

Críticas y Reseñas Bibliográficas

1

DANILO SALCEDO VODNIZZA

Delinquent boys, The Culture of the Gang. Albert K. Cohen. The Free Press, Glencoe, Illinois, 1955, 202 páginas.

El tema de la delincuencia juvenil, sus causas y formas de prevención está de actualidad en nuestro país, por la intensificación de los hechos delictuales cometidos por adolescentes y porque algunos recatados sectores sociales se han visto infiltrados por prácticas reñidas con el respeto a bienes y personas.

Por lo que expresamos, la obra de Albert K. Cohen, profesor de la Universidad de Indiana (Estados Unidos), contribuye a puntualizar algunos aspectos de la conducta criminal en los adolescentes de acuerdo con los procesos dinámicos que operan en la sociedad. Análisis de esta naturaleza aportan un criterio objetivo y científico para el planteamiento de los problemas relativos a delincuencia juvenil.

Ninguna obra sobre criminología, de las que conocemos, ofrece una solución integral o una completa etiología de la conducta criminal; algunas abordan el problema y sus medidas preventivas unilateralmente. Otras formulan teorías que explican este tipo de conducta empleando enfoques psicológicos o sociológicos, según la orientación profesional de los especialistas. Cohen pertenece a este último grupo de criminólogos.

Debemos adelantar que muchas de las afirmaciones y elementos conceptuales utilizados por el profesor Cohen no constituyen una novedad en la literatura criminológica norteamericana; Clifford R. Shaw, Henry D. Mc Kay, Frank Tannembaum, y principalmente, Edwin Sutherland, habían ya explorado las líneas teóricas ofrecidas en este trabajo que comentamos.

El mérito esencial del libro radica en que el autor logra estructurar una teoría aplicable a un tipo de delincuencia, la juvenil, cuya característica predominante es la de estar organizada en torno al *Gang* o Pandilla. Además de aprovechar explicaciones más o menos aceptadas y resultados de investigaciones previas, Cohen agrega aspectos no

considerados anteriormente en el análisis de la delincuencia juvenil.

En el trabajo del profesor Cohen, el concepto fundamental de análisis es el de "subcultura", es decir, una forma de vida que de algún modo ha llegado a ser tradicional en algunos grupos. Subcultura criminal, entonces, es un grupo de individuos que comparten creencias, normas, valores, preferencias y prejuicios similares, orientados hacia esta forma de conducta. La pandilla (*gang*) es considerada una subcultura enmarcada en la sociedad, con los atributos de un grupo organizado con normas claramente establecidas y finalidades específicamente estipuladas por sus miembros.

El autor se propone dar contestación a dos cuestiones importantes: ¿por qué existe una subcultura delincuente que llega a ser compartida por los adolescentes? y ¿por qué esta subcultura criminal se hace presente con mayor fuerza en algunos sectores de la sociedad norteamericana actual?

Cohen responde la primera pregunta en términos de una desadaptación de algunos adolescentes a las normas y valores que orientan la vida colectiva. Estos valores y normas le son impuestos por la sociedad, aún cuando esos adolescentes pertenezcan a grupos sociales que no participan en la conformación de la norma de valores imperantes. Así surge el conflicto y los adolescentes reversan o violan los preceptos de convivencia humana.

La segunda interrogante encuentra explicación con un análisis que constituye el aspecto más incisivo del libro. La sociedad norteamericana está orientada por normas que han sido moldeadas por la clase media; esta clase social ha estructurado los patrones o *patterns* de conducta que mayor influencia ejercen en ese país. Estos patrones son, en verdad, una versión modificada de la ética protestante, la cual ha merecido numerosos estudios en la literatura sociológica. La clase baja mantiene un marcado descontento por el *status* que ocupa en relación a las normas de la clase media. La disconformidad se agudiza entre los adolescentes de la clase baja, ya que siendo motivados para alcanzar objetivos establecidos por la clase media no se les otorgan los canales de satisfacción adecuados a esa motivación. La subcultura delincuente de la pandilla surge como una solución a la insatisfacción de la adolescencia de la clase baja y de sectores

desorganizados de la clase media; por lo que expresamos es que, estadísticamente, existe una mayor incidencia de actos delictuales en estos grupos.

Resulta interesante destacar que la delincuencia juvenil es registrada en proporción mayor en sujetos de sexo masculino que entre las mujeres. La explicación que ofrece el profesor Cohen, siguiendo el pensamiento de Talcott Parsons, se basa en que la socialización del niño se efectúa a través de una "adoctrinación femenina" a consecuencia de la estructura familiar; el muchacho asumiría una actitud de "protesta masculina" a este adoctrinamiento, la cual podría revestir la forma de conducta criminal.

El profesor Cohen no trata de ser exhaustivo en el análisis de las motivaciones que actúan en los adolescentes impulsándolos a organizarse en subculturas (pandillas) para efectuar actividades consideradas como delito por los cánones vigentes en la sociedad; por el contrario, él insiste que numerosas investigaciones son requeridas para poseer un cuadro más completo y claro sobre el fenómeno de la delincuencia juvenil.

Sin un conocimiento previo de los factores o condiciones que generan la conducta criminal de los adolescentes, es imposible adoptar medidas preventivas con el objeto de aminorar tal tipo de fenómeno. Esta es una sugerencia que bien podría tomarse en cuenta en nuestro medio. Para orientar cualquier programa preventivo de delincuencia juvenil, será necesario poseer antecedentes y estudios objetivos, para que permitan aplicarlo con criterios que estén más de acuerdo con nuestra realidad social.

2

JUAN URIBE ECHEVARRÍA

La obra literaria del pintor Solana, por Camilo José Cela. Discurso de ingreso a la Real Academia Española de la Lengua, leído el 26 de mayo de 1957. *Papeles de Son Armadans*. Talleres de Mosén Alcover. Palma de Mallorca. Madrid, 1957.

La Real Academia Española se remoja con la juventud física de los últimos miembros que a ella han ingresado. La renovación alcanza, también, al tipo de escritor que ahora acoge la docta entidad. A los nombres de Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Vicente Aleixandre hay que sumar a dos novelistas en plena madurez creadora: Juan Antonio de Zunzunegui, que reemplazará a Pío Baroja, y a Camilo José Cela, que sucede en la letra *Q*, al almirante Rafael Estrada Arnaiz.

Los términos recientes de *esperpentismo*, *tenebrismo*, *tremendismo*, *miserablismo* explican en forma insuficiente la vivencia hispánica de la pobreza y la muerte.

Aquella terrible predilección por la miseria enfrentada con empaque senequista que caracteriza a los mejores clásicos, ha vuelto a resucitar en este cuarteto final de narradores españoles: Baroja, Valle-Inclán, Solana y Cela.

El discurso de Cela es una vuelta a José Gutiérrez-Solana, el notable pintor y escritor santanderino.

Cela ha *retornado* una vez más a Solana y Baroja, que ya estaban incorporados, hechos carne propia, en su *Pascual Duarte* y en *El Madrid de La Colmena*.

Cela es un Baroja-Solana en traje de luces.

Solana: el humor macabro. Cela: lo macabro iluminado con las luces de la poesía.

El discurso académico de Cela es una defensa del vagabundaje culto, estético, que él ha cultivado en libros excelentes como *Viaje a la Alcarria*, *Del Miño al Bidasoa* y *Judíos, Moros y Cristianos*.

El estilista gallego establece las relaciones y correspondencias entre las pinturas y escritos de Solana.

Cela intenta una visión eólica del pintor montañés:

"El mundo de Solana, el triple mundo de sus *dramatis personae*, su temario y su decoración, no es un cosmos cerrado, sino un mar abierto. En este mar tumultuoso, el viento no sopla siempre en la misma dirección, ni procede jamás del mismo cuadrante. La rosa de los vientos de la literatura de Solana podría trazarse contraponiendo, en tres círculos concéntricos, los tres aludidos cielos del mundo. El primer cielo, aquel que más próximo queda al aire que todos respiramos, representa su geografía; el segundo, su temática, y el tercero —el que más cerca está de su corazón—, sus criaturas. Imaginemos la trayectoria de Solana —como realmente fué— caminando a contrapelo, *sinestrosam*, en inverso sentido al de las agujas del reloj. Partamos del norte. En el Mediterráneo —el mar al que, siendo atlántico como soy, me fuí a pensar en el mesetario y cántabro Solana—, al cierzo o viento del N., según fray Antonio de Guevara en su *Libro de los inventores del arte de marear y de los muchos trabajos que se pasan en las galeras*, le llaman tramontana. La tramontana es el viento que seca la atmósfera y limpia el aire. Cuando sopla la tramontana —me decía Josep Plá en *Pa-lafrugell*— el Ampurdán es como un diamante" (págs. 30-31).

El discurso contiene, también, un buen ensayo sobre el realismo *solanesco*; ese *realismo misterioso* que muy poco tiene que ver con el naturalismo decimonónico.

Cela vuelve a repensar las afirmaciones de Diez-Canedo y Azorín, sobre el pintor de Santander:

"El caso de que un pintor escriba no es raro

ni nuevo. Menos frecuente, sin embargo, que las cualidades que muestra en una de las artes logren equivalencia cabal en la otra.

"La pintura en José Gutiérrez-Solana tiene su correlación lógica en el arte literario".

Cela comenta uno a uno y de a pares los cinco libros de Solana: *Madrid (Escenas y Costumbres)*, *La España negra*, *Madrid callejero*, *Dos pueblos de Castilla* y *Florencio Cornejo*.

Al final de su discurso, en un alarde de agudeza e ingenio crítico, Cela va anotando y describiendo la paleta de Solana en cada uno de sus libros.

"En la paleta del pintor Solana domina el negro sobre ningún otro color; es ésta una característica que han acusado todos sus glosadores y algo, por otra parte, que salta a los ojos del espectador más lego o menos iniciado. En la paleta del escritor Solana se produce análogo fenómeno... Faltan, casi por completo, dos colores del arco iris: el añil o azul turquí y el violeta que en sus páginas suele vestirse de morado.

"Quizás como compensación, el escritor incorpora a su técnica literaria dos nuevos elementos: la lista de los colores de las cosas color café: "El picador Cacheta trae pelliza color café con guarniciones de Astracán..."; color avellana: "una de ellas... enseña... un pie enano, calzado con botas... color avellana"; color canela: "Félix, el Rana, cajista de oficio, lleva su gorra canela de visera"...; color de correa: "En la última burra va un mozo de cara de color de correa, con la boina echada por la cara"...; color asalmonado, color azafranado: "...Chisco es hombre adinerado, de cerca de 60 años de edad, de color asalmonado, pelo azafranado"...

"Son el blanco y el negro y con los cinco colores del arco iris que con más frecuencia maneja —rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul— y, claro es, con todas las gamas intermedias y posibles el escritor Solana se enfrenta con el mundo en torno sin otra preocupación que la de irnos describiendo, pluma en ristre, todo lo que ve" (págs. 71-73).

Cela termina el discurso con gráficos estadísticos para precisar el uso de los colores predilectos de su pintor-escritor.

3

VICENTE SALAS VIU

Encyclopédie de La Pléiade. Volumen primero: *Historie des Littératures*, bajo la dirección de Raymond Queneau. Ediciones Gallimard. París, 1956.

Desde la publicación en Francia de la Enciclopedia que dirigieron Diderot y d'Alembert, enorme esfuerzo que dió su nombre a toda una época

en la Historia de la Cultura, puede decirse, sin caer en lo peyorativo, que no se ha vuelto a intentar una empresa que pueda parangonarse con aquella hasta la que ahora comentamos: la Enciclopedia de La Pléiade. No peque de avisado el lector ante una afirmación tan categórica. No ignoro cuanto representan las muchas enciclopedias publicadas en todos los idiomas desde aquella modelo del siglo XVIII. Sé el valor que han tenido y tienen obras como la Enciclopedia Británica, la Enciclopedia Americana, el Brockhaus alemán, la Gran Enciclopedia del Siglo XIX y el Larousse franceses, el Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano y la Enciclopedia Espasa, en nuestro idioma. Y sin embargo, todas ellas, atenuadas al mismo molde de su ilustre predecesora, palidecen, al menos en cuanto a la viveza de su espíritu, al compararlas con la novísima enciclopedia que los editores Gallimard impulsan bajo el signo de La Pléiade, colección ya ésta de excepcional relieve en la literatura contemporánea.

Renuncia la *Enciclopedia de La Pléiade* al concepto gastado de archivo de conocimiento, dispuesto en forma alfabética; sucesión de miles de artículos anónimos (aunque la lista de colaboradores figure en la portada y sean todos distinguidos especialistas), de muy desproporcionado valor. La Enciclopedia a que me refiero agrupa como un todo orgánico las distintas ramas del saber. Dos volúmenes, los primeros, cada uno con casi dos mil páginas, exponen el más completo y coherente panorama de la Historia de las Literaturas, desde las de tradición oral en la Antigüedad remota, hasta los primeros brotes de la literatura escrita en las viejas culturas del Oriente y en la de Grecia. Se desarrolla después el estudio de los géneros literarios y de sus cultivadores, a través de las diversas culturas de Oriente y Occidente. Por supuesto, sin que el fenómeno literario deje de ser nunca considerado dentro del complejo de factores espirituales y de toda índole que le hacen ser espejo de un determinado momento de la cultura. Las literaturas de Egipto, de Asiria-Babilonia, Fenicia, Hebreá, Elamita e Hitita preceden a la consideración detenida de la Antigüedad Clásica (literaturas griega, alejandrina, latina, helenística bajo el Imperio Romano, y greco-cristiana), y del Oriente preislámico (literaturas irania, aramea, judía, samaritana, mandeana, maniquea). Se completa con la literatura bizantina y sus vinculaciones en la siríaca, copta, etíope, armenia y georgiana, la perspectiva del mundo de las letras en los albores del Cristianismo hasta la caída del Imperio Romano. El volumen primero de esta Historia de las Literaturas —bien titulado *Literaturas orales, antiguas y orientales*—, prosigue con extensos capítulos consagrados al Islam, la India, Alta Asia, el Extremo

Oriente, las Islas (Japón, Indonesia, Madagascar y Oceanía) y los Continentes Recuperados, a saber las primitivas literaturas de las Américas, de África y de la cultura esquimal, sólo en reciente fecha estudiadas.

El segundo volumen de la Historia de las Literaturas abarca todas las europeas, desde la temprana Edad Media hasta nuestros días, con exclusión de Francia, a la que se consagrará un tomo especial. Tan amplio panorama se distribuye por regiones geográficas o esferas de interinfluencia. Tomando como base una exposición de las literaturas latinas del Medievo, las diversas literaturas nacionales se distribuyen a continuación en las insulares de la periferia europea, las peninsulares del sur y del norte, las continentales del norte y de Europa Central, más las balcánicas y las eslavas.

Semejante a la exposición que hemos hecho de cómo se aborda en la Enciclopedia de La Plèiade el estudio de las literaturas, ocurre con los de la Historia del Arte y la Historia Universal. Esta comprende: un tomo primero que parte de los orígenes del hombre hasta la aparición en Occidente de las fuerzas del Islam; es decir, la Prehistoria y la Protohistoria, Egipto, Asia Menor, Grecia, Roma y el Imperio Romano, los reinos bárbaros, Bizancio hasta el siglo VII, la India y el Extremo Oriente; un tomo segundo que se extiende desde la consolidación del Imperio Islamita hasta la Reforma y un tercero desde este acontecimiento hasta el comienzo de la Era Atómica, como ya se dice, después de la Segunda Guerra Mundial. La Historia del Arte, en tres volúmenes, cubrirá una ruta similar, desde las culturas paleolíticas hasta fines de la Antigüedad, incluida una extensa parte sobre el arte precolombino; la Edad Media y el Renacimiento y desde el Barroco a los días que vivimos.

La Historia de las Ciencias, la Filosofía, la Biología, la Medicina, la Geografía, la Astronomía, etc., serán objeto de volúmenes especiales, algunos de ellos ya en curso de publicación, dentro del plan general de la Enciclopedia que se reparte en tres grandes series: Serie Teórica (Matemáticas, Mecánica, Física, Química, Astrofísica, Cosmología, Astronomía, Geología, Biología, Fisiología, Medicina, Antropología, etc.). Serie Histórica (Historia Universal, de las Religiones, de las Artes, de las Ciencias, de las Técnicas, etc.), y Serie Complementaria, destinada a reunir un Diccionario Biográfico, otro Geográfico y manuales especializados de rápida consulta y de ampliación de datos para los volúmenes de toda la Enciclopedia. En suma, una serie en la que se expone el conjunto, clasificado por secciones, de nuestros conocimientos actuales; otra, que recorre el camino seguido por la Humanidad a través de los siglos para adquirir estos conocimientos y, por último, aquella que reúne los

diccionarios y obras complementarias, la suma de referencias que precisan los vastos temas considerados.

Tan imponente obra fué iniciada en 1939. Al estallar la Segunda Guerra Mundial en este mismo año, tuvo que ser interrumpida y sólo reiniciada en 1943, cuando lo permitieron las circunstancias políticas y militares que atravesó Francia. Entre 1943 y 1945 quedó realizado el plan general y en detalle de la Enciclopedia, seleccionados y contratados sus colaboradores. Desde 1951, el fruto de sus trabajos comenzó a ser recibido por los directores de las distintas secciones de la Enciclopedia, revisado y organizado hacia cada uno de sus volúmenes. A fines de 1956 aparece impreso el primer volumen, el de la Historia de las Literaturas, al que han seguido el primero de la Historia Universal, todavía no llegado a nuestro país, y el segundo de la Historia de las Literaturas. Como de publicación próxima se anuncian los tomos segundo y tercero de la Historia Universal, el de Biología, la Historia de las Ciencias, el de Geofísica, el primero de la Historia del Arte y el primero de Medicina.

