

Evolución del estilo en la poesía de Max Jara

1

PARTICIPACIÓN DE MAX JARA EN LA ESTÉTICA DEL MODERNISMO

Cuando aparece *Juventud* (1909), El Modernismo literario mantenía aún un considerable auge entre nuestros jóvenes poetas que “imitaban a Rubén Darío y a Leopoldo Lugones, cuyas *Prosas Profanas* y *Las Montañas de Oro* eran devoradas en los milagrosos ejemplares que poseía Marcial Cabrera. Calcábase sus metros nuevos, sus rimas, sus aliteraciones raras, su exotismo elegante, sus oscuridades, su gusto por el símbolo y la alegoría” (1).

Esta aseveración de Armando Donoso de cuya exactitud puede tener constancia cualquier lector que repase someramente las obras de nuestros poetas publicadas en los primeros diez años de este siglo, se concreta en dos corrientes de influjos del Modernismo en los novecentistas.

A.—*Exotismo, innovaciones métricas. Retórica de Jara*

La primera es el afán de exotismo u orientalismo, expresado a través del ansia por lejanos, remotos países y de la presencia de orientales princesas, ninfas, faunos, monstruos, “vírgenes báquicas”, delfines, en medio de una flora exótica. Esto es especialmente notorio en un Antonio Bórquez Solar,

por ejemplo, o en un Pedro Antonio González, quien en su testamento lírico, ya citado, alude a su presentida, próxima muerte, diciendo: . . . “Y me voy, camino del Oriente, hacia la patria del ritmo”.

Otro de los aspectos en que los poetas del novecientos participan visiblemente en la retórica modernista, es en el gusto por las innovaciones métricas. Ritmo, metro y rima de la poesía anterior al Modernismo resultaban manidos, gastados, caducos para nuestros artistas del novecientos, y es por ello que, siguiendo a Darío, Lugones o Rueda, se entregan a la búsqueda de la expresión novedosa, original, a la acrobacia métrica y a la rebuscada e insólita rima. Tal influjo es transparente en Carlos Pezoa Véliz, al igual que en Víctor Domingo Silva, en Francisco Contreras, en Antonio Bórquez, tan plagado de ajenas resonancias, en Jorge González Bastías, etc.

Ahora bien, es curioso observar que en la obra de Jara jamás asisten tales elementos; ni exotismo ni afán de renovación métrica sojuzgan su obra en los cánones modernistas. Y es más notable esta independencia lírica de Max Jara si pensamos que a la publicación de *Juventud*, el poeta contaba solamente con veintitrés años y que manifestaba una encendida admiración (aún ahora mantenida) por Darío, Lugones y Salvador Rueda. Me parece que en cierta medida explica esta independencia de Jara con respecto al Modernismo, esa fuerte e ingénita disposición temperamental que arrastrándolo

(1) Armando Donoso: *Nuestros Poetas*, Editorial Nascimento. Santiago, 1924. Pág. 19.

siempre hacia el campo emocional, lo apartan de toda cerebralización poética y, por lo tanto, de toda innovación preconcebida o rebuscada lucubración.

No queremos decir con lo anterior que Jara siga los cauces de una poesía que en su época se sentía en derrota. No. Nos contradiríamos con lo que hemos venido exponiendo hasta aquí. Es indiscutible que en nuestro poeta hay un propósito innovador; pero se trata de una innovación que cala más hondo. El poeta anhela, por sobre todo, la máxima fidelidad, la más profunda vinculación entre la expresión poética escogida y la realidad del sentimiento que la motiva. Ese es su anhelo renovador y también su ideal poético y su retórica. Por ello, porque no los siente, es que no aparecen en sus versos ni seres exóticos ni remotos u orientales parajes; y por ello es que se aleja de la exquisitez factual y de los "hallazgos" y finezas formales del Modernismo, prefiriendo incluso caer en las llamadas rimas pobres, o en el uso de vocablos casi cacofónicos en bien de una íntima relación entre sentimiento y expresión, como ocurre en este último verso de *Su Labio*

"Y el beso de su labio me sonroja;
dentro mi corazón es frío peso;
la beso, y al besarla, en cada beso,
parece que me diera una congoja" (2).

O el empleo de rimas estridentemente consonantes:

¡Oh, mujeres olorosas!
¡Oh, mujeres deleitosas!

También es pro de esta fidelidad expresiva que ocurre lo que tan acremente se le criticaba a Jara en su época: la frecuente repetición de rimas entre unos mismos vocablos. Ocurre así, por ejemplo, con ojos y

sonrojos, o con padre y madre, parejas que en los poemas de *Juventud*, riman entre sí, por lo menos, seis veces cada una.

Y es por esta misma razón de fidelidad o espontaneidad en la expresión, que Jara rompe a veces, la asonancia del romance y coloca consonante, como lo veremos más adelante.

Estas pobreza léxicas y de rimas que podríamos verificar con bastante frecuencia en la obra de Jara, no tienen para mí otra explicación que la más arriba apuntada. Parecen probar esto, la constante preocupación y las frecuentes alusiones que hacia su poesía hace nuestro poeta dentro de sus poemas. Es singularmente expresiva al respecto, la primera estrofa del romance *Aunque estas palabras...*

"Aunque estas palabras
no tengan sentido,
no traducen otras
ni mal escondido,
y aún presintiendo
que son sólo ruido,
si yo las callase
no habría vivido" (3).

Versos en que la actitud es ya muy diferente de la de aquel bardo que, hastiado del mundo, entraba en "su verdad". Ahora, con real humildad el poeta canta por imperio de su fuerte emotividad, y los versos, quinto y sexto equivalen a la repetición de la interrogante: "¿Es esto poesía?" (4).

En *Poesía...?*, poema que encabeza el libro homónimo, hay también un par de versos que constituyen muestra palpable de este constante debatirse del poeta por lograr la interpretación de sus intuiciones poéticas:

(3) Pág. 144.

(4) Ya sabemos que el título de su segundo libro *Poesía...?*, que no entendieron tampoco —salvo Omer Emeth— los críticos de la época, significa una duda y una interrogación anhelante: "Es esto poesía. Yo no sé. Dígalo el público". Esta es la cuestión que planteaba Jara con su modesto signo interrogativo.

(2) Pág. 29. *Juventud, Poesía...?, Asonantes, Otros Poemas*. Imprenta Selecta, Santiago, 1934. Utilizaré esta obra para las citas de los poemas de Jara a lo largo de este trabajo.

"Y habiendo sed de poesía,
la poesía en mí se muere" (5).

Alusión que emparenta con la disyuntiva de *Las Mareas*:

"Habla, madre,
que mi lengua *cante o ladre*
la visión de tu desmayo" (6).

Insistamos, pues, que todas estas alusiones de Jara a su propia poesía no son sino reflejo de su lucha por la expresión.

Peró la última cita nos obliga a una breve digresión. Quien lea *Juventud* notará de inmediato la insistencia con que aparecen el verbo ladrar, el sustantivo ladrido u otras expresiones semejantes.

Así, en *Desmayo*, dice el poeta:

"Envenenadas puntas que taladran
las voces ancestrales como ladran" (7).

Y en *Bodas*, tenemos el verso inicial:

"Hay un gran ladrido de congoja en marcha" (8).

Insistiéndose en el mismo poema en otra figura parecida:

"Si el presente es noche que ladra a la puerta".

Y, en *La Sendá*:

"Ladrando a la noche como un perro viejo
llamando a la muerte como un perro triste" (9).

En verdad, parece ser muy de época esto de los poetas que ladran (10), ladridos que eran como una expresión de rotundidad, de violencia y de rebeldía, y también de opo-

sición y distanciamiento a los lamentos sensibleros de la poesía postromántica.

Repetiremos todavía que es el afán del poeta de expresar con autenticidad sus emociones lo que lo lleva a preferir vocablos disonantes y expresiones de mal gusto que violentan el ritmo del poema.

B.—Vocabulario

Si Jara elude todo exotismo al igual que el afán de innovaciones métricas y se preocupa incluso de la elegancia formal, patrimonio todos de los modernistas, ¿cuál es, entonces, la participación de Max Jara en la estética modernista?

Ante esta cuestión debo confesar que, en lo que me ha sido posible ver, tal participación se limita a dos hechos: primeramente el vocabulario de nuestro poeta y seguidamente el metro de los versos que en sus poemas utiliza.

A través de las citas que hasta aquí hemos venido haciendo, ya nos hemos encontrado, a veces con frecuencia, con términos como connubio, hiemal, sedefias, fúlgido, mórbido, impúdico, paroxismo, áurica, tristura, hálitos, lumínicos, rhiniana... Términos todos que nos enseñan las preferencias de vocabulario del Modernismo o el afán de renovación del léxico que anima a los poetas enrolados en dicho movimiento. Es la necesidad de adecuar, de adaptar la lengua a nuevas exigencias o sutilezas del espíritu y de la época, que también se hace sentir en nuestro poeta.

Un caso típico de lo que acabamos de decir, lo encontramos en el poema *Las Nieblas* que empieza así:

"Las nieblas coquetas
que visten la luna de *undívagos* velos" (11).

El adjetivo undívagos posee, desde luego, una ostensible filiación modernista. Lo usan con cierta prodigalidad Víctor Domingo Sil-

(5) *Juventud*, *Poesía...?*, *Asonantes*, *Otros Poemas*, pág. 89.

(6) *Idem*, pág. 65.

(7) Pág. 43.

(8) Pág. 78.

(9) Pág. 83.

(10) En su *Elegía* a la muerte de su madre, Carlos Mondaca concluye:

"Y sólo con mi pena y mi recuerdo
aullarte como un perro..."

También Miguel de Unamuno tiene por ahí un poema con varios ladridos.

(11) Pág. 61.

va en dos o tres poemas de su libro *Hacia Allá*, al igual que Antonio Bórquez Solar en su *Campo Lírico*. También Pedro Antonio González, de quien seguramente lo tomó Jara, tuvo una particular predilección por este vocablo, usándolo en versos como "soy undívaga fibra" (12) o "en la undívaga brisa, ritmo eólico" (13) o "Tu cabello es undívago y rubio".

¿Por qué esa especie de moda en un término que hoy nos suena un tanto rebuscado? Simplemente por esa complejidad semántica —resultado del acoplamiento de las voces onda y vago— que otorga al término imprecisos límites y una vasta irradiación de sugerencia.

Finalmente, si hemos de ser severos en el deslinde de estas cuestiones, debemos recordar que la participación de Jara en el vocabulario del Modernismo, se limita solamente a su libro inicial *Juventud*, para desaparecer en las obras posteriores. E incluso en el libro citado, jamás Jara participa plenamente de esa pomposa verbosidad ornamental de que hicieron gala los poetas modernistas.

C.—Ritmo y metro en la poesía de Jara

Sabido es que el modernismo marca el paso de transición entre la construcción métrica tradicional y el actual verso libre que en la poesía chilena cobra auge luego de la primera guerra mundial con Pablo de Rokha en *Los Gemidos* y más tarde, con Pablo Neruda.

Pues bien, en este aspecto, Max Jara calza en el justo medio, es decir, en pleno modernismo; ya hemos anticipado que nuestro poeta se muestra respetuoso de la rima. Aún más, ni intenta siquiera los artificios o juegos de malabar rítmicos de nuestros modernistas. Sólo el ritmo, y por consiguiente, el metro, innovan en esta poesía, y ello, siguiendo siempre la línea marcada por el Modernismo.

Así, pues, tenemos en Jara diversos tanteos a la par que una mayor flexibilidad rítmica y cierta liberalidad en la longitud del verso y en la mezcla de metros diferentes. Pero en el fondo, todo no pasaba de los escarceos que intentaban la generalidad de los poetas de principios de este siglo, impelidos por la necesidad de ritmos y metros múltiples que expresasen con ductilidad el fluir complejo, sutil y cambiante de sus emociones y de sus intuiciones poéticas.

De esta forma, los poemas que muestran una mayor variedad y libertad en los metros y en los ritmos, están siempre sujetos a cierto fundado encuadre retórico. Veamos, por ejemplo, la segunda y tercera estrofas del poema *Las Mareas*.

