena, el factor diferenciador de esta concepción lo constituye la visión de unidad del espectáculo teatral. Así, por ejemplo, Teodoro Lowey sostiene que:

Existía la idea de la integración de diferentes artes al montaje de las obras, con la aspiración de hacer un espectáculo unitario que llegara a través de todos sus elementos, formando una unidad nueva tan imbricada, tan enlazada, tan integral, que impactara en forma total. (Hurtado y Munizaga, 1980: 32).

Este concepto de unidad del espectáculo teatral incide en destacar el rol del director. Pedro Mortheiru que fue director, se refiere a esta función:

Yo parto de que toda obra de teatro, que todo espectáculo es un desafío formal. Uno lee un texto y saca ciertas conclusiones del sentido que le quiere dar, pero todo eso hay que transformarlo en una forma determinada y ahí está el gran problema de la dirección. Hay que empezar por el reparto, pensar en el vestuario, en las luces, en los movimientos, en el ritmo de las escenas. Y todo esto es forma. En el momento que una obra de teatro transcurre en el tiempo, igual que la música y la danza, hay un problema formal muy definido que es la organicidad de ese tiempo. ¿Cómo hay que organizarlo? De acuerdo

a la verdad que tenga el texto, pero siempre sobre la base de un principio que es el de la variedad, porque la vida es variación, porque la monotonía es lo contrario de la vida. Entonces uno como director tiene que componer el tiempo y componerlo en el espacio, y con esas dos armas tiene que expresarle al público una idea, un sentido de una obra mediante un estilo que le dé unidad. (Hurtado y Munizaga, 1980: 32).

Este concepto también afecta a la concepción del actor y a la actuación. Teodoro Lowey, en cuanto actor, señala al respecto que el teatro

Alcanza su mayor punto de contacto, su mayor realización, cuando actores, que han asimilado un personaje determinado, metidos en una situación, actores con talento, comunican a un público determinado lo que el autor quiere. Y lo comunican no solamente con palabras del autor, sino que con el concurso del director que ha puesto una composición en el tiempo y en el espacio y con el concurso de las emociones y los sentimientos del actor. Porque, ¿qué pone el actor en el teatro?. No pone los sentimientos, porque vienen del texto; no pone los movimientos, porque generalmente los indica el director; no coloca el entorno; porque el entorno lo hace el conjunto de las personas que hacen el diseño general. Entonces ¿qué pone un actor que sea propiamente de él?. Pone sus emociones, pone sus sentimientos. La emoción y el sentimiento es el material con el cual uno llega al público, teniendo bastante claro los objetivos de la obra y del personaje.

Nosotros en los teatros universitarios nacimos con designio muy claro: reaccionar con el divismo, con el hecho de que se lesionara la obra por ponerla al servicio del actor principal que amolda a sí mismo los papeles... de actores regidos por la mano del director. (Hurtado y Munizaga, 1980: 33 - 34).

También la escenografía se renueva en los teatros universitarios, especialmente en el TEUC, que incorporó la plástica en la puesta en escena. Para Debesa, partiendo de la idea de la representación teatral como unidad artística (unidad de la obra, de la actuación, de los actores y de la escenografía), sostiene que "la escenografía debe ajustarse al texto y a la versión que el director va a dar en la forma más unitaria posible". En este sentido, el espectáculo teatral que prefiere es el construido con la literatura, la plástica y la música.

Superada la etapa fundacional, el TEUC se institucionalizó y profesionalizó.

Esto último se logró con la incorporación de actores provenientes de las compañías comerciales, como Anita González, Justo Ugarte, Lucila Durán, Elena Moreno y Pepe Rojas; y con la profesionalización de los estudiantes universitarios que se incorporaron como alumnos, para luego llegar a ser actores, directores, profesores o administradores. Así, por ejemplo, ocurrió con Germán Bécker, Miriam Thorud, Monserrat Julió, Silvia Piñeiro, Jaime Celedón, Jorge Alvarez, Hernán Letelier.

Esta etapa va de los años 1947 a 1954, y la actividad del TEUC se orientó hacia lo profesional y hacia la experimentación, lo que implicaba dos equipos: la compañía profesional y el equipo de estudiantes. Los criterios de selección de obras eran los de la calidad, unida al factor de entretención y al de la factibilidad artística y económica, sin olvidar el interés del público.

A esta primera etapa se le llama "época de los fundadores del TEUC", (Hurtado y Munizaga, 180) en el que el equipo era dirigido por Pedro Mortheiru, Fernando Debesa, Gabriela Roepke y Teodoro Lowey. Culmina esta etapa alrededor del año de 1952, momento en que el desarrollo alcanzado por el grupo y sus proyecciones exigía cada vez una tarea administrativa que los artistas no estaban en condiciones de asumir. Con la designación de Eugenio Dittborn como director de Teatro de Ensayo se produjo un desacuerdo en el equipo a partir de los requerimientos solicitados por Pedro Mortheiru que había con anterioridad asumido la dirección de la puesta en escena de *Martín Rivas*, en una adaptación hecha por Santiago del Campo (1953), con la cual se iba a celebrar los diez años del TEUC. De este modo el grupo primogénito dejó la dirección del teatro, sin desconocer las principales directrices ya hechas tradición.

Teatro Experimental de la Universidad de Concepción

Como antecedentes hay que recordar la puesta en escena de *La zapatera prodigiosa* de García Lorca, en el Cine Rex de Concepción, dirigida por David Stitchkin, en 1946. Entonces don David era profesor de la Escuela de Derecho de la Universidad de Concepción.

Los actores eran aficionados, alumnos o ex-alumnos de las diversas escuelas de la universidad, liceo y colegios, que habían respondido al llamado que se hizo por la prensa. El llamado se hizo a través de la Sociedad de ex-alumnos de la Universidad que entonces presidía don Juan Bianchi. Estos actores fueron: René Vergara, Brisolia Herrera, Moisés Luengo, Alejandro Deij, Norma Hernández, Alberto Reyes, Nicolas Yarur, Jorge Rimassa, Helia Pinto, Elda Seguel, Margarita Jiménez, Aída Garcés, Violeta Lama, Perla Papic, Beatriz Herrera, Rebeca Garcés, Eliana Carvajal, Ana Herrera, Guacolda Martínez, Alfonso Ugarte y Enrique Villanueva. Actuó como escenógrafo Adolfo Berchenko.

Este grupo de teatro se desintegró en 1948. Sin embargo, el Dr. Hernán San Martín, presidente de la Sociedad de Arte de Concepción, se dio a la tarea de organizar el Teatro Libre, dirigido por Vicente Santamaría y Mario Rojas. Este conjunto pasa a llamarse Teatro Experimental de Concepción en 1950, dirigido ahora por Jorge Elliot G. Este pone en escena *Asesinato en la Catedral*, drama de Thomas S. Elliot. El éxito de esta representación contribuyó a que la Universidad acogiera incorporar a esta empresa cultural. De este modo, el 29 de agosto de 1951, el directorio de la Universidad de Concepción reconoció este conjunto como un organismo de la Universidad con el nombre de Teatro de la Universidad de Concepción.

El directorio de este conjunto teatral quedó constituido por : Raúl Ortega, como presidente; René Louvel, como vicepresidente; Américo Albala, como representante del directorio de la Universidad; Julio Parada, representante de los coros polifónicos; David Tejeda, representante de la Federación de Estudiantes; Hernán San Martín, representante de la Sociedad de Arte; Eduardo de la Barra, representante de los ex-alumnos; Lisandro Muñoz, como tesorero; Héctor Sepúlveda, como secretario; Jorge Elliot, como director artístico; y Eduardo Hydde, como subdirector artístico.

En 1953 se organiza una Academia de Teatro como un medio para incorporar a alumnos en el aprendizaje teatral.

En 1954, y dado el desarrollo alcanzado por el conjunto, se busca una persona que se dedique íntegramente a esta actividad. Así es nombrada directora del TUC, Blanca García, egresada del curso de dirección teatral de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

Después de un tiempo de receso, provocado por una crisis interna del conjunto, asume la dirección Eugenio Valdivia, en calidad de interino. En 1955 asume la dirección Gabriel Martínez, quién centró su actividad en la Escuela de Teatro, y luego pone en escena *Los lobos*, con muy buena acogida del público y de la crítica. La labor realizada por G. Martínez señala el comienzo de un trabajo orgánico y continuado. La llegada de D. David Stitchkin como Rector de la Universidad afianzó y apoyó la actividad teatral. Entre los años 57 y 58 se contrató un grupo de actores y técnicos dedicados exclusivamente al teatro. Junto a Martínez dirigió también Gustavo Meza. Luego es invitado como director Pedro de la Barra, y con la puesta en escena de *Población Esperanza*, empieza una etapa de madurez del TUC, en una orientación profesionalizante. En esta etapa, Pedro de la Barra se desempeña como director, y Gabriel Martínez dirige la Escuela de Teatro. Este período del desarrollo del TUC tiene su momento culminante en 1959, cuando la Asociación de Críticos de Arte le otorgó el Premio Anual de la crítica como "el conjunto teatral más destacado" del año.

También se desempeñó como Director del TUC Pedro Morthairu y Juan Guzmán.

Como testimonio de la tarea educadora y de extensión que realizaba el TUC, es de interés citar a Juan Guzmán (Inés Benavides Romo, 1966-1967):

siempre se ha hecho difusión previa a la presentación de una obra, a través de la prensa, radio, charlas en las escuelas y colegios, al público de la ciudad y de otros pueblos, y en los barrios. Esta divulgación se incluye, además, en los programas que se imprimen para cada representación.

El TUC está educando al público. Desde el año pasado está desarrollando ciclos de conferencias sobre el teatro de vanguardia y de Ionesco. Y ya se han presentado dos obras: "La cantante calva" de Ionesco y "Quién le tiene miedo al lobo", de Edward Albee.

Continuaremos estas conferencias sobre obras teatrales de autores modernos, en Nacimiento, Angol y Victoria. Ya se han hecho en la Isla Quiriquina, Tomé, Talcahuano, Linares.

Por lo general, un director elige un autor, y una obra de acuerdo a las experiencias obtenidas en otros países. Esta experiencia y seguridad le da la reacción de cierto tipo de público. De aquel público que gusta del teatro y que es el mismo en todas partes del mundo.

Al desarrollo de estos tres teatros experimentales que hemos reseñado, se agregan con posterioridad los Teatros de las Universidades de Chile, en las Sedes de Valparaíso, Antofagasta y Chillán; los Teatros de la Universidad del Norte, de la Universidad Austral de Chile y de la Universidad Técnica del Estado.

Aporte de conjunto

Las universidades dieron curso al movimiento teatral chileno de las décadas del '40 y '50, en un sentido renovador de la expresión teatral por medio de la puesta en escena de grandes obras de la dramaturgia universal, con una técnica muy trabajada y concibiendo la presentación como espectáculo unitario en cuanto a la dirección, actuación, escenografía y vestuario, consideradas al servicio del texto artístico.

También hay que destacar la labor realizada en la formación de actores, por intermedio de academias o escuelas. En este sentido los teatros universitarios siguen las orientaciones estéticas dominantes en el mundo europeo y norteamericano, y por eso privilegiaron el montaje de obras extranjeras clásicas y contemporáneas.

Esta actividad contribuyó a la formación del público, agregándose la difusión de las obras en ambientes distintos a las de las salas de teatro tradicionales, lo que incluía el estímulo al conocimiento teórico y a la crítica, mediante conferencias y foros. No menos importante fue el incentivo y formación de nuevos autores nacionales, cuyos resultados se manifestarán en la década del '50 (María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, 1982).

Referencias y Bibliografía

- Aisthesis
1966 Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Santiago de Chile, N° 1 (edición dedicada a "El teatro y sus problemas en Chile").
- Alegria, Fernando,
1967² *Literatura chilena siglo XX*. Santiago de Chile, Empresa Editora Ziz-Zag, S.A. ("El teatro"), pp. 105-120.
- Bello, Enrique,
1966 "Telón de Fondo de una gran aventura dramática: El ITUCH cumple 1/4 de siglo", en *Boletín de la Universidad de Chile*, N° 66 (junio 1966), pp. 4-25.
- Benavides Romo, Inés,
1966-1967 "Las relaciones públicas y el Teatro de la Universidad de Concepción", en *Estudios de Comunicación Masiva. Periodismo, Publicidad, Relaciones Públicas*. Rev. Semestral de la Escuela de Periodismo. Universidad de Concepción. Año IV-V, 1966 y Primer Semestre de 1967, Nos. 6-7 y 8, pp. 87-94.
- Bunster, Patricio,
1942 "El Teatro Experimental de la Universidad de Chile", en *Revista de Educación Pública*. Año II, N° 6, abril, pp. 45-46.
- Brncic, Zlatko,
1953 "El teatro chileno a través de cincuenta años. 1900-1950", en *Desarrollo de Chile en la primera mitad del siglo XX*. Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile. Vol. II, pp. 385-416.
- Cánepa G., Mario,
1966 *El teatro en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Arancibia Hnos.
- Castedo Ellerman, Elena,
1982 *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- Debesa, Fernando,
1958 "Nuestra herencia teatral", en *Atenea*, Año XXXV, Tomo CXXXI, N°s 380-381, abril-septiembre, pp. 190-199.

- Drogett Alfaro, Luis,
1959 "Poesía dramática", en *Revista Literaria de la SECH*. Santiago de Chile. Año III, N° 5, octubre.
- Durán Cerda, Julio,
1962 "Repertorio del Teatro Chileno". Santiago de Chile, Publicaciones del Instituto de Literatura Chilena.
1970 "Teatro chileno contemporáneo". Prólogo de... México, Aguilar, pp. 8-58 (*El teatro chileno de nuestros días*).
- Escudero, Alfonso M., O.S.A.,
1967 *Apuntes sobre el teatro en Chile*. Segunda edición un poco ampliada.
- Godoy Urzúa, Hernán,
1982 *La cultura chilena*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, pp. 519-121.
- Hurtado, María de la Luz, y Munizaga, Giselle,
1980 *Testimonios del teatro. 35 años de teatro en la Universidad Católica*. Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad.
- Hurtado, María de la Luz, Ochsenius, Carlos y Vidal, Hernán,
1982 "Teatro chileno de la crisis institucional. 1973-1980 (Antología crítica)". Minnesota Latin American Series (University of Minnesota). Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA, Santiago de Chile). pp. 2-53.
- Lamberg, Fernando,
1960 "La dramaturgia chilena actual", en *Revista Literaria de la SECH*, Año IV, N° 8, septiembre, pp. 28-35.
- Morgado, Benjamín,
1985 *Histórica relación del teatro chileno*. La Serena, Universidad de La Serena.
- Piga, Domingo y Rodríguez, Orlando,
1964 *Teatro chileno del siglo veinte*. Santiago de Chile. Publicaciones Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.
- Rojo, Grinor,
1972 *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso-Chile.

Silva Castro, Raúl,
1961

Panorama literario de Chile. Santiago de Chile, Editorial Universitaria (*El Drama*), pp.

LUIS MUÑOZ GONZÁLEZ

LA GENERACION LITERARIA DE 1950

Antecedentes

En 1954, Enrique Lafourcade publica la *Antología del nuevo cuento chileno*, con un extenso prólogo que titula "Exordio". Ciertamente dicho prólogo puede considerarse el primer manifiesto de este grupo generacional. La primera parte del "Exordio", con el subtítulo "Del cuento", está dedicada a definir y caracterizar el cuento. Una segunda parte, titulada "La nueva generación", constituye la presentación del grupo. Sostiene que los escritores allí seleccionados forman un grupo en el cual ninguno sobrepasa los treinta años de edad; que se conocen mutuamente; que viven en un medio cultural unívoco; que están en contacto y beligerancia permanentes.