Para que la consulta de volúmenes que constituyen un todo pueda hacerse también en sus aspectos parciales, a la manera de los anteriores Diccionarios Enciclopédicos, cada tomo se completa con glosarios, en orden alfabético, con referencia a las materias abordadas en cada una de sus páginas. Por ejemplo, el tomo primero de la Historia de las Literaturas amplía su texto con un glosario de los diversos géneros literarios estudiados, un índice de nombres de los autores, con indicación de las páginas donde se les considera con extensión o se les cita, un índice de títulos igualmente dispuesto, tablas analíticas del contenido de cada capítulo, tablas alfabéticas de las literaturas nacionales analizadas, cuadros cronológicos donde puede seguirse comparativamente el desarrollo de las distintas culturas literarias, además de los índices generales, mapas, bibliografía, etc.

Raymond Queneau, director de la Enciclopedia de La Plèiade, ha escrito al exponer sus propósitos: "El empleo creciente de las máquinas de calcular (los llamados "cerebros mecánicos"), la utilización de la energía atómica, la ascensión de los pueblos asiáticos o coloniales a una vida cívica e industrial autónomas, son las tres razones más recientes que hacen pensar al hombre occidental que se encuentra tal vez en el comienzo de una nueva era. Estos problemas, que se plantean en una escala terrestre y que anuncian revoluciones profundas, tanto en las formas culturales y sociales como en las costumbres, ¿no será necesario enfrentarlos en toda su amplitud y subrayar su conexión con aquellos otros sobre los que el hombre se ha interrogado desde siempre hasta nuestros días? ¿Cuáles son

exactamente las posibilidades de la ciencia? Una cierta vulgarización responde más o menos bien a esta cuestión. Es, por tanto, esencial. Por otra parte, el hombre de Occidente sabe ahora que no es el solo representante de la especie humana digno de consideración. Forma parte de un mundo del que no se conoce, sino desde hace poco, la totalidad de sus componentes; es, por consiguiente, útil que sepa, además de hasta dónde es deudor de tal invención o descubrimiento, que se haga una idea del camino que ha recorrido para llegar a su situación presente. No es inútil tampoco que mida su ignorancia. La ciencia no está concluida. El conocimiento del hombre es todavía el más incierto de todos. A quien se atribuye tanto relieve en el universo, ¿no será deseable darle un instrumento que le permita, con la mayor buena fe, justificar o no la importancia que él se acuerda?

“Permitir al hombre moderno abordar con toda lucidez los problemas que ante él se plantean, proveerle de un cuadro exhaustivo y sintético de la ciencia actual, al mismo tiempo que se le retraza el camino seguido por la humanidad, tal es el fin que se propone la enciclopedia metódica que realizan las Ediciones Gallimard”.

Esta amplitud de propósitos, con un acopio más que considerable de nuevas investigaciones en lo que concierne a las literaturas orales de la Antigüedad y de las culturas aborígenes de Asia, América y Oceanía, es plenamente cumplida en el primer volumen de la Enciclopedia de La Pléiade que hemos podido conocer. Sus colaboradores son distinguidos especialistas en cada una de las materias consideradas, como Mircea Eliade, Pierre Guillon, Raymond Schwab, Pierre Gilbert, Charles Vroilleaud, André Dupont-Sommer, Marcel Leibovici, Emmanuel Laroche, Barthélemy Taladoire, André Mirambel, Gilbert Lazard, Roger Schneider, David Djapardzé, Louis Bazin, Jules Bloch, Max Kaltenmark, Li Long Tsi, Jacques Soustelle y otros de igual relieve. La edición, en papel biblia y cubiertas de cuero, es impecable.

4

VICENTE SALAS VIU

Y la Biblia tenía razón. La verdad histórica comprobada por las investigaciones arqueológicas, por Werner Keller. Traducción de J. M. Caballero Cuesta. Ediciones Omega S. A., Barcelona, 1957.

La Arqueología, la más joven de las ciencias, ha conocido en los últimos años una divulgación portentosa de sus hechos. Se ha sabido acercar a los dominios del gran público por escritores especializados la aventura de los grandes investigadores en

esta ciencia novísima y los resultados obtenidos en las excavaciones, metódicamente llevadas a cabo desde comienzos de nuestro siglo, de Egipto, Asia Menor y el territorio insular de la antigua Hélade. Desde el descubrimiento de Nínive por Botta en 1845, a los de Troya, por Schliemann en 1871, de Micenas y Cnosos, por Evans en 1900, de Babilonia, desde 1898 a 1917, por Koldewey, y los más recientes del Valle de los Reyes y la Tumba de Tutankamón en Egipto, la Arqueología ha experimentado un intensivo desarrollo, pródigo en resultados. Que han hecho variar por su base nuestros conocimientos históricos acerca de la Antigüedad hasta la Protohistoria, completando o imprimiendo también radicales cambios a la Historia de las Artes, incluida la Literatura.

No es esta la ocasión para aludir con mayores detalles a cuanto los descubrimientos arqueológicos han hecho reconsiderar conceptos fundamentales en la Historia de la Cultura en Occidente; menos todavía para trazar un panorama de los cambios de método y el rigor científico alcanzados por la propia Arqueología desde que Winckelmann hallase entre las cenizas del Vesubio a las ruinas de Herculano y Pompeya, mediado el siglo XVIII, y Champollion descifrara la escritura jeroglífica de Egipto en el alba del Romanticismo, hacia 1822. Es otro, y mucho más modesto, nuestro propósito: comentar simplemente uno de los libros con más amplias repercusiones, entre los de fecha reciente consagrados a difundir los nuevos mundos incorporados por la Arqueología a las esferas del más amplio saber.

Quizás no sea ocioso añadir que sin el éxito obtenido por *Dioses, tumbas y sabios* de Ceram, la bien llamada “Novela de la Arqueología”, libro traducido a todos los idiomas desde su primera edición en alemán en 1949, es muy posible que él ahora comentado no hubiese aparecido. La obra de Ceram —al igual que su *Misterio de los Hititas*, que acaba de publicarse en castellano—, ha descubierto toda una nueva cantera de inquietudes en la vasta masa de lectores, ferviente apetencia de orientación sobre aspectos de la Historia que parecían reservados a un círculo restringido.

Así como Ceram se propuso en su libro famoso trazar la historia de la Arqueología paso a paso y a lo vivo, sin privarla de su emoción humana, Werner Keller en *Y la Biblia tenía razón* toma la no menos comprometida ruta de mostrarnos como la ciencia arqueológica ha hecho verdades históricas, científicamente comprobadas, de las revelaciones contenidas en el Libro de los Libros.

El caudal de aportaciones que la infatigable búsqueda arqueológica de estos últimos cuarenta años ha suministrado al conocimiento positivo, ha sido singularmente impresionante en lo que se refiere

a los tiempos bíblicos. Cuanto en la Biblia era mitología del viejo pueblo de Israel o verdades "de creencia", digámoslo así, credo indiscutible para el sentimiento religioso de Occidente, se ha transformado en hechos históricos. Con lo enunciado basta para medir el formidable paso.

Werner Keller, que no es estrictamente un arqueólogo, como tampoco lo es Ceram, sino un estudioso vigilante de lo realizado por estos hombres de ciencia, logra una exposición ordenada de la serie de descubrimientos que atestiguan el valor histórico del relato bíblico, más allá o más acá de su puro valor religioso. Traza así una historia de Israel desde la época de los patriarcas (Abraham a Jacob), a la de los reyes (desde Josué a Saúl), sin que deje de considerarse en varios capítulos el lapso intermedio entre esos dos grandes períodos; el tiempo en el que Israel se acercó en Egipto, bajo la protección de José, para retornar a sus lares bajo la guía de Moisés, tan imponente conductor de pueblos.

Continúa Werner Keller su historia con los reinos de David y Salomón, la división de la gran monarquía en los reinos de Israel y Judá y sus vicisitudes hasta la cautividad de Babilonia. El retorno de los hebreos a Jerusalén, al ser puestos en libertad y en el camino de su patria por Ciro el Grande; la vida del pequeño reino bajo la influencia del Imperio Helénico y, después, en su dependencia del Imperio Romano, enlaza con los tiempos del Nuevo Testamento, la predicación y el sacrificio de Jesús, para terminar con la época de los Apóstoles, la destrucción final de Jerusalén por Tito y la dispersión de los judíos por el ancho mundo.

Con que sólo tuviese este mérito la obra de Keller, el de presentarnos como historia pura y simple lo que siempre nos ha sido ofrecido como Historia Sagrada y lleno de grandes lagunas (las mismas que la Biblia contiene sobre ciertos períodos aciagos del Pueblo Elegido), ya habría suficiente para nuestro reconocimiento al esfuerzo cumplido por el escritor alemán. Pero hay mucho más. Sirva una glosa rápida del contenido de este volumen para información de aquellos a quienes pueda interesar su lectura.

En la primera parte, la referente a la época de los patriarcas, se establece con absoluta precisión el lugar geográfico e histórico ocupado por el "Ur en Caldea" de la Biblia. La patria de Abraham queda desnuda de erróneas interpretaciones. De igual importancia es la fijación en el tiempo del Diluvio, 4,000 años antes de Cristo, sobre el que abundan testimonios irrefutables, y la posible existencia del Arca de Noé, conservada hasta nuestros días en un ventisquero del Monte Ararat. La vida de Abraham en el Reino de Mari, los informes contemporáneos sobre éste y la tierra de Canaán ha-

llados en documentos egipcios, la comprobación de cómo fueron assoladas Sodoma y Gomorra, vienen asimismo a confirmar la veracidad del texto bíblico.

Cómo José, ministro de un faraón de la raza semita de los hicsos, pudo llegar a las alturas del poder que alcanzó, cuál fué la existencia de los hebreos en Egipto en los largos años que sucedieron al gobierno de José hasta caer en la esclavitud de que Moisés los libertó, ocupan los capítulos siguientes. El Exodo es seguido con el mayor detalle, en una serie de datos fehacientes, suministrados por la ciencia actual, que si deshacen lo que tuvieron de milagroso, incluso la lluvia de "Maná" en el desierto arábigo, hacen que lo realmente ocurrido cobre valores más convincentes para el testimonio bíblico.

El descubrimiento de las ruinas de Jericó, la ciudad más antigua del mundo, ilustra las hazañas de Josué en la conquista de la Tierra de Promisión. Una nueva luz esclarece las guerras de Israel contra los filisteos e infinidad de impresionantes revelaciones nos llevan de los primeros reyes a los de la época de auge —David y Salomón—, y de éstos a los tiempos, ya de antes históricos, del gobierno de Judea por los Macabeos, la influencia helénica y la conquista romana. La historia de esos siglos cercanos al advenimiento de Cristo; los años que siguen al de su crucifixión hasta la destrucción de Jerusalén, se colorean, sobre lo ya conocido, con el aliento de la vida. El autor ha conseguido con plenitud mostrarnos cómo se asienta en hechos irrefutables lo que, hasta hace poco, se tuvo por "leyendas piadosas", mitos o fábulas, y que la Biblia, como él dice, "es un libro que narra acontecimientos que tuvieron auténtica realidad". Sin duda que cuanto así gana como documento de la Historia lo pierde como testimonio de un credo religioso. Pero este es problema que debe quedar relegado para las conciencias a quienes hiera la verdad.

La edición de la obra que comentamos es perfecta. La avaloran 76 ilustraciones entre el texto, 52 fuera de él y 3 mapas a todo color. La traducción de José María Caballero Cuesta, correctísima, aunque sobren apostillas al pie de las páginas que el traductor se creyó obligado a introducir.

5

JULIO C. MONTANÉ MARTÍ

Prehistoria de Chile Central, por René León Echaíz, Miembro Correspondiente de la Academia Chilena de la Historia. Talleres Gráficos Poblete. Talca, 1957, 111 págs. Dos fotografías.

El hecho de que el autor sea un Miembro Correspondiente de la Academia Chilena de la His-

toria, según reza en la portada, y que haya efectuado "diversas investigaciones personales y algunas excavaciones en la región... (pág. 15) ...provincias de Colchagua, Curicó, Talca, Linares y Maule..." (pág. 16); nos obliga a efectuar, por lo menos, un breve comentario, ya que uno *in extenso* nos llevaría a escribir otra *Prehistoria de Chile Central*, lo que consideramos prematuro.

La obra consta de una Introducción y seis capítulos, a saber: I. La Cultura de los conchales; II. La cultura de las piedras horadadas; III. Los picunches; IV. Los incas; V. Los pehuenches, y VI. El fin de la prehistoria.

Seguramente no fué bien elegida la imprenta, ya que las fotografías no prestan mayor utilidad, por lo poco nítidas. También deberemos atribuir a la imprenta, faltas como esta de la introducción: "...período "neolítico" o nueva edad de piedra, en el cual se valió de utensilios de piedra *pulimentada*, trabajados a *presión*" (pág. 9).

La introducción por ser de carácter evidentemente divulgativo no nos merecerá mayor preocupación. Aunque es importante hacer notar que en ella se anticipa la siguiente cronología relativa para la zona central: 1) Cultura de los conchales; 2) Cultura de las piedras horadadas; 3) Los picunches; 4) Los incas; 5) Los pehuenches. "Las cuatro primeras son sucesivas". Los pehuenches "han coexistido con todas las demás, con excepción, tal vez, de la primera". El autor define como Chile Central "la región comprendida entre los ríos Choapa e Itata" (pág. 16).

En estilo sintético, liviano y en cortos párrafos, vemos en forma apasionante el camino recorrido por el hombre desde Asia a Chile. Pero, he aquí la pregunta principal: ¿Cuándo? De inmediato viene la contestación: "si tenemos en consideración que el hombre entró al norte de Chile aproximadamente 9.000 años antes de Cristo y llegó al extremo sur más o menos 7.000 años antes de Cristo, podemos pensar que a la zona central ha debido llegar hacia 9.000, 8.000 ó 7.000 años antes de Cristo" (pág. 19). La confirmación la tenemos en la página 31, a base de los conchales de Iloca que están ubicados más o menos a 20 metros sobre el nivel del mar. "Si tenemos en cuenta las costumbres actuales de poblaciones pescadoras y mariscadoras de la región, podemos pensar que aquellos lugares, al ser ocupados por el hombre prehistórico, no han estado a más de diez metros sobre el nivel del mar. En consecuencia, desde entonces hasta hoy, se ha operado un lento proceso de levantamiento del terreno de diez metros. Puede calcularse que, aproximadamente, el terreno del litoral chileno se eleva un milímetro por año, lo cual nos lleva a la conclusión que los conchales de Iloca pueden tener una antigüedad de 10.000 años, o sea,

se han iniciado aproximadamente ocho mil años antes de Cristo". Pero, hecho curioso, escribe a continuación: "Hay también en la misma localidad otros conchales cuya altura actual puede calcularse sólo en diez metros sobre el nivel del mar; pero por sus características son enteramente semejantes al anterior, por lo que puede suponerse que estuvieron ubicados en la orilla misma del mar habiendo experimentado, en consecuencia, idéntico levantamiento" (pág. 31). Son obvias las contradicciones entre los dos párrafos, por lo que no vale la pena insistir sobre su debilidad. Si bastara tener la costa de los conchales para precisar sus edades, serían centenares los ya datados, y algunos, no quepa duda, con edades muy altas, según este criterio.

El problema de datar en arqueología es uno de los más difíciles, a pesar de la docena de métodos que existen. En Chile, nuestra larga costa, ha tenido en época geológicamente reciente hundimientos y levantamientos muy frecuentemente. Sea dicho, de paso, en nuestro siglo XX son conocidos los levantamientos y hundimientos de nuestra costa, que terminan por anular todo intento de cronología absoluta por este lado. Lo que no significa que las alturas relativas de los conchales en una pequeña zona no puedan ser usadas para la cronología relativa. Deben ser usadas, claro está, acompañados de la tipología del material. El usar las terrazas costaneras para la cronología relativa de los conchales apoyándose en la tipología, estructura y secuencias de éstos, nos pueden entregar muy buenos resultados, siempre que se investigue sobre los fenómenos geológicos de la zona.

Pasemos a otro problema interesante, pero igualmente contradictorio. "En los conchales de Iloca hemos encontrado hachas con mucha semejanza a los objetos europeos de tipo acheulense; y puntas, acaso de flechas, de arpones o de dardos que hacen recordar al tipo Magdaliense y solutrense. Igualmente, utensilios de piedra pulimentada que se acercan ya al tipo neolítico. Entre ellos, debemos mencionar hachas de mano..." (pág. 24). Después de hacer referencia a la dispersión universal del "hacha de mano", expresa que: "En Chile el hacha de mano más o menos pulimentada a que nos estamos refiriendo ha sido encontrada en todas las regiones, aún cuando no podemos decir que los hallazgos han sido abundantes" (pág. 25). En la misma página concluye: "Creemos que en Chile este instrumento es típico del hombre de los conchales y que ha estado dedicado especialmente a sacar moluscos de las piedras".

El hacha a que se hace referencia no es, indudablemente, el hacha de mano propiamente tal, sino el hacha cilíndrica muy difundida en América en los pueblos agricultores. En el estrato superior de los conchales de Chiloé la encontró J. Bird, y se-

ñala el contacto con los pueblos agricultores continentales.

En la página 30 vuelve sobre lo mismo: "hachas en regular estado de conservación trabajadas a golpes, con caracteres paleolíticos..." "Entre los objetos con caracteres neolíticos encontrados en estos conchales debemos mencionar hachas de mano trabajadas con cierto esmero;..." El autor no se puso de acuerdo en qué cosa llamar hacha de mano, pues éstas bien pueden ser trabajadas indistintamente "a golpes" o pulimentadas, paleolíticas o neolíticas, con lo cual cualquier elemento lítico que podamos imaginar semejante a un "hacha", lo tendremos convertido en "hacha de mano".