- 1 Son las nupcias de la luna y de los mares
- 2 —ella triste y él amargo—
- 3 que confunden sus nostálgicos pesares
- 4 en un beso casto y largo.
- 5 Es la luna que deshoja sus lumínicos azahares
- 6 Sobre el dorso quejumbroso de los mares.
- 7 Es del golfo, en la lívida penumbra,
- 8 El silencio de la ola, toda blanca, que se encumbra
- 9 Son dos ritmos dolorosos
- 10 De la luz y de la espuma: dos sollozos
- 11 que se buscan y que se hallan
- 12 en el lecho de las playas.
- 13 Son dos tristes que confunden sus pudores
- 14 a despecho de la ausencia
- 15 dos desnudos que se muestran la hermosura de sus flores
- 16 dos conciencias
- 17 como espejos,
- 18 que se miran desde lejos
- 19 frente a frente
- 20 y ejecutan lentamente
- 21 una cúpula sin nombre que nuestro ojo no concibe
- 22 nuestro ciego ojo, que vive
- 23 sólo el círculo mezquino de la vida de los hombres (14).

(12) P. A. González: *El Monje y Otros Poemas*, página 27, poema "Pentágono".

(13) Idem, pág. 20, poema *El monje*.

(14) Pág. 63, *Las Mareas*.

He aquí un conjunto variado de metros diversos. Pero si nos detenemos con alguna atención en la consideración de este fragmento, podremos verificar que no se trata aquí de un conjunto de metros antojadiza o anárquicamente dispuestos, sino que, por el contrario, es un conjunto orgánico cuyas variantes o disimilitudes de sus componentes tienen profundas raíces artísticas y psicológicas. Así, pues, la primera estrofa no ofrece otra cosa que la alternancia de versos dodecasílabos (versos signados con los números 1, 3, 6, 7 y 10) y octosílabos (2, 4, 9, 11 y 12) que alternan ritmos poéticos lentos los primeros con otros más dinámicos de los octosílabos. A ellos faltaría agregar dos versos de dieciséis sílabas (5 y 8) que no son sino la adición de dos octosílabos ya que el poeta necesitaba de versos de más alta dimensión para intensificar el despliegue lento, moroso, de dichos versos. Véase, si no, el mero aspecto poético-semántico de los dos versos de dieciséis sílabas:

“Es la luna que deshoja sus lumínicos azahares”.

“El silencio de la ola, toda blanca, que se encumbra”.

Versos ambos en que el ritmo y lo poético-conceptual se hermanan para crear un clima de lento despliegue, acentuado esto por el aspecto sintáctico, ya que las oraciones subordinadas de ambos versos, y la frase explicativa “toda blanca” del segundo, acentúan el ritmo pausado (15).

Si frente a los versos anteriores colocamos un par de octosílabos del mismo poema,

(15) Carlos Busoño —en la pág. 145— de *La Poesía de Vicente Alexandre*, dice al respecto: “...en el lenguaje, el dinamismo positivo (acelerador del período) está encomendado a las partes de la oración que transportan nociones (verbos y sustantivos) y el dinamismo negativo (retardatorio de la expresión) se abandona a aquellas palabras que sirven únicamente para matizar, de un modo u otro, a las nociones mismas (adjetivos, adverbios, etc.). Si decimos “casa”, “bosque” o “leo”, “llueve”, nuestra mente percibe con claridad los conceptos que esas palabras llevan consigo. En cambio no adquiriremos noción alguna con vocablos tal “grande”, “negro”, “cansadamente”. En este terreno es lógico ubicar como elementos retardatorios del ritmo expresivo a las oraciones subordinadas y a las frases explicativas, especificadas, etc., ya que su papel es de meros modificativos.

“Ella triste y él amargo”

o

“Son dos ritmos dolorosos”

es evidente que estos últimos, más breves, cobran una notable celeridad expresiva.

Y el procedimiento se torna más visible cuando el poeta en la segunda estrofa del fragmento citado, divide el octosílabo en tetrasílabos (versos 16, 17 y 19) para violentar aún más el dinamismo de su expresión, que ahora se atenúa con los octosílabos y se desenvuelve lento, despacísimo con los versos de dieciséis sílabas, tal cual ocurre con el flujo violento, alternado por el reflujo penoso, arrastrado de las mareas (16).

Lo curioso es que en el aspecto material o fónico del ritmo, no ha ocurrido nada; incluso todos los versos del poema muestran un común denominador acentual: versos de ritmo trocaico con acentuación necesaria en la tercera, séptima y undécima sílabas de los dodecasílabos. En los octosílabos, con acentos necesarios en la tercera y séptima, y en los tetrasílabos, en la tercera. Es decir, tetrasílabos, octosílabos y dodecasílabos de ritmo trocaico de construcción tradicional en nuestra poesía castellana.

Recalquemos, pues, que toda la novedad métrica en este caso, consiste en la mezcla de dodecasílabos, octosílabos, tetrasílabos y versos de dieciséis sílabas, y que tal innovación no es sino el resultado de la adición de metros cortos o de la fragmentación de los metros extensos.

Ahora, sí, podemos despejar la perplejidad que nos produjo la lectura del poema *Grito*, inserto en *Juventud*, poema en el que se alternan versos alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos, y cuya primera estrofa es:

(16) Evidentemente, no tan sólo del ritmo y el metro depende el dinamismo de un verso o poema. Tanta o mayor importancia tiene la sintaxis, por ejemplo. Y en el fondo todos éstos no son sino medios o aspectos del poema, los cuales están condicionados por la representación poética.

“Soy el hijo primero de tu entraña,
fuí tu primer dolor, seré tu última herida
me diste ayer tu leche; hoy mi llanto te llama
¡oh, mujer!, compadéceme,
compadece a quien fuera la gloria de tu vida!

Ocurre aquí que en medio de endecasílabos (primer verso), alejandrinos (tercero y quinto) y heptasílabos (el cuarto), sorprendemos un segundo verso tredecasílabos, lo que es causa de sorpresa, ya que no es la de Jara una poesía que se caracterice precisamente por las irregularidades o la anarquía. ¿Qué es entonces lo que ocurre aquí? Sólo la incesante lectura del poema y la insistencia en estrofas posteriores en el verso de siete sílabas, nos pudieron sacar de nuestra confusión: en esta estrofa sólo hay un alejandrino, el quinto verso; pues el tercero no es sino la ligazón de dos heptasílabos que se traicionan por la cesura que cercena reciamente los aparentes hemistiquios. Contribuye a corroborar lo dicho el heptasílabo.

“¡oh, mujer! compadéceme”

que inconscientemente el poeta hizo rimar con el aparente primer hemistiquio del tercer verso:

“me diste ayer tu leche”

De la misma forma, resolviendo el supuesto tredecasílabo en su real esencia: dos heptasílabos yuxtapuestos,

“fuí tu primer dolor,
seré tu última herida;”

encontramos la razón métrica y la peculiaridad de la construcción de Jara. Demostrando una vez más, lo repetimos, que las alternancias o mezclas métricas no son sino la adición (o división a veces) de un metro básico que, dentro de las exigencias que el poema crea, se despliega o encoge, siguiendo el ritmo sinuoso de la emoción que sacude al poeta.

En realidad, las variantes en estas combinaciones métricas no son muy vastas y se limitan casi exclusivamente a poemas de *Juventud*, tratándose siempre de combinaciones como las ya vistas —mezclas de octosílabos, con dodecasílabos o de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos— salvo algún caso aislado como el de *Desmayo del Atardecer* en que se mezclan eneasílabos con pentasílabos:

“Desmayo del atardecer,
¿de qué deseo de mujer
vienes a mí?
(Con la fe ingenua de la infancia,
llorando están por ti mis ansias,
y te perdí!) (17).

A propósito de eneasílabos, también podría llamar la atención la construcción métrica de la primera estrofa de *Grano de Trigo*.

“Mi vida incomprendida
te miró indiferente —¡oh rubio grano amigo!—
mi humildad pensativa
no oyó hasta ayer la música del trigo;
pero mi lengua te sabía bueno
ya en el alba rosada de la infancia;
hombre, sueño mi verso lleno
de tu suprema y única elegancia” (18).

Se trata, pues, de una construcción métrica de heptasílabos y endecasílabos, en la que el segundo verso, un aparente alejandrino, no nos preocupa, pues ya sabemos que aquí se trata de la yuxtaposición de un par de heptasílabos; pero sí nos llama la atención el séptimo verso, el eneasílabo

“Hombre, sueño mi verso lleno”

¿Es que Jara, escrupuloso constructor de sus versos, desprecupó la presencia de este solitario eneasílabo en medio de los versos de siete y once sílabas? Nos parece que no,

(17) Pág. 173.

(18) Pág. 108.

pues aunque rítmica y métricamente el verso de nueve sílabas no disuena con el hepta y el endecasílabo, creemos que Jara, muy cauto ante cualquier renovación y afanoso siempre de la unidad en sus piezas, habría evitado la irregularidad. Lo que aquí sucede es que el sustantivo "hombre", que dentro del contexto del poema equivale más o menos, a una frase como "ahora que soy un hombre", se constituye por sí solo en una especie de entidad métrica, es casi un verso aparte (19), y por esto, se desliga, se sale del verso que queda así convertido en un simple heptasílabo.

Destaquemos, finalmente, que este gusto por la variedad de metros dentro de un mismo poema, se realiza en especial, en *Juventud*, pues en *Poesía...?* y poemas posteriores, el poeta busca por lo general, como cauce de su expresión, formas métricas uniformes para cada uno de sus poemas.

D.—*Un último rasgo de derivación modernista: lo vago y lo incierto en la poesía de Max Jara*

Sabido es que el Modernismo se reviste de ese decadentismo moral, de ese *spleen* y neurastenia que el Simbolismo puso en boga. Ya hemos visto que tales elementos tienen sólo una muy circunstancial aparición en la obra de Jara. Hay, sin embargo, en nuestro poeta un aspecto que hasta aquí hemos olvidado y que está íntimamente emparentado con el ya citado *spleen*. Ello es el gusto por la vaguedad y por lo incierto.

En este punto, puede preguntársenos: ¿Qué relación hay entre la abulia o *spleen* simbolistas y el gusto por la "pintura" vaga y de contornos difusos? La cuestión para mí se resuelve en una doble situación. Primeramente, el afán por lo vago e incierto no es sino el resultado del hastío o aversión

que en el ánimo del poeta causa cuanto lo rodea (20), lo que lo lleva a buscar en su poesía la expresión de una realidad diferente a la que vive. Y en segundo término, como el Modernismo también heredó del Simbolismo el gusto por el poder de sugerencia de imágenes y poemas, nada más apropiado para la creación de esa realidad diferente que su estructuración a través de términos que más que delimitar, insinúen; que más que precisar, muestren contornos, vagos, nebulosos y vastamente sugerentes. Es decir, que a una realidad de límites exactos y que por chocar con su yo, el poeta la ve chata y prosaica, se opone una realidad poética de ilimitado poder de sugerencia, especialmente apta para que la imaginación retoce, se solace y vague libremente. De ahí la abundante presencia en nuestros poetas del novecientos de voces como remoto, lejano, vago, vagoroso, tenue, leve, suave, difuso, ambiguo, lento, lánguido, etc. De ahí también que frente a la estridente tristeza romántica, estos poetas ponen de moda a la melancolía, palabra evocadora de un estado de ánimo más impreciso y complejo y por ello más sugerente. Y de ahí también que, en general, se procure el empleo de términos que sugieran vaga o indeterminada lejanía, ya sea temporal, espacial o de cualquiera otra índole. Vaguedad y ensoñación que es notorísima a través del frecuente empleo de adverbios como "lejos", "allá" y otros. Recordemos tan sólo que el primer libro de Víctor Domingo Silva, publicado en 1905, lleva el sugerente título de *Hacia Allá*...