A pesar de la heterogeneidad del grupo, Lafourcade destaca los siguientes rasgos generales que los caracteriza en su conjunto:

1. Es una generación individualista y hermética;
2. Pretende realizar una literatura de élite y egregia;
3. Pretende concebir la literatura para la literatura por lo que ella misma significa como hecho estético, desentendiéndose de los llamados mensajes, reivindicaciones.
4. Es una generación culturalmente más amplia que las anteriores. Su formación intelectual ha sido sistemática. Conocen de literatura tanto como de filosofía e historia;

5. Es una generación abierta, sensible e inteligente. Todos los escritores que la integran conocen a fondo, o están en trance de conocer, la literatura contemporánea y la problemática fundamental de esa literatura;
6. Es una generación antirrevolucionaria. Su beligerancia, si la hay, consiste en realizar a conciencia y hasta sus extremas posibilidades creadoras, su obra. No escriben para combatir; negar, afirmar algo de orden social o histórico. Trabajan para rescatar del fondo de sí mismo un sentido, distinto para cada uno. Comprometidos profundamente con su oficio, cada uno de estos escritores se desentienden de todo aquello que vulnere su actividad;
7. *Es, en consecuencia, una generación vocacionalmente comprometida;*
8. *Pretende ser una generación deshumanizada.*

“Si el arte nuevo -nos dice José Ortega y Gasset- nos es inteligible para todo el mundo, quiere decir que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase particular de hombres, que podrán no valer más que los otros, pero que evidentemente son distintos”.

9. *Es una generación aristocrática, aislada.* Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rasgos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. “Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres. Cada paso que damos entre ellos nos muestra tan evidentemente lo contrario, que cada paso es tropecón doloroso”.

El punto octavo de esta caracterización está respaldada por una cita del polémico ensayo *La deshumanización del arte*, de José Ortega y Gasset (1937), y que explicita al describir la práctica narrativa del cuento en algunos de los integrantes de esta generación.

Del mismo modo la novena característica propuesta por Lafourcade también está apoyada por otra cita de Ortega, lo que denota el afán de

justificar al grupo en la perspectiva del arte nuevo del primer cuarto del siglo que el filósofo español se adelantó a describir.

Los integrantes de esta generación, determinada desde la perspectiva del cuento, son los antologados en el libro: Margarita Aguirre (1925), Fernando Balmaceda (1923), Guillermo Blanco (1926), Armando Cassigoli (1928), José Donoso (1924), Alfonso Echeverría (1922), Jorge Edwards (1931), Félix Americh (1932), Mario Espinosa (1924), Pablo García (1919), María Elena Gertner (1927), Claudio Giaconi (1927), César Ricardo Guerra (1933), Yolanda Gutiérrez (?), Eugenio Guzmán (1926), Luis Alberto Heiremans (1928), Pilar Larraín (1927), Jaime Laso (1926), Enrique Lihn (1929), Enrique Molleto (1926), Gloria Montaldo (1925), Herbert Müller (1923), Alberto Rubio (1928), María Eugenia Sanhueza (1927).

No aparece entre los antologados el autor de la antología, Enrique Lafourcade (1927).

El hecho de que Lafourcade presente a esta Generación del '50 en función del cuento -a cada uno de los autores antologados se le plantea la pregunta de "¿Qué entiende usted por cuento?"- evoca otro testimonio en la historia de la literatura chilena que postula también la existencia de una nueva generación, la que iba a llamarse Generación de 1938. Se trata de la *Antología del verdadero cuento chileno* (1938), de Miguel Serrano, y citada por Lafourcade al caracterizar a su generación.

Recepción crítica

Alone hace la recepción de esta antología de Lafourcade en la crónica literaria que mantenía en *El Mercurio* (domingo 26 de septiembre de 1954, pág. 3). Destaca el trabajo llevado a cabo por el antologador, señalando que "nadie negará que empresas de esta clase, llevadas a cabo con método, cada cierto tiempo, contribuirían poderosamente a fijar y esclarecer nuestra historia literaria, proporcionando puntos de mira inapreciables"; que la juventud de los cuentistas le hace que "sientan deseos de contar algo, sufren el noble acicate de la literatura, aman la publicidad y la gloria; a veces, también, probablemente fuera de honra, aguardarán provecho"; que sin

embargo “en la mayoría de las veces no poseen lo primero de todo algo que contar”. Apunta excepciones notables, pero nos los menciona. Para él, “el tono general, o sea, lo importante desde el punto de vista de la generación que esta antología presenta, nos parece estar ahí: mucha técnica”. Es decir, todos escriben bien, como lo señala ya el propio antologador, poseen cultura, inquietud, gran dolor de tipo intelectual, amargura, disgusto, y a veces horror. Y agrega que todo ello “sin corriente necesaria, un poco añadido o superpuesto”.

Respecto de la pregunta que el antologador formula a cada narrador sobre qué entiende por cuento, Alone selecciona la respuesta dada por Margarita Aguirre: “Un cuento es una mano empuñada, a diferencia de la novela, que es una mano abierta...”, por considerarla como la definición que se aproxima más a la verdad. Para él “el cuento, el verdadero cuento, se caracteriza, como todo lo del eterno Maupassant porque, desde el primer paso se ve que va a alguna parte y, desde el segundo paso, se ve que avanza hacia allí, al dar el último, ha llegado allá”.

Termina Alone alabando el talento de todos los integrantes de la antología, pero agrega que el talento no basta, si no tienen algo que contar.

En el mismo diario *El Mercurio* (26 de septiembre de 1954, pp. 1-3). Miguel Arteche recepciona la *Antología* de Lafourcade en una nota bastante extensa, destacando la sobriedad, calidad y seriedad del trabajo del antologador. Sin embargo, señala también observaciones críticas a la parte dedicada a la definición del cuento, en el prólogo, y a la determinación de los rasgos generacionales allí formulados. No concuerda Arteche por considerarlos términos ya usados y aplicables a todo proceso literario, como es el caso del “individualismo”, del “hermetismo”, del “elitismo”, por ejemplo. Más extensamente critica el carácter “antirrevolucionario” apuntado por Lafourcade, término utilizado sólo en su acepción política, dice. Sostiene que Lafourcade se ha equivocado, puesto que esta generación “cambia el campo en que hasta ahora se había movido el cuento chileno y porque, en este sentido, impone una variación a la tónica que habían mantenido, por ejemplo, los antologados en el libro de Serrano. Tampoco ha acertado, agrega, con la actitud deshumanizadora de sus componentes, por cuanto su compromiso vocacional los aleja de ese rasgo. Ya Ortega y Gasset había fracasado en la aplicación de este término al arte nuevo, puesto que este arte

"no es ininteligible y los resortes que utiliza tampoco dejan de ser genéricamente humanos".

En un tercer momento, Arteche muestra y analiza los autores antologados, destacando a Herbert Müller, Cassigoli, García, Laso y Giaconi, como ejemplos de la extraordinaria calidad de los cuentos seleccionados por Lafourcade. Termina resumiendo su apreciación crítica, diciendo:

Con todos los defectos del prólogo y de selección, la antología de Lafourcade -como toda antología que no es demasiado mediocre- ha cumplido con los mínimos requisitos: el de habernos revelado cuatro o cinco nombres que tendrán un ámbito muy extenso en el campo de la última literatura chilena.

Reconocimiento

Posteriormente, en 1958, cuando la Universidad de Concepción con Gonzalo Rojas convoca al Primer y Segundo Encuentro de Escritores Chilenos, el primero en Concepción, del 20 al 25 de enero de ese año; y el segundo, del 19 al 24 de julio, en Chillán, ello significa un intento de examinar la literatura chilena en la perspectiva de dos generaciones, la del '38 y la del '50. La intervención de algunos de los integrantes de la Generación del '50, reconocidos como tales por la convocatoria, es el caso de Miguel Arteche, Armando Cassigoli, Mario Espinosa, Enrique Lafourcade y Herbert Müller, primeramente, apuntan a señalar las nuevas perspectivas de la naturaleza y función de la nueva literatura, y de sus relaciones con el proceso literario chileno en lo inmediato y anterior, llámese realismo social o criollismo. Es, sin embargo Giaconi, quien, en su intervención durante el Segundo Encuentro, en Chillán, con una proposición titulada "Una experiencia literaria", intenta caracterizar a su generación. Es esta intervención una especie de segundo manifiesto de la Generación del '50.

Los nuevos escritores, dice Giaconi (*Atenea* N°s 384-385), antes de 1950 eran seres anónimos, vivían entregados a una bohemia frenética y desesperada.

Eramos un conjunto de jóvenes reunidos por el azar: el pintor Carlos Faz, muerto trágicamente a los 22 años; el poeta Enrique Lihn, el mismo Jodorowsky, hoy en Francia; Lafourcade, la pintora Carmen Silva -nuestra musa-, Jorge Edwards, María Eugenia Sanhueza, el poeta Alberto Rubio...

La mención que hace Giaconi de narradores, poetas y pintores amplía el concepto de Generación del '50 restringida inicialmente por Lafourcade a los narradores, cuentistas, principiantes, en su *Antología del nuevo cuento chileno*. De aquí que consideremos este testimonio como un segundo manifiesto.

Giaconi caracteriza a su generación diciendo:

Bebíamos en la fuente de la filosofía sartreana

(...)

Nos preparábamos, sin saber para qué, en medio de torturas íntimas; pugnábamos por salir, por hacer oír nuestras voces.

Se sentían, dice, irremediablemente aislados, al no encontrar afinidades con los escritores de ese momento como Francisco Coloane, Oscar Castro y Nicomedes Guzmán. Rechazaban esa literatura de orientación social, de esteticismo criollista, de exaltación de valores, de la literatura que tildaban como "burguesa". Los escritores consagrados no los afectaban, pues, dice, no tocaban su sensibilidad, no aprendían nada de ellos.

Para Giaconi, los rasgos que unían al grupo -ultraindividualistas- eran aparentemente negativos: inconformismo, rebeldía, pasión iconoclasta, apatía por los problemas que no fueran los del individuo, escepticismo y desencanto. Sin embargo, postula actitudes como querer mejorar y transformar la vida -que no la aceptaban como se les presentaba-, aún cuando no ofrecieran soluciones, sino críticas y protestas. En el aspecto político, se consideran ajenos a los intereses de grupos y de partidos; eran radicalmente escépticos, "conceptos como 'democracia', 'patria, honor' no eran para nosotros sino palabras huecas que, a modo de un vocabulario enfermo, había perdido su tono, en un mundo en que -al decir de Pierre Maville- hasta Dios era metido en el redondel de aventuras dudosas". Sin embargo, al mismo tiempo dice que la "nueva generación anhelaba manifestar, obtener el reconocimiento, lograr eco, establecer el diálogo".

Con todo el ultraindividualismo de que hacen gala, Giaconi reconoce un programa común:

1. Superación definitiva del criollismo.
2. Apertura hacia los grandes problemas contemporáneos: mayor universalidad en concepciones y realizaciones.
3. Superación de los métodos narrativos tradicionales.
4. Audacias formales y técnicas.
5. Mayor riqueza y realismo en el buceo psicológico.
6. Eliminación de la anécdota.

Posteriormente analiza extensamente la posición frente al criollismo, deslindando aciertos y errores, reflejos y evasiones de los problemas de las épocas anteriores; de lo que acontece con la Generación del '38, sea el caso de Nicomedes Guzmán o el de los mandragoristas, como Teófilo Cid, Braulio Arenas y Anguita, por ejemplo.

Giaconi abre la noción de Generaciones del '50, restringidas en la conceptualización de Enrique Lafourcade, al aspecto artístico y cultural de los que por entonces tienen entre 20 y 40 años. Caracteriza ampliamente su grupo en razón de su reacción ante lo presente y lo precedente, insistiendo en una actitud iconoclasta y rebelde. Se sienten totalmente independientes de la tradición, "somos algo así como huérfanos, desprovistos de pasado y no terminamos por embarcarnos en la gran aventura que nos señale el cambio que hemos vivido".

Conviene señalar que Giaconi como Lafourcade sostiene una concepción de la literatura y más ampliamente de la creación artística, que implica una función de uso íntimo, para el propio goce estético. Si es cierto que se escribe para los demás, ello es posible "sólo en la medida en que la creación artística es fiel a esa íntima visión de lo que uno quiere leer -escribiéndolo- para que otros también lo conozcan y lean" (1958: 284).

En este mismo sentido hay que recordar la proposición de Herbert Müller, "Los escritores jóvenes y los problemas sociales", que presentara en el

Primer Encuentro de Escritores Chilenos (Concepción, enero de 1958). Ante los ataques lanzados contra los "jóvenes escritores de no mostrar preocupación por los llamados problemas sociales, Müller dice: "Yo endiendo, para comenzar, por problemas sociales, todas aquellas situaciones que crean dificultades a los seres humanos que viven en una colectividad y que comprometen sus buenas relaciones". Y desde este punto de vista describe lo que ellos han venido observando en la sociedad chilena con la irrupción de las ideas marxistas en "nuestro mundo burgués", de costumbres, de filosofías contradictorias a las de "nuestros padres", todo lo cual ha traído una revolución en las relaciones humanas, y ha creado un ambiente de crisis que los escritores jóvenes lo están reflejando en sus obras.

En el Segundo Encuentro de Escritores Chilenos (Chillán, julio de 1958), Claudio Solar plantea su proposición titulada "Aquí y ahora en la literatura chilena", en una perspectiva que pudiera insertarse en un concepto que incluye el ámbito hispanoamericano, denominándolos "los parricidas". También los llama "Generación del '52". Reconoce que surgió de una fuerte crítica a la generación pasada, de la postguerra; que es contemporánea de la bomba atómica; que muchos de sus integrantes han viajado mucho; que han hecho estudios universitarios; que poseen una cultura que ha estado en contacto con las últimas corrientes europeas; que tienen una gran preocupación formal estilística.

Distinguen en ellos dos corrientes: una que busca la superación del realismo, y otra que busca deformar la realidad con temas patológicos, en un afán esteticista y evasionista.

Luego destaca entre los integrantes de esta generación a: Claudio Giaconi (*La difícil juventud*, 1954), Herbert Müller (*Parceval*, 1954), Armando Cassigoli (*Confidencias y otros cuentos*, 1954), Juan Donoso; Guillermo Atías (*El tiempo banal*, 1955); José Manuel Vergara (*Daniel y los leones dorados*, 1956); Carlos León (*Sobrino único*, 1954); Alfonso Echeverría (*La vacilación del tiempo*, 1957); José Donoso (*Veraneo*, 1955, y *Coronación*, 1957). Sin embargo, de paso elogia a Jorge Edwards (*El patio*), y critica *Islas en la ciudad*, de María Elena Gertner.

Jorge Edwards, en su breve intervención (Segundo Encuentro de Escritores Chilenos, Chillán, 1958), titulada "Experiencia personal y creación

literaria", reconoce que la presentación hecha por Giaconi le hizo pensar en que efectivamente formaban una "Generación" y que uno de los caracteres más esenciales de su actitud era el aislamiento, la soledad, y que los hermanaba al mismo tiempo; que quedaron marcados por la revelación de sus adolescencias, cuando pusieron en tela de juicio el mundo familiar y todo el orden social; que empezaron a interesarse por los problemas del país y a tomar partido frente a ellos, lo que significaba un reencuentro con la propia realidad.

La polémica

El 10 de marzo de 1959, Jorge Iván Hübner publica (en *El Diario Ilustrado*, p. 3) un artículo titulado "¿Juventud en crisis?", en el cual plantea frente a la llamada "Generación del '50" observaciones serias que iban a traer respuestas y las réplicas consiguientes, es decir una fuerte y sostenida polémica sobre los caracteres con que se presentaba a los lectores la producción literaria de sus integrantes.