Tomemos un manual, ya clásico, de prehistoria fácil de adquirir y leer, por ejemplo, *El hombre prehistórico y los orígenes de la humanidad* de H. Obermair, A. García Bellido y L. Pericot. Sexta edición, Madrid, 1957, pág. 53... "el hacha de mano" (*coup de poing*). Se entiende por ésta un núcleo alargado de *silex*, cuarcita u otra roca, desbastada con un canto o un trozo de madera dura, hasta darle, más o menos, una forma amigdaloides, de tal modo que su extremo superior generalmente termina en punta, mientras su base es de forma redondeada. Sus dos caras se presentan de este modo concoides y abombadas, en superficie convexa, mientras los bordes son cortantes. Junto a esta forma amigdaloides existen aún otras ovoideas, discoides y lanceoladas". Una definición semejante da S. Canal Frau en la obra citada por el señor León en su prólogo. Luego no puede haber duda que nada tienen que ver las hachas pulimentadas cilíndricas con el "hacha de mano" propiamente tal. Por las varias transcripciones que hemos anotado de la obra en análisis y por la confusión del uso del término, dudamos que los objetos encontrados por el señor León sean verdaderas "hachas de mano".

El capítulo II está dedicado a una nueva cultura de la zona central hallada por el señor León: "La cultura de las piedras horadadas". "El nuevo inmigrante es esencialmente cazador y recolector; y trae rudimentos de agricultura y alfarería" (página 34). "Lo primero que los recién llegados hacen en Chile Central es ocupar los emplazamientos de los conchales" (pág. 35). Posteriormente después de mutua fusión "el conchal es abandonado y el nuevo grupo mixto se establece en los valles..." (pág. 35). "A este nuevo estrato cultural" le llama "cultura de las piedras horadadas" por ser este elemento, las piedras horadadas, el característico. Y por supuesto hay que fechar esta nueva cultura; 3.000 años A. C., ya que el conchal "a lo sumo ha debido estar a 15 metros de altura para que pudiera servir de "habitat" a un pueblo mariscador"... (pág. 37). Antes eran 10 m., des-

pués 0 m. y ahora 15 m. Método no muy riguroso. Y para que la cronología sea más clara, se establece que esta cultura es anterior a la Atacameña, Diaguita, Molle y "a las culturas preincaicas de los nazca y chimu" (pág. 37). Nos parece sumamente atrevido caracterizar una cultura por un elemento de tal difusión como las piedras horadadas. Ora las encontramos en niveles pre-cerámicos, ora en niveles cerámicos, en la superficie de los conchales o a flor de tierra en los campos. Lo mismo se puede decir para las piedras tacitas. Los enterramientos de esta cultura de las piedras horadadas eran "en posición horizontal". Conocemos varios enterramientos con ajuar de piedras horadadas en genuflexos (Jorge Silva O. encontró genuflexos con piedras horadadas en Papudo y el Dr. Roberto Gajardo T. en Las Cenizas).

El capítulo III se refiere a los picunches. A los pueblos de las piedras horadadas siguen los picunches, generalmente de las siguientes influencias sobre los primeros: en el siglo IV y V de nuestra Era, la cultura Chavín actúa "en pequeños detalles, especialmente en lo relativo a los tejidos y a la cestería, hasta Chile Central". En el siglo V penetra la influencia de Tiahuanaco hasta el río Limarí y de éste a Chile Central, "introduciendo en sus hábitos el uso de herramientas de madera para la agricultura; y algunos motivos ornamentales para la decoración de tejidos y otros objetos". Que sepamos, no hay ningún objeto de madera, tejido o cestería de la zona central que alguien se atreviera a fechar en diez siglos. Después vienen las conocidas influencias sentadas por Latcham de la llamada cultura "chicha-atacameña-diaguita", que enredará por varios años más las investigaciones arqueológicas chilenas.

El capítulo IV: Los incas, trae múltiples datos sobre "túmulos" "colonias de mitimoes" y "puccaras". En el capítulo V se da una lista de rancharíos indígenas que encontraron los españoles. Termina con dos páginas de bibliografía.

Es de lamentar que los importantes trabajos de Iloca a que con tanta frecuencia se hace mención en el libro no vengán acompañados de planos de las excavaciones y dibujos de las piezas con sus indicaciones estratográficas. Esperamos que en una nueva publicación tendremos la oportunidad de apreciar tan interesantes objetos.

Valoramos, sinceramente, en mucho el esfuerzo que representa hacer un resumen de los conocimientos sobre la zona central, y nos alegramos que el señor René León E. se incorpore a las investigaciones de nuestra prehistoria. En cambio, lamentamos que en la zona donde trabaja no exista una institución científica dedicada a estas investigaciones, ya que la arqueología moderna exige trabajar en equipo.

6

JOSÉ NUCETE-SARDI

Andrés Bello y la redacción de los documentos oficiales administrativos, internacionales y legislativos de Chile. Bello, Irisarri y Egaña en Londres, por Guillermo Feliú Cruz. Biblioteca de los Tribunales del Distrito Federal. Fundación Rojas Astudillo. Caracas, Venezuela. Imprenta López. Buenos Aires, 1957.

A la nutrida bibliografía bellista se ha incorporado un notable trabajo: *Andrés Bello y la redacción de los documentos oficiales administrativos, internacionales y legislativos de Chile. Bello, Irisarri y Egaña en Londres*, del eminente historiador, escritor y bibliógrafo chileno Guillermo Feliú Cruz, publicado por la "Fundación Rojas Astudillo", Biblioteca de los Tribunales del Distrito Federal, como contribución al homenaje continental en el primer centenario del *Código Civil de Chile*, obra de Andrés Bello. Es una obra de investigación, de precisa documentación, en la que surge un Bello que estaba un poco velado por la literatura de los documentos oficiales. Se sabía bien que durante su larga etapa chilena Bello redactó numerosos documentos del Estado y que, por lo menos, había influencia suya en muchos otros. Pero en esta obra se señalan con precisión esos documentos y la huella, el sello, el estilo del humanista caraqueño en aquellos documentos que otros firmaron en razón de las funciones que ejercían. Desvélese con certeza, en estas páginas, el pensamiento del Bello funcionario que quedó en los altos papeles del Estado.

Como lo hace notar el autor, fué Bello en esta literatura oficial un renovador. Cambió el estilo existente al iniciar sus actuaciones de alto funcionario público, estilo ampuloso, barroco, lleno de jactancias y de cierto romanticismo de mal gusto, muy corriente en diversos papeles americanos, por un estilo sobrio, severo y elegante que es el que debe predominar en la literatura oficial. No tuvo Bello necesidad de gran esfuerzo para elevar la literatura de los documentos de Estado. Sus conocimientos, su temperamento, la claridad de su criterio lo llevaban, naturalmente, a forjarse ese estilo claro y sobrio que él sabía adaptar en acuerdo con el espíritu de la obra que redactaba, pues todo trabajo de letras debe llevar el estilo que corresponde a su esencia y sus fines. Forma y espíritu, continente y contenido han de guardar íntima relación para la unidad de la obra. Conocedor de todos los géneros literarios, tan delimitados en su tiempo, y de sus

diferencias, sabía dar a cada uno el lenguaje adecuado y dentro de su propio estilo. El mismo, en sentido más amplio, al hablar de transvasar, del injerto y del trasplante de culturas, refiriéndose a las normas de la cultura iberoamericana, había dicho: continente de Europa y contenido de América.

Este es un libro de erudición, de clara argumentación. El autor revela el sólido pensamiento de Bello al servicio de un país y en función continental. Si ese pensamiento ya se había expresado en su labor literaria, histórica, gramatical, legislativa, diplomática y científica en obras firmadas por él o en otras que, aun sin su firma, se sabían de su paternidad, queda ahora completamente revelado en todos esos documentos de Estado que ha investigado Feliú Cruz con devoción y agudo sentido crítico, para ampliar el conocimiento de la proteica personalidad de Bello.

Ya se ha dicho mucho que Bello fué el Goethe americano. Como aquél, apolíneo y dionisiaco a la vez; según dijo alguien, dionisiaco por dentro y apolíneo por fuera. Como esos volcanes que tienen la testa nevada y el fuego en la entraña. Pasión y razonamiento. Equilibrio. Sin duda, la comparación con Goethe es acertada a pesar de la poca conveniencia de las comparaciones. Ambos, poetas, hombres de pensamiento inclinado a todas las disciplinas intelectuales y a la humana circunstancia. Ambos, altos funcionarios de Estado. Uno en una Europa revolucionaria, el otro en una América que acababa de salir de su revolución y buscaba las formas de su vivir civil y civilizado. Bello es el civilizador en todas sus actitudes.

Mucho antes de ir a Chile, cuando servía la secretaría de la Legación de Chile en Londres, presidida por Irisarri, prepara documentos e informes que su superior le encomienda y que desde luego, éste presenta como propios. Parece que el destino ya lo señalaba al servicio de Chile, aun antes de pisar tierra chilena. Su informe sobre el método de Lancaster, que Irisarri firmó y bien recuerda Feliú Cruz, fué un anticipo del servicio que después debería rendir Bello directamente al Estado chileno. Y en esto de documentos que él redactaba y otros firmaban es copiosa la labor de Bello, pues no sólo la realizó como alto funcionario de Chile o secretario de su Legación de Colombia en la misma ciudad, como secretario de la Misión que presidió Bolívar en 1810, en la cual continuó, al regreso de aquél, y antes, como funcionario de gobierno de la Venezuela colonial.

Sería interesante investigar los documentos de esos otros servicios, con la misma hondura y perspicacia con que Feliú Cruz ha realizado esta labor sobre los documentos oficiales de Bello en Chile.

Se plantea el autor una cuestión de orden moral: "si los estadistas chilenos de la época quedan preteridos frente a la acción de Bello en el manejo de los negocios que *requerían sabiduría, ilustración variada*, profundo conocimiento de la ciencia política, administrativa e internacional". Un patriotismo o un patriotismo mal entendido podrían pensarlo así. Pero un examen concienzudo de la cuestión hecho por el mismo autor, demuestra que no hay tal preterición. "Bello fué contratado, precisamente, para suplir lo que el buen sentido de esos estadistas comprendía que faltaba en la dirección máxima del Estado". Estaban echando las bases de la nación chilena. Los Estados modernos contratan los técnicos extranjeros que necesitan. Los estadistas chilenos contrataron a Bello que no sólo era un técnico en asuntos de Estado, sino un misionero del espíritu y un Rector de la cultura que es otra clase de elevada técnica. Y si alcanzó tan altas preeminencias en un Estado en formación, no fué sólo por su sabiduría, sino por su firme responsabilidad moral, que sabía poner junto a su diáfana responsabilidad intelectual en todos sus servicios.

Las palabras de introducción con que Feliú Cruz abre esta interesantísima obra, de gran trascendencia para la bibliografía americana y para el estudio de Bello, señalan la ruta seguida por el autor para lograr el propósito esencial. El estudio histórico en ella contenido, sobre *Bello, Irisarri y Egaña en Londres*, publicado anteriormente, es de gran valor para el conocimiento de los personajes, de su acción y de su tiempo. Feliú Cruz es un bellista de tradición y profundos conocimientos, de obra extensa y variada. Sus informes enviados a la Comisión Editorial de las Obras Completas de Bello son valiosísimos aportes de investigación.

Mensajes presidenciales ante el Congreso, discursos presidenciales en la apertura de las Cámaras, documentos de administración, de Hacienda y de Cancillería, decretos, memorias de Relaciones Exteriores, convenios de política internacional, leyes, reglamentos y tratados que Bello redactó o en los cuales colaboró, son estudiados con ponderada investigación por el historiador Feliú Cruz en esta obra que es notable contribución al mejor conocimiento de Bello, de las instituciones, de la historia de Chile y, en general, de la historia continental.

Estos trabajos revelan al Bello estadista, cuya labor no sólo sirvió a Chile sino que trascendió a otros países de América. Interesantes grabados de eminentes chilenos con quienes Bello colaboró y de documentos de la época, ilustran esta valiosa obra que ha de considerarse fundamental para los estudios bellistas y la investigación histórica de Chile y América.

JORGE TEILLIER

La Cueca Larga, poemas de Nicanor Parra.
Ediciones "Extremo Sur". Santiago, 1958.

Este es un libro que amarán los criollistas. Sorprende que esa alegría sea causada por un poeta que en su anterior libro denunció como uno de los vicios del mundo moderno el "elevar el folklore a la categoría del espíritu". Pero sorprender, e incurrir, aparentemente, en contradicciones ya es una de las características de Nicanor Parra, profesor de Matemáticas, poeta y antipoeta, alumno de Oxford, y "huaso de Niblinto".

Decíamos "incurrir aparentemente en contradicciones" porque Nicanor Parra reanuda con este libro una tarea presente ya en su primera obra, *Cancionero sin Nombre* (1937), la de incorporar a la poesía los lugares comunes del habla popular, recurrir a los dichos y a las "tallas", sacar partido de los hechos simples y pintorescos de la vida cotidiana.

Nicanor Parra se emparenta a un grupo de poetas cultos de nuestra época que tratan de recuperar el antiguo contacto existente entre el pueblo y el poeta, cuando el poeta era el intérprete de su espíritu. Estos creadores se preocupan por el folklore, recopilan canciones (recordemos que García Lorca, por ejemplo, recogió centenares de "nanas" y coplas), y escriben con forma y lenguaje creados por el pueblo. Nombramos a García Lorca, podríamos citar además a otros como los norteamericanos Vachel Lindsay y Carl Sandburg. Se trata de recoger una herencia multitudinaria, de reelaborarla, y entregarla de nuevo al pueblo.

Nicanor Parra para lograr ese propósito recurre primero a lo formal, elige como manera la cueca, es decir, una forma tradicionalmente chilena, al revés de su primer libro, en donde primaba una forma española, el romance.

Luego, abandona el hermetismo, puesto que el hermetismo de la actual poesía es en buena parte lo que la aleja del gran público, reduciéndola al campo de un pequeño grupo de iniciados. Escribe entonces versos simples, claros, directos, basados en dichos y experiencias comunes a cualquier chileno: "Por un viejo que mueren nacen dos guaguas", o: "Qué te parece negra — Vamos en once — Si te venís conmigo — ¡Catre de bronce". Esto el lector común lo ha de comprender fácilmente, y se sentirá contento de no encontrar motivos para lanzar el reproche que suele hacer a la mayoría de los libros de poemas; el de no saber de qué se tratan, el de verse introducidos a un mundo en

donde lo cotidiano se muestra desacostumbradamente y en donde se trastocan las relaciones normales.

En cambio, en *La Cueca Larga* leerá:

“Voy a cantarme una cueca
Más larga que sentimiento
Para que mi negra vea
Que a mí no me cuentan cuentos.

Los bailarines dicen
Por armar boche
Que si les cantan bailan
Toda la noche”.

Esto no le causará sorpresa alguna, lo conoce bien. Y más adelante podrá deleitarse con muestras de humor que podría escuchar también en cualquiera cantina o ramada (y que han venido a reemplazar al “humor negro” pariente del surrealismo que caracterizaba los *Antipoemas*):

“Y la Gloria Astudillo
Por no ser menos
Se sacó los fondillos
Y el sostén-senos”.

O:

“Una vieja sin dientes
Se vino abajo
Y se le vió hasta el fondo
De los refajos”.

Para terminar, sin sobresaltos, con:

“Estornudo no es risa
Risa no es llanto
El perejil es bueno
Pero no tanto.

“Anda risa con llanto
Se acabó el canto”.

Creemos que Nicanor Parra tendrá éxito en su tarea de ganar lectores, de difundir más su poesía.

Para esto sería también conveniente —y pedimos perdón por esta observación de tipo mercantil—, que la “cueca” apareciera en una edición más al alcance del pueblo a quien principalmente se dirige. La actual es muy hermosa, pero de un costo que consideramos excesivo.

Por nuestra parte, hemos leído con placer *La Cueca Larga*. Más de una estrofa perdura en nuestra memoria, celebramos la gracia de *Coplas del vino*, nos gustaría escuchar el *Brindis*, en alguna bien regada fiesta sureña, y creemos que *El chuico* y la *damajuana* están a la altura de las buenas crea-

ciones del poeta popular “ño” Bernardino Guajardo.

Pero, no lo podemos dejar de decir, echamos de menos el corrosivo humor, el dramatismo, la rebeldía inconformista de los *Antipoemas*. En *La Cueca Larga* encontramos a veces condescendencia con la facilidad poética, cierto parentesco con el lado negativo del criollismo, eso que tanto se ha criticado de reducir la visión de lo chileno a ciertos aspectos de “tarjeta postal”. Creemos en la poesía de raíz terrestre y nacional (por esto principalmente respetamos a Pezoa Véliz y a Pablo de Rokha), pero miramos con desconfianza la posibilidad de caer en lo meramente anecdótico o pintoresco.

Y quedamos, por fin, en espera de los anuncios *Versos de Salón*, en los cuales, estamos seguros, encontraremos nuevas y agradables contradicciones y sorpresas.

8

VICTORIANO LILLO

Idioma del Mundo, por Pablo de Rokha. Prólogo de Juan de Luigi. Editorial “Multitud”. Santiago, 1958.