En una de las entrevistas que para Zig-

(20) Las causas de este desajuste o choque entre el artista y su medio son siempre a mi parecer de índole social. Para el caso particular que nos preocupa, es evidente que al artista de nuestra América le fué y le es adverso un medio social en el que no hay mayor valer que el que da el dinero, ni jerarquía que no se asiente en otros signos que los monetarios.

Ante tal estado de cosas, nuestras clases altas y nuestros gobernantes han tenido, escasísima si no ninguna, consideración a quienes han forjado nuestra cultura. Añádase a esto el natural desprecio que nuestros intelectuales deben sentir por la incultura e insensibilidad de quienes tienen el poder y el dinero, y se concluirá, que a fin de cuentas, nuestro artista se constituye en el plano social, en un neto personaje marginal.

(19) El poeta pudo perfectamente haber constituido con él un verso independiente, tal cual lo hizo en el poema *Grito* (pág. 44), en su segunda estrofa:

"Mujer,
alegra a la prenda de tu orgullo".

Zag hacía Daniel de la Vega, Manuel Magallanes Moure teorizaba acerca de su poesía, tratando este punto, de la siguiente forma: (con mi poesía quiero) “sugerir matices porque nuestro espíritu moderno, complicado y sutil, no siente dolores ni alegrías simples, sino que percibe diversas tonalidades de sentimientos, confundidos” (21). De que tales palabras significaban un cabal conocimiento de su obra, dan testimonio los títulos de sus dos primeras obras: *Facetas* (1902), *Matices* (1904), y en general la poesía toda del autor de *Apaisement*. Así en poemas como *De mis días tristes*, leemos:

“Acaso este perfume delicioso
así tan leve, así tan vago, es tu alma” (22)

versos en que el objeto de máxima belleza: el alma de la amada, tiene para el poeta, como atributos esenciales de hermosura, la de ser leve y la de ser vaga.

Aunque pequeñito, no es menos decidior al respecto el siguiente fragmento de *El Estanque*

“... armonía indecisa
como la de un suspiro, música de un aroma
perfume de una música que como incienso toma
vaguedades de ensueño” (23).

Aquí la belleza y la armonía, se revisten de tal indecisión y de tan escasa corporeidad o forma determinada, como la podría tener un suspiro, término este último que derrama en el poema su caudal conceptual-emocional: melancolía, lánguida tristeza. Y a continuación nos es dable observar como en este clima de vaguedad e indeterminación, lo olfativo, y lo auditivo se confunden (“música de un aroma”); nebulosa atmósfera que se distiende con la inversión de los términos anteriores (“perfume de una música”). Finalmente, estos perfumes y música

cas toman aún “vaguedades de ensueños”, nueva doble reiteración en la creación de este clima poético de vaga, indeterminada, difusa consistencia que, en realidad, nos ahorra mayores comentarios.

Ahora, la utilización por Max Jara de tal recurso poético, es evidente a una primera lectura; pero tiene en nuestro poeta la particularidad de que siendo elemento de innegable extracción modernista que apunta como tal en poemas de *Juventud*, según lo hemos visto en versos, ya citados:

“Suelo lejanamente”

“Al azar de los vientos”

“una estrella que luce remota”

“Los vientos que traen rumor de follaje
de lejanos bosques con denso ramaje”

“camino incierto”

“los tibios rubores
de las lejanías”

“en las inalcanzables lontananzas

“hacia tierras ignoradas y remotas”

etc., va acentuando su participación a medida que avanzamos cronológicamente en la obra del autor de *Yerbas Buenas*. Ya hemos dicho más de una vez que del vasto y heterogéneo material poético que aparece en *Juventud*, el poeta, en la evolución de su obra posterior no intenta nuevos caminos, sino que procede de dos maneras: o atenuando y eliminando incluso, cuando entiende que tal material disminuye o perjudica cualitativamente a su obra, o intensificando los elementos que siente como eficaces dentro del contexto de sus poemas. Esta segunda actitud, pues, es la que se opera con los citados elementos expresivos de vaguedad o de lo incierto. Es como si el poeta, convencido ya de que su poesía ha de encaminarse por los

(21) Revista *Zig-Zag*, 15 de marzo de 1913.

(22) M. Magallanes Moure, *Sus mejores Poemas*, Edit. Nascimento, pág. 29.

(23) Idem, pág. 51.

senderos de la íntima emoción, buscara en la expresión de lo tenue, ambiguo y vago, la sugerencia necesaria a ese tono menor expresivo en el que se desenvolverá su poesía de *Asonantes*, tono menor que alcanzará la más alta factura, en el divulgado poema que se titula *Ojitos de Pena*.

“Ojitos de pena,
carita de luna,
lloraba la niña
sin causa ninguna”.

Dice la primera estrofa que, no obstante la evidente generalidad y vaguedad con que se expresa un sentimiento doloroso, despierta en nuestra sensibilidad un sinfín de sugerencias de hondo poder emotivo. Es como si ese “lloraba la niña” / “sin causa ninguna”, rasgara en nuestro espíritu un acorde de hondas y vastas resonancias que remueven nuestras experiencias de lo doloroso, triste y melancólico (24).

También las dos últimas estrofas de *Puesta de Sol* resultan singularmente útiles para ilustrar este aspecto de la poesía de Jara:

“Otra vez, ante el *vago rumor* del vasto río,
el Sol entre las aguas era un *deseo mío*.
Tras el oro y azul, *miraba en el vacío*.
El aire fué silencio; el agua escalofrió.
Pero aún más hermosa contemplé la agonía
de la luz sonrosada en verde lejanía:
una estrella temblaba; una vaca mugía;
una voz alababa a la Virgen María” (25).

En que la indeterminación del paisaje: vago rumor del vasto río; luz sonrosada (matiz aproximado al rosa), verde lejanía; confluyen con el estado anímico del poeta que ante tal paisaje, pierde su mirada en el vacío y es presa de un deseo del cual sólo sabemos que se identifica con el hundimiento del Sol en las aguas (seguramente se trata de un sentimiento de tristeza provocado por

la hermandad que el poeta establece entre la caída del Sol y sus esperanzas o anhelos muertos o frustrados) (26).

Hay en la poesía de Max Jara la insistencia pertinaz en el empleo de un vocablo, insistencia que también se acentúa a medida que avanzamos cronológicamente en sus poemas. Se trata de la palabra “desmayo” que, por los matices con que se reviste en esta poesía, hállese, a mi manera de ver, hondamente vinculada con la materia que en estos momentos nos preocupa.

Ocurre, por ejemplo, que al contemplar una estrella, el poeta siente que

“su rayo en mi noche desmayado flota” (27).

O hablando del recuerdo de la amada muerta:

“Visión tú fuiste ayer rayo y poema,
mas hoy tu fuego pálido no quema.
Hoy llevas en tus tintas el desmayo” (28).

Ya hemos visto, que acerca del amor, el poeta de *Juventud* establecía:

“el amor es triste, desmayado y loco” (29).

Y en *Adiós a las Mujeres*:

“en mis ojos dos deseos
desmayados y amarillos
como cirios de un entierro” (30).

Siempre con respecto al mal de amores, dice:

“Pone en todas las cosas un sabor y fragancia
y en hombres y mujeres, el desmayo del ansia” (31).

(26) Una vez más quiero insistir: esa sugerencia de vaga tristeza que emana del poema, no proviene únicamente de lo citado, y que ritmo, sintaxis y la textura toda del poema, colabora en la creación de un clima de incierta, vaga melancolía, que surge de la contemplación de un quieto, adormecido paisaje crepuscular. En suma, un poema es una entidad complejísima y nuestros análisis tienen el objeto de destacar un aspecto de dicha entidad.

(27) *Estrella*, pág. 17.

(28) *Elegíaca*, pág. 23.

(29) *El Amor*, pág. 30.

(30) Pág. 35.

(31) *Adolescencia*, pág. 102.

(24) De este poema se hará una exégesis más detenida en páginas posteriores.

(25) Pág. 96.

Evocando a la mujer querida y muerta, encontramos:

“—Señora, baluceo con infantil desmayo” (32).

Y el tono elegíaco repite el término en otro caso semejante:

“Y un desmayo infantil me posee y rebosa suave y lípidamente de mi triste razón, cuando, tocando el árbol —¡oh, locura armoniosa! siento que está más cerca de ti mi corazón” (33).

En fin, que el poeta “en el desmayo de la luna” (34), reposa con “el desmayo tembloroso del paisaje” (35) y evoca el “beso desmayado en la frente” (36) de aquella primera mujer poseída. Todavía, el reflejo de las olas es “la visión del desmayo” (37) de las mareas. Finalmente, por lo elocuente, leamos la primera estrofa del poema *Desmayo del Atardecer*:

“Desmayo del atardecer
¿de qué deseo de mujer
vienes a mí?
(Con la fe ingenua de la infancia
llorando están por ti mis ansias,
y te perdí) (38).

Como se puede ver a través de estas citas, la preferencia por este vocablo es notoria, como también es visible que el empleo semántico que a este término se da, no es uniforme, más aún, su significación en muchos casos, resulta ambigua. Incluso podemos adelantar que tal palabra es empleada por Jara siempre con algún matiz metafórico, interesándole el vocablo “desmayo”, más que por su significación habitual, por los matices que él evoca: lo lánguido, desvaído, quieto, abandonado, sin vida o cercano a la muerte. Esto es fácilmente verificable cuando en un poema como *Fiesta de los Estudiantes*, nos describe un paisaje quieto, solitario y ajeno al bullicio y algarabía de la fiesta juvenil, escribiendo:

(32) *Pero llega la noche*, pág. 169.

(33) *Elegíacas*, pág. 114.

(34) *Elogio a la Melancolía*, pág. 183.

(35) *Fiesta de los Estudiantes*, pág. 147.

(36) *Desde aquella primera mujer*, pág. 167.

(37) *Las Mareas*, pág. 65.

(38) *Pág.*, 173.

“repose con el desmayo
tembloroso del paisaje”

Versos que si intentamos traducir, deberíamos reducirnos a decir: (alejándome del bullicio) fuí a reposar en el abandono, y la quietud temblorosa (porque aguas, vegetación y aves viven y vibran) del paisaje.

Y cuando escribe que el rayo de la estrella “en mi noche desmayado flota” o metaforiza “el desmayo de la luna” no hace sino aludir a los reflejos del astro, caídos, quietos, y abandonados sobre los objetos terrestres.

También ese desmayo del atardecer proveniente quizás de qué deseo de mujer, es más que un desaliento, es una melancolía, una lánguida tristeza, un anhelo vago e insatisfecho, una indefinible ansiedad. En fin, “desmayo” aquí es todo eso, quedando aún un remanente de significación, porque ya es hora de volver a nuestro punto de partida: como decía Magallanes Moure, el poeta del novecientos —modernistas y postmodernistas— sintiendo que la realidad psíquica es compleja e imposible de representar fiel y totalmente por medio de las palabras, prefiere buscar el camino del matiz y de la sugerencia. Si la realidad psíquica que es sintética, no se puede transferir con fidelidad por medio de las entidades analíticas que son las palabras; entonces, sugiramos esa realidad, hagamos que nuestros poemas sean como mágicos sones que al ingresar en la sensibilidad del lector se abran en una infinita gama de resonancias. Esto parecen decirse nuestros novecentistas. Así, pues, desmayo, lejanía (39), esfumación, nebulosas,

(39) El empleo del vocablo desmayo me parece que es también un patrimonio de la época. Por lo menos, yo lo he podido ver usado por V. D. Silva con bastante insistencia, y por Magallanes Moure en versos como:

“Caen las hojas fingiendo
mariposas desmayadas”.

(Sus mejores poemas, pág. 13).

“Así desmaya en tus sombreados ojos
la suavísima luz de tus miradas” (pág. 17).

Así también como en Carlos Mondaca:

“... y las hojas ...
me dan sus sombras en un lento desmayo” (pág. 31).

lo incierto e impreciso, vaguedad en suma, son simples resortes de los que Jara, al igual que sus contemporáneos, se vale para sugerir bella languidez, morosa delectación y poéticos dolores o tristezas.