Jorge Iván Hübner, abogado, profesor universitario y periodista, junto con exaltar el valor de "esa brillante pléyade de escritores nuevos", señala que "habría fundados motivos para mirar con pesimismo el estado presente y próximo futuro de nuestra patria" si es que la literatura fuera un reflejo espiritual y social de un país y de una época, y si constituye un testimonio de las inquietudes de la juventud de su tiempo".

Toma como ejemplos representativos a José Donoso (*Coronación*), a Enrique Lafourcade (*Pena de muerte, Para subir al cielo*) y a Claudio Giaconi (*La difícil juventud*). De ellos concluye que, más allá de las diferencias personales, hay elementos comunes como: "una filosofía subyacente o manifiesta de la desesperanza; ambiente pagano, materialista, a veces de abyecta sordidez; predilección por las miserias humanas (ebrios, delincuentes, meretrices, afeminados), y afán realista en las escenas chocantes y las palabras procaces".

Sostiene que esta literatura ha sufrido el contagio del "existencialismo que envilece y rebaja las creaciones artísticas"; que si es comprensible en la Europa de postguerras en lo que Pío XII llamó la "filosofía del desastre", no lo es para el caso de Chile, país en crecimiento, vital y optimista, "-sino como un morbo imitativo y decadente- una literatura materialista, sombría y desesperanzada".

Comenta brevemente *Coronación, Para subir al cielo y La difícil juventud*, en las que observa los caracteres negativos que destaca como notas dominantes "en esta extraña literatura juvenil".

Finalmente plantea una serie de interrogantes y llama la atención de educadores y sociólogos: "¿por qué en tan poco tiempo hemos pasado del criollismo fatigoso y banal, pero sano, a este 'existencialismo' oscuro, morboso y sin nobleza? ¿Qué podemos esperar de una juventud que piensa y siente como una ancianidad derrotada?".

La respuesta vino de parte de Enrique Lafourcade, en un artículo publicado en el mismo diario, titulado "La virtud de los herejes" (13-03-59). Acoge la observación de que hay una juventud en crisis, en el sentido de cambio fundamental, dice: "Se advierte en la literatura chilena la presencia de un movimiento rico y diferenciado, exógeno, que tiene el valor de escapar de clausuras, de escuelas, doctrinas o ideologías paralizantes, que se entrega a una experimentación técnica, intelectual sin pérdida de altura lírica". La situación de la literatura chilena en ese momento, agrega, no es tan pesimista, sino que presenta los mismos caracteres de gran parte de la literatura de América: "Universalización, expansión. Interés por el valor literario trascendente, por el enfoque vivo, por la incorporación a las disciplinas expresivas de las grandes preocupaciones del humanismo y la ciencia contemporáneos, llámese filosofía, sociología, antropología, física nuclear, psicología, sexología, historia, *science fiction*, cosmología, marxismo revolucionario, economía, religión, metafísica, etc....". "El arte nuevo, continúa, como espejo fiel, ha de "reflejar los violentos pasajes, prever las desolaciones y furias que se aproximan". Señala el aporte valioso del existencialismo europeo, pero no se hace cargo de la acusación hecha por Hübner.

Manifiesta, finalmente, su fe en el escritor, en el artista, considerado como hereje de la sociedad en que vive. Ciertamente utiliza el término en el

sentido etimológico del que opina, del que da testimonio, del que ataca. Es decir que elogia la libertad máxima de que goza y que, en esa medida, la nueva literatura chilena pudiera ser sombría, colérica, terrible y fuerte, pero sin dejar de ser válida estéticamente.

Tras la respuesta de Lafourcade, Hübner publica un nuevo artículo titulado "Interrogantes literarias", en el mismo diario (17-03-1959). Sostiene que la respuesta de Lafourcade ha sido un bello, aunque vago artículo, y que confirma sus observaciones anteriores. Se muestra de acuerdo con la superación del criollismo ramplón, pero estima que la "universalización" del arte nuevo no puede significar descender a la obscuridad abismática. De allí que plantea la primera interrogante: "¿Por qué la nueva generación chilena busca la universalidad en el mal, en la angustia, en la desesperación, en vez de encontrarla en la fe, en el optimismo y la esperanza, que son los verdaderos atributos de la juventud americana?". Luego vuelve a considerar una afirmación sobre la cual han venido girando los argumentos y contrargumentos, esto es, que el escritor y el artista, en general, son expresiones de su ambiente, de su época. Desde esta consideración, J.I. Hübner sostiene que en Chile y en América, en general, entendidos como lugares jóvenes, con grandes reservas de la especie, donde el hombre lucha todavía con la naturaleza, donde hay todavía futuro, no es comprensible una percepción morbosa y derrotista. Queda, pues, planteada la interrogante de ¿Por qué la Generación de 1950 es portadora de este extraño mensaje de escepticismo y desorientación? ¿Es contagio intelectual de una juventud europea socavada por toda clase de problemas o es el síntoma anticipado y sombrío de una futura crisis de espíritu en Chile?".

Herbert Müller responde en un artículo titulado "Ciertas interrogantes literarias..." (*El Diario Ilustrado* 21-03-1959). Allí resume la situación y luego centra su posición en el punto clave de toda la polémica, esto es, cómo entienden entonces la literatura, y como ya lo había dicho antes, "la literatura no puede ser otra cosa que un reflejo directo o indirecto del ambiente espiritual y social del país que la produce". Esto es lo que Lafourcade -dice- debió contestarle a Hübner, y por lo cual se muestra indignado.

No acepta los calificativos de existencialistas para el grupo. Luego se hace cargo de las interrogantes planteadas en el segundo artículo de Hübner y

conmina a su oponente a que se informe sobre la situación social de ese entonces; como, por ejemplo, sobre el tráfico de estupefacientes, el juego clandestino, el comercio, la disolución matrimonial, las enfermedades psíquicas, etc., realidad que supera a la ficción de Giaconi, Lafourcade y Donoso. Además, sostiene que aunque los autores mencionados son de los más representativos de la generación, son solamente tres y no todo el grupo, donde se encuentran otros que compensan la visión del mundo que puede desprenderse de ellos, como José Manuel Vergara y Heiremans, entre los prosistas; como Venancio Lisboa y Arteché, entre los poetas; como Fernando Debesa y el mismo Heiremans entre los dramaturgos. Autores que no sustentan contaminaciones existenciales.

En consecuencia si J.I. Hübner ha acusado a la nueva generación de "buscar la universalidad en el mal", él lo acusa de buscar en la literatura joven lo malsano. Cierra su artículo haciendo referencia a Lafourcade que no ha sabido defenderse, cuando dice, le habría bastado "mencionar la intención mística de su entretenida novela *Para subir al cielo*, y mostrarle a Hübner el error de su apreciación".

El 26 de mayo de 1959 aparece en *El Diario Ilustrado* un nuevo artículo titulado "La Generación literaria de 1950" y firmado por Peter Pan, quien, con tono irónico, menciona a la nueva generación retomando las observaciones hechas por J.I. Hübner, y sostiene que la respuesta a las interrogantes de este último es fácil: "toda juventud es rebelde, y la Generación del '50 manifiesta su rebeldía de esta manera, oponiéndose a ese optimismo y a esa esperanza, que son naturales a los pueblos jóvenes; toda juventud quiere impresionar, dándose apariencia "fatal" o "maldita"; que son "inadaptados". Califica la respuesta de Müller de "candorosa petulancia" que demuestra que esa terrible Generación del '50 está formada por buenos e inocentes muchachos empeñados, como los antiguos vates de chambergo y melena, en "épater le bourgeois". Son escritores que "los vemos jugando a los niños terribles, haciendo el cuco y moviendo y asustando con sus tremebundos cuadros de una sociedad chilena (...), que aún no han tenido tiempo de conocer". Los acusa de menospreciar a las generaciones anteriores.

H. Müller responde en un artículo titulado "Peter Pan y los jóvenes escritores" (*El Diario Ilustrado*, 29-03-59), haciéndose cargo de las acusa-

ciones, rechaza que se les considere "al margen de la sociedad; que hayan pretendido ser "una generación perdida"; que sean existencialistas. En cambio, afirma ser entes sociales que desde dentro de la sociedad se sienten impresionados por los problemas morales "que son tan graves o más graves que los provenientes de acciones bélicas"; y que por ello dejan constancia de su disconformidad en sus obras.

Termina afirmando:

"Nosotros seguiremos escribiendo sobre lo que se nos venga en gana, querámoslo o no, porque querámoslo o no, 'nuestra obra no puede ser otra cosa que un reflejo directo o indirecto del ambiente espiritual y social del país en que vivimos'.

Sucede... y nada, más",

con lo cual retoma el centro del problema en disputa, esto es cómo conciben la literatura y el arte en general.

Junto con el artículo de H. Müller apareció en el mismo periódico un artículo del crítico Francisco Dussuel, titulado "La Generación de 1950". El crítico no interviene en la polémica, pero a propósito de los artículos de J.I. Hübner, de E. Lafourcade y de H. Müller, se propone caracterizar al grupo: "una juventud audaz, ambiciosa, realista e inteligente, que lejos de encerrarse en una torre de marfil, siente la imperiosa necesidad de vibrar con su época, auscultándola y desnudándola sin piedad"; que "sin aviso previo irrumpieron en el escenario de las letras nacionales, cuando el criollismo se esforzaba por superarse sin mayor éxito", que "llegaron dando la espalda al pasado, negándolo sin distinguos, dispuestos a deshacer los ídolos, sintiéndose portadores de un evangelio nuevo en el que se hermanasen la realidad psíquica, con la emoción estética, la insatisfacción refractaria que rompe los cauces con la sinceridad cruel que deja al descubierto gangrenas y lacras sociales".

Luego retoma la interrogante de Hübner, comenta las respuestas de Lafourcade y de Müller. Sintetiza el planteamiento básico e hipotético de que si estos escritores tuvieran como meta reflejar la parte materialista de su época angustiada y amarga; que si sólo los impulsa el anhelo de captar el bajo fondo de las clases sociales que auscultan con precisión naturalista; que si no tienen la capacidad de enfrentarla *náusea del vivir existencialista* con

el ritmo vital, potente y generoso; corren el riesgo de falsear la realidad humana.

Se pregunta quiénes son. Menciona los nombres de José Manuel Vergara, Claudio Giaconi, Enrique Lafourcade, Jaime Laso, Alfonso Echeverría, María Elena Gertner, Jaime Valdivieso, José Donoso; y comenta brevemente algunas de sus obras.

Finalmente dice respetar la sinceridad con que actúa, su rebeldía, la fibra iconoclasta. Reconoce sus valores (estilo propio, penetración psicológica, observación exacta, talento artístico) entre sus vacilaciones; y les pide ofrezcan virilmente el testimonio vivo de hombres y mujeres que encarnen los valores del espíritu.

Alone, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 5041959, p. 7), publicó un artículo titulado "En torno a una polémica". Allí sintetiza los planteamientos de J.I. Hübner, reconoce que "se inquieta por el porvenir de Chile ante ese pesimismo desolador". Se limita a considerar el "juicio general sobre un país apoyado en la expresión literaria", esto es, "si cabe juzgar a una sociedad por los colores con que la presentan sus novelistas". Frente a lo cual, Alone plantea la premisa de que "el verdadero novelista, el gran novelista (...) es alguien tan hábil para efectuar su selección que, a menudo, parece que no seleccionara, uno muy diestro en crear espejismos, fabricante de trampas hábilmente disimuladas. Además, dice, todo artista busca a un público que sea capaz de admirarlo. Con lo cual deduce una conclusión contraria a la afirmación de J.I. Hübner, porque "el resorte maestro, la línea directriz es rumbo vital; sin apartarse demasiado de las realidades, porque la fantasía inverosímil no interesa, el escritor elige instintivamente lo menos habitual, lo más común, lo que sobresale". En este sentido, Hübner no debía alarmarse, puesto que esos jóvenes escritores procederían de la misma manera.

Claudio Giaconi intervino en la polémica con un extenso artículo, "Reconsideraciones sobre la Generación de 1950" (*El Diario Ilustrado*, 3-04-1959). Rebate las proposiciones de Hübner y de Peter Pan, incidiendo en los tópicos de estar o no influidos por el existencialismo en la mostración de las realidades del país, que es lo que verdaderamente debía preocuparle a los señores Hübner y Peter Pan, y no la nueva literatura.

Peter Pan contraatacó en el mismo diario (*El Diario Ilustrado* 7-4-1959)

con un artículo titulado "Los novelistas del '50 y los otros", en el cual reconoce las condiciones y cualidades de buen escritor en Giaconi, aunque lo encuentra malhumorado. El artículo es una autodefensa y un reproche a la falta de humor, a la seriedad y gravedad del tono y opiniones de Giaconi.

Rafael Maluenda, como escritor consagrado, interviene con un artículo publicado en *El Mercurio* (8-4-1959), titulado "La inquietud y el pesimismo". Intenta explicar la actitud vital de la nueva generación, y así explica el pesimismo permanente del grupo en "un estado de precocidad mental, que asaltando el ánimo juvenil con un dilatado caudal de preocupaciones, lo desalienta haciéndose ver lo limitado de sus esfuerzos por superarlas". Y luego centrado en la discusión dice: "Si hay una medida para calibrar la juventud no es la del pesimismo irreductible: es la del entusiasmo con que se reacciona contra todo lo que es adverso a nuestros anhelos, persiguiendo la perfección del individuo y de la convivencia social".

Posteriormente apareció, después de un mes de silencio, un nuevo artículo de Enrique Lafourcade, "Contionem Volumus" (*El Diario Ilustrado*, 6-4-1959), en el cual hace una especie de balance de lo dicho hasta entonces, se muestra optimista por el tono y conceptualización de la polémica, y piensa que es momento de promover un foro amplio, público, integrado por los Premios Nacionales de Literatura, críticos, poetas, ensayistas, filósofos, profesionales y lectores comunes, con el objeto de aclarar las dudas y problemas suscitados durante la polémica. Así plantea una serie de preguntas como posibles temas de discusión:

1. "¿Existe una ruptura formal y conceptual entre las antiguas y las nuevas promociones literarias?".
2. "¿Cuál es la orientación estética y moral de la Generación de 1950?".
3. "¿Es efectiva la afirmación de Eduardo Barrios cuando dice que los escritores jóvenes escriben mal? ("Un personaje al trasluz", *Ercilla* N° 1243, 18-3-1959).
4. "¿Qué misión debe cumplir la literatura chilena? ¿Exclusivamente estética? ¿Política? ¿Pedagógica?".
5. "¿Es la nueva literatura más universal y rica que la anterior?".
6. "¿Puede una literatura pesimista, sombría, pero de gran calidad

creadora contribuir a la formación de una conciencia ética?”.

7. “¿Está ausente la experiencia religiosa de “La Generación de 2950?”.

Claudio Giaconi en su artículo “Puntualizaciones” (*El Diario Ilustrado* 13, 4, 1959) respondió más o menos directamente a algunas de las interrogantes de Lafourcade:

1. “La nueva literatura chilena no es existencialista, aunque sí se apoya en los problemas de la época, testimoniados a través de las vivencias”.
2. “La literatura es y ha sido ‘el reflejo del estado social y espiritual de un país’”.
3. “La juventud -demostrado está- ha vivido en crisis desde el Paraíso Terrenal”.
4. “No se necesita una guerra para dar nacimiento a una literatura sombría. (Ejemplo: la literatura rusa en el siglo pasado). Tampoco es necesaria una explosión nuclear en Ahumada o Huérfanos para convencer a los santiaguinos de sus incómodos efectos, pues éstos amenazan a todos por igual”.
5. “Toda intención moral (esto va para el menos frívolo -alusión a Peter Pan- señor Hübner) se da por vía catártica. De lo contrario, ¿qué diferencia habría entre una obra literaria y un sermón dominical?”.
6. “La imputación de ‘paganismo, materialismo, crudeza de escenas y de lenguaje, sordidez en la elección de personajes y ambientes’ se refutó con numerosos ejemplos de obras chilenas anteriores a la ‘Generación del ’50’, rasgos pertenecientes también a innumerables obras eternas, antiguas, clásicas y modernas”.