Pablo de Rokha, el poeta incansable, el formidable polemista de quien podría decirse, sin embargo, que “escucha a sus enemigos con el peligroso deseo de comprenderles” (1) ha encontrado por fin, en Juan de Luigi, un prologuista a su altura. En efecto, la última obra del autor de *Los Gemidos* —que lleva el número 28 en el catálogo de sus libros y que se titula *Idioma del Mundo*— trae un estudio de aquel crítico. Este estudio abarca nada menos que cuarenta de las numerosas, extensas y nutridas páginas que lo forman. En ella de Luigi analiza su vida y sus obras en forma dialéctica, es decir, con el mayor rigor conceptual e ideológico. Nos cuenta, para empezar, el nacimiento de Pablo en el campo, cuya vida era, por entonces, “casi totalmente diversa a la de ahora. No solamente por el adelanto de la técnica en las labores, por la industrialización de la agricultura, sino por una sistematización distinta de la economía, tanto en el continente como en el mundo”. Era aquella en realidad, desde ciertos aspectos, la *belle époque* de Chile. “No había entonces ley de residencia. Se entraba sin papeles y sin fiscalización alguna. Se entraba y se salía. Se pagaban muy pocos impuestos. En cuanto a la educación era enteramente gratuita. Ni siquiera se pagaba matrícula”.

Pablo de Rokha nació, vivió su infancia y parte

(1) André Maurois. *Memorias*.

de su juventud en ese medio. De Luigi sigue luego, a través de su prólogo y paso a paso la vida de nuestro escritor, matizando de cuando en cuando su relato con alguna anécdota interesante o pintoresca. Destaca especialmente "su dedicación absoluta, continua, esforzada, sacrificada hasta lo heroico por su familia. Por su mujer —Winett—, por sus hijos, por sus nietos". Y por su arte. "La vida en familia —decía Tardieu en *El Aburrimiento*— es como un largo viaje por mar, que nunca acaba; ya se sabe el proverbio: "A medida que avanza la travesía, se agrian los caracteres". De Pablo, cuyo carácter vivo, violento es bien conocido, no podría decirse otro tanto. Su paciencia y bondad con sus familiares ha sido infinita. En cuanto a su arte, podría recordarse lo que alguna vez dijo Wilde: —"Hay dos maneras de no amar el arte. Una consiste en no amarle. Otra en amarle *razonablemente*". Y de un hombre como Pablo que le ha entregado su vida en forma también continua, esforzada y sacrificada —como a su familia— no se podrá decir que le ha amado razonablemente. Al contrario, le ha llevado "con una voluntad férreamente orientada que no se arredra ante los obstáculos sino que los supera, que coloca en un orden superior todos los elementos aparentemente dispares; que ejerce su firmeza en dominar a lo exterior y sobre todo a sí mismo y, trabaja titánicamente día y noche, noche y día a través de los años y décadas siempre más arriba, siempre sin fin, hasta que la muerte ponga punto final a su labor y comience, como lo indica Lucrecio en su poema, un nuevo proceso de vida en lo que llamamos el fin de la vida". Es sobre estos dos polos que gira la vida toda de Pablo de Rokha: su amor a la familia y su amor al arte de escribir. De lo primero —ya lo dijimos— ha dado buenas pruebas formando y sacando adelante una familia numerosa en la compañía de Winett, cuya sombra tutelar sigue presidiéndola. En cuanto a su otra familia, la de los libros lleva ya —como también lo dijimos— dados a luz 28, lo que es muy raro en Chile donde los escritores son generalmente de corto aliento. Cada uno de ellos le ha significado un esfuerzo extraordinario de voluntad. No tanto para escribirlos sino para publicarlos y para venderlos uno a uno. Porque en nuestro país, donde el hombre medio gastará quinientos, setecientos y hasta mil pesos si se tercia en una entrada para ver fútbol, se resistirá tercamente a comprar un libro destinado a aumentar su cultura o a despertar su sensibilidad.

A los 15 años Pablo de Rokha sufre una crisis religiosa después de leer *La Doncella*, de Voltaire. De la religiosidad exagerada, propia de un alumno de seminario, como él era, pasa a una irreligiosidad absoluta. Es posible también que, como ocurría entonces y sigue ocurriendo en los pueblos

chicos, contribuyera a esa irreligiosidad la actitud política militante del cura de su lugar por aquello que señalaba Nicolás Salmerón: —"La religión, convertida en hecho político, trae irremediablemente la decadencia de la fe dogmática".

A los 16 topa con una edición de los *Poemas* de Walt Whitman que le deslambra, señalándole un camino. En ellos vió realizados en parte —así lo dice de Luigi— "la posibilidad de un contenido nacional, continental y universal expresado en un lenguaje continental. Al descubrimiento de Whitman sigue, casi inmediatamente, el de Nietzsche. *Así hablaba Zaratustra* se refiere a lo universal humano, a la liberación de los vínculos que mantienen ligado al hombre a una concepción social. Este aspecto del contenido de la obra más conocida del alemán ha sido muy pocas veces establecido... si es que lo ha sido alguna vez. Generalmente se ve en ella una especie de cantera de aforismos destinados a exaltar el sentimiento fáustico de la vida. Tanto como podemos recordarlo a través de las biografías del orador del superhombre, la concepción anotada es obra exclusiva y original de Juan de Luigi. Llegando a las definiciones de la obra de Pablo como poeta, su crítico deja bien establecido que *no da poesía al mundo y así mismo, sino que extrae la poesía del mundo y de sí mismo. Extrae lo que hay de poesía en ambos*. Y en eso es diverso de los poetas que pudieron influir de algún modo en él: de Rubén Darlo, de Pezoa Véliz, de Pedro Prado. No influyeron tampoco gran cosa ni Baudelaire, ni Verlaine, ni Rimbaud. En cuanto a d'Annunzio y a Vargas Vila que pesaron tan considerablemente en todos los poetas de su tiempo —recuérdese a Leonardo Penna, por ejemplo— y a los infinitos vargasvilianos o vargasvilescos que se dieron por aquellos días, no han dejado tampoco rastro alguno en la poesía de Pablo de Rokha. La poesía de entonces, la poesía de moda, dice de Luigi, "era en general suave, amable, acomodatícia, sentimental, casi literatura de salón. Pero he aquí que en medio de ese salón aparece de pronto un bárbaro cubierto de barro y de sangre con angustias que se exhalan por todos los poros y que en lugar de exponer un corazón arregladito expone esa angustia inmensa con su barro y con su sangre y se obstina en afirmar que la poesía está justamente en esa angustia universal y en ese barro y en esa sangre que todos tenemos en menor o en mayor escala; pero que los demás no quieren ver porque les disgusta, porque no es de buen tono y, sobre todo, porque son muy pocos los que se atreven a mirar el mundo cara a cara con ojos que buscan la verdad y muchos menos los que se atreven a mirarse a sí mismos con esos ojos". Pocas veces se ha hecho una síntesis tan ajustada y tan real de la personalidad de Pablo de Rokha como

poeta y como hombre que la que acabamos de transcribir. Decía Emerson que la sociedad es, en todos los sitios, una conspiración contra la personalidad de cada uno de sus miembros. Esa lucha la ha mantenido Pablo sin desmayos sabiendo que la tendencia general de la gente es la de pasarnos por un rasero igualitario que nos unifique en ideas, costumbres y modos de ser. Para completar la síntesis a que nos referimos, no habría más que agregar lo que dice de Luigi, un poco más adelante, refiriéndose al exceso de reacción del poeta ante los pequeños ataques o mejor dicho ante el ataque de los pequeños. Frente al coro de aullidos que muchas veces le ha rodeado, Pablo, en efecto, se produce "a manotadas, con el corvo en la mano, con el rebenque, con el estribo usado como arma contundente", olvidando que aquel coro tuvieron que sufrirlo todos los que fueron artistas de verdad.

Como se advierte por lo anterior, el prólogo de de Luigi no es un ditirambo sostenido ni mucho menos. También señala lo que Alfonso Reyes llama *diferencias*, entre las cuales se pueden incluir los errores de apreciación. Uno de ellos se refiere a su valorización de Freud. En *Arenga sobre el Arte*, uno de los libros más queridos por Pablo, éste sostiene, influido por el psicoanálisis, una teoría evidentemente errónea. Posteriormente un conocimiento más profundo de Pavlov le convenció de su equivocación, la que no tuvo inconveniente en reconocer. "Esta rectificación —apunta de Luigi— indica una posición y una mentalidad muy distinta a la que sus enemigos le atribuyen". La capacidad de rectificación desde los tiempos de Cicerón ha sido un índice que no se puede desdeñar (2). ¡Y sin embargo, cuántos no perseveran terca- mente en sus errores!

La crítica de Luigi señala como fundamental en Pablo "el hecho de haber elaborado, de haber ido creando su propio idioma solo, metiendo en él su médula, su sangre y su vida y haber sido él quien descubrió la nueva tierra poética". Esto a los 28 años. Se puede decir que de Rokha, como todos los grandes creadores, ha elaborado un estilo que es suyo propio, un lenguaje que es la expresión directa de su psiquis. Para los que conocen la literatura chilena, este estilo es inconfundible y lo saben reconocer en sus escritos, sin ver la firma, por la simple audición. Con relación a la lucha que de Rokha ha sostenido en todos los frentes, su crítico no deja de señalar la miserable situación del artista, del escritor en Chile. "El artista —dice— es el punto más vulnerable de nuestra sociedad. Se le hiere en su sensibilidad más profunda. La vida, que para otros es simplemente superficial,

(2) Cualquier hombre puede equivocarse; sólo un idiota persevera en su equivocación. Cicerón, *Filípicas* XII-2.

llega en él al corazón. Sufre más que otros el embotellamiento económico. Este embotellamiento, al que Pablo ha estado sujeto duramente a lo largo de toda su vida, contribuyó, sin duda, a su visión nueva de la historia, la que encontró en el marxismo. El proceso de su conversión al marxismo corre a parejas con su anhelo de claridad, que aquél propugna. Hemos dicho en otra parte que a nuestro juicio de Rokha no fué influido, a lo menos en forma importante y decisiva, por los "poetas malditos". De éstos el que más se le acerca, por la violencia de la expresión, es, sin duda el conde de Lautreamont. Sus *Cantos de Maldoror*, que algunos señalan como de tendencia decadente, "insisten sobre lo que hay de injusto, de espantoso, de represivo en el mundo y en la vida, que pone como signo de rebeldía sólo lo demoníaco y lo satánico, podía haber producido efectos tremendos y destructores en la compleja personalidad de hombre de campo y de cordillera, trasladada a la bohemia santiaguina y luego metido hasta el cuello en la lucha y el trabajo diarios, que era Pablo de Rokha". Si Lautreamont desapareció verdaderamente en la obra de nuestro poeta o si él sigue viviendo soterrado, disfrazado, escondido en él es algo que el crítico soslaya por no parecer prolijo.

Fuera del movimiento histórico —continúa de Luigi— que el marxismo da por su misma esencia a los que adhieren a él, no podemos encontrar en su obra una concepción histórica fundamental. Hay más bien una visión del mundo juzgada por su criterio de hombre de este tiempo. Está la voluptuosidad de la creación junto al duro trabajo para crearla, la entrega al mundo por venir y el horror bíblico a todas las cosas, manifestadas en una forma muy parecida a las enumeraciones del Eclesiastés, aun cuando en un sentido diametralmente opuesto. Sigue después de Luigi con unas interesantes disquisiciones sobre la épica, y la lírica, que no comentamos por su carácter más bien didáctico. Según ellas la obra de Pablo de Rokha es verdaderamente lírica "no en su significado burgués, sino en su significado verdadero de gran canto social". Atendido lo social —agregamos nosotros— como algo en marcha, violento y activo y no a la manera de Paul Valéry quien creía que ser humano, es decir, ente social, era sentir vagamente lo que hay de todos en cada uno y de cada uno en todos. Nos hemos referido ya a la biblicidad de Pablo para hablar según el estilo de los filósofos modernos. Pues bien, todo el mundo sabe que nuestro poeta pone en el combate por el proletariado su tono bíblico. Se puede decir de él con plena verdad "que es aún el profeta que clama como cantor revolucionario". De Luigi cree que con el tiempo y la evolución dialéctica, el *contenido* de ese tono deberá desaparecer ya que es una contradicción evidente en su

poesía, desde el punto de vista social. Esto no obstante su estilo se mantendrá, ya que es lo que le caracteriza y le da fuerza.

Pese a la marea cosmopolita que trata de dar a todo el continente un aspecto uniforme, orientado especialmente hacia lo yanqui, los pueblos americanos trabajan y luchan para llegar por el desarrollo de sus culturas propias no a la unidad superficial del cosmopolita, sino a la unidad efectiva de lo universal. Es posible que andando el tiempo todos bebamos Coca-Cola, fumemos "Camel", nos afeitemos con hojas Gillette y seamos, sin embargo, universales siendo a la vez muy chilenos. Más aún, creemos que nuestra universalidad del futuro estará condicionada precisamente por nuestra más acusada chilenidad. La poesía de Pablo de Rokha, como en su tiempo la de Whitman, "es la poesía que necesita el país y el continente". Esa barbarie individualista, desmesurada, sigue existiendo en sus poemas, en su contenido y en su forma. Es en cierto modo su conquista. De Luigi no teme señalar en el poeta solitario la contradicción que existe entre el individualismo bárbaro y lo individual colectivo, "es la contradicción —dice— que también espera su conciliación, su unidad, su síntesis. Cierito es que el poeta ha tenido grandes errores, enormes errores prácticos y teóricos que él, posiblemente, está dispuesto a reconocer; pero no a la manera del Emperador ante los muros de Canossa. Es necesario crear las condiciones —termina de Luigi— para que Pablo de Rokha, hostilizado, silenciado, mal atacado, se ponga en el plano severo de la auto-crítica". Y con estas palabras fraternales termina el crítico su extenso, su interesante, su bello y justo ensayo.

Deliberadamente hemos transcritos largos párrafos de la crítica de Luigi a fin de que el lector pueda formarse una idea cabal de su técnica y de su estilo. La primera corresponde a la de los teóricos del marxismo, una técnica dialéctica en que nada se deja a la pasión o a la amistad. En su rigor lógico no hay lugar para que se diga de ella que es "una mordaza de la opinión", ni "el arte de encontrar razones para no admirar", "ni una lima que pule lo que muere". No es tampoco un centón de consejos como el conocidísimo que daba Boileau en *L'Art Poétique*: "*Hâtez vous lentement et sans perdre courage, vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage*". Y es que la crítica, desde su fundador en lo moderno, digamos desde Sainte-Beuve para ser más precisos, ha cambiado mucho. El autor de *Vie poésie et pensées de Joseph Delorme*, de *Les Consolations*, de *Volupté*, que había soñado con ser un poeta y un novelista, se refugió después de su semifracaso en la crítica a la que consideró como un *pis-aller*; pero que le permitía ejercitar sus dotes evidentes de retratista, moralista e

historiador. Fué, pues, el creador del *retrato* literario. A partir de 1830 se preocupa menos de juzgar a los autores que de definirlos, de hacer sus retratos psicológicos. Los tratadistas J. C. Carloni y Jean C. Fillous han establecido su método en pocas palabras: "La composición de esos retratos —dicen— varía según los casos. En general, Sainte-Beuve comienza por reunir sobre el autor que le interesa un número considerable de anécdotas. Estas anécdotas se refieren al origen del personaje, a las condiciones en que se formó, a fin de encontrar lo que él llamaba *el nudo* de su personalidad. Cogía así el momento en que el autor creaba su primer *chef-d'oeuvre*. Agregándole después algunos detalles biográficos significativos nos lo presentaba posteriormente en el momento de su madurez bien lograda. Poco a poco "el retrato" se iba organizando. Sainte-Beuve no quiere ser un cronista sino un escultor. No quiere hacer sólo una biografía psicológica. Su ambición es la de componer la figura de un autor mirada desde todos los ángulos. Las rebuscas documentales, la facultad de análisis no deben satisfacer al crítico. Es necesario además encontrar la unidad sintética del retrato y para ello hay que usar de su intuición de poeta, de su simpatía por el retrato. Es así como Sainte-Beuve ha situado a Lamartine en la historia del sentimiento religioso y a La Rochefoucauld en la historia de la lengua y de la literatura clásica. Veamos ahora lo que es la crítica, considerada desde el marxismo. He aquí sus puntos esenciales según los mismos tratadistas: —"La vida social tiene una infraestructura constituida por la producción de la vida material. Esta última expresa y define un cierto estado de las relaciones del hombre con la naturaleza y suscita las estructuras fundamentales de la sociedad. Toda modificación de fuerzas productivas provoca una modificación de las relaciones sociales y económicas. La lucha de clases caracteriza fundamentalmente —no exclusivamente— las relaciones económico-sociales y el motor de la historia es precisamente esta lucha en que la postura es, en último análisis, la posesión de los útiles que producen. No hay forma alguna para definir, en un momento determinado, esta estructura en movimiento dialéctico constante. La obra literaria pertenece, pues, a la superestructura ideológica y debe ser estudiada en sus relaciones dialécticas con la infraestructura. En tanto que ideología, la obra literaria es la expresión de una visión del mundo, de un cierto punto de vista sobre el conjunto de la realidad que no es un hecho individual sino un hecho social, es decir, el sistema de pensamiento que en ciertas condiciones se impone a un grupo de hombres, a una clase. El escritor piensa y siente esa visión, la expresa". "Orientada esencialmente hacia la acción —escribe Cornu— la crítica marxis-

ta se pone como objeto no solamente la apreciación del contenido de una obra por referencia constante a las relaciones de clases que la determinan, sino también y, sobre todo, a la elaboración de obras nuevas orientadas hacia el porvenir". Se podría asegurar que de Luigi ha empleado ambas formas de crítica —la de Sainte-Beuve y la marxista en una feliz simbiosis— con predominio de la última, como era natural en un hombre de su formación ideológica.