2

LA SENCILLEZ Y SU RELACIÓN CON EL TONO MENOR DE LA POESÍA DE MAX JARA

Páginas atrás, cuando comentábamos la orientación hacia la naturaleza que hemos podido ver en la poesía de Max Jara, insinuábamos que dicha dirección aparecía en el poeta como una predisposición temperamental que lo lleva a preferir lo natural y simple, lo que es también una reacción al medio artificioso y desnaturalizado con el que el poeta se halla en pugna.

Vista ya la participación de la naturaleza en la poesía de Jara, correspóndenos ahora atisbar cómo aparece el correlativo gusto por la sencillez y simpleza en esta poesía.

Hasta aquí, en más de una oportunidad hemos hablado de que nuestros poetas del novecientos son en tal o cual aspecto herederos del Simbolismo. De tal Escuela procede, por ejemplo, el afán de armonía y ductilidad, esa especie de decadentismo morboso, el gusto por la ingeniosa o novedosa rima y la resonante aliteración y esencialmente ese anhelo de hacer del poema una especie de pieza musical que, partiendo de lo sentimental, despliega toda un área insinuante y sugerente que transforma a tales creaciones casi en algo así como esas veladas actrices que aparecen en los espectáculos frívolos, o revisteriles, actrices de las cuales, no obstante percibir sólo resquicios o contornos de sus figuras, imaginamos y adivinamos mil y uno de sus encantos, estimulados por los pequeños, pero sugerentes detalles que los esfumados velos nos permiten captar.

Hasta aquí, pues, hemos hablado de los legados que el Simbolismo entrega a nuestros poetas. Y, me parece, hemos sido justos.

Pero, no lo seríamos totalmente, si no nos refiriéramos también a la contrapartida o a la otra cara de estos influjos.

Pues, no obstante que estos mismos poetas que empiezan su producción literaria a comienzos de nuestra centuria se reconocen sucesores del Simbolismo, ocurre que es precisamente contra este movimiento poético que se realizan las más fuertes reacciones. Se vitupera primordialmente lo mórbido, decadente y artificioso que aparece en las producciones de los simbolistas, como lo expresa Francisco Contreras (1). Pareciera contradecirse esto con las páginas que hemos dedicado al aspecto decadente que aparece en los poetas de la generación del novecientos, pero la verdad es —tenemos que insistir en ello— que tal generación es un movimiento complejo y polifacético en el que se esgrimen y concilian las más encontradas tendencias. Así, me parece que en esta reacción hacia lo artificioso y decadente pesa grandemente el influjo de Zola y de toda la novela realista, que conjuntamente con la transformación económico-social que empieza a vivir nuestro país, abren la sensibilidad de nuestros artistas hacia un más profundo y exacto sentido de nuestra realidad.

Es así, como por reacción a ese decadentismo que se sentía había cumplido ya su ciclo vital, se genera un ferviente anhelo antirretórico, de sinceridad, de sencillez y de simpleza.

Ya el maestro Pedro Antonio González había dejado, aunque aislados, algunos testimonios de tal anhelo, como ocurre con una de sus más celebradas poesías, cual es *Mi Vela*:

“Cerca de mi vela que apenas alumbra
la estancia desierta de mi buhardilla,
yo leo en el libro de *mi alma sencilla*
por entre la vaga y errante penumbra” (2).

(1) Fco. Contreras: *Preliminar sobre el Arte de Hoy*, estudio que encabeza su libro *Romances de Hoy*, Garnier Hnos. París, 1907.

(2) Pedro A. González: *El Monje y Otros Poemas*, Talleres Gráficos “El Nuevo Imparcial”, Santiago, 1953, pág. 44.

Indudablemente que esto de autocalificarse de sencillo, es en Pedro A. González (al igual que en muchos otros del novecientos), un puro anhelo, pues en el fondo, ni lo es, ni él mismo sinceramente se sintió nunca sencillo.

Que este afán de sencillez era en su esencia un anhelo retórico de la época lo prueba la doble orientación de la mayoría de nuestros poetas del novecientos que por un lado, participan de lo retorcido y decadente y por el otro, claman por la sencillez y la naturaleza. Tránsito este que se encuentra límpidamente expresado por el poeta Magallanes Moure en su celebrada pieza *Las Ventanas*:

“Maestro constructor: ¿crees que las ventanas serán muchas? Pues yo pienso que no son tantas como las que debiera poseer esta casa.
Si antes amé la sombra, fué porque había en mi
[alma
la inquietud de un secreto, la angustia de una falta
Si antes amé la sombra, fué por creer que estaba
en ella mi ventura” (3).

.....
“Si antes amé la sombra, hoy la luz me hace falta”.

Concluye el poeta puntualizando las dos retóricas: la de las sombras o lo decadente y la de la luz o sencillez.

En Max Jara, desde *Juventud*, es visible en el campo temático la preocupación por lo simple y sencillo. El poeta, ya lo hemos visto, busca en la elementalidad de la naturaleza y en el primitivismo esencial de la vida natural, sus motivos de inspiración. Y en general, cuanto exalta su emotividad se reviste en su poesía de estos atributos de simpleza, sencillez y humildad. La mujer amada se enviste así de femenino “gracia sencilla” (4) y su risa “tiene el áurica sencillez de la luna” (5). “Oh, sencilla” (6), es el vocativo con que exalta la evocación de su

madre. También el cielo es sencillo (7) “los sauces humildes” y “las flores de los campos” / “graciosas pero simples” (8). En *Las Mareas*, ya nos encontramos con el verso:

“Con el rayo de la luna va un deseo simple y casto”
(9).

y hemos visto también que el poeta lanza sus versos a turbar

“El sueño adolescente de la vida sencilla” (10).

Digamos, en fin, para no recargar de citas estas páginas, que el canto a la sencillez, a la vida humilde, a los elementos u objetos simples y sencillos, es una constante en la poesía de Jara. Y que la adjetivación de humilde, simple y sencillo tiene siempre, en el fondo, un matiz ponderativo.

Ahora bien, la retórica misma que podemos observar en la evolución estilística de la poesía de Max Jara, no se condensa sino en una sola actitud: la búsqueda incesante y cronológicamente progresiva de la sencillez. Se puede así establecer una línea estilística en la obra del autor de *Yerbas Buenas*, línea que iría de lo complicado, recargado y artificioso, hacia lo simple, claro y llano. *Juventud* sería, en este camino, el primer hito en que el atormentado joven poeta se debate desesperadamente en la búsqueda de la expresión del complejo rebullir sentimental que lo sacude. *Poesía...?*, en cambio, es una atenuación de recargamiento estilístico y emotivo; pero dentro de esa trilogía, aparece como una transición hacia *Asonantes* que es ya una clara definición en esta línea evolutiva.

Nada más útil para atestiguar lo que venimos estableciendo que la confrontación de poemas pertenecientes a los dos extremos: *Juventud* y *Asonantes*.

Veamos, en primer término, fragmentos del libro inicial de Jara:

(3) Manuel Magallanes Moure: *Sus Mejores Poemas*, Edit. Nascimento. Santiago, 1926.

(4) Pág. 36, *El Adiós a las Mujeres*.

(5) Pág. 69, *Salutación*.

(6) Pág. 45, *Grito*.

(7) Pág. 116, *Elegiacas*.

(8) Págs. 123 y 124, *Quebrantado el Viajero*.

(9) Pág. 66.

(10) Pág. 12.

Voz en el Desierto

“Musa de juventud, que a la eterna distancia del olvido dilatas tu perenne armonía, el último vestigio de una ideal fragancia hoy sube del jardín de mi melancolía. Verdor de las praderas cuajadas de rocíos, tu recuerdo minora la fatiga doliente con que los corazones de ilusiones vacíos se pierden en la noche pacífica y doliente” (11).

Veamos también la estrofa inicial del ya varias veces citado poema titulado *Las Marcas*:

“Oh, perenne armonía de las olas rugientes con las inacabables fiebres del infinito! preñadas de lo eterno, vuestros flancos hirvientes con su ser justifican la belleza del mito que los ojos helenos glorificaban antes ebrios de agua y de sol en las playas egeas, en los pechos heroicos los hálitos gigantes de las vastas mareas!” (12).

Es en estos versos donde la juventud de la época vió y saludó en Jara “el advenimiento de un poeta máximo” (13).

Veamos ahora del libro *Asonantes*, un par de estrofas del romance *Gemía la Tórtola*:

“Gemía la tórtola
silbaba el zorzal
entré por el monte
llorando mi mal
Cantó primavera
en el manantial
Del viento en el agua
no queda señal” (14).

Finalmente, en *Clavel y Rosa*, poema de procedencia posterior a *Asonantes*, leemos:

“Leche el clavel, sangre la rosa
suelen un día amanecer

Semejan esposo y esposa
Es el destino florecer.
Breve la vida de la rosa
como la llama suele ser:
la mata el viento que la goza,
la rosa es casi una mujer” (15).

La sola lectura de estos fragmentos habla por sí sola, de tal forma que una somera comparación nos hace ver que frente a la complejidad sintáctica de los poemas de *Juventud*, recargados de frases explicativas, subordinaciones y agrupaciones de elementos análogos; los poemas de *Asonantes* muestran una faz descarnada, monda, que exhala una fresca espontaneidad expresiva. La adjetivación misma que en ciertos poemas de *Juventud* resulta a veces profusa, sufre en *Asonantes* un proceso de atenuación, de mesura, de tal forma que el adjetivo es siempre parco y preciso.

Vinculado a este afán de sencillez y sobriedad, se desarrolla también lo que se ha llamado “tono menor” de Max Jara. Y estilísticamente no puede haber una mayor correspondencia: en la primera etapa (*Juventud*), oscura, tumultuosa y complicada, el poeta canta, llegando a veces a desgañitarse. Pero cuando el mismo poeta madura artística y sensiblemente, entonces ya no cantará, por el contrario, dirá apenas, en voz bajísima, musitará sus versos.

Este bajar la voz, este asordinamiento del poema que verificamos en otros poetas de la misma generación, tales como Mondaca y Magallanes, es también una reacción a la exuberancia verbalista, al estruendo orquestal que Darío y el Modernismo ponen en la lírica hispanoamericana; igualmente se sienten insinceros y huecos los destemplados gritos y los arranques líricos emocionados de los románticos.

Digamos, en fin, que es en *Asonantes*, el libro libertado de todo influjo, donde Jara conseguirá la cabal realización de este tono

(11) Pág. 48.

(12) Pág. 63.

(13) Rubén Azócar: *Poesía Chilena Moderna*, pág. 28.

(14) Pág. 151.

(15) Pág. 179.

menor o asordinado (16), del cual tal vez la más alta expresión hállase en esa joya de musitación, sencillez, intención y modestia que es *Ojitos de Pena*:

“Ojitos de pena,
carita de luna,
lloraba la niña
sin causa ninguna.

Su madre cantaba,
meciendo la cuna:
“No llore sin pena,
carita de luna”.

Ojitos de pena,
carita de luna,
la niña lloraba
amor sin fortuna.

—¡Qué llanto de niña!
sin causa ninguna,
pensaba la madre
como ante la cuna.

—“Qué sabe de pena,
carita de luna!”

“Ojitos de pena,
carita de luna,
ya es madre la niña
que amó sin fortuna;
y el hijo consueta
meciendo la cuna:

—“No llore, mi niño,
sin causa ninguna;
no ve que me apena,
carita de luna”.

Ojitos de pena,
carita de luna,
abuela es la niña
que lloró en la cuna.
Muriéndose llora
su muerte importuna.

—“¿Por qué llora, abuela,
sin causa ninguna?”

(16) Eso sí, es un deber precisar que Jara nunca padeció de un violento tropicalismo o garrulería verbal como lo encontramos en Víctor Domingo Silva, por ejemplo. Cierta innata mesura o un intuitivo equilibrio temperamental lo hacen escabullir, soslayar todo desborde lírico.

Llorando las propias
¿quién vió las ajenas?
Mas todas son penas
carita de luna (17).