Juan De Luigi, destacado crítico literario, interviene en un breve y duro artículo, “Polémicas”, aparecido en *La Libertad* (9-4-1959), señalando que integrantes de esta Generación del ’50 “han creado una pulga o a lo más un perro, pero dicen que creen haber creado un elefante o un mamut. No me refiero a la calidad de cada uno de estos animales, sino solamente a su tamaño”. También opina de los críticos, a quienes considera “pretendidos

críticos, políticos en el fondo, politiqueros y críticos en la superficie”.

La revista *Ercilla* quiso consultar la opinión de tres escritores consagrados sobre la Generación del '50, y en su edición del 15 de abril de 1959 publicó los puntos de vista de Marta Brunet, Manuel Rojas y Benjamín Subercaseaux. Al parecer las opiniones son positivas. Manuel Rojas sostiene que “toda gran literatura es pesimista. Los optimistas no escriben más que sandeces”, y refiriéndose a integrantes de la generación nueva se pregunta “¿Son derrotistas, decadentes y soeces José Donoso, Claudio Giamoni y Enrique Lafourcade? Si escriben bien, no importa. Importaría si además de serlo escribiesen mal. Entonces habría que mandarles por lo menos a la Mocha”.

Benjamín Subercaseaux muestra su simpatía y entusiasmo por los jóvenes escritores; sostiene que no están orientados en la filosofía de la desesperanza. Valora la pericia literaria, el análisis psicológico, pero no tienen trascendencia filosófica. Esta generación no es existencialista, el rechazo de la moral burguesa lo hacen por aspirar “a una moral más fuerte, verdadera y sincera”.

Marta Brunet mostró su entusiasmo y reconocimiento que “de muchos puede decirse que ya representan un aporte”.

En fin, en la polémica se asocian otros nombres de críticos y escritores como Juan Loveluck y Alfredo Lefevre (*El Sur*, 12-4-1959), Pablo García (*La Nación*, 12-4-1959), Antonio Romero (*El Sur*, 24-4-1959), Federico Disraeli (*Las Últimas Noticias*, 2-5-1959), Ricardo Latcham (*La Nación*, 24-5-1959), Guillermo Blanco (*Rumbos* N° 102, junio de 1959), Arón Alterman (*Nueva Extremadura*, mayo-junio, 1959), Ernesto Montenegro (*La Nación*, 10-8-1959), entre otros.

La Generación del '50 y la crítica

Si bien el reconocimiento de la existencia de la Generación de 1950 se debatió y postuló en los Encuentros de Escritores Chilenos (Concepción, enero de 1958; y Chillán, julio de 1958), ya algunos críticos afirmaron la

existencia de la mencionada generación. Tal es el caso, por ejemplo, de Ricardo A. Latcham, quien, el 15 de abril de 1959, en Montevideo, dio una conferencia sobre la llamada Generación literaria de 1950. Posteriormente, y ya desatada la polémica, R. Latcham publicó en el diario *La Nación* su "Crónica literaria sobre la llamada Generación literaria de 1950". Sostiene categóricamente que "la generación existe, porque sus hechos lo confirman. Posee una postura diversa a la anterior y le preocupan temas que, sin ser novedosos, se tratan desde un ángulo diferente". Luego entra a situarla en la línea de desarrollo cronológico de la literatura chilena:

En Chile, sin que la apreciación sea perfecta, las generaciones literarias se condicionan cada decenio: Generación de 1900 (Criollista); Segunda Generación Criollista, la de 1910, del Centenario, con Prado y Latorre, entre sus figuras; Generación de 1920, donde sobresalen Pablo Neruda, Manuel Rojas y González Vera, sus mejores sobrevivientes; Generación de 1930, de tipo humanista y animada por el Grupo Índice, con revista propia y planteamientos modernos de la cultura; Generación Neocriollista de 1940, estudiada por Francisco Santana y por el que firma estas líneas; y, por último la naciente Generación de 1950, cuyo énfasis se percibe mejor en la novela y el relato corto. Quedan fuera en el examen realizado en la polémica, los poetas y ensayistas, con notable desvío dialéctico.

Es de interés destacar que Latcham, tomando como marco de la manifestación generacional la polémica, deja fuera a los poetas y ensayistas restringiendo así el ámbito del grupo. Es un punto sobre el cual volveremos más adelante.

Intenta después caracterizar a estos narradores en función de los temas y preocupaciones:

En sus líneas generales los narradores aparecidos en torno a 1950 se descuidan del tratamiento de los motivos rurales o cuando los encaran, como José Donoso y José Manuel Vergara, rehúsan ahondar en el paisaje, señalando su diferencia con los epígonos del envejecido criollismo.

Desde el punto de vista de la preocupación social, dice que son realistas y que:

Sin ignorar el tema social, prefieren criticar a la sociedad desde un ángulo interior o colocándose como espectadores despreocupados de la misma. Sería el caso de Enrique Lafourcade, de Claudio Giaconi, de Jaime Laso, de

Jaime Valdivieso, de Herbert Müller, el menos mordaz del grupo y también el más desinteresado de lo político en su aspecto general.

En contraste con la generación anterior:

Esta generación amplió y enriqueció el marco geográfico y humano de la novela y el cuento (...), los nuevos se han introducido con audacia y seriedad en la existencia urbana y en todas las derivaciones de la angustia provocada por el hastío, el tedio y el inconformismo (...). En las novelas actuales convergen fragmentos de la realidad, como se ha observado respecto al gran escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, aparte de circunstancias, escenas, detalles, recuadros, etc.

Se ha dicho y repetido que esta novela es pesimista y cerrada a la esperanza.

Latcham recuerda que lo mismo se dijo del naturalismo de Zola y Lemonier; y del escándalo producido en torno a Joaquín Edwards y a Eduardo Barrios, según principios paralelos a los formulados en la actualidad.

El ambiente constante de la novelística de 1950 es la ciudad (Santiago).

(...) Los narradores de la actualidad prefieren situar los episodios de sus ficciones entre cuatro paredes: salones elegantes y sitios refinados, Lafourcade; alcobas enrarecidas, cafés o rincones siniestros, Pablo García; pensiones y oficinas, Jaime Laso; oscuros interiores, Margarita Aguirre; atmósferas cerradas, Claudio Giaconi; ángulos circunscritos, Herbert Müller, y un ambiente sofocado y asfixiante, José Donoso, en *Coronación*, donde se siente una tenebrosa nostalgia por el pasado y la juventud muerta.

En cuanto a la estructura y técnica, Latcham dice que:

La forma o la estructura de la novela en boga -el caso de Donoso, Vergara, Lafourcade, Laso- no obedece a una elaboración sintética o al análisis de las novelas clásicas realistas o psicológicas -Blest Gana, Vicente Grez, Orrego Luco, Barrios-, sino a la acumulación fragmentaria, cuyo único ordenamiento o planificación técnica responde a un misterioso y complicado juego de contrastes, con notorios simbolismos, yuxtaposiciones y mecanismos oníricos

(...).

La técnica ha debido adaptarse a una órbita diversa en que transcurre el

relato. La dimensión es otra, la lentitud mayor y el artista debe vivir o sentir la forma interior en que realizan la existencia sus protagonistas. Por eso ha desaparecido el conformismo y se pierde la ruta que conducía a la felicidad convencional. Esto mismo ocurre con las novelas rioplatenses de Onetti, Benedetti, Viñas, Beatriz Guido y Sábato.

De este modo reconoce que:

Concretamente, la Generación de 1950 ha dado un impulso desconocido a la novela y el cuento. La afirmación no es dogmática y se puede comprobar en el éxito indiscutible de diversos autores que han conseguido interesar a críticos foráneos y a públicos extranjeros, como lo he visto con Donoso, Lafourcade, Müller y Margarita Aguirre, recientemente consagrada con su libro *El huésped*.

Francisco Dussuel, crítico literario que participó en la polémica e hizo una síntesis de ella (*Mensaje*, Vol. VIII, N° 79, junio 1959, pp. 193-98), analiza en un orden cronológico a los más representativos integrantes de la generación (*Mensaje*, Vol. VIII, N° 80, julio 1959, pp. 238-242): Alfonso Echeverría Yáñez (1922, Santiago), Herbert Müller Puelma (1925, Viña del Mar), Mario Espinosa Wellmann (1924, Puerto Montt), José Donoso Yáñez (1925, Santiago), Margarita Aguirre (1935, Santiago), María Elena Aldunate (1926, Santiago), Jaime Laso Jarpa (1926, Alicante), Guillermo Blanco (1926, Talca), Enrique Lafourcade Valdenegro (1927, Santiago), María Elena Gertner (1927, Iquique), Claudio Giaconi (1927, Curicó), Luis Alberto Heiremans (1928, Santiago), José Manuel Vergara (1929, Santiago).

Sostiene que "son los más representativos los que trazan la huella, los que encarnan con más exactitud la orientación de la nueva promoción literaria audaz, rebelde, inconformista, con claras influencias europeas, culta y valiente en su neorrealismo censor para una sociedad frívola, hipócrita y desquiciada por haber conculcado los valores del espíritu".

Deja constancia de un hecho que ya antes observamos:

La Generación de 1950 no se circunscribe exclusivamente a novela, cuento y drama. La poesía está representada por Enrique Lihn (1929), Efraín Barquero (1930), Miguel Arteche (1926), Delia Domínguez, Hernán Montealegre, Manuel Francisco Mesa Seco y otros.

En un tercer artículo (*Mensaje*, Vol. VIII, N° 81, agosto 1959, pp. 294-299), Dussuel intenta definir y determinar a la Generación de 1950, apoyándose en las categorías propuestas por Julius Petersen. De este modo, examina cada uno de los factores determinante de una generación. Toma como hitos el nacimiento del Alfonso Echeverría Yáñez (1922) como el más maduro y a Carlos Ruiz-Tagle Gandarillas (1933), como el más joven, y entre los cuales, en un lapso de diez años se incluyen una veintena de nombres con planteamientos y valorizaciones estéticas diversas y no antagónicas en algunos puntos fundamentales. En cuanto a los elementos formativos, destaca:

(...) en todos ellos se advierte sin esfuerzo un bagaje cultural de categoría superior, manifestado no en la "erudición a la violeta", sino en la visión de los problemas, en el contenido conceptual y en cierta finura de espíritu, que los hace más sensibles para captar los detalles, la hipocresía, el brillo fatuo de los "snob", el absurdo de tanta riqueza material tratando de ocultar tanta miseria del espíritu.

Muchos de ellos han gozado de cierta holgura económica, se han paseado por salones brillantes, han sido testigos de ocultas tragedias familiares motivadas por la carencia de principios morales. Esta ha sido la gran lección de la vida y si la rebelión los ha lanzado a desenmascarar la farsa no ha sido por amargura sino por inconformidad".

En cuanto al "acontecimiento o experiencia generacional", Dussuel lo circunscribe a "toda esta locura de vivir", esta perniciosa crisis de valores morales de que nos hablan los jóvenes escritores que analizamos". Piensa que a los acontecimientos mundiales como la Segunda Guerra Mundial, la bomba atómica, se hacen sentir en Chile y

A los caseros desquiciadores del orden moral se suman los elementos foráneos y las consecuencias todos las conocemos: los "jóvenes coléricos", el criminal heroico, el adulterio de buen tono, el robo con guantes de gamuza y sin huellas digitales, el rapto sensacional, el degenerado sexual que es contemplado como una "rara flor", pero que exhala exquisito aroma, el dulce nirvana de los estupefacientes, mágica fórmula para degradar a una raza.

En consecuencia, dice:

Tienen toda la razón al lanzarse "pluma en ristre" contra un asalto en masa

que socava los fundamentos de nuestro pueblo, con visibles defectos, pero viril y rico en potencialidades espirituales.

En cuanto al “caudillaje” o “guía espiritual”, Dussuel acoge la declaración de Claudio Giaconi (“¿Existe una Generación de 1950?”, *El Mercurio*, 24-5-1959), quien hace referencia al psicoanálisis freudiano, al cientificismo, al existencialismo no circunscrito a tal o cual escuela, sino “en cuanto ética del escritor, como hijo de su circunstancia, comprometido con su tiempo, a despecho de su inmortalidad”.

Respecto del “lenguaje generacional” propio, Dussuel sostiene que éste existe en la Generación del '50, para lo cual basta comparar sus obras con las de los últimos criollistas, y como lo había señalado R. Latcham, el lenguaje se ha enriquecido con aporte de una economía de lenguaje, con la introducción de términos científicos y técnicos. A lo que se suma, dice Dussuel, una “ausencia de elementos poéticos”, y un enfoque “antropocéntrico” en función de los perfiles psicológicos de sus personajes.

En relación con el “rechazo de lo inmediatamente anterior”, sostiene que aunque los componentes de esta Generación del '50 se han mostrado cautos en declaraciones sobre los valores del criollismo, “existe en todos ellos un no disimulado repudio a una literatura que permaneció indiferente” a lo que Giaconi dice de

gobiernos ineptos, a la venalidad e irresponsabilidad administrativa, a la falta de líder que aglutine las voluntades hacia un objetivo común, al desborde de guías provisionarios y tornadizos entregados a pequeñas luchas intestinas divorciadas de un todo, a la irremediable miopía espiritual de los prohombres, a las actuaciones dolosas de quienes adoran en público las grandes palabras, a la nefasta desintegración de los diversos factores del cuerpo cívico social, etc.

Posteriormente, Dussuel reconoce como tema preferido de los componentes de esta Generación del '50 “la juventud”. Se “puede fácilmente constatar la reiterada aparición del joven contemporáneo como eje central de novelas y cuentos” con una tónica pesimista que:

aflorea espontáneamente en “Cuatro estaciones”, de Vergara, en “La difícil juventud”, de Claudio Giaconi, en “El muchacho”, de Jaime Valdivieso, en “Para subir al cielo”, de Lafourcade, en “Islas en la ciudad”, de María Elena

Gertner, en "Un retrato de David", de Mario Espinosa, en "El cepo", de Jaime Laso, y en el drama "Las moscas sobre el mármol" de Luis Alberto Heiremans.

Esta tónica, dice Dussuel, es la reacción espontánea del inconformismo, y que determina un "neorrealismo violento".

Finalmente, F. Dussuel se extiende sobre las acusaciones con que los críticos han calificado de "existencialistas y pesimistas", relacionándolos con la llamada "filosofía del desastre". Y aunque percibe en conjunto que la Generación del '50 "ofrece una visión sombría del mundo actual", no encuentra que esta generación esté cimentada en la "filosofía de la negación"; que en varias de estas obras nuevas hay una explícita afirmación de valores, aunque tímidamente afirmada, y determinada en la actitud asumida con el vivir sensorial y frívolo, para lo cual cita, como ejemplo, la novela de Alfonso Echeverría Yáñez *La vacilación del tiempo*.

Cedomil Goic (1960), en su estudio sobre la novela chilena actual, establece una periodización en la que distingue un período que va de 1935 a 1950, el cual corresponde a la gestación del "Neorrealismo". Nos dice que "a esta Generación Neorrealista pertenecen los nacidos de 1905 a 1919; su vigencia comenzó en 1950 y nos hallamos en la actualidad bajo ella en circunstancias que ha comenzado el período de gestación de la generación joven sostenedora de preferencia irrealista. A esta última pertenecen los escritores nacidos de 1920 en adelante". La primera de estas generaciones, la llamada "Neorrealista", corresponde a la que tradicionalmente se conoce con el nombre de Generación del '38, y la segunda, llamada "Irrealista", corresponde la conocida comúnmente como Generación de 1950.

Goic caracteriza a esta generación de novelistas, situándolos primeramente entre los nacidos de 1920 a 1934, y cuyas publicaciones comienzan hacia 1950, en el momento en que "se había desarrollado una fuerte corriente de realismo social sostenida por la generación anterior".