Comentando unas conversaciones que solía tener el doctor Marañón con Paul Valéry —durante los años que le capeó a la guerra española, que tanto esperó inútilmente de él—, nos cuenta que el poeta del *Cementerio Marino* le dijo una vez: —“El escribir un prólogo puede ser la presentación que se hace de un joven desconocido o la consagración de un escritor que empieza a triunfar o que está sujeto a controversias. Pero además y siempre es un acto de convivencia intelectual; y puesto que la vida intelectual necesita como el aire respirable de la cordialidad, he aquí que no sólo no debe rechazarse jamás escribir un prólogo que se nos solicite sino cualquiera que sea la calidad del autor y del libro prologado, ha de estimarse el escribirle como un deber honroso y una eficaz obligación”. No estamos, esta vez, de acuerdo con el gran poeta que fué Valéry ni con el excelente escritor que sigue siendo —a pesar de todo— el cómodo doctor Marañón. Tanto el uno como el otro escribieron infinitos prólogos. Hubo una época en que el poeta francés hizo vida de sociedad. Entonces, cuando se movía entre condes italianos, millonarios yanquis, *snobs* de todo el mundo y la espuma del *Tout-Paris* practicaba el prólogo como una obligación social. Algo parecido le ha ocurrido al famoso doctor español. Sus prólogos han sido seguramente y muchas veces, satisfacción a recomendaciones de su escogidísima clientela. Ambos casos están por cierto muy lejos del espíritu severo y digno con que de Luigi ha escrito su ensayo. En cuanto al libro mismo prologado, es decir, a *Idioma del Mundo*, su contenido no puede menos que ser materia de un nuevo ensayo.

9

VICTORIANO LILLO

La Balada de la Galleta Marinera, por
Guillermo Quiñones.

¿Se ha pensado alguna vez en el número de buenos libros que se pierden para la posteridad porque nunca encontraron editor? Sabemos de muchos escritores de cierta fama y aun de *premios nacionales* que viven en la espera de que las editoriales terminen “el estudio” de sus obras, estudio

que se prolonga indefinidamente, para que no las tome la competencia. Este criterio de no comer ni dejar comer, es el que hace que, al fin, las obras sean devueltas en gran parte a los autores por haber perdido su interés o su oportunidad, según el caso. El resto se publica con un espíritu selectivo casi exclusivamente comercial. De ahí es que los poetas vayan muertos, como se dice vulgarmente, en este tira y afloja. Sabido es que la poesía es de muy difícil venta. En todo esto pensábamos leyendo un manuscrito de Guillermo Quiñones, poeta que ha de quedar seguramente inédito porque no conoce las palabras ni las mañas eficaces en el trato con “esos hombres de ojillos voraces”, como llamó a los editores un escritor norteamericano naturalizado inglés, que acabó al fin por imponerse (1). Y es que Quiñones tiene además, como *handicap* contrario, el de ser peleador, irreducible, insobornable, incapaz de transacciones. Se le verá siempre luchando contra lo que antes se llamaba el filisteísmo, por los fueros de la cultura y por la dignidad del escritor. Dejemos, sin embargo, lo personal y consideremos de inmediato su obra o siquiera parte de su obra. Ella no es muy abundante; pero sí muy escogida. Se advierte el cuidado que Quiñones ha puesto en cada uno de sus poemas. No se trata, pues, en él de un poeta torrencial que se impone por la abundancia y la frecuencia. Muy al contrario, cada uno de sus trabajos le ha llevado un largo tiempo. Con la meticulosidad y el ahincado fervor de los monjes miniadores de la Edad Media, se inclina sobre sus poemas en un esfuerzo que pretende lograr la mayor correspondencia entre lo que piensa y lo que escribe. No le importan las horas, ni los días, ni los meses; le importa la satisfacción del trabajo bien realizado. Quiñones desdeña la inspiración romántica —en la que por lo demás no cree— para valorizar los verdaderos factores del éxito poético; la justeza en lo metafórico, por ejemplo la claridad conceptual, etc. No es un poeta nerudiano —gran señal de independencia— ni un poeta lorquiano. Su vieja amistad con Pablo de Rokha ha influído tal vez un poco, muy poco, en su poesía. Si de todos modos quisiéramos rastrear una influencia en él, habría que buscar la de Oscar Vencelas, de Lubicz-Milosz, cogida a través de sus largas conversaciones con d'Halmar, que tanto gustaba recitar sus versos. Como Augusto, Quiñones ama el mar porteño y todo lo que él sugiere: “*Los barcos a viento y los vapores arribaban a Valparaíso por el Cabo de Hornos. A veces desmantelados como un hombre que sale de su casa con corbata nueva y regresa sin cabeza. Los capitanes desembarcaban con sus pipas sin combustibles a cargarlas donde Torn-*

(1) Henry James.

quist y a pasar el mal rato de una faena —pidiendo noticias y relatando travesías— en el "Bar Pacífico", en el Café de la Bolsa, el "Inglés" o el romántico "Bounout". Se habla también de algunas "casas" que tuvieron en su tiempo fama internacional, donde "el jarro de lavatorio, lleno de vino con limonada valía diez pesos y el amor, casi sólo amor". Por este fragmento de "Sinfonía en dos tiempos y un Nocturno", se puede colegir la estructura general de la poesía de Quiñones. Como se ve, aquí todo es claro, de acuerdo con una frase de González Lanuza, quien asegura que la poesía no tolera explicaciones.

A muchos ha de extrañar que estemos hablando de poemas donde, por la transcripción, no se escucha el tambor de la rima; pero aun el más negado de los lectores deberá reconocer que hay, tanto en el fragmento ya escrito como en los que siguen, un ritmo de la más pura esencia poética, cuando no una especie de cadencia triste, donde palpita el recuerdo de Milosz, el gran lituano: "En el silencio recupero mis antiguos sueños inútiles amontonados desde la infancia hasta siempre". O este momento dominical en mañana de otoño: "El llamado de un campanario hizo volar palomas y apresurar el paso de algunas ancianas con marchitos breviarios". No, no hay rima en los poemas de Quiñones, como no hay tampoco el afán de acuñar medallas de tipo parnasiano. Jamás habría dicho —de ser francés— como la condesa de Noailles: "La bouche pleine d'ombres et les jeux plein de cris". O, el amarillo en el canario pía, como un gran poeta argentino. Reconocería, sin duda, lo que hay de logrado, de plenamente logrado en tan bellos hallazgos de expresión, sin pretender, por eso, hacer con su poesía un juego de buscar para encontrar. El sabe que "el don más alto en esto del verso es crear, crear que no es urdir, crear que es un producir de toda autenticidad para lo cual el narrador tiene que sentirse viviendo ese vivir, lo mismo si es Yago que Desdémona" (2). Y no sólo sentirse vivir él, sino también vivir las palabras "en toda su virginal plenitud de sentido y plasticidad". ¡Plasticidad! Esa era la palabra que inconscientemente íbamos buscando para representar la dominante en esta poesía: "Acodadas a la alta arboladura de la noche, a la sombra de su inmenso, alucinador velamen, todas las amantes han soñado con los países malditos o maravillosos que comentan los rapsodas... Los muertos fuera de ruta sin faros y sin vigías... Los veleros fantasmas de negros pabellones, de linternas siniestras y mascarones de niebla". Hay aquí mucho de lo que los estetas llaman *empfindung*, es decir, endopatía, proyección sentimental, introfección, o, como nosotros lo en-

(2) Amado Alonso.

tendemos, la mutua compenetración del ser con la cosa en una simbiosis total. Vemos así los altos telones de la noche y a su sombra las amantes alucinadas; vemos también aquellos países, fuera de la rosa de los vientos, donde florece el árbol que canta y la flor que llora. Vemos los veleros fantasmáticos, los caleuches poéticos con sus téticas linternas y sus pabellones luctuosos; los veleros que se adentran en las brumas lúgubres, sin posible retorno. Todo esto es plástico y de gran sugerencia poética. Todo esto lo ha sentido y lo ha visto él y nos lo hace sentir y ver en un ir y venir de sensaciones casi táctiles, con tanta realidad como sentimientos y vemos en el sueño. Sueño y realidad. André Breton, el surrealista, postulaba la resolución futura de esos dos estados aparentemente tan contradictorios en una especie de realidad absoluta. Quiñones parece haberla encontrado. ¿Dónde está, pregunta él mismo en su "Indagación en el sueño", "¿Dónde está el picapedrero invisible que trabaja este material incorpóreo que nuestras manos no tactan, que nuestros ojos ignoran?" "Vedle venir —responde Juan Marín comentando aquel poema y refiriéndose al poeta—, vedle venir, en el momento espantoso del retorno, es decir, en el instante de la creación artística, con el dolor de su gravedad sin nombre, sintiendo crecer dentro de su pecho el enigma y la angustia del mundo. Porque su mensaje está hecho de balbuceos y sollozos". Bellas palabras aplicadas con toda justicia, ya que en Quiñones la poesía es consubstancial con su propia vida, que es como decir con su propio dolor.

Leyendo *La balada de la galleta marinera* —a la que consagraremos lo más extenso de este ensayo— la primera sensación que sentimos es la del paso del tiempo. Con ella nos viene el recuerdo ya semiperdido en los senos de la memoria, de aquella queja melancólica que llega hasta nosotros resonando a lo largo de los siglos: *Eheu! fugaces labuntur anni* (3). Porque hay algo y aun mucho de nuestra juventud, ya tan lejana, que despierta a los sonos evocadores de esta *Balada* que Quiñones ha estructurado en conceptos que ahora ya casi no tienen resonancia sino en el espíritu de los que vivieron aquellos días, los de la galleta marinera "que era pálida como las manos de una doncella volviendo de las tinieblas del amor". Guillermo Quiñones y Salvador Reyes llegaron, por edad, tarde al conocimiento y al cariño de las cosas de la marinería a vela... Tal vez por eso tienen por ella un afecto más fresco y más permanente. Es posible que ese conocimiento y ese cariño se hayan acrecentado por la lectura de Conrad, de Mac Orlan, de London, de Stevenson. Los otros, los más vie-

(3) ¡Ay! Los años huyen rápidamente. Horacio. *Odas*, II, 14-1.

jos, nos referimos a los poetas y a los artistas que vivieron, gozaron y sufrieron en el Puerto de aquellos años, necesitamos que alguien, de cuando en cuando, nos despierte a esos antiguos recuerdos, sea con una novela, como suele hacerlo Reyes, sea con un poema, como los de Quiñones. Para decir algo de ese entonces, quisiéramos emplear un lenguaje adecuado a la impresión de melancolía añorante que nos ha dejado la lectura de la *Balada*. "Todas nuestras penas, todos nuestros recuerdos se dispersarán en la tempestad muda del tiempo" dijo un poeta que sabía expresar cómo el implacable olvido nieva siniestro no sólo sobre la tumba de los amigos y de los amantes sino sobre las cosas que formaron en un tiempo la trama de nuestra vida diaria.

Nuestro poeta dijo una vez refiriéndose a él: "*todos lo conocen y lo han despulgado como las señoras a los gatos regalones. Está aquí a la orilla del Pacífico. Amarrado al Norte y al Sur de Chile. Es pasión de escritores —tan poco, decimos nosotros—, atracción de aventureros, mesón ancho y con trampa de traficantes, cueva de contrabandistas con patente de caballeros, estación de piratas, puerto de escala que sueñan los marineros de todas las flotas del mundo. Se le conoce con el iluminado nocturno nombre de Valparaíso. Los almirantazgos, en las cartas de ruta, lo señalan con dos tibias cruzadas en rojo y negro como el puerto canalla de arribada sólo por falta de agua y carbón*". Conceptos apasionados de un poeta que los dice por una especie de masoquismo mental, de un poeta que tiene la pasión por característica y norma vital y que adora a su puerto como se adora a veces a una mala hembra. Nosotros lo seguimos viendo bajo una impresión adolescente. Ochenta y cuatro altas arboladuras contamos cierto día desde la cumbre de un cerro, allá por 1905, en nuestros dieciséis años. Y ya en el plan, no había fin de calle —de las que dan a la bahía— que no estuviese como decorada por la visión de una fragata, un bergantín o una goleta. Volviendo la vista al pasado, nos encontramos en el Muelle Prat, que entonces se internaba en el mar, entre marineros ingleses, alemanes, suecos, holandeses, que fumaban en cachimbas de arcilla blanca o mascaban tabaco en pasta. Muchos eran rubios y sus ojos —azules o verdes— parecían teñidos del reflejo cambiante de las aguas cercanas. Por las calles Blanco y Cochrane iba corriendo, hacia las grandes bodegas del Almendral, un río de carretones que hacía trepidar, con espantoso estruendo, los adoquines de piedra. El puerto bullía. Y bullían las callejuelas del barrio bravo que parten de la Plaza Echaurren. Por la noche, bajo las farolas de gas, destacaban las manchas violentas de los trajes de aquellas "niñas" destinadas a domar la rigosidad de los mari-

neros, altos como pinos, fuertes como rinocerontes en celo. Los bares —el "Peter-Peter", el "Kosmos", el "Hamburgo", el "Bremen", el "Roland", que aún existen en el mismo lugar, atendidos todos o casi todos por ex marineros que habían anclado definitivamente en Valparaíso, hervían de concurrencia internacional. Sonaban acordeones y a veces se veía a viejos gavieros, de pechos tatuados y rígidos trajes de faena, bailar estrechamente abrazados con grumetes de ojos de gacela. La cerveza de barril llenaba los grandes vasos de estaño y el gin y el ron corrían como agua. De cuando en cuando, para el lado del Arrayán, donde estaba la famosa "Posada", tema de todos los pintores de aquel tiempo, se oía a los "pacos" correr de a caballo con gran ruido de catanas. Era que había estallado una de Dios es Cristo en el *Shakespeare*, en *Las Brisas Chilenas*, en *Los Siete Espejos* o en *Las glorias de Chile*, los más conocidos lenocinios frecuentados por la marinería extranjera (4). Media comisaría debía al fin vaciarse para reducir a esos mocetones y no era raro que dos o tres de ellos quedaran con las tripas al aire. Por allí andábamos nosotros observándolo todo con el ánimo de pintarlo después en tela o describirlo en prosa o verso. Y era que en el puerto había por entonces toda una bohemia literaria y artística, cosa que será difícil quepa en la cabeza de los jóvenes de hoy, más aficionados al *rock and roll* y al fútbol que a cualquiera otra cosa. Esa bohemia frecuentaba algunos figones pintorescos donde por algunos pesos —muy pocos— se podía comer y beber con abundancia. "El guatón Albornoz", de la calle Cajilla, era especialista en guatitas a la italiana; "El Restaurante sin Nombre" se dedicaba a los bistecques a lo pobre y los hacía riquísimos; "Lucho el mugriento" gozaba de mucha fama por los tallarines; "El Chalaco" por los picantes y guisos peruanos. Hay que hacer notar que la clientela de *Lucho el mugriento* era de tal naturaleza que el dueño solía registrar a ciertos parroquianos antes que salieran, por si le habían tomado excesivo amor a las cucharas o a los vasos. Cuando alguno de los cofrades se encontraba en fondos, cosa que ocurría muy de tarde en tarde, solía convidar a una sopa de tortuga en el "Bounout", restaurante de lujo que tenía un inmenso quelonio amarrado a la

(4) "Las Brisas Chilenas" cambió de nombre en una época muy posterior a la que estamos aludiendo y pasó a llamarse "El pato loco". Se trataba en realidad de una gaviota que estaba colgada en el techo del salón. Con los saltos de los bailarines, la gaviota se agitaba enloquecida. De ahí el nombre. Esta casa tuvo mucha fama cuando los *pitucos* y *pitucas* de Valparaíso y Viña la pusieron de moda para sus farras. Era una casa vieja de dos pisos, que fue demolida por insalubre.

puerta. Porque no había rincón ni lugar característico de Valparaíso que no conociéramos. Desde esos subterráneos de los proveedores de buques donde siempre había algún viejo marinero cosiendo velas con una muñequilla de cuero en la mano derecha, hasta las casas de compromiso y hoteles por horas de nombres más o menos curiosos: *Hotel de la Luna*, *Café Oriental*, *Hotel Hong-Kong*, donde se iba con la costurerita que dió aquel mal paso. En cuanto a los cerros, los treinta y seis de Valparaíso no tenían secreto alguno para nosotros, que los escudriñábamos en excursiones dominicales, muy frecuentes. Conocíamos los terribles conventillos de San Francisco y Márquez, el Conventillo del Diablo; el Conventillo del Muerto; el Conventillo de La Campana, en el cerro Toro; el del Infierno en el Arrayán, y el de La Troya, en el plan. Y hasta las casas sobre postes de La Mesilla con sus dos salidas para los contrabandistas que las habitaban. Todo el pintoresquismo del puerto se nos había metido en la sangre. En el afán de colarnos en su alma multiforme —inclinadas como todas al bien y al mal— algunos de los del grupo consiguieron introducirse a un fumadero de opio que había en una carnicería de la calle San Francisco. Y otro, que preparaba su memoria de abogado sobre temas de la delincuencia, nos hablaba en el calor de monreros, pungas, escaperos, lanzas, cogoteros, cuenteros, etc., sin que lográramos entenderle. Conocíamos la historia de las *animitas* de los cerros, esos “coliguachos” a los que el pueblo hace nichos en los caminos, les prende velas y les paga mandas. Conocíamos igualmente a cuanta persona tenía por aquellos años alguna inquietud social y participábamos con frecuencia en sus reuniones. Fué así como tuvimos amistad con varios anarquistas, casi todos vegetarianos, verdaderos santos laicos a pesar de lo cual eran casi tan temidos como son ahora los comunistas. El más culto de todos ellos era Roma, un peluquero italiano, humanista y filólogo; el más conocido el compañero Chamorro, zapatero de banco que era tomado preso en cada huelga. Era también anarquista “el perilla Orellana”, periodista y fanático divulgador del esperanto. Con Roma, que tenía un perfil estatuario y era el hombre más limpio de cuerpo y alma que podía darse, asistíamos a las reuniones de la I. W. W. y, cuando se fundó la Federación Obrera de Chile no perdíamos sesión si sabíamos que iba a hablar Emilio Recabarren, el gran líder de aquellos años. “Así éramos los jóvenes de entonces” dijo alguna vez Eça de Queiroz, novelista que gozaba de mucha fama y a quien leíamos en las ediciones Maucci. Como leíamos a Nietzsche y a Max Stirner en las “Sempere”, de Valencia, que costaba cuatro reales en España y que el librero Quintanilla de la Gala nos vendía a peso la peseta.