¡Qué hondo sacudón emocional nos produce la lectura de este poema! Y, sin embargo, hay pocas piezas líricas en nuestra lengua que estén tan alejados del “recitado” como ésta. A través de un grupo de hexasílabos, el poeta nos ha ido trazando toda una amarga visión del dolor humano y su incomunicabilidad con respecto a nuestros semejantes. Pero todo esto, sin un solo lamento, evitando todo estruendo emocional o toda nota de alto registro. El pesimismo, el desencanto, la pesadumbre que exhala y nos transfiere el poema, provienen especialmente de ese tono bajo, íntimo, de musitación con que se ha forjado cada verso. Ese recato emocional, esa contención en la expresión de lo doloroso, y esa modestia verbal, constituyen ese tono menor que es la tónica de la poesía de Jara, a partir de *Asonantes* y es lo que hace que nuestra sensibilidad sienta como más bello, sincero y hondo el sentimiento que estos versos nos transmiten (18).

(17) Ob. cit., pág. 128.

(18) Ciertamente que además del tono menor hay aquí la utilización de otros elementos que contribuyen a la creación de tal clima poético. En primer lugar, la parte que podríamos llamar temática del poema, se reduce simplemente a su primer cuarteto: el llanto de un ser, incomprendido por los demás (sin causa ninguna). El resto del poema no es más que insistencia, recargamiento o variaciones del mismo tema. Es decir, se trata de un caso más o menos análogo al de la creación de un ámbito o clima poético dado, a través de elementos que poéticamente inciden en un mismo matiz o aspecto, como lo hemos visto en el romance “Arbol Muerto”.

Así, pues, la leve tristeza que asoma en la primera y segunda estrofas, gravita, se derrama sobre la amargura y desencanto que exhalan las estrofas tercera y cuarta. En seguida, toda esa ráfaga penosa, viene a adherirse a la estrofa siguiente. Y en esta forma, tal cual un alud, a medida que se desliza, el poema va acrecentando su capacidad emotiva de dolor. Por esto, por este progresivo recargamiento de desencanto y pesadumbre es que sentimos vibrar con tan vastas resonancias la cuarteta postrera:

“Llorando las propias,
¿quién vió las ajenas?
Mas todas son penas,
carita de luna”.

Claro está que esta reiteración significativo-emocional es

Insistimos, por fin, que lo que caracteriza la evolución estilística de Jara, es esta elusión progresiva del artificio y el afán también cronológicamente creciente de sencillez y naturaleza, orientaciones que, vale la pena anotarlas, ponen a nuestro poeta, con la publicación de *Asonantes* (1922), a contrapelo de las corrientes poéticas que empiezan a imperar en nuestro país después de la primera guerra mundial.

3

EL ROMANCE EN "ASONANTES". ¿POPULARISMO EN LA OBRA DE JARA? UNA PARTICULARIDAD ESTILÍSTICA: ESLABONAMIENTO O CONSTRUCCIÓN DE POEMAS EN PEQUEÑOS CUADROS

Igualmente paralela con este prurito de sencillez que encontramos en *Asonantes*, aparece en este libro una nueva orientación en la poesía de Jara. Se trata de cierto gusto por los temas y formas poéticas enraizados en la lírica popular y tradicional de nuestra lengua, verbigracia, el romance, forma de composición que Max Jara en nuestro siglo es el primero en cultivar en nuestro país (1).

Llama la atención esta nueva orientación

correlativa, mejor dicho, está sustentada por otro elemento reiterador, cual es ese par de frases sustantivas que, a manera de estribillo, se repite cuatro veces en el poema:

"Ojitos de pena,
carita de luna".

Frases provistas de hondo poder de sugestión poético-emocional: los dos diminutivos y los sustantivos pena y luna se conjugan en tal sentido.

Pues bien, si en la iniciación del poema estas frases tienen casi un mero carácter de palabras cariñosas o amables, es evidente que en las repeticiones que de este par de versos se hace, dicho matiz va cediendo su importancia a cierto poder sugerente de tristeza, desencanto y amargura.

No hay duda, pues, que nuestra reacción emocional es muy diferente entre la primera y la última aparición de tal especie de estribillo. La causa de dicha diferencia, como lo explica Bousoño en su *Teoría de la Expresión Poética* (pág. 215 y sigs.), estriba en los versos intermedios, cuyo significado aflitivo recarga de dicho simbolismo a la última aparición de tales imágenes.

(1) No tengo documentación exhaustiva acerca del romance moderno; pero me parece que es Jara quien en idioma castellano primero cultiva el romance en nuestra centuria. Por lo menos, antecede a Federico García Lorca, el genial andaluz, reactualizador y reivindicador del romance castellano.

de buscar motivos de inspiración en los temas de raíz popular o en la construcción del romance tradicional. Llama la atención, digo, en una poesía como la de Jara, que si tiene una tónica, ella es la de un fuerte predominio del yo.

Pero no causará mayor extrañeza, si como una derivación del anhelo de sencillez, se mira a esta propensión hacia las formas tradicionales como un proceso de depuración y maduración estilística que plasma en forma definitiva en su última obra. Prueba de lo que venimos diciendo es una enmienda realizada por el poeta en 1934 para uno de sus poemas *Juventud* (1909). La versión primigenia del poema *La Guitarra* decía en su primera estrofa:

"La guitarra tiene el alma de una niña de ojos claros, en su caja guarda un nido tembloroso de gorjeos. A jardín por primavera su cordaje yo comparo y sus notas a una fuga de nostálgicos deseos".

Pues bien, para la versión de 1934, el poeta cambió el cuarto verso por el siguiente:

"la tonada es una fuga de nostálgicos deseos".

Demostrando con esta alusión folklórica preferida en 1934, que el arribo a las formas populares y la preocupación por lo autóctono es un proceso de maduración estilística.

Conviene en este punto hacer una aclaración: hasta aquí hemos usado con cierta impropiedad el término "popular". Hemos hablado de orientación hacia lo popular, y cuando así lo hemos hecho, hemos querido referirnos a ciertas construcciones poéticas que emparentan estilísticamente con la tradición lírica española y particularmente con el romance. Pero se equivocaría de plano quien a través de nuestras imprecisas palabras quisiese ver en Jara a un poeta popular. El caso es muy diferente: popularismo, o inclinación hacia lo tradicional son siempre en Jara meras características particulares de su poesía, que al encuadrarse dentro de un

severo casticismo formal y con el definido propósito de una elaboración de una decantada fuerza expresiva, cuajan en poemas de una profunda, esencial pureza artística. Para ilustrar lo que afirmamos, calza cual anillo al dedo el romance que tanto celebraba Emilio Vaisse: *Madalena*,

“Bienvenida fué la niña
nacida por primavera;
alborozo fué esperarla,
alegría conocerla,
de sus viejos, el orgullo,
que se miraban en ella;
pero, por desgracia suya,
la nombraron Madalena,
pero, mal aconsejados,
aún no sería doncella
cuando al pueblo la mandaban:
se perdió tanta inocencia.
Un día trajo otro día;
años llevaba de ausencia.
Los viejos padres la piden
no quieren morir sin verla;
salió la hermana a buscarla;
sin saber cómo, la encuentra,
y de mirarla tan otra
no se atreve a conocerla.
Reían los ojos zarcos
bajo la pestaña crespa
gruesas dormilonas de oro
bailaban en las orejas,
y al hablar, los finos dientes
con gotas de oro chispean;
las manos ensortijadas
las vestiduras de seda:
la boca, una ansia de besos;
los blancos brazos, promesas;
todo deseo en reposo;
en el andar, todo fiesta;
todo tentación el seno;
todo admiración las trenzas.
—“Dios la guarde, señorita”.
Y la hermana, que era buena,
aunque no lo parecía,
—¡tanto infama la miseria!—
y que servía en el rancho,
y que trillaba en la era,

y que nunca imaginara
que la vida es una fiesta,
saludaba temerosa
de que lo creyese ofensa.
—“Dios la guarde muchos años.”
—¿A quién busca, forastera?
—A una hermana que tenía.
—¿Qué se llama? . . . —Madalena,
—“No es aquí, ni la conozco”,
porque la ha reconocido,
confundida le contesta;
mas de verse y que la vea
las manos ensortijadas
y los vestidos de seda,
todo el orgullo se fué,
sólo le queda vergüenza.
—“¿No tiene hermana, la niña?”
—“Hermana, no sé si tenga”.
(Sin saber lo que decía,
ella hurtaba la cabeza).
—“De mi hermana la voz es.
—“Ilusión de forastera”,
(con los ojos en el suelo,
porque no quería verla).
—Bienvenida, no te niegues;
Madalena, no me mientas”;
y le besaba el vestido
y acariciaba las trenzas.
(Ella no se convencía
de que le hablaba de veras).
—“Yo la he criado a mis brazos,
¿por qué ahora me desprecia?
“Esa boca me ha besado,
y yo he peinado estas trenzas”.
(Con la cara entre las manos,
ella no quería verla).
Pero, entonces, al oído,
abrazándola, muy cerca,
con la voz de los quince años:
—“¡Bienvenida, Madalena!”
Y la otra, ya vencida,
haciéndose la pequeña,
refugiada en su regazo
le hablaba de esta manera
—entre los dedos, las lágrimas
le corrían como perlas—:
—“De estos cariños, mi hermana
ojalá no se arrepienta.

"La Bienvenida murió
 "cuando era una niña tierna;
 "de los tiempos de que me habla
 "sólo vive Madalena.
 "Sería ofender a Dios
 "pedirle al tiempo que vuelva,
 "y si alguna hermana tengo,
 "no merecía tenerla.
 "No me conozca, mi hermana,
 "donde yo esté nunca vuelva;
 "y si alguna vez la encuentro
 "y a saludarla me atreva,
 "pase sin verme a mi lado,
 "más le valiese estar ciega.
 "Bórreme de su memoria;
 "no me busque, no me quiera.
 "Que nadie sepa quién soy;
 "que ni yo misma lo sepa;
 "ni el viejito de mi padre,
 "para que nadie lo ofenda;
 "ni la santa de mi madre,
 "aunque perdonarme quiera;
 "ni los hijos de mi hermana,
 "por si algún día me niegan.
 "Yo nací para ser libre;
 "yo pagaré mi soberbia.
 "Si le pido compasión,
 "no me crea, no me crea;
 "pero si me compadece,
 "réceme como a una muerta.
 "Y no se aflija por mí,
 "que sólo tengo una pena:
 "ser hija de madre honrada,
 "y no poder yo ser buena..." (2).

¿Qué cosa más cerca del romance popular? Narra un incidente dramático, trivial y familiar al pueblo; está construido además en la forma dramática o dialogada de que tanto gustan incluso nuestros actuales romanceros callejeros. Y encima, muestra el hecho curioso de que en un auténtico romance, el poeta que tanto cuida la organicidad de sus poemas ha deslizado repentinas rimas consonantes, tal cual ocurre con los

romances de circunstancias de nuestros verficadores populares:

"cuando al pueblo la mandaban:
 se perdió tanta inocencia.
 Un día trajo otro día
 años llevaba de ausencia.

"Y no se aflija por mí
 que sólo tengo una pena:
 ser hija de madre honrada
 y no poder yo ser buena".

Pero si hurgamos un poco en los romances de *Asonantes*, veremos que idéntico caso encontramos también en *Fiesta de los Estudiantes*:

"De pronto la vi delante
 —Caballero pensativo
 que no parece estudiante.

"Si me atreviese a confiarle;
 pero de qué serviría
 cuando no tengo qué darle.

Estos casos de consonancia en auténticos romances los explica Jara diciendo: "Mi romance es retóricamente incorrecto, porque a veces abandono el asonante y pongo consonante. Esta incorrección es casi deliberada, pues obedece al afán de trabajar mi poesía en la forma más espontánea posible. Y es curioso, creo que con esta alteración, mis romances ganaron mucho, intensificaron su poder de transferencia emocional. Si no hubiera hecho esto, mis romances hubieran resultado más planos y deslavados" (3).

Efectivamente, lo que nos importaba hacer resaltar en esta acotación, es que tales incorrecciones retóricas obedecen a este prurito de espontaneidad, simpleza y fidelidad en la expresión de la emoción que informa la

(2) Pág. 139.