La actitud polémica con que se ha venido caracterizando a los integrantes de esta generación, Goic la percibe en la novela misma,

por cuanto es ella la que por "su concepción y forma" "pone de manifiesto una actitud polémica en la joven generación. La tentativa consiste en superar las formas limitadas del realismo social y del nacionalismo en literatura, y en el afirmar, por el contrario, la universalidad estética de la obra literaria y su

original irrealidad, la fuerza actual de poderoso proceso de ensanchamiento del espacio histórico y de las tradiciones literarias del mundo occidental”.

Luego sostiene que los jóvenes novelistas han utilizado dos formas propias de la novela moderna, y así superar las limitaciones de la novela en vigencia. Han recurrido a “una novela de estructura personal”, con “un método de perspectiva única, que sostiene con objetividad bien fiscalizada su punto de vista, sin permitirse narrar nada que escape a la conciencia del narrador”. Y la otra forma que han desarrollado, dice, que “no tiene antecedentes conocidos en nuestra inmediata historia literaria. Es creación y apropiación metódica de esta generación”. Se trata de que “el método narrativo se vale aquí para la construcción novelesca y para enriquecer su íntimo sentido de un ‘correlato objetivo’ cuya fuente suele ser -en los casos más conocidos entre nosotros- el Antiguo Testamento. Tiene una forma semejante a la estructura *figural* con que ciertos momentos correlativos del Antiguo Testamento anticipan el desenvolvimiento de momentos correlativos del Nuevo”. Y reconoce como “el primero en incorporar esta forma entre nosotros” a José Manuel Vergara.

También distingue otra forma narrativa cultivada por la joven generación, ésta es la novela científica o *science fiction*.

Reconoce la fecha central de “su zona de treinta años hacia 1957”. Fecha en torno a la cual se dan las publicaciones de mayor interés y valor. Cita, entre ellas, *Daniel y los leones dorados* (1956), de José Manuel Vergara; *Coronación* (1957), de José Donoso, a quien considera “la figura más prestigiosa y de mayor categoría literaria de su generación”; de 1959 cita las novelas *El huésped*, de Margarita Aguirre; *Para subir al cielo*, de Enrique Lafourcade; *Cuatro estaciones*, de J.M. Vergara y *El cepo*, de Jaime Laso; y de 1959: *La fiesta del rey Acab*, de E. Lafourcade; *Los altísimos* -science fiction- de Hugo Correa; y *Puerto engaño*, de Leonardo Espinosa. Con ellos, una treintena o más de escritores, Goic augura, en ese entonces, un “futuro promisorio de nuestra novela”.

Fernando Alegría (1962 y 1967), al describir la novela y el cuento chileno del siglo XX, reconoce la existencia de la Generación del '50 y contraponiéndola a la Generación del '38, la suya, señala que la “tónica” que le corresponde

a esta nueva generación es *asocial* por cuanto sus "componentes quisieran identificarse más bien con la alta burguesía y en cuya formación intelectual se advierte el sello de los colegios santiaguinos de *élite*". Señala que la característica principal de estos jóvenes 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.

Se trata, dice, de un rasgo de indiscutible autenticidad, pues

los escritores del '50, reaccionando contra las formas del realismo más obvio, sitúandose al margen de los conflictos políticos, asilándose en climas de morbilidad, representan a su vez una auténtica crisis social moderna: en el caso de nuestro país, la crisis del grupo que, consciente de haber perdido su situación preponderante de antaño, mira cara a cara sus defectos y se dispone a construir la estructura de un nuevo poder.

En cuanto a los problemas planteados por estos escritores, Alegría destaca el asombro que producen por "el conocimiento experto que poseen de la vejez y de la ruina". En este aspecto encuentra un parecido con 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. Sin embargo, "para José Donoso, Mercedes Valdivieso y Margarita Aguirre la atracción se halla en las ancianas moribundas, ancianas a quienes alguien siempre ama y mimas y que representan de un modo vago y sofocado una tradición en trance de agonía".

De esta atracción por la senilidad, Alegría deduce otro rasgo generacional:

una actitud de terror frente al mundo, un mundo hostil, grosero, materialista, que amenaza siempre invadir el reducho 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.

Pasados lo aprontes de los años cincuenta y cuando estos escritos están en los cuarenta años Fernando Alegría selecciona "unos pocos (que) 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 Espinosa (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 el cuento.

Como característica de este conjunto de escritores, Alegría señala una temática y una técnica peculiares:

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.

Ejemplifica su análisis con los casos de: José Donoso y sus novelas *Coronación* y *Este domingo*; de Jorge Edwards y su novela *El peso de la noche*; de Jaime Laso en *El cepo*; de Guillermo Blanco y su colección de cuentos *Sólo un hombre y el mar* y luego sus novelas *Cuero de diablo*, *Gracia y el forastero*; de Claudio Giaconi en sus cuentos de *La difícil juventud* y su ensayo *Gogol, un hombre en la trampa*; de Enrique Lafourcade en *Invencción a dos voces*, *La fiesta del rey Acab*, *Novela de Navidad*, *Pena de muerte*, *El príncipe y las ovejas*, *Para subir al cielo*, "La muerte del poeta" (*Asedio*); de José Manuel Vergara, *Daniel y los leones dorados*, *Cuatro estaciones*, *Don Jorge y el dragón*; de Jaime Valdivieso, *El muchacho*, *El tornillito* y *Nunca el mismo río*; y de Alfonso Echeverría menciona *La vacilación del tiempo* y *Náutica*. Menciona también a Mario Espinosa con *Un retrato de David*; a Enrique Molleto con *Solo, calle arriba*; y a Armando Casigoli con *Confidencia y otros cuentos* y *Angeles bajo la lluvia*.

Con posterioridad, José Promis, en su estudio *La novela chilena actual* (1977), dedica todo el Capítulo Quinto a "La Generación de 1957". Se ciñe a

la periodización histórica propuesta por Cedomil Goic, según la cual, dice, “los miembros del grupo del '50 quedan insertos en la generación histórica de 1957 que reúne a los nacidos entre 1928 y 1934, aproximadamente y cuya gestación literaria se lleva a cabo a partir de 1950 para entrar a su período de definitiva madurez después de 1965” (pág. 143).

Promis cita unas quince novelas que estima:

Como las más representativas del nuevo espíritu que trataba de perfilar Lafourcade, aunque alguna no ha sido escrita por narradores incluidos en el grupo del '50. En 1956 se edita *Daniel y los leones dorados*, de José Manuel Vergara; en 1957, *Coronación*, de José Donoso; en 1958, *El huésped*, de Margarita Aguirre; *La fiesta del rey Acab*, de Enrique Lafourcade; *Los altísimos*, de Hugo Correa, y *Puerto engaño*, de Leonardo Espinosa; en 1964, *El peso de la noche*, de Jorge Edwards; en 1966, *Este domingo* y *El lugar sin límites*, de José Donoso, y *Cuerpo creciente*, de Hernán Valdés; en 1968, *Frecuencia modulada*, de Lafourcade y *Job-Boj*, de Jorge Guzmán; en 1970, *El obscuro pájaro de la noche*, de Donoso -novela que, junto a la anterior, constituyen a nuestro juicio las dos mejores manifestaciones de esta nueva presentación-; también en 1970, *Black y Blanc*, de Jaime Laso y, finalmente, en 1973, *En el fondo*, de Enrique Lafourcade (pág. 141).

En esta lista se incluyen algunas no escritas por integrantes del grupo del '50.

El punto de partida del estudio de Promis es la “polémica de 1967” sobre la novela chilena y en relación con el llamado “boom” de la literatura hispanoamericana. De este modo, evoca los orígenes de la polémica de 1967, con los artículos de Mario Rodríguez, publicados en *La Nación* los días 2 y 9 de abril de 1967. Luego traza el perfil generacional, tomando como referencia el estudio de José Juan Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas* (1963), las proposiciones de Giaconi, Goic, Hernán Poblete Varas y de Fernando Alegría, entre otros, en torno al “inconformismo” y al “escepticismo” como rasgos definitorios. Respecto de lo cual destaca que:

La novela de 1957 es, entonces, la de los epígonos de una tendencia que comenzara a insinuarse a partir de 1920 y que, como tales, no pueden sino asumir agónicamente un modo de ser en el arte que no hace sino recrear a su vez un modo de ser en la historia (pág. 152).

Después de situar cronológica e históricamente a estas novelas, Promis analiza el cambio que se da en la configuración del narrador en la novela de la Generación de 1957, dice:

Este cambio no hay que buscarlo en las “audacias formales” de los narradores sino en las modalidades que adquiere esta figura como responsable del relato, como persona que cuenta, y, también, en la fisonomía que asume la realidad al ser vista desde la actitud vital, ella sí novedosa e inquietante, que estos narradores hoy en vigencia aportan a la interpretación literaria del ser humano y de su mundo. En lo esencial, ya lo hemos anticipado, estos narradores no son positivos, aunque puedan parecerlo y de eso se les ataque. Han perdido las notas más sobresalientes que definían a aquéllos: la claridad incólume de la perspectiva y su condicho en la polémica de 1967, tampoco poseen la fe que daba el narrador tradicional, la seguridad y confianza en el sentido racionalista del mundo. Son, por lo contrario, narradores inseguros, precarios, limitados y heridos existencialmente, que miran por el entorno desde su propia debilidad vital y para quienes, por lo mismo, los órdenes imperantes se tornan laberínticos, evanescentes, arbitrarios, dolorosos y absurdos (págs. 154-155).

Otro aspecto que estudia Promis es “la existencia herida del narrador” en las más características novelas de la Generación de 1957, y para el caso en que un narrador que se presente a sí mismo en el acto ficticio de la narración, como son los casos de *El huésped*, *El cepo*, *Black y Blanc*, *El obsceno pájaro de la noche*, *Cuerpo creciente*, *Los altísimos*, *Job-Boj*, *El peso de la noche*.

Como estas novelas no han “configurado estructuras más complejas del narrador, y han preferido mantener la figura del narrador básico, pero restringiendo fuertemente su antiguo dominio sobre la realidad representada”; destaca, en cambio, las novelas de Enrique Lafourcade, en las que se “manifiesta una voluntad organizativa que les presta una muy definida personalidad”. Es el caso de *Invención a dos voces*, *Frecuencia modulada* y *En el fondo* o *Salvador Allende*.

Luego, y en concordancia con la configuración personal del narrador, Promis destaca como rasgo sobresaliente de esta novela de la Generación de 1957 el “particular modo de interpretar la realidad”, rasgo que la diferencia claramente de la novela de las generaciones anteriores.

La novela de 1957, por el contrario, niega la posibilidad de una ordenación cósmica, cualesquiera sean las interpretaciones de sus fundamentos. En ella se despliega manifestación de su falta de vitalidad, de su condición agónica y exhausta. Los narradores de 1957 establecen como norma generacional una actitud desencantada de la realidad y desprovista, además, de cualquier atisbo de optimismo ante el futuro. En la mayoría de los casos, incluso no existe ni siquiera visión del futuro; los narradores se convierten sólo en los implacables testigos de un desastre o en inmisericordes iluminadores del apocalipsis final. Su mundo, por lo tanto, es un ámbito de postrimerías. La realidad que se despliega en la obra apunta, invariablemente, a la caída y aniquilamiento del individuo, de la clase, de la sociedad (págs. 167 y 168).

Otro rasgo que identifica a estas novelas de 1957 es el desarrollo de la "caída", como leit-motiv dominante.

Finalmente, Promis estudia los espacios y personajes de esta novela. En los espacios configurados observa una fragmentación del medio ambiente, en un *afuera* un dentro; espacios libres y abiertos, espacios cerrados, opresivos, sórdidos, enajenantes. Las casas se convierten en mansiones oscuras, laberínticas, prontas a destruir y destruirse. En cuanto a los personajes percibe "la atracción que sienten los narradores hacia la figura de personajes viejos, cuya caracterización literaria puede llegar a convertirlos, incluso, en seres demoníacamente grotescos".

Mucho más recientemente, Eduardo Godoy Gallardo ha publicado una investigación sobre la narrativa de la Generación del '50 (*La Generación del '50 en Chile. Historia de un movimiento literario*, 1991). El trabajo "consiste en una recopilación y contrastación de documentos dispersos que permitan llegar a definir la existencia de la Generación del '50, determinar parte de su contexto vivencial y establecer su consideración desde el momento actual".

Referencias y Bibliografía

- Alegría, Fernando,
1962 *Literatura chilena del siglo XX*. Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag.
1968 *Literatura chilena contemporánea*. Buenos Aires, Centro Editor de América.
- Atías, Guillermo,
1958 "La literatura como lujo", en *Atenea*, N°s 380-381 (1958), pp. 49-58.
- Cassigoli, Armando,
1958 "Literatura y responsabilidad", en *Atenea* N°s 380-381 (1958), pp. 58-66.
- Dorfman, Ariel,
1966 "Perspectivas y limitaciones de la novela chilena actual", en *Anales de la Universidad de Chile* N° 140 (1966), pp. 11-167.
1970 "Temas y problemas de la narrativa chilena actual", en *Chile Hoy*, México, Siglo XXI.
- Drago, Gonzalo,
1959 "Cuentos de la Generación del '50", de Enrique Lafourcade, en *Atenea* N° 385 (julio-septiembre de 1959), pp. 198-201.
- Echeverría, Alfonso,
1958 "Dilema entre la libertad y la mediocridad en la literatura chilena actual", en *Atenea* N°s 380-381 (1958), pp. 276-280.
- Edwards, Jorge,
1958 "Experiencia personal y creación literaria", en *Atenea* N°s 380-381 (1958), pp. 280-282.
- Espinosa, Mario,
1958 "Una generación", en *Atenea* N°s 380-381 (1958), pp. 66-77.
- Dussuel, Francisco, S.J.,
1959 "La Generación literaria chilena de 1950" (I y II), en: *Mensaje*, Vol. VIII, N° 79, pp 193-198; y N° 80 (III), pp. 238-242.
- Ferrero, Mario,
1959 "La prosa de medio siglo", en: *Atenea* N° 385 (julio-septiembre, de 1959), pp. 97-124; y *Atenea* N° 386 (octubre-diciembre de 1959), pp. 137-153.

- Giaconi, Claudio,
 1956 "Notas sobre la nueva literatura chilena", en *El Diario Ilustrado*, 6 de mayo de 1956.
 1958 "Una experiencia literaria", en: *Atenea* N°s 380-381 (1958), pp. 282-289.
 1959 "Puntualizaciones", en *El Diario Ilustrado*, 13 de abril de 1959.
 "¿Existe una Generación de 1950?", en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, 24 de mayo de 1959.
- Godoy Gallardo, Eduardo,
 1991 *La Generación del '50 en Chile. Historia de un movimiento literario* (Narrativa). Valparaíso, Editorial La Noria.
- Godoy Urzúa, Hernán,
 1960 "El ensayo social en Chile", en *AUCH* N° 120 (1960), pp. 76-110.
- Goic, Cedomil,
 1960 "La novela chilena actual. Tendencias y generaciones", en: *Estudios de Lengua y Literatura como Humanidades*. Santiago de Chile. Seminario de Humanidades, pp. 37-45.
- Latcham, Ricardo,
 1959 "Sobre la llamada Generación literaria de 1950", en: *La Nación*, Santiago de Chile, 24 de mayo de 1959.
- Lafourcade, Enrique,
 1954 *Antología del nuevo cuento chileno*. Selección, prólogo y notas de. Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, S.A.
 1958 "La doctrina del objeto estético", en: *Atenea* N°s 380-381 (1958), pp. 88-97.
 "Literatura chilena actual", en *Cultura Universitaria*. Caracas. Vol. 65 (1958), pp. 52-55.
 1959 *Cuentos de la Generación del '50* Santiago de Chile, Editorial del Nuevo Extremo Ltda.
 1962 "La nueva literatura chilena, en: *Cuadernos Americanos*. Año XXI, CXXIII (1962), pp. 229-256.
- Montes, Hugo y Orlandi, Julio,
 1969⁸ *Historia y antología de la literatura chilena*. Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag.