Se comprenderá, por esto, que cual más cual menos de nosotros tenía, en edad temprana, su pequeña cultura, cosa que por cierto no alcanzan sino muy pocos “cabros” de ahora, que si llegan a leer, leen las tiras ilustradas yanquis, revistas de deportes o novelas del Far West. Los mismos que hechos ya hombres, se empinan hasta el *Reader's Digest*, que viene siendo algo así como el Everest de la actual cultura chilena. Pero, ¿quiénes eran esos jóvenes? Helos aquí en el orden en que llegan a nuestra memoria: Camilo Mori, Joaquín Edwards, Augusto d'Halmar, Santiago García Valdivieso, Carlos Barella, Enrique Ponce, Paco Brandi, Quico Ross, Horacio Olivos, Soto Moreno, Alejandro Galaz, Zoilo Escobar, Víctor Domingo Silva, José Miguel Alzérreca, Gustavo Silva, Daniel Schweitzer, Pedro Prado, Alberto Moreno, Daniel de la Vega, Pedro Sienna, Juan Egaña, Pablo de Rokha, Luis A. Hurtado López, Alfredo Guillermo Bravo, Pedro Plonka, Pedro Celedón, Luis Enrique Carrera, Macho Vásquez, Julio Walton, el viejo Araos, Juan Manuel Rodríguez, Pedro Macuada, Ernesto Montenegro, Luis Meléndez, Alberto Méndez Bravo, Rafael Coronel, Caupolicán Montaldo. Compartían nuestros afanes literarios y artísticos tres compañeras: Antonieta Le Quesne, María Lefevre, Chela Lira. Esta última ingresó al grupo con años de diferencia. Porque hay que advertir que entre los nombrados hay gente de dos generaciones. La menor debe bordear los cincuenta, con perdón sea dicho de las damas. Es por eso que no figuran en la lista escritores tan porteños como Juan Marín, Julio Salcedo, Fernando Durán, Alex Varela, Manuel Astica, Benjamín Subercaseaux —gran conocedor de todos los vericuetos de Valparaíso— y el mismo Quiñones, que son más jóvenes y han hecho largas estadas en Santiago o en el extranjero. Por la misma razón no aparecen ni Guillermo Mosella ni Carlos Hermosilla, que empezaban a hacer su bohemia cuando ya muchos de los anteriormente nombrados habían *sentado la cabeza*. Conviene también advertir que no todos eran bohemios desafortunados. Había algunos —y esto lo decimos para evitarles molestias o posibles disgustos familiares— que sólo intervenían en nuestras discusiones o en las reuniones puramente académicas que celebrábamos —las del Ateneo por ejemplo—, retirándose muy serios a casa en cuanto se empezaba a hablar de “seguirla”, lo que equivalía a comer juntos y a visitar después las casas buenas de las niñas malas o las casas malas de niñas peores, según los fondos conseguidos en “la vaca” habitual (5). Hay que dejar bien claro lo que antecede

(5) Debemos recordar también, a este respecto, que siendo todos grandes lectores de la literatura rusa —Tolstoi, Dostoiewski, Gorki— más de alguno, como el sardo Roberto

porque algunos llegaron, con el tiempo y la buena suerte, a ser Ministros de Estado o de la Suprema, altísimos funcionarios de la Defensa Fiscal, hombres importantes en suma que, como tales se retiraron del arte y de las letras y es muy posible que, a lo menos de los dientes para afuera, reprueben el pasado turbulento de su juventud, olvidando que el que no fué un poco loco en sus verdes años corre el riesgo de terminar en tonto grave. Conviene advertir, finalmente, que entre los nombrados no todos tenían afición a las cosas del mar. Algunos se interesaban por el teatro de tandas y por sus coristas. Pero esa es otra historia. Para compensar el desamor a que aludimos, algunos, entre los que se contaba el narrador, manifestaban un cariño tal vez excesivo por cuanto se relacionara con los dominios de Neptuno. Era así como ciertos domingos solíamos arrendar un bote. Todos los de ese grupo nos habíamos hecho grandes remeros y salíamos a dar una vuelta por la bahía. Estábamos orgullosos hasta de los callos que tan saludable ejercicio nos había levantado en las manos. Allí estaba la rada del querido "Pancho" a la disposición de nuestros ojos con todo su prestigio y colorido. Para empezar nos metíamos por entre los cuarteles de las lanchas y faluchos. Los "cuidas", aburridos de la inactividad solitaria de los domingos, nos solían echar cuchufletas por cualquier motivo mientras el quiltro, que casi siempre les acompañaba, nos ladraba a más y mejor corriendo por la borda. Pasada la línea de los faluchos, entrábamos en la de los veleros. Todavía recordamos los nombres de algunos —los más hermosos— como la barca "Nancy Tylor", de cuatro palos con matrícula de New Castle; del bergantín español "Don Paco", de Barcelona; del brick "Margaret Beaty", de Liverpool; del cutter "Bergen". En los días de calma estos barcos parecían, a lo lejos, estar como pegados en la plancha azul del mar que reflejaba el trazo rojo azarcón con que estaban pintados sus fondos. En los de viento, en cambio, que en el verano eran los más, las tensas cadenas de sus anclas vibraban como cuerdas. Dábamos vueltas en su torno admirando los mascarones de proa, bajo los cuales solía haber una sentencia latina que nos esforzábamos en descifrar. En la red del bauprés podíamos ver, muy de tarde en tarde, algún marinero soñador tendido de cara al cielo. En general, aquellos barcos parecían como abandonados durante los días de fiesta. Los pocos marineros que se veían sobre

Boza, quiso emular el cristianismo primitivo, predicado por aquéllos, dedicándose a la redención de las mujeres perdidas. Y así solía darse el caso que mientras unos bailaban en mangas de camisa, otros, con unción cristianísima, se dedicaban a predicarles un cambio de vida, siempre posible, aseguraban, con un poco de voluntad y buenos deseos,

cubierta y esto no siempre, nos miraban con tal indiferencia que, en reacción, solíamos insultarlos sin haber para qué. Sólo uno, de acento irlandés, nos contestó furioso cierta tarde a tiempo que nos hacía gestos obscenos y escupía en el agua negros tabacazos.

Otro, un alemán que masticaba algo, nos lanzó un pedazo de galleta. Estaba tan dura que golpeó la borda de nuestra embarcación como si fuera de hierro. Una vez se nos convidó desde un velero llamado "Lucie Bertrand", con matrícula de Marsella. En esa ocasión íbamos en el bote, Enrique Ponce, traductor de Omar Khayyam y autor de un libro de poesías titulado *Flores de Espino*; Alfredo Guillermo Bravo —estudiante de leyes— también poeta, que andando el tiempo llegó a Ministro de Educación; un pintor a quien llamábamos "el huaco Mesa" y el que esto va relatando. El huaco Mesa pintaba a la *Lucie Bertrand*, que era, por cierto, una espigada goleta, mientras el resto nos dedicábamos a consumir sandwiches y a dar honroso término a una botella de tinto Urmeneta, del de etiqueta verde, que era nuestro preferido. Desde a bordo nos contemplaban dos marinos rechonchos con tipos de bretones, como en realidad lo eran. Cuando vieron que el pintor había dado término a su obra, nos convidaron a subir. Contra todas nuestras previsiones, dado el aspecto brutote de aquellos hombres, resultó que uno de ellos —el capitán nada menos— era pintor y el que le acompañaba, su segundo, borroneaba poesías. Pertenecíamos, pues, a la misma familia. Nos convidaron a la cámara y allí el capitán hizo la crítica del cuadro y aun hay que confesarlo, lo mejoró mucho moviendo los pinceles con segura habilidad de artista. Entretanto los que tenían aficiones poéticas parloteaban con el segundo, gran conocedor de la poesía moderna de su país. Fué de sus labios que oímos por primera vez *Le poète contumace*, de Tristán Corbière. Llegada la hora de almorzar, aparecieron excelentes burdeos a los que por de contado, hicimos entusiastas honores. El almuerzo, que fué no sólo bueno sino abundante, finalizó con un champañazo y el champañazo terminó con nuestra estabilidad. Allá por las cinco de la tarde la *Lucie Bertrand* parecía navegar en medio de un tremendo temporal, a juzgar por lo inseguro de nuestros pasos. Fuimos desembarcados con alguna dificultad. Al desatracar el bote en que nos devolvían a tierra empezamos a gritar como unos condenados: *Vive la France! Vive la France!*

¿Por qué, preguntarán nuestros lectores, se nos cuenta todo esto? ¿Qué atingencia tiene con el poema de Quiñones, que no figuraba siquiera en el grupo? A lo que respondemos que *La Balada de la Galleta Marinera*, que no es más que el símbolo de una época en relación con la vida del mar, no

tendría sentido si no nos pusiéramos en aquel tiempo. Son, pues, algunas de las vivencias de entonces las que hemos relatado, antes de entrar de lleno en la discriminación de esa *Balada* como obra poética.

Empieza Quiñones su poema o mejor dicho su *Balada* con varias afirmaciones de carácter negativo. Así dice: "*A nadie ha de interesar este canto, ni al avaro suicida al verificar en sus talegas una moneda de menos tomada por su hija. Ni al predicador inútil y solitario, ni a esa joven morena —toda sollozo— causado por un sueño venido seguramente desde los ojos de un santo, tan santo que nunca hizo un milagro*". Y es cierto. La lista podría alargarse, ya que este canto, como lo insinuamos anteriormente, sólo puede interesar a quienes de cerca o de lejos, gustaron, en sus días, la emoción de ver el mar cargado de veleros; de un tiempo perfumado con la brea de los calafates y las cachimbas de los gavieros. Ese tiempo tenía su sensibilidad particular. Hay que ser ya maduro para haberlo sentido en su plenitud o tener los nervios a flor de piel para adivinarlo en el roce de una brisa marina, en el sonido de una campana de a bordo picando las horas, en las luces nocturnas de reglamento de un petrolero o de un cargo actual. El invierno parece más propicio a sus evocaciones. "*El Invierno, comodoro de alta mar y archipiélagos, su pericia y audacia rechaza brújulas y cartas. Su bitácora anota tempestades altas y naufragios profundos. Los vendedores de tortillas y castañas calientes suben los cerros. En la niebla agoniza la luz de sus faroles y detrás de su pregonar viene la lluvia*". Allí está evidentemente el invierno porteño. Y en la lobreguez y miseria del rancho colgado del cerro donde se escuchan: "*Las toses de los ancianos cuyos pechos suenan a carretas viejas y a engranajes mutilados*". Pero hay algo peor y este es como un recuerdo que de pronto, en medio de otros pensamientos, asaltara al poeta: el de los amores que se van pudriendo en la tristeza cotidiana mientras el viento ulula por las quebradas. "*Esos amores que quedan dentro del corazón como el verde pasto o el relincho muerto en el cuero de la bestia; la gran luz negra en el fondo del ojo seco del cadáver y el tiempo en la maquinaria rota del reloj*".

Cuenta Pedro Mir como en su adolescencia quedó deslumbrado por un *frisson nouveau*: el de la metáfora. Este nuevo estremecimiento le fué revelado con la lectura de aquellos versos de Rubén Darío que dicen: "El olímpico cisne de nieve, con el ágata rosa del pico, lustra el ala..." Posteriormente, al leer un soneto de Herrera y Reissig que terminaba describiendo en qué forma, con los claros de la amanecida, "sesgaban obscuras golondrinas como flechas perdidas de la noche en derrota",

vino a descubrir que toda metáfora no es más que una simple comparación en la cual se suprime el nexo sintáctico *como*. De modo que el olímpico cisne —dice— que era como de nieve, por arte de la metáfora venía a sernos, ya de una vez de nieve. Y el pico que era *como* el ágata rosa, se nos echaba encima hecho ya o queriendo ser aun "el ágata rosa del pico". León Felipe, por su parte, ha dicho que la metáfora es el arma milagrosa de los poetas. Es un fusil, un cañón, una bomba atómica que, si se dispara bien, no mata ni destruye, sino que transforma el mundo y levanta e ilumina al hombre y su contorno". Decimos todo esto para ilustrar las bellas metáforas que dejamos anotadas. Y seguimos.

Valparaíso y sus circunstancias son como obsesiones en este porteño viejo que es nuestro poeta, porteño que no se encontraría bien en ninguna otra ciudad. *De arquitectura e ingeniería idéntica eres, Valparaíso, a la del océano en tempestad*. Lástima que su especial belleza ya no se comenta. "*Numerosos hombres lo hicieron; pero están todos muertos. Todos muertos con sus vientres secos como toneles donde antiguamente hubo aguardiente. Sus rudos y hondos pechos, tempestuosos mapas sentimentales tatuados con nombres de mujeres de los cinco continentes, devorados fueron por las jaivas. Unos están sepultados en los cementerios de los puertos. Ellos escuchan, con las caracolas de sus orejas, a las resacas morder guijarros cerca de sus pies. Otros van, con las corrientes, por el fondo de los mares en desesperado afán de alcanzar alguna botella de gin holandés a todo trapo navegando hacia la noche de las tabernas*". Tres recuerdos se atraviesan aquí en la memoria del que va comentando esta *Balada*. De tal manera estamos llenos y como traspasados de resonancias poéticas a través de incontables lecturas, resonancias que afloran a la memoria en su oportunidad y muchas veces aunque no lo queramos. El primero es el de Paul Valéry con su *Cimetière Marin*. El otro corresponde a O. V. de L. Milosz en su poema sobre el cementerio de Lofoten: *Tous les morts sont ivres de pluie vieille et sale au cimetière de Lofoten*... El último pertenece al *Barco Ebrio*, de Arthur Rimbaud: *Comme je descendais del Fleuves impassibles*... Estos recuerdos, que pudieran parecer hasta impertinentes, vienen dando razón a Quiñones. En efecto, tres inmensos poetas han sentido, como él, la poesía de los puertos, la tristeza especial de sus cementerios y también el trágico destino de los que murieron en el mar, sobre el que caen "*los barbados vientos con la delgada lluvia y su armonía*". Y sin embargo, cada uno ha sacado distintos sonidos a las mismas cuerdas. Valéry se nos presenta en su *Cementerio Marino* —que es el de Setê, su tierra natal— como el poeta frío, eminentemente intelectual

tual, trabajando sus obras desde el alba. "Forzado de la gloria" le llamó Leonello Fiumi, su traductor italiano. Algo de esto, de la lentitud de Valéry y de su escaso afán publicitario hay en Quiñones que va construyendo sin apuro sus poemas. El autor de la *Introducción al Método de Leonardo da Vinci* es, sin duda, más profundo, tanto es así que ha necesitado de exégetas para su cabal comprensión. Quiñones es más plástico que Valéry en sus metafóras, que resultan siempre clarísimas. De Milosz tiene cierta cadencia, cierto ritmo hecho como para la añoranza sentimental, y también algo de su léxico, especialmente eficaz para referirse a cosas del pasado. De Rimbaud el atrevimiento en los conceptos. De los tres el parecido de los temas que le preocupan: "*Algo de la alegría de mi infancia sale hecha tristeza por mis ojos ahora, al cantarte, galleta marinera. Tristeza de quien regresa del ataúd para recibir a una amiga a la que le habíamos prometido un cesto de cerezas cuidadas todo un invierno y no la encontramos*". Esto dice Quiñones. Oigamos ahora al gran lituano: "*Yo digo Madre mía... Y es en vos en quien pienso, Oh, casa, casa de los bellos veranos sombríos de mi infancia, en vos que no habéis reñido mi melancolía, en vos que sabías esconderme tan bien a las miradas crueles, Oh, cómplice, dulce cómplice*". Pero volvamos al mar.

Por él navega la amada del poeta en un barco tripulado por marineros de jerseys azules: "*Quizás fuera nórdica, de alma profunda y triste. Italiana lírica y religiosa, pecadora y penitente. Francesa, gustadora de los licores color ámbar y de los atardeceres perfumados de garúa. Inglesa, rubia como una libra esterlina. Alemana, romántica y doliente, todo un lied desesperado. Española, apasionada y sensual, rojo cirio de misa negra. Portuguesa, soñadora y sentimental*". Quizás. Pero si no sabe su nacionalidad, sabe sí como era ella, la mujer. "*Elástica, flexible, culebra cazando insectos en el seco aire del verano. Cintura delgada de madrigal. Caderas largas, de ola. En los ojos la selva y el pasado del mundo. Mujer de los equinoccios y de las auroras boreales. Los navegantes abrazados a su cuerpo, como el pulpo al naufrago, le oran su amor. Para ella las islas de azúcar, las de canela y vainilla. Los países de almizcle y esmeralda*".