(3) Charla citada.

obra de Jara y que, particularmente, preside su libro *Asonantes*.

Por lo tanto, no nos engañábamos, cuando al leer romances como *Madalena*, presentíamos que no estábamos aquí en presencia de un arte popular, pues la pertinaz sencillez que preside todo este poema y que cubre desde la sintaxis hasta la medida en la expresión de la emoción lírica, esta sencillez, digo, no es un indicio de popularismo. Hay mucha simpleza y afán de pureza y síntesis estéticas en este poema y ya sabemos que el auténtico arte popular no es nunca netamente simple; por el contrario, se acerca siempre más a las formas barrocas. En realidad, más que popularismo, lo que hay en los romances de *Asonantes* es reminiscencias de la lírica tradicional española.

Muestra palpable de lo que acabamos de afirmar es el evocador romance que el poeta dedicó a su tierra natal, *Yerbas-Buenas*, romance que además tiene el mérito de vincular la poesía de Jara con lo más logrado del romancero de tipo histórico y que lleva también nuestra atención hacia otras vetas de la poesía de *Asonantes*:

“Yerbas-Buenas de Linares:
casas grises entre vegas;
esteros van por rastrojos,
alamedas, alamedas...
Nieves tempranas de Abril
bajan por la cordillera.
Campanas llaman palomas
en el vuelo de la queda.
Entre un vaho de neblina,
bajo la primer estrella,
una tonada se va;
acompañarle la queja
olor de tierra mojada
y chirridos de carreta.
En la falda de la loma
una lucecilla tiembla
Sin luna viene la noche;
y se adivinan apenas
en la oscuridad del llano
aguas vivas, alamedas...

II

Así te veo al llegar
esa noche, Yerbas-Buenas
en que a la Patria naciente
bautizaran en tu iglesia
con sangre de hombres del rey
brazos de gente chilena;
por madrina tu capilla;
por padrinos los Carrera.
Todo el sur estaba en armas
por el rey y con Pareja.
Los hombres todos huyeron
sólo las mujeres quedan
lloran tal vez pero a solas;
nadie en voz alta se queja,
porque no hay humillación
en llorar, sin que lo sepan
cuando la carne que muere
es la propia carne nuestra.
Desde Concepción al Maule
galopando va la guerra;
la sigue el odio al acecho
riéndose de su miseria.
Por allí por donde pasa
sangre brota de la tierra;
el odio la va bebiendo
para ser más fuerte que ella.
Llegó la hora del triunfo
y se llamó Yerbas-Buenas.
España armada descansa
al amparo de su iglesia;
todo el ejército en sueños,
la noche por centinela.
Rasgó la hora negra un grito:
“¡Muera el Rey! ¡La Patria llega!”
Al amparo del espanto
la muerte viene con ella;
el odio su brazo crispa
y va trabajando ciega.
¡Ay de los hombres del rey!
En la vasta noche tiembla
largo aullar de agonía;
España herida se queja.
Extraviado y vacilante
al azar, en la tiniebla,
sin alarde de heroísmo
huye el brigadier Pareja.

No dice dolor de hierro,
 mas lleva una herida abierta.
 No de mano de hombre sufre,
 pero de la suerte fiera.
 Herido va de despecho;
 llagado ya de vergüenza
 que la derrota le torna
 incurable la conciencia.
 Héroe de Trafalgar
 la muerte te fué ligera!
 Te traicionara la gloria
 cuando confiado la sueñas;
 había de serte infiel:
 eras viejo, joven ella.
 Honra encontraste en la muerte
 por el dolor de la ausencia.
 Honra de la vieja España
 fué también honra de América.
 Si hombres libres hoy te exaltan,
 es porque orgulloso llevan
 memoria de aquel dolor
 en la sangre de sus venas.

III

Yerbas-Buenas de Linares:
 casas grises, pardas vegas;
 esteros bordan trigales,
 alamedas, alamedas,
 y palomas y campanas
 en el vuelo de la queda...
 Yerbas-Buenas de Linares,
 quien te gozó, la doncella,
 la más hermosa te sabe
 del mar a la cordillera,
 ¡Cómo dicen con tu nombre
 gloria de la Patria Vieja
 que cuanto más viejas, más
 orgullosamente suenan,
 sin halago de alabanzas
 porque solas ya son bellas!
 visión de agua, tierra y luz,
 dame paz en la conciencia.
 Amparo de los humildes
 por tus trigales y vegas;
 alivio de caminantes
 por tus ranchos y arboledas;
 deleite de los felices

por tus virtudes discretas;
 deseo de los ausentes
 que suspiran por belleza;
 por el campo, por el cielo,
 por los hombres y las hembras;
 por tu suelo trabajado,
 por tus pastos y tus piedras;
 por la virtud musical
 de tus claras aguas frescas
 cuyos sones milagrosos
 hoy repite mi inconsciencia;
 por el ansia de vivir,
 por el dolor de belleza
 con que desde que nací
 ésta mi vida se queja;
 para bien de nuestros hijos
 Dios te guarde, Yerbas-Buenas" (4).

Octosílabos de castiza contextura que tienen la particularidad de ubicarnos frente a un recurso estilístico del que a menudo echa mano Jara para construir sus poemas. Tal sistema consiste en el acoplamiento o adición de etapas, situaciones o momentos diferentes que el poeta une, ya sea por el sentido, por una idea general o por cierta gradación lírica común. En este poema, por ejemplo, tenemos tres partes que; incluso, el poeta ha numerado.

La primera de ellas nos pinta el aspecto físico de la ciudad de Yerbas-Buenas en un atardecer. La descripción se hace con un moroso deleite, lentitud que acentúa el ritmo pausado del romance que toma caracteres de responso casi en los versos cuarto ("alamedas, alamedas") y vigésimo ("aguas vivas, alamedas") por la fuerte cesura que marca la coma en mitad de ambos versos.

Pero la iniciación del segundo cuerpo del poema (Así te veo al llegar / esa noche Yerbas-Buenas) nos aclara el porqué de tal pausa y tal moroso deleite en la descripción. Dicha descripción es una *evocación* del aspecto físico de Yerbas-Buenas en un atardecer de abril de 1813, evocación que se esconde tras la presentificación verbal.

(4) *Juventud, Poesía...?, Asonantes y Otros Poemas*, pág. 153.

La segunda parte es también una evocación; pero ahora del momento histórico que hizo famosa a la ciudad natal del poeta. Por este carácter narrativo es que ahora el poema cobra mayor vivacidad y dinamismo.

Y la tercera parte, es la visión actual de la ciudad, a través de la sensibilidad, la emoción y el afecto del poeta, amante de su suelo natal.

Es decir, se trata de un poema que consta de tres partes, etapas o momentos diferentes que el poeta ha acoplado, uniéndolos por el sentido que en este caso lo da la ciudad de Yerbas-Buenas.

Si en *Yerbas-Buenas* se ha construído un poema, aditando momentos distantes en el tiempo, puede también suceder que un poema se construya a base de pequeños cuadros, ensamblados dentro del poema nada más que por un clima poético común. Así ocurre con *Espiga Morena*:

"Espiga morena,
que el viento desgrana,
entre las mujeres
tuviste una hermana.

En formas de niña
te supe escondido,
perfume de carne
de trébol florido.

Abeja dorada
con aros de flores
pasó por mi vida
en juego de amores.

Agil hormiguita
que hallo en mi sendero
sigue tu camino
torcerlo no quiero.

Nieve de las cimas,
canas me cubrieron.
¡Quién fuera la tierra
donde la pusieron...!" (5).

Como vemos, cada una de estas cinco cuartetas de hexasílabos es casi una pequeña viñeta, un poema pequeñito acerca de la espiga, el trébol, la abeja, la hormiga y la nieve, no existiendo entre cada estrofa más ilación o nexos que cierto clima poético común, cierta atmósfera lírica que las envuelve a todas. Claro está que tal atmósfera depende también de otras características comunes. Por ejemplo, cada estrofa dedica la mitad de sus versos a un vocativo. En seguida, dichos vocativos aluden a seres u objetos simples y elementales de la naturaleza. Ya sabemos que estos son los motivos de inspiración preferidos, especialmente en la última etapa de la poesía de Max Jara. Y finalmente, la otra mitad de cada estrofa se constituye en la reacción emotiva del poeta, frente a dichos motivos de su inspiración.

4

INFLUJOS EN LA POESÍA DE MAX JARA

Difícil tarea la de rastrear fuentes e influjos en una poesía de tan marcado énfasis personal como la de Max Jara. Difícil, porque aunque los antecedentes existan, aunque el lector presiente a veces, a través de la lectura, el eco de una ajena resonancia, estos influjos hállanse tan vastamente diluídos y asimilados al tono personal de nuestro poeta que el lector llega con frecuencia a convencerse de que está sufriendo de espejismos.

Sin embargo, algo hay, algo que ya nos hemos aventurado a insinuar en este tema, en lo que va corrido de este trabajo. A lo largo de estas páginas, hemos hablado más de una vez del influjo que sobre nuestra literatura de principios de siglo y sobre la obra inicial de Max Jara, ejerce el Simbolismo francés, y particularmente, los poetas Baudelaire y Verlaine. Y este es el primer influjo, en orden cronológico y en importancia que debemos destacar en el autor de *Ojitos de Pena*.

De Baudelaire proceden, sin duda, cierto

(5) Pág. 136.

erotismo desbocado y dolorido que se retuerce en algunos poemas de *Juventud* y el afán por la oscura representación simbólica palpable también en esta obra. Es ilustrativo a este respecto el poema *Mañana* a que ya nos hemos referido:

“Es en mis labios, beso que perdona,
y en su pupila es lágrima que asoma;
y es una arruga que mi sien corona,
y es en su corazón una paloma.

En esta carne flaca hace temblores,
mi cuerpo débil a ella se abandone,
en sus mejillas hay como dos flores,
como dos rosas que la muerte pone.

Y sobre su espalda la joroba
de dos abortos de alas me obsesiona,
y mi cerebro es tenebrosa alcoba
en donde agonizara una persona.

Vino el dolor y la besó en la cara
y la tristeza se llamó su hermana,
la muerte enturbia su pupila clara:
no la veré mañana”.

Poema en que bajo la aparente simplicidad sintáctica y expresiva, se esconde un soterrado e indesentrañable simbolismo lúgubre. Se intuye, aunque no se puede determinar, que la esencia poética de esta pieza está en una realidad subyacente a las palabras que lo componen.

Esta corriente simbolista, si bien es abundosa y ostensible sólo en el libro inicial de Jara, no se pierde totalmente en su obra posterior. Así, ya hemos visto cómo en el romance *El Arbol Muerto de Asonantes*, supervive la expresión simbólica (1), como también podemos verificarla en *Adolescencia*, pieza de *Poesía...?* en que repecha todavía el retorcimiento lúgubre, angustioso y erótico de la primera época:

(1) Incluso se puede establecer cierta hermandad en el procedimiento de este poema con “El Albatros” de Baudelaire, coinciden ambas piezas en cantar a un pasado hermoso, avasallado por un presente mísero o que es causa de dolor.

“se va arrastrando disforme
un río de aguas amargas
a lo largo de la noche.
Las aguas lamen lascivas
un cuerpo de mujer joven;
va desnuda sobre el agua
desnuda y no lo conoce.
Sobre el río de la muerte
pasa el silencio en la noche.

“y sobre el cuerpo se hieren
las miradas de dos hombres”.

De Verlaine, aparte del gusto por la expresión recóndita y oscura de la emoción, sólo hemos podido atisbar pequeños retazos, vaguísimas reminiscencias, como ésta de *Lluvia en la Noche*, que comienza:

“Esta monotonía de la lluvia incesante
condensa en mí la niebla de un pasado distante”,

que parece evocar *Tristesse sans cause* en sus versos iniciales:

“Il pleure dans mon coeur
comme il pleut sur la ville” (2).