Müller, Herbert,

1958 "Los escritores jóvenes y los problemas sociales, en: *Atenea* N°s 380-381 (1958), pp. 100-105.

1959 "Interrogantes literarios", en: *El Diario Ilustrado*, 17 de marzo de 1959.
"Ciertos interrogantes literarios", en: *El Diario Ilustrado*, 21 de marzo de 1959.
"Peter Pan y los jóvenes escritores", en: *El Diario Ilustrado*, 29 de marzo de 1959.

Peralta, Jaime,

1963 *Cuentistas chilenos de la Generación de 1950*. Madrid, "Insula".

Poblete Varas, Hernán,

1960 "Novelistas de hoy", en: *Atenea*, N° 389 (julio-septiembre de 1960), pp. 169-181.

1962 "El cuento en Chile", en: *Journal of Inter-American Studies*. Vol. IV, N° 4 (October, 1962), pp. 463-501.

Promis, José,

1977 *La novela chilena actual*. (Origen y desarrollo). Argentina, Fernando García Cambeiro.

Sánchez Latorre, Luis,

1965 *Los expedientes de Filebo*. Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, pp. 135-155.

Silva Castro, Raúl,

1961 *Panorama literario de Chile*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A.

1967 "Notas sobre la novela chilena contemporánea", en: *AUCH* N°s 141-144 (1967), pp. 254-295.

Solar, Claudio,

1970 "La Generación del '50", en: Diccionario de autores de la literatura chilena, en: *En viaje* N° 441 (1970), p. 33.

Torres-Rioseco, Arturo,

1962 "La novela chilena contemporánea", en: *Journal of Inter-American Studies*. Vol. IV, N° 4 (October, 1962), pp. 503-516.

LA POESIA DE LA GENERACION DE 1950

La revisión bibliográfica y crítica de los poetas de la llamada Generación de 1950 ha revelado una escasez de estudios de conjunto. Pedro Lastra (1960) ha sido uno de los primeros estudiosos en proponer una delimitación y caracterización. "Este nuevo grupo -dice- está formado, en términos muy amplios, por los escritores que nacen entre 1920 y 1935". Sin embargo, ya en 1958, Miguel Arteche se plantea polémicamente, en el Primer Encuentro de Escritores Chilenos, con su proposición titulada "Notas para la vieja y la nueva poesía chilena" (*Atenea* 380 - 381) e intenta delimitar el campo de su generación, lo que ha dado hasta entonces, lo que puede entregar en el futuro y la responsabilidad ante la poesía. Allí menciona los nombres de Rosenmann Taub, Uribe Arce, Rubio, como representantes de la nueva poesía. Resulta interesante relacionar estas opiniones y juicios con las declaraciones que recogen Juan Villegas Morales (1980) y Juan Andrés Piña (1990) en cuanto testimonios de miembros integrantes de esta generación poética.

Así como el centro de las conversaciones y discusiones del Primer Encuentro de Escritores Nacionales (Concepción, enero de 1958), fue la Generación de 1938, después de veinte años; así también, cuando el Grupo Trilce convocó, en abril de 1965, a un Encuentro de la Joven Poesía Chilena (Valdivia), el foco del diálogo fue justamente la Generación del '50, en poesía. Testimonio de dicho encuentro es el libro publicado por Ediciones Trilce, titulado *Poesía chilena (1960 - 1965)* y donde figuran los nombres de Miguel Arteche, Efraín Barquero, Enrique Lihn, David Rosenmann T., Alberto Rubio, Jorge Teillier, Armando Uribe Arce, como integrantes de dicha

generación. Tal vez sea este texto el que fija en conjunto la existencia del grupo de poetas de la Generación del '50.

Caracterizaciones de los nuevos poetas

Miguel Arteche (1958: 14-34), se propone caracterizar la producción de los poetas jóvenes, los de su generación, considerando los libros publicados entre 1945 y 1955, en contraposición a los "poetas mayores", como Neruda, Huidobro, De Rokha, Díaz Casanueva y Rosamel del Valle. Recoge las críticas que se les hacían en esos momentos: que carecían de audacia; que no aprovechaban la lección de libertad que les habían legado; que eran tímidos, puesto que no reaccionaban contra sus predecesores; que eran pasivos y que se apoyaban demasiado en la tradición hispánica; que los consideraban conservadores por la importancia que los jóvenes le daban a la estructura del poema; porque se atrevían a "contar" algo en su poesía; que eran "escapistas" o "fugitivos", porque eludían los problemas sociales y no seguían las orientaciones del realismo socialista. Frente a lo cual, M. Arteche dice:

Tal vez nuestra promoción en el desarrollo de la poesía chilena será considerada como un núcleo que, al enfrentarse al fenómeno poético, estuvo provisto no sólo de una seriedad ante el oficio, ante el rigor idiomático (que no se explica con teorías o con artes poéticas, sino que se demuestra con un hecho concreto: el poema): también actuó con la conciencia de que la estructura, el control y la presión a que debe estar sometida la poesía son tan importantes para ésta como el ejercicio que el perfeccionamiento realiza en lo más profundo de la composición poética. Si hiciéramos un balance de nuestros poemas más valiosos, llegaríamos a la conclusión de que los nuevos poetas de Chile no se concentraron en el uso de determinado metro. Tanto Rosenmann Taub, Uribe Arce como Rubio, utilizan indistintamente los cauces del verso libre o los de metros tradicionales.

En su proposición, el uso del verso libre por parte de los "poetas mayores", en especial de Neruda, constituye un punto medular, y respecto de lo cual se extiende latamente. Para los jóvenes poetas, sin embargo, el verso libre "es un instrumento tan útil como el soneto". Sin embargo, agrega, "nosotros no creemos (lo que no sería sino un prejuicio), que sea la única forma dentro de

la cual puede expresarse un contenido poético contemporáneo”.

Y más que la forma, dice,

lo que se hace importantísimo para los poetas jóvenes no es sólo la estructura del poema, sino el control y la presión a que deben ser sometidos los materiales de trabajo. La lectura de algunos poemas de Alberto Rubio, Rosenmann Taub, Pablo Neruda y Rosamel del Valle, demostrará -cree- que una conciencia alerta ante el control de la criatura poética y ante la carga emocional de sus elementos logró crear, en las composiciones de Rubio y Rosenmann, poemas que no sólo están mejor trabajados, mejor contruidos que otros poetas mayores, sino que poseen una densidad de pensamiento (y aquí no se trata de hondura de conceptos filosóficos), la cual está íntimamente ligada a la expresión que muestra el vigor de su proyección emocional.

Respecto del apego a la tradición, Arteche dice:

La insistencia con que a dos poetas de mi tiempo se nos ha tachado de estar metidos en la tradición de la poesía española, cosa que, por otra parte, de ser verdad, sería un gran honor, incide en este aspecto del problema. Rubio Rosenmann Taub o Uribe Arce han tomado contacto con elementos de regularidad estrófica, entre otras cosas, pero eso no significa que su modo de apreciar la realidad interna y externa de la expresión poética tenga nada que ver con una copia burda de la poesía española (de este siglo o de los otros).

Luego, insiste en el uso del verso libre o de versos tradicionales, no tiene nada que ver con el “sentido de la composición, el control y la presión artística”:

Los nuevos poetas chilenos comprenden la importancia de una visión unitaria de la obra de arte (comenzando por el dominio del oficio) y el valor que tiene, para el uso de la poesía, la severidad de los elementos idiomáticos empleados, no importa cuál sea la altura del pensamiento. Y creen, además, que si ese ideal de la forma (inseparable del contenido) se presenta de un modo chapucero, la criatura poética es nonata.

Rechaza la acusación de falta de audacia en los poetas jóvenes ya sea porque se apoyen en elementos unitarios y rítmicos, o empleen formas tradicionales, o porque “hayán vuelto a cantar cosas que no tuvieron crédito hace treinta años”.

Lo que han hecho y lo que hacen ahora no es menos revolucionario que lo que hicieron los poetas mayores de Chile. No han tratado de hacerse más claros por prejuicios políticos, y menos han creído que dar cuenta de lo americano es escribir sobre realidades físicas de América, porque para hacerlo hay que dar cuenta, antes que nada, de una problemática espiritual (de cualquier naturaleza que sea), y, luego, pero en muchísimo menos grado, de una actitud ante los hechos físicos de nuestro continente.

(...)

Los poetas jóvenes conocen algo más que nuestro mundo chileno. No pretendemos haber dado siempre en el blanco; pero tratamos de alcanzar el rigor de la palabra poética, la cual viene del océano idiomático, nadando en un idioma que, como el castellano que se habla y escribe en América (por carácter provisional), obliga al escritor, y con mucha más razón al poeta, a mantenerse con una conciencia lúcida y alerta.

Reconocimiento de la crítica

Francisco Dussuel (1959) advierte, al caracterizar a la Generación de 1950, que ésta no se limita sólo al cuento, la novela y el drama, sino que también abarca la poesía. Y menciona entre sus representantes a Enrique Lihn (1929), Efraín Barquero (1930), Miguel Arteche (1926), Delina Domínguez, Hernán Montealegre, Manuel Francisco Mesa Seco. Posteriormente (1961), en su artículo "La nueva poesía de Chile", sostiene que la poesía lírica del momento se da en la aspiración de los grupos:

los que sin pertenecer a la nueva promoción, se mueven entre dos aguas sin mayores ambiciones (Carlos René Correa, su esposa, María Silva Ossa, José Miguel Vicuña y su esposa Eliana Navarro, Francisca Ossandón, etc.). El "Grupo Fuego de Poesía", "Los Inútiles" y otros cenáculos poéticos distribuidos por diversas capitales y ciudades de provincia; la existencia de revistas y la frecuente aparición de libros están indicando claramente que la inquietud lírica agita los espíritus y que esta tentativa por lo menos es un índice de sincera superación. Impulsos snobistas, exquisiteces de excelente mal gusto, hermetismos suicidas, frivolidades dignas de lástima se dan la mano con sorpresivas apariciones promisorias, destellos de un día o cautivantes amaneceres, que poco a poco, han ido transformándose en atmósfera luminosa.

Luego entra a comentar la producción de Delia Domínguez, Efraín Barquero, Miguel Arteche, Ana María Vergara, Boris Tocigl Seca, María Angélica Alfonso, Fernando de La Lastra, Sara Vial.

Con anterioridad, en 1959, apareció un artículo, de autor anónimo, en la *Revista Literaria de la SECH*, N° 7, titulado "Visión de la nueva poesía chilena". Allí se mencionan los siguientes nombres:

Luis Oyarzún	Francisca Ossandón
Eliana Navarro	Juan Lanza
Stella Díaz Varín	Efraín Barquero
Alberto Rubio	Pedro Lastra
David Rosenmann Taub	Hernán Montealegre Klenner
Pablo Guíñez	Jorge Teillier
Armando Uribe Arce	Diego Ibáñez Langlois
Enrique Lihn	Oscar Hahn.

Es, sin embargo, Pedro Lastra (1960), como dijimos, tal vez el primero de los estudiosos que ha delimitado el grupo. Distingue dos nuevas promociones poéticas, posteriores a la Generación de 1938. El nuevo grupo de intelectuales que hacia 1950 -cuando Nicanor Parra, Braulio Arenas y Gonzalo Rojas están en pleno período de producción- aparece en su etapa de gestación, y está formado por los nacidos entre 1920 y 1935.

La primera de estas promociones está integrada por: José Miguel Vicuña (1920), Antonio Campaña (1922), Raquel Señoret (1923), Eliana Navarro (1923) y Juan Lanza (1925), entre otros.

La segunda es "mucho más compacta y se caracteriza, desde el principio, por los contactos vitales de sus componentes -nacidos entre 1926 y 1935- y por unos afanes comunitarios que permiten fijar su perfil con meridiana certeza".

Pedro Lastra señala como rasgo principal de los componentes de este grupo:

el intento de integrar un ámbito poético en el cual la sustancia lírica predomine sobre el tono dramático. Además, existe el afán de claridad, de vuelta hacia la claridad, que se concretiza, en muchos de ellos, al valorizar el mundo de las cosas cotidianas por medio del uso de lo que Miguel Arteche ha llamado "un lenguaje puesto en nuestra costumbre". Tal lenguaje implica, principalísimamente, un rechazo al confusionismo y a la imaginiería.

Respecto del ambiente en que se han iniciado estos poetas, Lastra menciona los nombres de Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, primeramente; y luego, los de Omar Cáceres, Juvencio Valle, Nicanor Parra y Gonzalo Rojas. Figuras que "comprometen la actitud de los jóvenes desde su entrada, y no es raro encontrar los necesarios atributos rendidos a los mayores en sus primeros trabajos literarios". Piensa Lastra que estos poetas jóvenes asumen la tradición, la mantienen, la lanzan hacia adelante, la prolongan.

Entre los componentes de esta segunda promoción, Lastra destaca, por considerar su obra más calificada, a Miguel Arteche (1926), Rosa Cruchaga (1931), David Rosenmann Taub (1926), Enrique Lihn (1929), Alberto Rubio (1928), Efraín Barquero (1931), Jorge Teillier (1935), Pablo Guíñez (1929); a los que agrega los nombres de Stella Díaz Varín (1926), Ximena Sepúlveda (1932) y el de Armando Uribe Arce, sobre el cual manifiesta dudas respecto de su novedad.

Las calas que realiza en la obra de estos poetas le lleva a precisar las siguientes conclusiones:

- Todos ellos son fieles a las constantes de claridad de empleo de un lenguaje puesto en nuestra costumbre, de rigor expresivo, de contención y de sentido lírico.
- La búsqueda de modos diferenciadores se da a través de tres líneas fundamentales: a) Formalismo de raíz hispánica, en Arteche, Rosa Cruchaga, Rosenmann Taub; b) Configuración del mundo poético sobre elementos inmediatos, del medio habitual, operando con un lenguaje que revalora las notas coloquiales y las menciones directas: Rubio, Barquero, Teillier, Guíñez, Gilberto Llanos, Raúl Rivera; c) Ambito de densidad y angustia, en Enrique Lihn. En lo formal, éste amplía las posibilidades del verso libre.

Fernando Alegría (1962; 1967) traza el panorama de "Los poetas del '50". Como ámbito general, señala que "la especulación", como "la búsqueda de raíces estilísticas castizas, ya sea hispánicas o americanas", es tarea de la promoción que sigue a la Generación del '38. Aquí aparecen algunas de las observaciones que recoge Miguel Arteche. Dice Alegría:

Podría 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 este 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.

También contrapone Alegría a estos poetas con los de la Generación del '38. Así, sostiene que "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". A este respecto, observa que la actitud y concepción de estos poetas no corresponden al movimiento *beat* de los Estados Unidos ni al de los coléricos británicos.

Como rasgo común Fernando Alegría sostiene que entre los poetas más representativos de la Generación del '50, se dan "concomitancias de forma y, acaso, una tendencia común al uso del símbolo dinámico, es decir a un planteamiento activo que les sea característico. Luego menciona los nombres de este conjunto promocional:

Fernando González Urizar (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, y, 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 Valjalo (1924), Claudio Solar (1925), Hugo Zambelli (1926), David Rosenmann (1927), Matías Rafide (1928), Armando Uribe (1929), Alfonso Calderón (1930), Pedro Lastra (1932), Fernando Lamberg (1928), y, hasta cierto punto, Eliana Navarro (1923), Cecilia Casanova (1926) y Ximena Adriaola (1930), se caracterizan por la búsqueda de un equilibrio entre un *clasicismo* en forma -apolíneo de raíz inglesa o italiana en algunos casos- y una intensa especulación filosófica, ética o simplemente sentimental, en el fondo.