Frente a esta descripción no se puede pensar sino en los sueños sensuales de los marineros antiguos, los de las infinitas travesías. Se piensa en sus ojos enrojecidos de deseos, en sus narices dilatadas por la brama, en el temblor de sus manos recordando los cuerpos calientes de las mulatas en los países del ron. En la suavidad de sus largos muslos flexibles, como si fueran de goma. La *Balada* termina con un postrer recuerdo dedicado al símbolo

que le dió forma: "*Mi corazón se ha abierto como una mano planetaria en afán de pintar todo el cielo para proyectar, desde las estrofas de mi canto, el otro lado de la leyenda, "Galleta Marinera"*".

"*Bergantines, galeones, veleros*". En el fondo de los océanos vuestra belleza singular y mágica, como la de los Icaros de alas rápidas, ignorada fué por el alma de los hombres aptos sólo para admirar sus rostros pintados de vanidad. En las cuaderñas, los moluscos mudos y ciegos se reproducen alegremente y se nutren de seculares maderas; roble, pino, teca. Los peces pasan de un mar rojo a un mar negro, de uno de añil nocturno a otro de verde diurno con los ojos empavezados aún de añeja tristeza".

Así acaba esta *Balada* hecha con los primeros recuerdos de un poeta que empieza a envejecer. Su contenido total está, por eso, teñido de melancolía: la de los hombres que se dan cuenta que terminó ya para siempre aquel mundo donde se daban hermosas aventuras en la realidad de cada día, vivencias poéticas que era lindo sentir y ver. Todo ello cambiado por la uniformidad, cada vez mayor, de un mundo mecanizado donde la originalidad de pensamiento va siendo un peligro.

Al clasificar la poesía de Quiñones, debemos empezar por darle la denominación de *nueva*. Nueva en el sentido de no clásica, no romántica, no parnasiana, no dadaísta ni surrealista. Cedomil Goic, crítico literario y frecuente colaborador de "Atenea", ha definido este concepto —el de poesía nueva— como un progresivo *cobrar conciencia*, concepto que halla definiciones más extensas en el libro de Jacques y Raissa Maritain titulado *Situación de la Poesía*. A esta toma de conciencia de lo que debe ser la poesía, Quiñones agrega una arquitectura propia. Hemos dicho que la *Balada* nos trae asociaciones de ideas que van a desembocar en diversos nombres: Valéry, Milosz, Rimbaud. Pero estas asociaciones se producen en virtud unas veces del ritmo, otras del léxico, otras de resonancias sentimentales paralelas. La forma, la arquitectura de la *Balada*, en su totalidad y en sus detalles, es diferente si la comparamos con la técnica general constructiva de aquellos tres grandes poetas. Y en ello está, precisamente lo que encontramos de reprochable en el poema. No es que no sea de arquitectura análoga o parecida a la de los nombrados —lo que le quitaría originalidad— sino el que no exista en la *Balada* la continuidad de pensamiento que en los otros no falta nunca. Conocemos, claro está, los manifiestos de Breton sobre la escritura no sometida al control inmediato de la conciencia —que después han usado los psicoanalistas—, pero aquellas directivas poéticas, si así pudieran llamarse, sólo son válidas para los surrealistas, lo que no viene al caso. Comprendemos que

bien pocas veces un poema se presenta, en el momento de la creación, como un todo enterizo que se va completando después en sus detalles con un sentido de logicidad completa. Sabemos también que el verbo *poieio* —hacer, crear, reproducir— viene de *poiesis*, palabra que ha dado origen a *poesía*. Y que ésta se produce muchas veces como por chispazos, es decir en forma discontinua. No ignoramos —como dijo Huidobro— que “el vigor verdadero reside en la cabeza” y que es con ésta que hay que organizar lo discontinuo; pero así y todo quisiéramos en la *Balada de la Galleta Marinera* una concepción más congruente. Sea esto como fuere, la lectura del poema de Quiñones nos ha dejado una impresión de poesía *verdadera*, lo que no es poco decir en una época en que tal vocablo aparece desmonetizado por la abundancia con que se pretende dar. Quiñones ha estructurado un poema superior al medio, lo que equivale —según Goic— a un acto de creación cierta. Tal es esta *Balada de la Galleta Marinera*, que algún día figurará en las antologías chilenas como un poema de alta selección para gustos depurados.

10

CEDOMIL GOIC

Vicente Huidobro. Obras poéticas selectas. Volumen I. Selección y prólogo de Hugo Montes. Traducción de las obras en francés de José Zañartu. Editorial del Pacífico. Santiago de Chile, 1957, 314 páginas.

Con escasa diferencia de tiempo aparece en Chile después de la edición de la Antología de Antonio de Undurraga que publicó en Madrid, M. Aguilar, esta edición de Hugo Montes que recoge, a diferencia de Undurraga, todos los libros poéticos de 1916 a 1918, y los manifiestos literarios de 1914 a 1925. Por este motivo, es una publicación importante que se hacía esperar. Pero las diferencias con la edición de Undurraga más visibles y significativas no están en la edición puramente material de los textos de Huidobro sino en los prólogos que introducen el contenido de ambos libros.

La diferencia favorece a Undurraga y va en evidente desmedro de Hugo Montes. En términos generales, mientras el del primero muestra esfuerzo, una investigación trabajada y trabajosa, meritoria a pesar de la ilegitimidad ocasional de su método y de su punto de vista, en el de Montes no hay investigación de ninguna especie, ningún aporte personal, ningún enriquecimiento de la exégesis huidobriana, ni siquiera una adecuada comprensión de la poesía ni de la estética creacionistas. Y no porque no haya estudios al respecto. Hugo Montes

sabe muy bien que los hay, pero no ha tenido la cortesía intelectual de estudiarlos y aprehender sus aportes. En cambio, ha preferido repetir, sin una intelección adecuada, lo ya dicho, desconociendo que es cosa dicha y redicha y omitiendo de esta manera la referencia bibliográfica obligada. No es el abuso de la investigación ajena, que se da por propia, lo más irritante de su prólogo y de su edición, sino la pretensión ciega, irreflexiva de decir algo original cuando se desbarra inopinadamente.

Paul Claudel clamaba por una crítica ideal en donde las estimaciones del crítico trajeran con el ejemplo la prueba fehaciente de lo afirmado. Sigamos su proyecto.

Veamos primero el empleo de la bibliografía de Huidobro, o sobre él, que hace Montes. Hugo Montes dice en la página 13 de su Prólogo: “Cedomil Goic ha demostrado que Huidobro había elaborado a lo menos rudimentariamente el Creacionismo antes de visitar Europa por primera vez”. Hace aquí una llamada a la cita bibliográfica siguiente: Cedomil Goic: *La poesía de Vicente Huidobro*. Ediciones de los “Anales de la Universidad de Chile”, Santiago de Chile, 1956, páginas 26 y 61-76. Y continúa ahora como observación personal: “Es evidente (advirtamos que su estilo es predominantemente ergotista), sin embargo, (¿a pesar de lo que dice Cedomil Goic?) que sólo al contacto de los grandes pintores españoles Juan Gris y Pablo Picasso, y de los principales poetas franceses de la época —Apollinaire, Eluard, Jacob— desarrolló Huidobro en plenitud la estética que lo ha hecho célebre”.

Esa es su manera de tomar posición crítica frente a lo aseverado por Goic en la obra citada. Pues bien, en *La Poesía de Vicente Huidobro* se esclarece el hecho meridianamente, a pesar del “Es evidente, sin embargo”, y se dice algo semejante pero bien entendido. Lo que hacen Picasso y Gris, confesión de Huidobro, es darle a conocer al joven poeta el arte moderno que desconocía, su forma y su sentido original, que no estaba hasta ese momento capacitado para captar y que, fundamentalmente, desconocía. Son sus iniciadores, en otras palabras, en tal aspecto. Pero las verdaderas ceremonias iniciáticas se desarrollan para el joven Huidobro en las páginas de la revista cubista *Nord-Sud*, junto a Reverdy, a Jacob, a Paul Darmée, a Picasso, a Apollinaire, quienes desarrollan la teoría del cubismo literario o la teoría del *esprit nouveau* como hace Apollinaire. Huidobro comulga con el nuevo credo, encuentra conceptos históricos y poéticos para dar estructura a la teoría y al poema, y crea en forma semejante a sus compañeros de revista. La estructura de la imagen creada se le revela allí y es el resultado del nuevo credo poético. Lo original tiene su origen en su peculiaridad de

extranjero en Francia, de chileno y sudamericano que mira con ojos nuevos el viejo mundo y, más tarde, en su afán de absoluto que es el punto en donde se separa realmente de Pierre Reverdy y del creacionismo inicial, no llevado a sus consecuencias lógicas, como hace Huidobro cuando desemboca en *Altazor*. Paul Eluard no pertenecía al grupo, no podía pertenecer ni frecuentaba el círculo de los cubistas. Se incorporó, en cambio, desde el primer momento en las huestes surrealistas que comandó André Breton. Este último sí colaboró en *Nord-Sud* pero es el más reaccionario, muy joven, en verdad, en aquel tiempo, y se debate dentro de las formas del simbolismo ya superado. Tómese nota en particular que el libro citado no se dedica a esclarecer el punto que es de por sí insignificante en la obra de Huidobro, como parece ocurrir, ya que es la única cita que de él se hace, sino que desarrolla genéticamente los diversos aspectos, teóricos y poéticos de la obra huidobriana. Lo investigado allí no es consultado en este prólogo y pareciera que en lo adelantado por éste se iniciara el planteo de la problemática del poeta. Para concluir con las observaciones bibliográficas de orden puramente material, advirtamos que Hugo Montes no se dió el trabajo de rebuscar la difícil bibliografía de Huidobro o de las referencias sobre su obra, a pesar de sus viajes por los países que recorrió el poeta. Copia sencillamente (!) la bibliografía del poeta que trae *La poesía de Vicente Huidobro* de Cedomil Goic, sin decir que la toma de allí y deformándola todavía con la inclusión de datos ajenos a la ficha de sus obras sin agregar un solo dato nuevo. Se ve que Montes no está habituado a la rebusca bibliográfica, trabajo lo suficiente pesado, odioso, y estéril por lo visto, como para merecer una compensación semejante. En fin, una reprobable rapiña intelectual. Es cierto que nos molesta esto menos que el hecho de no aparecer una sola ficha nueva, cuando a nosotros nos es más difícil conseguirla que a él. Podía haber incluido la traducción francesa de las *Tres inmensas novelas* y las recientes de *Altazor* y *Monumento al Mar*. Se ofende así la posibilidad de la crítica nueva y se ofende la memoria del poeta, porque el amor exige obras y no puede conformarse con palabras... El hecho, en fin, concluye impudicamente con una nota que resume los conceptos que Goic tuvo que poner como encabezamiento de su bibliografía, como para refrendar la originalidad y el esfuerzo —menudo esfuerzo— de su recopilación.

El Prólogo mismo está lleno de errores de conceptos, por deformación de lo ya dicho por otros o por mera carencia de conceptos históricos, críticos o estilísticos. Nos detendremos sólo en algunos ejemplos; son numerosos. "Las cuatro obras que Huidobro publicó en 1918 —dice Montes refi-

riéndose a *Tour Eiffel*, *Hallali*, *Poemas Articos* y *Ecuatorial*; el último aparece en la página 12 como publicado en 1919 (?)— insisten en un punto anunciado ya en *Horizon Carré*: la incorporación a la poesía de realidades técnicas propias del mundo moderno. Aviones, automóviles, ascensores, cañones y fábricas aparecen junto a los elementos tradicionales de la labor poética. Tal conjunción sería empleada años más tarde con un fin humorístico, pero en 1918 sólo significaba un esfuerzo por extender el trabajo creador más allá de lo ya sabido" (pág. 13). Huidobro habría sido acaso el más sorprendido con una hazaña semejante: "incorporar a la poesía realidades técnicas propias del mundo moderno" como los aviones, los automóviles, los ascensores, etc. ¿Es que se ha hecho jamás algo semejante? ¿No se tratará más bien de los motivos poéticos que de las realidades técnicas propias del mundo moderno? ¿O no conoce Montes esta estructura poética cuya noción aprenden los alumnos en el primer año de cualquier Instituto Pedagógico? Pero el defecto no es de conceptos estructurales, sino también de conceptos histórico-literarios. Esto que Montes señala como novedoso y no "sabido": "significa un esfuerzo por extender el trabajo creador más allá de lo ya "sabido", era sabido antes del año 18 y no tenía siquiera algo de novedoso. La utilización de estos motivos y su incorporación a la literatura es un aporte típicamente futurista —Huidobro rechazó el futurismo ya en *Pasando y pasando*, publicado en Chile en 1914— que Huidobro no eludió porque ganaba con ellos motivos nuevos para su poesía; lo creacionista no está en la incorporación, nada original, de esos motivos, sino en las imágenes creadas que contribuían a engendrar; sólo de esto brota lo sorprendente. Y no de la novedad del motivo. Por otra parte lo distintivo de estos libros no está en ese rasgo que no puede darse por huidobriano ni por creacionista, sino más bien por el "temple de ánimo" (*Stimmung*) característico y originalísimo en este período en donde se envuelven sentimientos nostálgicos de americano en Europa, junto con presentimientos de fin de mundo y de muerte que significan la apertura de sus futuros modos poéticos que tienen antecedentes genealógicos (Anguita) en estos libros. Lo mismo debe decirse a propósito del "caligrama" (pág. 12), "La nueva tendencia se explica no sólo por la influencia de Mallarmé, sino también por la presencia del cubismo, escuela pictórica con la que simpatizaban todos los escritores vanguardistas de la época". Nada de esto es teórica o históricamente verdadero. El "caligrama" es tan viejo como el mundo, lo cultivó la poesía griega ya, y en el momento en referencia significa otro de los rasgos del futurismo en poesía; a su vigencia corresponden los *Calligrammes* de Apollinaire

y de ningún modo al cubismo. Mallarmé no cultivó el "caligrama" sino la disposición tipográfica que reemplazó los signos de puntuación y la disposición regular de los versos por blancos y espacios y por tipos variables obedeciendo a un ideal distinto al de los escritores futuristas o cubistas posteriores aunque abriendo el camino. La simpatía entre pintores y poetas cubistas a que alude Montes, era algo más que mera simpatía. Los postulados estéticos eran los mismos: la estimación y estructuración de la obra como un mundo objetivo y absoluto (ab-suelto de referencias a la realidad ordinaria), cuadro-objeto, poema-objeto; estado creador sometido a la ponderación de una supraciencia estética. Enemigos por tanto de los surrealistas que están colocados en el extremo opuesto. O sea, que *no* "todos los escritores vanguardistas de la época" simpatizaban con ellos. "Cuando Montes entra a analizar alguna imagen o poema, delata el desconocimiento de los postulados que reúnen los manifiestos de Huidobro y que recoge en esta edición que comentamos. Lo que resulta, en fin de cuentas, absurdo. A todo eso y a cosas peores conduce la indisciplina y la carencia de una formación sólida.

Una recensión minuciosa del trabajo superfluo realizado por Montes en su Prólogo nos conduciría a glosar cada aseveración del prologuista trabajo inútil cuando se puede recomendar al lector que lo evite y se forme una opinión propia y un juicio claro mediante el conocimiento y análisis de la obra poética y de los manifiestos que en esta edición se recogen. Esta tarea de descarte se hace necesaria hoy que es preciso, una vez establecidos los textos y conocido el desarrollo de la obra huidobriana, entrar al análisis estilístico, al recuento de motivos, a la definición de la vivencia, espíritu del tiempo o concepción del mundo que revela la esencia espiritual de su poesía. Es preciso avanzar y no repetir, menos aún repetir mal.

Como un ejercicio de humor invitamos a los lectores del Prólogo a buscar la confirmación de cada aserto de Montes en los manifiestos que ocupan de la página 243 a la página 306. Se verá defraudado. Podrá constatar en cambio que las inexactitudes, deformaciones y errores de interpretación son generales en él.

11

JUAN VILLEGAS MORALES

Proyecciones árabes en la poesía castellana, por Vicente Mengod. Ediciones del Instituto Chileno-Arabe de Cultura. Santiago de Chile, 1954.

El título expresa la intención del autor: examinar las repercusiones árabes en la poesía castellana.

La obra quiere ser una visión integral y diacrónica. Integral en cuanto aborda aspectos como actitud vital árabe transmitida a autores españoles; las formas poéticas; disciplinas filosóficas árabes de trascendencia en la poesía de la Península; la retórica árabe y sus repercusiones hispanas. Diacrónica, pues se retrotrae hasta las primeras manifestaciones literarias de nuestra lengua.

Los temas que estudia son: *Las formas poéticas, Sobre la épica, Las formas del zéjel y el lirismo, El sufismo y sus proyecciones, Berceo y sus milagros mariales, Alfonso X el Sabio, Los libros orientales, A través del Buen Amor, El Rimado de Palacio, En torno a los romances, Nostalgia del tiempo perdido, De Garcilaso a San Juan de la Cruz, En los dominios de la metáfora, La canción popular, Presencia del tema árabe, Notas al margen.*

Cada uno de estos capítulos representa ensayos aislados, en los cuales no hay relaciones o referencias con los otros. Parecen pensados y realizados en forma independiente y, me atrevería a agregar, con cierta distancia temporal entre uno y otro.

El capítulo denominado *Sobre la épica* versa acerca del origen de la épica y, fundamentalmente, del *Poema de Mio Cid*.