(2) Es curioso cierta predilección de los poetas de esta Generación por cantar a la lluvia. Tal vez, influidos por esto y otro poema que escribiera Verlaine (Les violons —sanglots longs— de l'automne..., etc.), poemas que han tenido gran difusión. Tal vez, arrastrados por su predisposición a la tristeza y a cuanto la evoca. Sea como fuere, lo cierto es que con tal tema y con vinculaciones estilísticas y de elementos poéticos, yo he encontrado el poema de Jara y otros de Pezoa Véliz, Magallanes Moure, Francisco Contreras y Carlos Mondaca, de los cuales quiero transcribir algunos fragmentos para realizar una somera comparación al respecto; primeramente el poema de Pezoa, escrito en 1908:

TARDE EN EL HOSPITAL

Sobre el campo el agua mustia
cae fina, grácil, leve;
con el agua cae *angustia*;
llueve...

Y pues solo en amplia pieza
yazgo en cama, yazgo enfermo,
para espantar la *tristeza*
duermo...

Pero el agua ha lloriqueado
junto a mí, *cansada*, leve
despierto sobresaltado;
llueve...

Siendo el del Simbolismo el influjo más a flor de piel en la obra de Jara, resulta casi imposible concentrarlo o ilustrarlo con hechos. Es que en la fuerte expresión personal del poeta, los elementos de ajena procedencia se diluyen en tal forma que su presencia resulta esfumadísima e intangible casi. Trato de justificar así lo poco ilustrativas que pueden resultar algunas de mis citas, al

Entonces, *muerto de angustia*
ante el panorama inmenso,
mientras cae el agua mustia
pienso...

El poema de Magallanes, publicado en *La Jornada* (1910), es:

DIA DE LLUVIA

Sobre el oro enrojecido
de los follajes de otoño
tiende el nutrido aguacero
su amplio velo nebuloso.

Canta el agua en los tejados
con rumor claro y *monótono*
y de los aleros pende
los entretejidos chorros.

La *vieja casa* está muda
y sus *corredores* solos.
Apenas si tras un vidrio
se ve un *pensativo* rostro.

Un *semblante pensativo*
que con *mirar melancólico*
va siguiendo el fascinante
caer de los claros chorros.

Del soneto de Contreras *Encanto de las Lluvias*, perteneciente a *Toison* (1906), reproduciremos los dos cuartetos:

"Lleve, llueve, llueve, llueve sin quebranto
y del agua trémula a través del velo
se divisa el campo, se divisa el cielo,
como un rostro pálido a través del llanto.

"Oh, qué misterioso, qué inefable encanto
ponen las borrascas en *mi desconsuelo!*
Pienso, pienso, pienso y ardoroso vuelo
hacia aquellos días que he querido tanto.

Finalmente, un breve fragmento de *Lejana* de Mondaca (*Por los Caminos*, 1910).

"Llueve... Caer la noche mansamente,
y el *dolor* de la sombra *angustia* y *pesa*...
Y esta lluvia *tediosa* que no cesa
de gemir en el alma y el ambiente.

mismo tiempo que las dudas que a mí mismo me han sobrecogido al percatarme de que estoy trabajando en un terreno ya excesivamente subjetivo.

Al reverso de la medalla, es decir, en la obra aquietada y alejada de todo sobresalto o retorcimiento lírico, cual es *Asonantes*, tenemos la otra fuente de importancia para la poesía de Jara. Se trata del Romancero tradicional, en cuya rica fuente de sencillez poética y emotividad, seguramente bebió Jara el estímulo para sus acabados romances. Decimos estímulo, porque en este caso no se puede auscultar más profundo, pues si algo debe Jara al Romancero, ello es el espíritu de viril medida, profunda sencillez y nobleza expresivas que anima a la más popular y rica forma métrica de la poesía hispana y que sentimos palpar bajo la arquitectura de más de un romance de nuestro poeta. Es decir, que aquí ya no hay ni aprehensión ni calco: el poeta ha buscado la gestación de *su romance*. Y como para individualizarlo aún más, incluso lo hizo en baches retóricamente incorrecto, introduciendo consonancias entre los asonantes. Lo único, pues, que revela su conocimiento del Romancero, es ese casticismo formal, esa pureza y gracejos expresivos que vibran en los romances de *Asonantes*.

Son curiosas, y aislan a Jara de su generación, estas remembranzas de la literatura española, pues es sabido que, en general, los novecentistas no admiraron a los escritores españoles —salvo a Bécquer por su acento personal y a Valle-Inclán por su desenfado—

Pienso en todo y en nada... Suavemente,
siento un vago recuerdo que me besa...

Fijemos por un momento nuestra atención en los trozos subrayados y nos percataremos de varias coincidencias de elementos poéticos en estas cinco piezas.

Desde luego —y sin el afán de agotar el tema— brevemente podemos decir que en todos los poemas citados, salvo en el de Contreras, la lluvia aparece monótona, tediosa, o cansada. En seguida, la lluvia aparece en todos los casos como elemento motivador de pensamientos en el poeta. Pensamientos que —debemos agregar— van revestidos de tristeza, melancolía, e incluso angustia (en Pezoa y Mondaca). Y finalmente, estos estados de ánimo lindan o son el producto de recuerdos o evocaciones.

que, por lo tanto, no influyeron considerablemente en nuestros escritores, cuya formación débese casi totalmente a los franceses parnasianos y simbolistas, amén de los rusos y realistas. “Los autores españoles antiguos —decía Santiván en una entrevista con Daniel de la Vega (3), son pesados, tienen sabor a puchero, y los de hoy, son muy raquíuticos”.

Así, pues, en uno de los pocos poetas del novecientos en que encontramos algunos antecedentes derivados de la literatura hispana, es en Max Jara. Además de la ya citada fecundación del *Romancero* en *Asonantes*, podríamos atisbar algunos casos aislados y muy tenues en que la impronta ya muy desafiada, parece recordar lejanamente una ajena fuente. Este es el caso, por ejemplo, del romance *Quebrantado el Viajero*, publicado en *Asonantes* (1922), que dice en su primer cuarteto:

“Quebrantado el viajero
por la senda que sigue
se abandona a la sombra
de los sauces humildes”.

Estrofa que parece traernos ecos de la paráfrasis a la introducción de *Los Milagros* de Berceo, que hace Ramón Pérez de Ayala en su poema *La Paz del Sendero*, correspondiente a su libro homónimo, publicado en 1903:

“Con sayal de amargura de la vida romero
topé tras lengua andanza con la paz del sendero.
Fenecía del día el resplandor postrero.
En la cima de un álamo sollozaba un jilguero”.

Desde luego, ambos poemas hermanan en ese tono de sosiego y en cierta tesis —no encontramos otro término más adecuado— que anima a ambos poetas al encontrar la paz, la quietud del espíritu, al contacto de la naturaleza que ofrece una solitaria senda. Se refuerza esto con las correspondencias de

elementos poéticos que hay en ambas piezas. Así, al “sayal de amarguras” de Ayala, creo que corresponde el “quebrantado” de nuestro poeta, e igual vinculación hallo entre la “lengua andanza” del autor de *Tigre Juan* y “senda que sigue”. Finalmente, intensifica los contactos, la idéntica cadencia rítmica que rige ambas piezas cuyos acentos necesarios recaen en la tercera y sexta sílaba (4).

Un caso curioso en este terreno de los influjos me parece que lo proporciona el poema ya varias veces comentado, *A la hermosa Alemana*, perteneciente a *Juventud*:

“Cuando en tu labio exangüe tiemble la risa
[muerta
y haya nevado sobre tu cabellera rubia
por tu gracia rhiniana, mi nostalgia despierta
llorará en el silencio de la noche de lluvia.

Y buscando un refugio donde huir del olvido
mirará en el pasado tu ser primaveral
con el pesar quemante de no haber merecido
la dolorosa gracia de tu virginidad”.

A través de repetidas lecturas, siempre he sentido que este poema me evoca el famoso soneto *A Hélene* que Ronsard inició:

“Quand vous serez bien vieille, au soir, a la
chandelle”

Pieza de la cual no vale la pena transcribir más, por lo vastamente conocida que es.

Como en los casos anteriores, el recuerdo vago y lejano de la fuente, resulta difícil de precisar; pero, en todo caso, creo que la relación más fuerte entre ambos poemas estriba fundamentalmente en el primer verso de cada una y en la actitud en que se colocan ambos poetas al cantar a una mujer, bella y joven en el instante de la creación poética, imaginándola ya en la senectud y cuan-

(4) Consideramos a los alejandrinos como la adición de heptasílabos y desde este punto de vista establecemos la comparación con el poema de Jara. Por lo demás, el oído no nos engaña con respecto a las similitudes rítmicas de ambos poemas.

(3) Revista *Zig-Zag*, 8 de mayo de 1913.

do todos sus bellos atributos hayan desaparecido, lo que paralelamente desarrolla un sentimiento pesadumbroso por el inexorable destino humano de perecer, de extinguirse en el eterno decurso temporal. Desde este punto de vista, creo que el soneto de Ronsard puede ser considerado como un antecedente del poema de Jara.

Tal vez el influjo más patente que podamos delimitar de la obra de Jara se encuentre en la poesía de Leopoldo Lugones. Es indudable que en algunas composiciones de *Juventud* se siente cierta influencia de la poesía pletórica de virilidad y vitalidad del autor de *Las Montañas de Oro*. Y no es raro esto, ya que la fuerza expresiva del gran poeta argentino encontró una vasta área de resonancias en nuestros novecentistas. No se ha estudiado bien este influjo de Lugones; pero no es aventurado asegurar que un Víctor Domingo Silva, por ejemplo, le debe una buena parte de su exuberancia retórica, como asimismo la procedencia de algunas de sus "novedosas" rimas. También, como ya lo estampó en su *Retratos Literarios*, Raúl Silva Castro, el poeta argentino influye con evidencia irrefutable en Antonio Bórquez Solar. Incluso la paternidad de inspiración de Lugones se puede atisbar en algún poema de Carlos Pezoa Véliz.

En lo que a Jara respecta, uno de sus poemas de *Juventud* muestra una evidente similitud técnica con un poema perteneciente a *Las Montañas de Oro* (1897). El citado poema se titula *Antífonas* (pág. 49), y dice en sus primeras estrofas:

"Cual las alas de un cisne nuestras canas
Han cubierto el sepulcro de las frentes
Cual las alas de un cisne nuestras canas.

Ha perdido su manto la azucena
Como una triste novia, en breves días
Ha perdido su manto la azucena.

La harina de las hostias profanadas
Su mística sustancia ha recobrado
la harina de las hostias profanadas.

La carne material, la carne triste
Como una rima temporal se agota
la carne material, la carne triste.

La sábana amorosa y la mortaja
Son análogos lienzos de sepulcro
la sábana amorosa y la mortaja.

Etc. Como vemos, se trata de un poema construido en estrofas de tres versos cada una en que hay la particularidad de que el primer verso de la estrofa se repite en el tercero. Es decir, los versos se disponen dentro de cada estrofa en una forma que podríamos reducir al esquema:

A
B
A

de tal manera que producen un singular efecto musical, semejante a un estribillo o a un retardado eco.

Pues bien, el poema de *Evocación* de Jara muestra idéntica arquitectura formal:

"Ante el santuario de tus ojos grandes
bajo el arco sin luz de tus ojeras,
ante el santuario de tus ojos grandes.

En el silencio de mis noches crueles,
tu mirada me envuelve como un manto,
en el misterio de mis noches crueles.

Tu frente, que por dentro está alumbrada
por fuera es una página de Biblia,
tu frente que por dentro está alumbrada.

Y el astro dolorido de mis ansias
rueda en torno de su sien como una luna
el astro doloroso de mis ansias" (pág. 39).

Etc. No he copiado enteros ambos poemas pues lo citado basta para demostrar el calco de un recurso técnico.

Jara niega lo anterior, diciendo: "Este es un caso raro, se trata aquí de una coincidencia estilística. Yo hice mi poema *Evocación*,

sin conocer la obra de Lugones, en uno de los jardines de la Escuela de Medicina, en una mañana de 1904 ó 1905. Fué para mí una sorpresa, cuando por 1908, al prestarme Marcial Cabrera Guerra *Las Montañas de Oro* me encontré con que Lugones ya había usado el mismo procedimiento”.