Esta gama variada de poetas de la Generación del 50 estaría representanda, según F. Alegría, en las tendencias que predominan, por cuatro poetas: Miguel Arteche (1926), Enrique Lihn (1929), Efraín Barquero (1931) y Jorge Teillier (1935).

El primero, lo describe como artífice del verso tradicional, inmerso en la tradición hispánica:

Se me parece 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.

A Enrique Lihn lo considera como uno de los tres o cuatro poetas chilenos "de mayor vuelo en el período actual", en la línea de un romanticismo monstruoso:

Este romanticismo gótico de Lihn se mueve en amplios períodos, como ondas 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.

A Barquero lo sitúa en una orientación y visión pastoril cuyo "verso se le afila con la entonación prosaica y fuerte de los cantores populares":

Poeta campesino, de la más pura alcornia 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.

Finalmente, a Teillier, el más joven de los poetas mencionados, lo sitúa en una orientación igualmente campesina, pero más cercano a la ciudad:

Teillier 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 (...). La voz de Teillier es una joven voz cansada, llena de milagros, sabía 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 por un coro de gente mágica y emponchada que se desespera sin prisa en buena y borrosa compañía.

Francisco Santana, en *Evolución de la poesía chilena* (1970), también determina la aparición de nuevos poetas, con posterioridad a la Generación de 1938. En ellos, dice, "visible el afán de originalidad y la búsqueda de una voz lírica con el fin de diferenciarse de sus predecesores". Acoge las indicaciones dadas en *Visión de la Nueva Poesía Chilena*; las de Pedro Lastra (1960), las de Dussuel (1959), y las de Carlos Cortínez y Omar Lara (1966), en cuanto a algunos de los rasgos diferenciadores y a los nombres de los integrantes de esta nueva promoción.

El libro *Poesía chilena (1960-1965)*, de Cortínez y de Lara (1966), constituye el testimonio del "Encuentro de la Joven Poesía Chilena" realizado en Valdivia, en el mes de abril de 1965.

Contiene, entonces, las presentaciones de los poetas de la Generación del 50: Miguel Arteche, Efraín Barquero, Enrique Lihn, David Rosenmann, Alberto Rubio, Jorge Teillier y Armando Uribe Arce, hechas por: Hugo Montes, Jaime Giordano, y Floridor Pérez, respectivamente.

La segunda parte del libro es una antología de la nueva, la más nueva promoción de poetas chilenos, convocados por el Grupo Trilce. De este modo los más nuevos reconocen a los inmediatamente anteriores, y se sitúan en su gestación y futuro desarrollo.

Juan Villegas Morales (1980) sitúa y determina la aparición del "grupo poético del cincuenta y cuatro", tal es la denominación que utiliza para

referirse a la Generación o poetas del '50. Históricamente sitúa la juventud o adolescencia de estos poetas en los años del gobierno de Gabriel González Videla, de Carlos Ibáñez del Campo, a cuyos desencantos, siguen nuevas esperanzas, para otros grupos, con la elección de Jorge Alessandri Rodríguez, 1958. En el plano internacional destaca el período de la Guerra Fría y la muerte de Stalin ocurrida en 1953.

En el ámbito literario, para Villegas, la figura indiscutida del momento en que surgen estos poetas jóvenes es por cierto Pablo Neruda, que con la publicación del *Canto General* en 1950, aparece como símbolo del intelectual o poeta, en la línea de la poesía política. Línea de la cual se aparta después con las publicaciones de *Odas elementales* (1945) y las *Nuevas Odas elementales* (1956). Pero también han adquirido prestigio, en la categoría de "grandes" de la poesía chilena: Humberto Díaz Casanueva, Rosamel del Valle, y Juvencio Valle. Respecto de estos últimos, Villegas señala que los testimonios de los nuevos poetas indican no haberse sentido afectados por ellos. No ocurre lo mismo con Nicanor Parra, integrante de la Generación del 39, quien con la publicación de *Poemas y antipoemas* (1954), habría obligado a los nuevos poetas a situarse, a tomar posición frente a esa nueva orientación poética. Y así como la toma de posición frente a Neruda pudo ser a favor o en contra; también se produce ahora la misma polarización frente a la "antipoesía" parriana.

Respecto de Pablo de Rokha, Villegas advierte la admiración de algunos de los nuevos poetas por su dimensión humana y la voluntad del hacer poética magnificante. Huidobro era considerado un maestro sin vigencia; y a Gabriela Mistral se le veía distante.

La aparición de este grupo de poetas lo fija Villegas entre los años de 1948 y 1955. Y de sus representantes más conocidos menciona a Miguel Arteche (1926), Enrique Lihn (1929), Efraín Barquero (1931) y Jorge Teillier (1935). Menciona como obras más reveladoras del momento inicial de estos poetas: *El sur dormido* (1950), *Cantata del desesperado* (1951) y *Solitario, mira hacia la ausencia* (1953) de Arteche; *Nada se escurre* y *La pieza oscura* (1949) de Lihn. La publicación de los otros dos es más tardía: *Enjambre* (1959) y *El pan del hombre* (1960) de Barquero; y *Para ángeles y gorriones* y *El cielo cae con las hojas* (1956 y 1958) de Teillier.

Entre los rasgos diferenciadores de estos nuevos poetas Villegas destaca, a partir de las observaciones y planteamientos formulados por Miguel Arteche en 1958, la conciencia de hacer poético; y la “despreocupación por la realidad circundante”, considerado por otros críticos como valor negativo.

Considerando las declaraciones que le formulara Miguel Arteche en una entrevista Villegas pone énfasis en la concepción de la poesía como una finalidad en sí, poética, y no social.

Esta concepción de la poesía no surge de una decisión individual sino de las circunstancias literarias e históricas. Sin considerar por ahora las tendencias artísticas dominantes, hay que hacer notar el desencanto de este grupo de escritores frente a las circunstancias sociales inmediatas. Frente al desencanto social se inclinan por el rechazo de la función social de la poesía y un tono dominante de depresión y búsqueda interior, con la excepción parcial de Barquero que, por razones de su orientación política y modelo poético, proporciona una aureola de optimismo y esperanza a sus creaciones.

A esta actitud de desencanto Villegas agrega otro rasgo, el cosmopolitismo, que en conjunto les dan “una relativa unidad al grupo”. Sin embargo, dice, “lo más evidente es la falta de comunidad de respuestas a la aporía poética y social”.

A partir de lo cual distingue tres tendencias, que resultan ser cuatro, en el grupo:

- a) La representada por Arteche, inclinada al canto de la naturaleza -en su momento inicial- la nostalgia y la preocupación esencial por el tiempo. Como el mismo Arteche ha destacado su mundo de referencias son los clásicos españoles y la poesía inglesa.
- b) La poesía de Enrique Lihn, influida por el coloquialismo y el tono amargo, a veces irónico, de la antipoesía. Ambito de densidad y angustia en la que el hablante continuamente tiene conciencia de estar haciendo literatura.
- c) Efraín Barquero rechaza el tono angustiado o desolado de los anteriores y opta por uno de mayor esperanza, en que alcanza su culminación en los poemas de *La Compañera* años después (...).

- d) La poesía lírica de Jorge Teillier que implica el retorno a la infancia y a la vida de provincia, sin el tono desgarrado de Lihn o la angustia existencial de Arteche. Según el propio Teillier la poesía de los lares es una poesía de *arraigo*.

Referencias y Bibliografía

Anónimo

1959 "Visión de la nueva poesía chilena", en *Revista Literaria de la SECH*, N° 7.

Alegría, Fernando,

1967 "Los poetas del '50", en *Literatura Chilena del siglo XX*. Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag pp. 46-56.

Arteche, Miguel,

1958 "Notas para la vieja y nueva poesía", en *Atenea* N°s 380-381, pp. 14-34.

Calderón, Alfonso,

1970 *Antología de la poesía chilena*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria S.A., pp. 218-261 y 321-359.

Campos, Javier,

1987 *La joven poesía chilena en el período 1961-1973*. Minnesota Institute for the Study of Ideologies and Literature. Concepción (Chile), Ediciones Literatura Americana Reunida LAR, pp. 17-38. También en Ricardo Yamal, *La Poesía Chilena actual* (Chile), Ediciones LAR, Literatura Americana Reunida. 1988 pp. 19-49.

Díaz, Erwin,

1991⁴ "Poesía chilena de hoy". Santiago de Chile, *Ediciones Documentas* ("Advertencia preliminar" de Federico Schopf), pp. 9-29.

Dussuel, Francisco,

1969 "La nueva poesía de Chile", en *Atenea* N° 392 (abril-junio de 1961), pp. 98-108.

Elliott, Jorge,

1957 *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Santiago de Chile. Publica-

ciones del Consejo de Investigaciones Científicas de la Universidad de Concepción. ("La nueva poesía chilena"), pp. 126-137.

Epple, Juan Armando,

1988 "Nuevos territorios de la poesía chilena", en Ricardo Yamal, *La poesía chilena actual*. Concepción, Ediciones LAR, pp. 51-70.

Ibáñez Langlois, José Miguel,

1975 *Poesía chilena e hispanoamericana actual*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, pp. 324-365.

Lara, Omar y Cortínez, Carlos

1966 *Poesía chilena (1960-1965)*. Santiago de Chile, Ediciones Trilce.

Lastra, Pedro,

1960 "Las actuales promociones poéticas", en *Estudios de Lengua y Literatura como Humanidades*. Santiago de Chile. Seminario de Humanidades, pp. 115-158.

1980 *Conversaciones con Enrique Lihn*. México, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Instituto de Investigaciones Humanísticas Universidad Veracruzana.

Lihn, Enrique,

1971 "Momentos esenciales de la poesía chilena", en *Panorama de la actual Literatura Latinoamericana*. Ed. Casa de Las Américas. Madrid, Editorial Fundamentos, pp. 246-257.

Piña, Juan Andrés,

1990 *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile, Pehuén, ("Enrique Lihn, situación irregular"), pp. 127-158.

Santana, Francisco,

1970 *Evolución de la poesía chilena*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, ("Últimas promociones"), pp. 254-286.

Teillier, Jorge,

1965 "Los poetas de los lares", en *Boletín de la Universidad de Chile*. 56.

Villegas Morales, Juan,

1980 *Estudios sobre poesía chilena*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, pp. 66-72; 105-121.

EL TEATRO DE LA DÉCADA DEL '50

Orígenes y antecedentes

El movimiento teatral de la década del '40 se amplía en la década siguiente, la del '50. La fundación y desarrollo de los teatros experimentales o universitarios produjo, como consecuencia de sus programas y actividades, una generación de autores, junto con directores, actores, escenógrafos, etc., que afecta a toda la actividad teatral en su conjunto. Domingo Piga (1946:93) cita los siguientes nombres, considerados como “los más valiosos de la generación” y en plena producción: Sergio Vodanovic Pistelli, Gabriela Roepke, Fernando Debesa, Fernando Cuadra, Egon Wolff, María Asunción Requena, Isidora Aguirre, Marcos Portnoy, Luis Alberto Heiremans, José Chestá, Juan Guzmán Améstica, Alejandro Sieveking, Jorge Díaz, Raul Ruiz, Elizaldo Rojas, Enrique Durán Bastianini, Jaime Silva y Miguel Littin. Respecto de los cuales hace una presentación de sus actividades y producción teatral, en la que destaca la orientación mayoritaria calificada como realista, y en la que distingue tendencias tales como “realismo crítico, realismo social, realismo poético, realismo épico, realismo intimista, realismo verista”. Además señala que existe otra “corriente hermética, no coherente”, representada por los autores Jorge Díaz y Raul Ruiz, cuya actividad productiva es calificada como “teatro cerebral, angustiado, caótico, representante de la agonía de la burguesía sin esperanzas, teatro inteligente, con enorme sentido crítico que algunos equivocadamente llaman de vanguardia” (págs. 114-115).

También señala, Piga, las influencias que reciben los autores de esta nueva generación: “En menor grado de los realistas norteamericanos, luego

la de Ionesco y los demás así llamados vanguardistas y la del Realismo Epico de B. Brecht". Influencias que se limitan a un aspecto formal, según sostiene.

Distingue, finalmente, un tercer grupo, representado por cuatro autores más jóvenes, a quienes considera que "representan la verdadera vanguardia de nuestro teatro en la creación autoral". Se trata de Elizaldo Rojas, Enrique Durán, Jaime Silva y Miguel Littin, todos alumnos de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

Advierte, D. Piga, que la producción teatral de estos autores ha de tener un desarrollo paralelo en calidad a la producción del espectáculo, en cuanto actividad conjunta de autores, directores, actores y técnicos.

Termina su descripción resumiendo las conclusiones que se pudieron extraer del Seminario sobre teatro chileno, realizado en el mes de enero de 1960, en la XXV Escuela de Verano de la Universidad de Chile.

1. No existen influencias manifiestas de los autores chilenos pasados sobre los presentes. De la generación precedente se destacan tres grandes valores: A. Acevedo H., Germán Luco C. y A. Moock.
2. La dramaturgia actual se ha desarrollado paralelamente al movimiento teatral universitario.
3. Los autores actuales se encuentran buscando caminos para una expresión dramática propia, sin haberlo conseguido aún.
4. Los autores nacionales actuales tienen limitaciones en sus posibilidades de representación de sus obras. Limitaciones de carácter económico principalmente.
5. Es necesario llegar a una integración teatral latinoamericana para una mayor difusión de nuestros valores y además por los elementos comunes que a los de nuestros países.

María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius (1982) señalan varios aspectos de esta ampliación de la actividad teatral en la década del '50. 1. El

surgimiento de una nueva generación de dramaturgos chilenos motivada por la generación anterior. En esta nueva generación destacan los nombres de: Sergio Vodanovic, Luis A. Heiremans, Egon Wolff, Isidora Aguirre, María Asunción Requena, Alejandro Sieveking y Gabriela Roepke. 2. Estos autores adoptaron las formas dramáticas introducidas por el montaje de obras europeas y norteamericanas, mediante las cuales quieren "dar cuenta de temas, personajes, lenguaje verbal, situaciones y conflictos propios de sectores sociales nacionales, siempre buscando una reflexión moral" (pág 71). 3. La creación de pequeñas compañías teatrales autónomas que trabajan en los llamados "teatros de bolsillo". Situación que derivaría del hecho de que sus miembros procedían de las universidades y formaban estas pequeñas compañías ya sea porque no encontraban ocupación en la Universidad, ya sea porque sostenían posiciones estéticas divergentes a las oficialmente mantenidas. 4. La situación económica dependía entonces de la taquilla, lo que creaba una tensión con el funcionamiento subvencionado de los teatros universitarios, lo que los obligaba a adoptar criterios comerciales para asegurar la subsistencia de la tarea emprendida.

Ese ambiente preparado por el movimiento teatral de la década del '40 ha sido caracterizado, entre otros, por Julio Durán Cerda (1970:27-28) apuntando a "ese regreso a las raíces nacionales" dado por el re-estreno de obras clásicas chilenas: *Como en Santiago*, *El casi casamiento*, *Cada oveja con su pareja*, de Daniel Barros Grez; *El tribunal del honor*, de Daniel Caldera; *El patio de los tribunales*, de Valentín Murillo; *Fuera de su centro* y *En la puerta del horno*, de Antonio Espiñeira; *El jefe de familia*, de Alberto Blest Gana, obras y autores del siglo XIX; con las de los autores Eduardo Barrios, Antonio Acevedo Hernández, Armando Moock, Lautaro García, Carlos Cariola y Germán Luco Cruchaga, de la primera mitad del siglo XX, todo lo cual movió y convenció a los nuevos escritores de la existencia de una vena profunda, subyacente al "barniz pintoresquista que había tendido el costumbrismo sobre el hombre chileno y sus esencias".