Al referirse al origen de la épica recuerda que para explicarla se ha recurrido a diversas teorías, "tales como la francesa y la germánica" (pág. 25). El señor Mengod se detiene en la teoría árabe, o más bien, andaluza; nos resume un pequeño fragmento recogido por el historiador árabe Benalcutía, "que puede considerarse como una anticipación de poesía caballeresca, una joya de la primitiva épica andaluza" (pág. 25). Esta teoría, formulada por Julián Ribera en 1915, no es plenamente aceptada por los estudiosos de la literatura. Veamos un juicio acerca de ella: "Esta teoría es en gran manera sugestiva. Habría existido una epopeya andaluza de la que nos quedan restos en los historiadores árabes, alguno tan interesante como el de Benalcutía, y esta épica árabe-hispana habría influido en Europa... Explicaría los nombres y las alusiones árabes de la epopeya francesa y el hecho de basarse en obra maestra, no en una victoria sino en una derrota... Todo esto es muy interesante, pero le falta lo principal, una demostración... Ribera, en este caso, ha dibujado una teoría racional, de "sentido común", animadamente poética, pero a la que hoy faltan datos suficientes para poder ser científica" (1).

En el *Poema de Mio Cid* hace resaltar los siguientes elementos árabes: los agüeros, la adivinación, partiendo del vuelo de las aves; qué está en la

(1) Valbuena Prat, Angel. *Historia de la Literatura Española*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1953, cuarta edición, pág. 29.

línea de las *nuevas* al modo árabe; "elevar a poesía muchas funciones de la vida diaria" que "forma parte del integralismo árabe" (pág. 27).

No sabemos si por ser su fuente, en este caso, demasiado conocida, el autor la omitió. A nuestro juicio, habría sido interesante recordar que Américo Castro ya había dicho: "Tal vez convenga añadir que la creencia del Cid en los agüeros y el vaticinar el porvenir *catando* el vuelo de las aves es otra influencia musulmana" (2); "se trata de un género centáurico en el que se confunden la experiencia de lo trascendente poético y la experiencia de lo efectivamente vivido o vivible del oyente o lector" (3).

Considera que en Berceo "La técnica se halla inspirada en la vida de los santones sufís" (pág. 46). Además, "en la narración de los hechos milagrosos hay siempre una intervención personal del poeta, a la manera sufí" (pág. 46). Se detiene en la actitud de Berceo frente a los judíos y explica el uso del lenguaje rústico en este autor medieval: "algo que ya hemos observado en los procedimientos de Abén Guzmán" (pág. 52). Si nos detenemos brevemente en este aserto del Sr. Mengod, necesariamente deberemos reconocer que a pesar que en Abén Guzmán se da el uso de lenguaje rústico, no es razón suficiente para explicar el mismo procedimiento en el autor español. En el trovador de Santo Domingo hay causas mucho más importantes que lo llevan a usar este lenguaje. Una de ellas, entre las varias que se podrían mencionar, estriba en el público al cual va orientado el milagro. El interés de Berceo es divulgar en "romance" algunos milagros y esta divulgación va a un público determinado, el cual está formado en general, por campesinos, a quienes es necesario hablar en su propio lenguaje. Sus oyentes no sólo necesitaban entender el milagro narrado, sino que, además, les era imprescindible sentirlo cerca. En una literatura como la del vate riojano, en que se hiere fuertemente la imaginación y la sensibilidad, es natural que se recurra a un lenguaje realista, y diga:

Si oírme quisiéredes, bien podedes iurar
que *de mejor bocado non podriedes tastar*

o:

Quando fuere leído, avredes grand placer,
preciarlo lo avedes *más que mediano comer.*

(2) Américo Castro. *España en su Historia*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1948, pág. 255.

(3) *Ibidem*.

Podemos concluir que no es imprescindible asirse a fuentes árabes para explicar una modalidad lingüística del maestro Gonzalo de Berceo.

En Alfonso X, el Sabio, distingue algunos elementos de procedencia musulmana:

1. En la música: "Alfonso el Sabio escribió sus cantigas para ser dichas en una música ya existente, de raigambre popular" (pág. 54).

2. Uso y predominio del zéjel.

3. Un verterse al exterior. Este hecho sería consecuencia del uso del zéjel. El profesor Américo Castro afirma que junto con una forma métrica va el espíritu de donde proviene esa estructura formal. Inmerso en el zéjel árabe viene la actitud musulmana de verterse y expresar lo que se siente. Anota también el autor la función intermedia de la corte de Alfonso X con respecto a lo árabe y lo italiano. Cita un ejemplo tomado del árabe y presente en la Gran e General Estoria que influyó más tarde en Dante (págs. 55-56).

Dedica un capítulo al examen del *Libro de Buen Amor* y su autor el Arcipreste de Hita: *A través del Buen Amor* (págs. 66-80). "El mundo, la cultura árabe con su especial manera de potenciar los hechos diarios, usuales en la vida hogareña, señalan, sin duda, la fuente prístina de muchas lucubraciones del vate enamorado del vivir a pleno sol, en ilusiones dinámicas, en actitud de moralista que debe explicarse a sí mismo el anverso y el reverso de sus afirmaciones. Y al mismo tiempo, explican la convivencia de los amores altos, mezuquinos, de los naturales arrebatos viscerales, del arrepentimiento, al menos literario, que sucede a toda efusión" (pág. 66).

Uno de los aspectos destacados es el que se refiere al ideal de mujer bella: "Nunca el poeta del Buen Amor ha resumido mejor la que fuera aspiración del mundo musulmán": "...ancheta de caderas, los dientes menudillos, boca pequeña, la faz blanca, sin pelos, clara y lisa, senos pequeños..." (pág. 71).

Creemos que el señor Mengod no se detiene lo suficiente en el tema. A las ideas de Américo Castro, que en parte recuerda el autor, hay que agregar lo aportado por Dámaso Alonso (4). Este filólogo y estudioso español analiza con detención este ideal de mujer bella. Observa también en ella algunos pormenores de naturaleza árabe. Entre otros: dientes un poco *apartadillos*, que sólo se explican por influjo árabe; labios *angostillos*; encías *bermejas*. Rasgos que no cita el señor Mengod.

En el capítulo: *En torno a los romances*, destaca algunas relaciones entre este género y la vida mu-

(4) Dámaso Alonso. *La bella de Juan Ruiz toda problemas*. Insula, N.º 79. Madrid, 1952.

sulmana. Da especial importancia a los romances fronterizos, en los cuales la vida de los árabes se manifiesta poéticamente. "Los romances son, a veces, un compendio de la vida histórica, reflejan vivencias que estaban en lo más íntimo de la conciencia cristiana frente al árabe. Pero, como es natural, y ésta es su mayor gloria, la literatura musulmana deja marcada impronta en la producción castellana, unas veces directamente, incluso en mensajes formales, otras como fenómeno de reacción, de lógica defensa ante un mundo próximo que, de manera formal, se iba infiltrando en todas las capas sociales" (pág. 91). Agrega: "El romance no es árabe, pero muchos romances lo han sido por obra y gracia de las pulsaciones árabes" (pág. 91).

En el capítulo *Nostalgia del tiempo perdido* (págs. 95-98), estudia a Jorge Manrique. En el siguiente, *En los dominios de la metáfora*, se refiere a las relaciones de la poesía árabe, especialmente la retórica, y Góngora, insiste en la semejanza lingüística y de disposición poética.

En el último capítulo: *Notas al margen*, examina, en forma breve, diversos temas: *Filosofía árabe, ascetismo, misticismo esotérico; Orígenes de la épica castellana; Poesía lírica; Canto árabe y canto andaluz; Origen de los romances; Teatro árabe clásico; El tema de Don Juan, e Influencia árabe en la poesía castellana.*

Termina el volumen con una breve nota bibliográfica.

El autor ha elegido acertadamente autores y temas de la literatura española en los cuales hay un reflejo árabe. Nos parece, sin embargo, que en algunos casos el problema no ha sido calado profundamente. Es el caso de las *cantigas* de Alfonso X, del *Libro de Buen Amor* y aún en el mismo *Poema de Mio Cid*. Creemos, además, que en toda obra en la cual se recurre a fuentes, deben indicarse estas fuentes en notas bibliográficas. No basta que el autor, al terminar su obra, indique una lista de libros que sirvieron de base a su texto. Esto es notorio en el libro que nos preocupa. Hay fragmentos que "recuerdan" otros libros. Señalábamos al reseñar el capítulo referente al *Poema del Cid* la similitud de ideas con las de Américo Castro. Lo mismo puede decirse cuando estudia a Berceo y el *Libro de Buen Amor*. Sin embargo, no se indica la fuente. Lo cual tiene el inconveniente de hacer pensar que las ideas expuestas son originales del autor —lo que no creemos que quisiera hacer el señor Mengod— e impide al lector tener una orientación si quisiera profundizar en el aspecto tratado.

A pesar de los inconvenientes señalados, creemos que el libro del señor Mengod será bastante útil como obra divulgadora de textos menos asequibles.

Boletín de Filología. Tomo IX. 1956-1957. Publicaciones del Instituto de Filología, sección del Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales de la Facultad de Filosofía de Educación de la Universidad de Chile. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1958, 356 págs.

El tomo IX del *Boletín de Filología* nos trae un material bastante variado, tanto desde el punto de vista del método, como de los temas que en él se tratan.

Se abordan materias de carácter filológico, gramatical, literario y estilístico.

Dos de los trabajos hacen uso del método llamado *histórico cultural*, que se preocupa de la relación *palabra-cosa*, esencialmente descriptivo. Los artículos son: *Terminología pesquera de la provincia de Valparaíso*, por Elisa Carrasco (págs. 15-33), y *El cultivo del arroz en la Provincia de Ñuble*, por Elba Koller (págs. 87-103). El primero se estructura en dos partes: en la primera: "me refiero al pescador, indicando su índole, costumbres, tradiciones y vivienda. En la segunda, consigno las voces propias del lenguaje pesquero de la zona" (pág. 15). Elisa Carrasco, en su artículo, no se limita al enfoque lingüístico del cultivo del arroz, sino que también se detiene, a manera de introducción, en el cultivo mismo, en sus condiciones de siembra, época propicia, preparación de la semilla, etc. Materias que, a mi juicio, no corresponden propiamente a un *Boletín de Filología*. Sin embargo, esta introducción ambienta el resto del trabajo.

Los señores J. Donal Bowen (*Sequences of vowels in Spanish*), Ismael Silva Fuenzalida (*La entonación en el español y su morfología*), recurren al método descriptivista norteamericano.

El Dr. Rodolfo Oroz estudia uno de los procedimientos a que se acude al referir un nombre propio a un sustantivo. Este procedimiento es derivar "un adjetivo del apellido... cuyo uso, desde fines del siglo pasado, se ha venido intensificando, y es así como con frecuencia nos encontramos con expresiones... en las cuales aparece junto a un sustantivo un adjetivo derivado de un apellido" (pág. 107). Agrega: "En atención a que el problema de la formación y uso de tales adjetivos ha merecido escasa atención de parte de los gramáticos y a que las reglas indicadas al respecto, a menudo vagas, a veces, confusas y, en general, incompletas, hemos creído oportuno ocuparnos de

este punto (pág. 107). Se refiere a este problema lexicogenésico desde el punto de vista formal y desde el punto de vista del significado.

El señor Wolfgang Schlipf en *Einige Bemerkungen zur Entwicklungsgeschichte des spanischen Wörterbuchs in Deutschland*, hace un estudio lexicológico de los diccionarios bilingües (español-alemán) publicados en Alemania. Este artículo continuará en el próximo volumen.

La señora Lidia Contreras (*Oraciones interrogativas con "si"*) combina el método descriptivo con el comparativo. Pues, realiza su estudio sobre la base de textos españoles modernos y amplía la descripción de este hecho lingüístico en español con frecuentes y acertadas comparaciones con otras lenguas, especialmente el francés, ya recurriendo a textos o mediante citas de los gramáticos y lingüistas. El lenguaje examinado es el literario, pero se eligen los ejemplos con más sabor oral, preferentemente el diálogo.

Nos dice: "su carácter interrogativo (de las oraciones interrogativas con "si") se reconoce fundamentalmente por el contexto, por la situación y no tanto por la entonación ascendente (y en la escritura por los llamados signos interrogativos)" (pág. 67). Examina este tipo de oraciones en *función sustantiva* y en *función adverbial*. Se detiene, además de otros aspectos, en el problema que presenta la categoría gramatical del "si". Concluye que funciona como conjunción: "Si se ha considerado adverbio es, seguramente, porque la estructura de las oraciones en que él aparece, es similar, formalmente, a la de otras interrogativas indirectas" (pág. 72), en las cuales, *cómo, cuándo, cuánto, dónde* "son evidentemente adverbios, pues determinan la significación del elemento verbal de la subordinación a que pertenecen" (pág. 72). En cuanto a las funciones de la subordinada (como sustantivo) nos da claros ejemplos en que actúa como *sujeto, predicado nominal, complemento directo, complemento del nombre, término de complemento*.

Finaliza el ilustrador artículo con un breve análisis de estas oraciones con "si" cuando tienen un carácter independiente.

En los estudios literarios es de mucho interés el de la señorita Irma Céspedes, quien persistiendo en la idea expuesta en su Memoria de Prueba para optar al título de profesora de Estado en la asignatura de castellano, intenta probarnos la no influencia francesa en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita. Esta vez se ciñe a la relación de los *fabliaux* y el libro del Arcipreste. Nos parece que compendia con mucho acierto los caracteres generales de este género medieval. Luego, intenta un estudio comparativo entre dos *fabliaux* franceses medievales considerados en forma tradicional como fuentes de dos *enxiemplos* del autor español.

Du valet au donze femmes

↓
Enxiemplo del garçon que quería casar con tres mugeres.

La autora, efectuada la comparación, concluye: "Las diferencias que se señalan son tales que sería injusto señalar el texto francés como fuente de Juan Ruiz. Es más bien de creer que este cuento se había difundido oralmente por España... perdiendo sí las características propias del *fabliaux* y que de esa literatura oral lo habría tomado Juan Ruiz" (pág. 46).

Llega a una conclusión similar en el *Enxiemplo de lo que consteció a don Pitas Payas, pintor de Breiaña*.

Acompañan al artículo cuatro *Apéndices: Du vallet au donze fames, Le bât, D'un jeune peintre et se sa femme, Martin le franc*. Lo que permite al lector conocer los textos en disputa.

Creemos que este esfuerzo de la señorita Irma Céspedes nos prueba de manera evidente lo que se puede lograr cuando la *Memoria de Prueba* se realiza apasionadamente y no como un simple requisito para lograr un título.

El artículo del señor Juan Terlingen: *Lengua y literatura españolas en las Antillas neerlandesas* indaga en una lengua y una literatura bastante olvidadas por los literatos y lingüistas. Este olvido se debería, según el autor, a "la situación complicada en el terreno cultural que reina en las Antillas neerlandesas" y "la inaccesibilidad del material de documentación" (pág. 237). El extenso ensayo significa un aporte valioso para el conocimiento de regiones que estaban fuera de la órbita de intereses de los estudiosos.

El tema estilístico está representado por Rebeca Ríos: *La sintaxis en la expresión de Gabriela Mistral*.

Este volumen del "Boletín de Filología" representa el interés de algunos miembros de la Universidad de Chile por las disciplinas lingüísticas. Su contenido es de un alto valor científico. Sólo nos resta suscribir las palabras del profesor F. Krüger, quien al referirse a este tomo dice: "cuyo contenido es de un valor excepcional".

13

GERARDO MOLDENHAUER (1)

Don Marcelino Menéndez y Pelayo y la poesía latina, por Rodolfo Oroz. Ediciones Auch, 1957.

En una edición de los *Anales de la Universidad de Chile*, Rodolfo Oroz, el prestigioso latinista del país hermano, acaba de publicar un trabajo titu-

(1) N. de la R.: Director del Instituto de Filología de la Universidad Nacional del Litoral (Rosario, Argentina).

lado *Don Marcelino Menéndez y Pelayo y la poesía latina*.

El estudio se ha dividido en tres partes, correspondientes a diferentes aspectos del tema. El primero analiza la labor de Menéndez y Pelayo como bibliógrafo de la poesía latina, y parte de la consideración del plan de completar el libro de Pellicer, *Ensayo de una bibliografía de traductores españoles*. Esa idea se hizo luego más ambiciosa, para desembocar en la monumental *Bibliografía hispano-latina clásica*, donde el gran polígrafo español trazó la historia de cada uno de los clásicos en España, y del trabajo de los humanistas sobre cada texto, y las imitaciones y reminiscencias que en la literatura pueden rastrearse. Oroz señala, justamente, el mérito de Menéndez y Pelayo como precursor de tales estudios. Una parte de este esfuerzo de don Marcelino fué desglosada y constituye el conocido *Horacio en España*. Desgraciadamente no pudo el gran erudito completar su *Historia del humanismo español*, que habría sido el coronamiento de su labor ciclópea.

La segunda parte del ensayo de Oroz valora a

Menéndez y Pelayo como traductor, sobre todo de Virgilio y Horacio, de Tíbulo y Ovidio y en menor escala de Cátulo, Lucrecio y Petronio. Destaca especialmente la imitación de *Píramo y Tisbe*, que no entra realmente en el campo de la traducción, por el gran desarrollo que da a la fábula ovidiana y las digresiones que introduce. Es un caso semejante al de *La oración por todos*, de Bello, comparada con el original de Víctor Hugo. Recuerda también la versión de la *Egloga VIII*, de Virgilio.

Por último, Oroz se ocupa de Menéndez y Pelayo como poeta original en lengua latina, sin duda, labor escasa y de mérito muy relativo. Toda esa producción se reduce a los once dísticos del *Elogio de Epicaris* y los dos *Cantos gogliardescos*, compuestos, como la mayor parte de las traducciones, cuando Menéndez y Pelayo tenía entre 15 y 20 años de edad.

El ensayo de Oroz constituye un aporte valioso para el mejor conocimiento de Menéndez y Pelayo, verdadero titán de la crítica hispana, cuya huella puede seguirse sin dificultad en todos los autores que le han sucedido.