De acuerdo con los antecedentes señalados, Julio Durán fija el año de 1955 como el momento inicial de lo que llama "teatro de nuestros días". En ese año surgen en la escena nacional tres mujeres: María Asunción Requena, Isidora Aguirre y Gabriela Roepke, quienes estrenan: *Fuerte Bulnes*, *Carolina* y *Las santas mujeres*, respectivamente, de las cuales, sostiene J.

Durán, se esbozan ya las tres primeras modalidades que en adelante conformarán la nervadura de la producción teatral de Chile:

- A) Valoración del pasado histórico.
- B) Sátira y crítica social.
- C) Teatro trascendentalista, con énfasis en la perspectiva individual.

Se trata de las líneas que a juicio del crítico tienen mayor relieve y en las cuales se puede inscribir a varios autores reconocidos por la crítica nacional. En el caso de la orientación valoradora del pasado nacional A), además de María A. Requena, con obras como *Camino largo* (1959), *Ayayema* (1964), incluye a Fernando Debesa con sus obras *Mama Rosa* (1955) y *Bernardo O'Higgins* (1961). En la segunda tendencia B), precedida Isidora Aguirre con *Carolina* (1955) y las que siguen: *Pacto de medianoche*, *Entre dos trenes* y *Dos más dos son cinco*, incluye a Egon Wolff con *Discípulos del miedo* (1958), *Pareja de trapo* (1960), *Los invasores* (1963); a Sergio Vodanovic con sus obras: *El senador no es honorable* (1953), *Dejen que los perros ladren* (1959); a Juan Guzmán Améstica con su comedia drama *El Wurlitzer* (1964). En la tercera tendencia C), que ha tenido un mayor desarrollo, incluye, además de Gabriela Roepke, a los dramaturgos: Luis A. Heiremans con obras como *Sigue la estrella* y *Los güenos versos* (1958), *Versos de ciego* (1960) y *El abanderado* (1962); a Alejandro Sieveking con *Mi hermano Cristián* (1957), *Parecido a felicidad* (1959), y *Animas de día claro* (1962); a Jorge Díaz con *Cepillo de dientes* (1961), *Requiem por un girasol* (1961), *El velero en la botella* (1962), *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963) y *Variaciones para un muerto de persecución* (1966), y la versión en dos actos de su primera obra *El cepillo de dientes* o *Náufrago en el parque de atracciones* (1966).

El libro de Giselle Munizaga y María de la Luz Hurtado, como su nombre la indica, *Testimonios del teatro* (1980) da cuenta de este proceso de fundación y desarrollo del "teatro chileno", con la colaboración de quienes fueron protagonistas e integrantes del movimiento teatral chileno durante treinta y cinco años, tales como Eugenio Dittborn, Fernando Debesa, Gabriela Roepke, Sergio Vodanovic, Juan Guzmán Améstica, entre otros.

Sus testimonios, en las perspectivas de las actividades que cumplieron como directores, actores, escenógrafos y autores, reactualizan el proceso y desarrollo de este teatro chileno, y de cómo surgen estas nuevas generaciones o promociones de autores o dramaturgos.

Elena Castedo-Ellerman (1982) dedica su estudio al comentario y análisis de textos dramáticos producidos en el período de 1955 a 1970. Adopta la perspectiva del texto en cuanto hecho literario, sin excluir por ello aspectos no literarios como son los elementos que integran el espectáculo, y las mismas indicaciones que el autor señala al director de la puesta en escena.

Considera el año de 1955 como punto de partida, coincidiendo con Julio Durán C. (1970) respecto de la escenificación de las obras que marcan el desarrollo del teatro nacional -en cuanto a autores- como es el caso de *Carolina*, de Isidora Aguirre; de *Las santas mujeres*, Gabriela Roepke; y *Fuerte Bulnes*, de María Asunción Requena.

El período de quince años lo delimita utilizando el método que le permite considerar un determinado número de años en los cuales, dice, "subsiste alguna propensión generalizada, es decir, dramaturgos con fechas de nacimiento distantes convergen en tres lustros, alcanzando al mismo tiempo prominencia y madurez y moviéndose dentro de cierta motivación similar". Se cierra este período en 1970, momento, dice, en que el escritor individual renunció a su puesto, cediéndolo a la creación colectiva sin un guión preescrito rígido, de inequívoco propósito didáctico y de temas y de ambientes circunscritos" (pág. 14).

Coincide con otros estudiosos en que el período se caracteriza por una preocupación constante de las compañías serias, de las instituciones teatrales, de los críticos y de casi los autores (dramaturgos) por la "chilenidad", entendida ésta desde la "propagación del teatro en todos los ambientes sociales" a "la producción escénica de obras autóctonas nacidas de una tarea autoral hecha con materiales chilenos". Esto implicó, en el caso del texto dramático, "incorporar ciertas preocupaciones, ciertas clases sociales, ciertos grupos, ciertos personajes y ciertos ambientes que, aunque descritos por diversos medios estilísticos, revelan una específica autovisión nacional".

Así entonces, los dramaturgos nacidos entre los años de 1904 y 1941 no forman una generación ni por la cronología, ni por las afinidades estilísticas.

Con propósito esclarecedor de la producción dramática del período, distingue, Elena Castedo-Ellerman, seis grupos, según las técnicas más sobresalientes de las obras más importantes. La inclusión de los autores en cada grupo la hace considerando "la tendencia más marcada de sus obras más sobresalientes".

De este modo y con "un criterio clasificador de esencias y técnicas dramáticas", ordena las obras representadas en este período, en dos grandes categorías que llama "tradicionalistas" y "experimentales".

En las "tradicionalistas" distingue dos corrientes: el neorrealismo psicológico y el social. En cuanto al primero, observa que en Chile "se restringe a una exploración del sector privado individual, donde se barajan manifestaciones del pasado y del presente en el interior de una o más personas" (págs. 24-25). Y llama neorrealismo social "a una corriente dramática chilena que intenta sintetizar la conducta del individuo como producto de su ambiente y dentro del sector público. Este puede ser una clase social, un grupo étnico, una minoría, una profesión, un "gueto", una "clique" o una familia representativa. Estas obras van marcadas por una cuarta pared y usan como vehículo un lenguaje que emula el habla local".

En las tendencias "experimentales" destaca al folklorismo, el absurdismo, el brechtianismo y el "taller".

Su estudio lo centra en las corrientes siguientes: 1. El "neorrealismo social", en la que distingue, a su vez, dos grupos: uno, representado por Wolff y Vodanovic que cultivan "un teatro estilizado en el que adivina una elaboración seria basada en el conocimiento de las técnicas teatrales"; y otro, representado por Guzmán Améstica, David Benavente y Fernando Cuadra, con "un teatro más simple, con mensaje social impaciente, con las sutilezas de la orfebrería dramáticas". 2. El "folklorismo", en el que destaca obra de A. Sieveking, de L. A. Heiremans, de M.A. Requena y de J. Silva, pues todos escribieron obras no folklóricas también. 3 El "absurdismo", representado por obras de Jorge Díaz, de Ricardo Morales, de Gabriela Roepke y de Raul Ruiz. 4. El "brechtianismo", en el que incluye obras de Isidora Aguirre y de Fernando Debasa, obras folklóricas y absurdistas marcadas por las técnicas brechtianas. Incluye también *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, de Pablo Neruda. Y 5. "Taller", entendido como "un tipo de teatro colectivo que se

puso cada vez más en boga en Chile por esta época y que al fin acabó con el autor individual". Aquí menciona a José Pineda con *Coronación*, basada en la novela de J. Donoso, *Peligro a 50 metros*, de Pineda y Sieveking; *Obras de misericordia*, de Pineda; *Una vaca mirando el piano* (segunda parte de *Peligro a 50 metros*), de Sieveking; y *Cuestionemos la cuestión*, de Nissim Sharim Paz.

En su conjunto, concluye, Elena Castedo-Ellerman, que "hay poca relación entre corrientes y mensajes; una vez más triunfan, a través de todos los medios estilísticos, esas preocupaciones cabalmente chilena de esos años específicos". Observa también que este teatro surge, contrariamente a lo que ocurrió con los "jóvenes iracundos",

con la seguridad de que hay muchísimas causas todavía: buscar una identidad nacional explorar y mostrar los sufrimientos de los individuos de diversos medios sociales, exhibir tantos conflictos de relaciones familiares y sociales básicos, de vivienda, alimentación y educación; desenmascarar la corrupción, etc. La mayor parte de este teatro, a pesar de recibir influencias extranjeras, no se atuvo estrictamente a ninguna. Trató de encontrar una expresión propia, enmarcada en la sencillez como cualidad estilística primordial. El humor rara vez se limita a reproducir chistes en lenguaje chileno de clisé; casi siempre se atiene a una socarronería velada o ironía solapada de sabor nacional. Los leit motiv, abundantemente usados, tienden a elegirse entre objetos cotidianos y familiares, incluyendo flores y frutas locales. Las imágenes a menudo se basan también en lo local: trabajos diarios, productos de la tierra. Los versos y canciones son composiciones simples de inspiración popular (pág. 223).

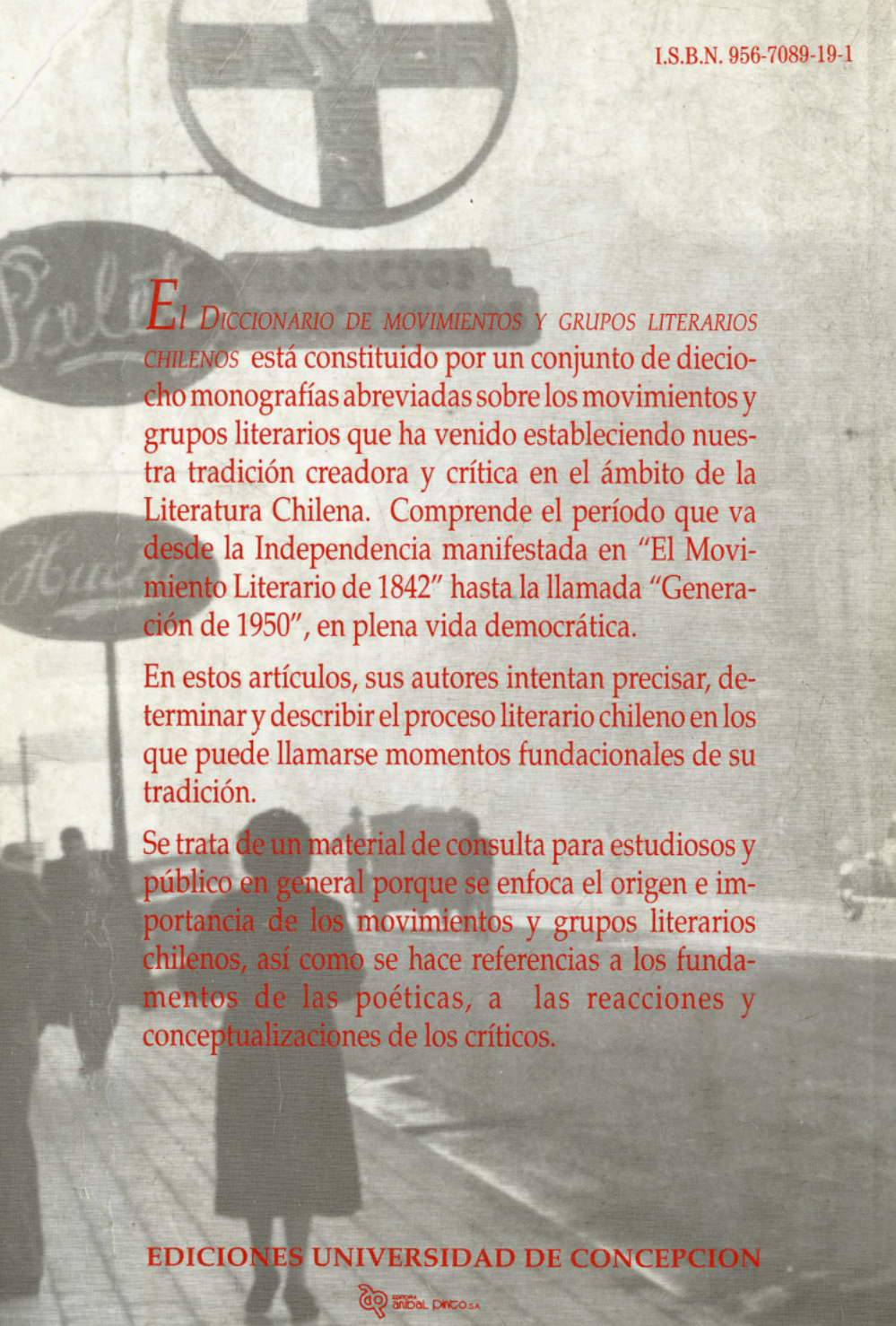
Referencias Bibliográficas

Aisthesis,
1966

Revista chilena de investigaciones estéticas. Santiago de Chile, N° 1 (edición dedicada a "El teatro y sus problemas en Chile").

- Alegría, Fernando,
1967 *Literatura chilena del siglo XX*. Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, S.A. pp. 110-120.
- Cánepa G., Mario,
1966 *El teatro en Chile*. Santiago de Chile, Edit. Arancibia Hnos.
- Castedo-Ellerman, Elena,
1982 *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- Durán Cerda, Julio,
1963 "Actuales tendencias del teatro chileno", en *Revista Interamericana de Bibliografía* (Washington), Vol. 13, N°, abril-junio 1963, pp. 152-175.
"El teatro chileno moderno", en *AUCH* (Santiago de Chile), Vol. 121, N° 126, enero-abril 1963, pp. 168-203.
1970 *Teatro chileno contemporáneo*. Selección y prólogo de ... México, Aguilar. pp. 26-58.
- Fernández, Teodosio,
1982 *Teatro chileno contemporáneo actual*. Madrid, Playor Nova Scholar.
- Hurtado, María de la Luz y Ocsenius, Carlos,
1982 "Transformaciones del teatro chileno en la década del '70", en *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980* (Antología crítica). Minnesota Latin American Series (University of Minnesota), Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA, Santiago de Chile), pp. 1-53.
- Morgado, Benjamín,
1985 *Histórica relación del teatro chileno*, La Serena, Universidad de la Serena.
- Morales, Ricardo,
1966 *Teatro chileno actual*. Santiago de Chile, Zig-Zag, Munizaga, Giselle y Hurtado, María de la Luz,
1980 *Testimonios del teatro. 35 años de teatro en la Universidad Católica*. Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad. pp 73-97.
- Piga, Domingo y Rodríguez, Orlando,
1964 *Teatro chileno del siglo veinte*. Santiago de Chile, Publicaciones Escuela de Teatro Universidad de Chile. pp. 90-119.

Este
Diccionario de
Movimientos y Grupos Literarios Chilenos,
de Luis Muñoz G. y Dieter Oelker L.,
se terminó de imprimir el día 3 de marzo de 1993,
en los talleres de
EDITORIA ANIRAL PINTO, S.A.
Maipú 769, Concepción,
Chile



El *DICCIONARIO DE MOVIMIENTOS Y GRUPOS LITERARIOS CHILENOS* está constituido por un conjunto de dieciocho monografías abreviadas sobre los movimientos y grupos literarios que ha venido estableciendo nuestra tradición creadora y crítica en el ámbito de la Literatura Chilena. Comprende el período que va desde la Independencia manifestada en "El Movimiento Literario de 1842" hasta la llamada "Generación de 1950", en plena vida democrática.

En estos artículos, sus autores intentan precisar, determinar y describir el proceso literario chileno en los que puede llamarse momentos fundacionales de su tradición.

Se trata de un material de consulta para estudiosos y público en general porque se enfoca el origen e importancia de los movimientos y grupos literarios chilenos, así como se hace referencias a los fundamentos de las poéticas, a las reacciones y conceptualizaciones de los críticos.