Debemos tener buena fe en las afirmaciones del poeta. Y ello nos obliga a recordar de nuevo que las escuelas y generaciones literarias, así como las innovaciones que intentan son el resultado de un proceso evolutivo. Así, los artistas de una época se asemejan a un grupo de mineros que trabajan en un mismo filón. Sólo así se explican coincidencias como la anotada más arriba.

Además, creo que en esta coincidencia estilística hay un común antecedente en ciertos escarceos de algunos simbolistas, tales como el poema *Lesbos* de Carlos Baudelaire:

“Madre de los latinos y los griegos deleites,
Lesbos, donde los besos lánguidos o gozosos,
cálidos como soles, untuosos como aceites,
son ornato de noches y de días gloriosos,
madre de los latinos y los griegos deleites.

Lesbos, donde los besos son como las cascadas
que sin miedo se arrojan en abismos gigantes
y corren con sollozos y quejas sofocadas
tormentosos secretos, profundos y hormigueantes;
Lesbos, donde los besos son como las cascadas! (5).

Nos basta este par de estrofas para demostrar que el recurso que usaron Lugones y Jara aparece solamente como una simplificación del procedimiento que utilizó Baudelaire en su poema.

Otro poeta hispanoamericano tiene relación con la poesía de Max Jara. El es el colombiano Julio Flórez, bardo bohemio y romántico, cuyos “versos fueron por el 900 el equipo sentimental de los enamorados” (6).

El caso es que Flórez tiene un poema de

gran difusión en su época y que todavía encontramos cuando hojeamos las páginas amarillentas de los libros de versos de nuestras tías o abuelas. Dicha pieza es *Idilio Eterno* de la cual —por razones de espacio— transcribiremos sólo un fragmento:

“Ruge el mar y se encrespa, y se agiganta;
la luna, ave de luz, prepara el vuelo;
y en el momento en que la faz levanta
da un beso al mar, y se remonta al cielo.

Y aquel monstruo indomable que respira
tempestades, y sube, y baja y crece,
al sentir aquel ósculo suspira,
y en su cárcel de rocas se estremece.

Hace siglos de siglos que, de lejos,
tiemblan de amor en noches estivales;
ella le da sus límpidos reflejos,
él le ofrece sus perlas y corales.

Con orgullos se expresan sus amores
estos viejos amantes afligidos:
ella le dice “¡te amo!” en sus fulgores,
y él prorrumpe “¡te adoro!” en sus rugidos.

Ella lo aduerme con su lumbre pura
y el mar la arrulla con eterno grito
y le cuenta su afán y su amargura
con una voz que truena en lo infinito.

Ella, pálida y triste, lo oye y sube,
le habla de amor en su celeste idioma.
y, velando la faz tras de la nube,
le oculta el duelo que a su frente asoma”.

Este poema muestra un evidente parentesco con el que Jara tituló *Las Mareas*, incluido en *Juventud* (1909). Nuevamente reproduciremos dos estrofas de este poema para realzar la comparación con *Idilio Eterno*.

“Son las nupcias de la luna y de los mares
—ella triste y él amargo—
que confunden sus nostálgicos pesares
en un beso casto y largo.

(5) *Las Flores del Mal*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1953, pág. 157.

(6) Javier Arango Ferrer: *La literatura de Colombia*, Editorial Corri, Buenos Aires, 1940, pág. 120.

Es la luna que deshoja sus lumínicos azahares
sobre el dorso quejumbroso de los mares
Es del golfo en la lívida penumbra
El silencio de la ola, toda blanca, que se
[encumbra

Son dos ritmos dolorosos
De la luz y de la espuma: dos sollozos
que se buscan y que se hallan
en el lecho de las playas.

“Son dos tristes que confunden sus pudores
a despecho de la ausencia
dos desnudos que se muestran la hermosura
[de sus flores

dos conciencias
como espejos,
que se miran desde lejos
frente a frente,
y ejecutan lentamente
una cópula sin nombre que nuestro ojo no
[concibe
nuestro ciego ojo, que vive
sólo el círculo mezquino de la vida de los
[hombres.

Como vemos, ambos poetas han coincidido en estructurar sus poemas a base de una misma intuición poética: la luna y el mar se hacen el amor o se comportan como amantes. Este es el hecho fundamental que vincula a ambas piezas, y lo que prende de inmediato en la sensibilidad del lector.

Sin embargo, hay otros detalles que re fuerzan la vinculación esencial y que nos han hecho pensar que en la elaboración del poema de Jara influyó la emoción dejada por la lectura de *Idilio Eterno* (7). Detengámonos un momento en esos detalles.

Por ejemplo, el poema de Flórez está recargado de imágenes y de figuras de un marcado saborcillo postromántico, tales como aquellos en que la luna y el mar aparecen be-

sándose, verbigracia: (la luna) *da un beso al mar* y se remonta al cielo” o aquel monstruo (el mar) —al sentir *aquel ósculo suspira*”. Tales figuras tienen su correspondencia en *Las Mareas* en el verso en que la luna y el mar se confunden “en un beso casto y largo”.

Igualmente la luminosidad del astro, expresada por Flórez: “la luna *ave de luz*”.

“ella lo aduerma con su lumbre pura”, etc.

tiene su equivalencia en imágenes de Jara, como la siguiente:

“son dos ritmos dolorosos
de la luz y de la espuma”.

Incluso hay semejanza en la concepción de los rayos lunares como dádivas del astro al mar:

Flórez:

“ella le da sus *límpidos reflejos*”

Jara:

“Es la luna que *deshoja sus lumínicos azahares sobre el dorso quejumbroso de los mares*”.

El duelo amoroso de la luna lo expresan:

Flórez:

(la luna) “velando su faz tras de la noche
le oculta el duelo que a su frente asoma”

Jara:

“Y la blanca luna llena
en los ámbitos solloza”.

Aismismo, hay equivalencia en la concepción de la violencia, expresiva del mar:

En Flórez, el mar prorrumpe en rugidos o habla “con una voz que truena en lo infinito”.

(7) Debo aclarar que la primera razón para considerar que *Idilio Eterno* influye en *Las Mareas* es de orden cronológico: *Juventud* se publica en 1909 y el libro de Flórez, el 8 de julio de 1908 ya había sido publicado, según reza una carta de Rufino José Cuervo, que encabeza la segunda edición. Las otras razones se verán a continuación.

En Jara, "los mares se retuercen sobre el lecho de la arena — murmurando sus vagidos de materia dolorosa".

Jara califica a la luna y al mar:

"ella triste y él amargo"

y estos elementos los encontramos en *Idilio Eterno*:

"ella pálida y triste" y

(el mar) "le cuenta su afán y su *amargura*".

Además, el paralelismo que hace Jara en "ella triste y él amargo" lo encontramos dos o más veces en el poema de Flórez:

"ella le da sus límpidos reflejos
y él le ofrece sus perlas y corales".

"ella le dice: "¡te amo!" en sus fulgores
y él prorrumpe "¡te adoro!" en sus rugidos.

Y a través de la lectura de *Fronda Lírica* hemos podido comprobar que este paralelismo *ella-él* se repite a menudo, es una especie de *leit-motiv* en la poesía de Flórez.

Ahora, si después de todo este escudriñar, tornamos por última vez a considerar a ambos poemas con un criterio sintético, creo innegable que *Las Mareas* aparecen casi como una paráfrasis, una pieza que tomando impulso en el arranque romántico de *Idilio Eterno* cobra vuelo hacia la poesía que aflora por 1920, alcanzando en algunos trechos el tono del canto cósmico.

Todo lo dicho, pues, nos obliga a aceptar el influjo irredargüible de Flórez sobre *Las Mareas*; pero lo último hace la salvedad de la independencia lírica de nuestro poeta. "Temas e imágenes —parece decirnos Jara— pueden tener resonancias ajenas; pero el tono doliente es mío solamente".

Ahora, en cuanto al mundo poético que se desenvuelve en la obra de nuestro poeta, no es difícil establecer un paralelismo con el pesimismo del pensador alemán Nietzsche. Esto es particularmente notorio en la

dolorida concepción del amor que aflora en algunos de los poemas de *Juventud*, verbi-gracia, cuando nos habla del "dolor del sexo", para referirse a la pasión amorosa, o de que el "amor es grave y el amor hastía".

En este plano ideológico, también es posible auscultar en Jara vaharadas del pensamiento del conde León Tolstoy. Es visible esto en cierto tono altruísta que atisba de súbito desde algunas piezas de Jara, altruísmo que se expresa en versos como la siguiente exclamación, dolorosamente irónica del romance *Madalena*:

"—¡tanto infama la miseria!"

Ya hemos hablado de la fuerte exaltación de la personalidad, visible en *Juventud* de Jara al igual que en la mayoría de los poetas de principios del siglo. Recordemos que Francisco Contreras nos decía en 1907: "el arte de hoy tiende a ser la libertad por la sinceridad" (8) y que Fernando Santiván escribía así en la declaración de principios de *Pluma y Lápiz* (N.º 1):

"No admitimos jefes ni credos religiosos, ni credos políticos, ni credos artísticos. Caravanas de transeúntes en el desierto de nuestra patria, cada soldado será un general y cada general un soldado".

A su vez, Ernesto Guzmán muestra su propensión al individualismo, con los versos de Unamuno que coloca en la iniciación de sus *Poemas* pertenecientes a *Vida Interna*:

"Cada cual es único e insustituible;
en serlo a conciencia, pon tu principal empeño".

Y Víctor Domingo Silva que en *Hacia Allá*, lleva este individualismo hasta una egolatría pueril, nos cuenta:

"mis versos fluyen en difuso torrente
ásperos o armónicos, lánguidos o bravíos
oscuros, pero libres; groseros, pero míos".

(*Hacia Allá*, pág. 12).

(8) F. Contreras: *El Arte de Hoy*, pág. 6 (prólogo de *Romances de Hoy*).

También es elocuente a este respecto el subtítulo de *Poemas Originales* que Silva dió a su primer libro. Subtítulo que es una ingenua, pero evidente afirmación de lo personal. Con él quiso el poeta demostrar su intención de hacer algo propio, y sobre todo, desligado del pasado inmediato (9).

Pues bien, no es aventurado ubicar a Tolstoy —que paradójicamente se declaraba anarquista-cristiano y preconizaba que la libertad es el don máspreciado del hombre— la procedencia, en parte, de tal individualismo, ya que el autor de *Ana Karenina* fué para nuestros novecentistas, más que un escritor, una religión casi.

En verdad —sólo en forma general—, insistimos, puede hablarse de influencias en la poesía de Jara. Tal vez, con más propiedad y con menos peligro de equivocación, pueden rastrearse en el autor de *Asonantes*, las afinidades o semejanzas que lo hermanan con otros poetas de su época, materia

(9) Como a lo largo de este trabajo hemos venido mencionando con bastante frecuencia a Víctor Domingo Silva, quiero justificar esta frecuencia haciendo la aclaración de que el Premio Nacional de Literatura de 1954 nos parece el escritor que —calidades aparte— mejor sintetiza y expresa a esta época heterogénea, polifacética y abigarrada de caracteres dispares y múltiples. Así la egolatría que rebalsa en *Hacia Allá*, no es sino la más fuerte expresión de una época literaria marcada con una ostensible preeminencia del ego. E igualmente el tono decadente, la tristeza, el pesimismo de la época hallan su más remarcable hito en el joven bardo que a su vez expresa a voz en cuello y con singular empaque, su afán de sencillez y acercamiento a la naturaleza que al iniciarse este siglo cobra tanta importancia. Todavía la sensualidad y el erotismo tan a flor de piel que conjuntamente con el ansia renovadora y de la acrobacia métrica, caracteres ambos que nuestros novecentistas aprenden del Modernismo, hallan en Silva uno de sus más pertinaces exponentes.

El éxito, el desborde de entusiasmo que Silva provocó en su tiempo sin duda que se deben al haber expresado con tanta insistencia a su época y al gusto imperante y lamentablemente creo que este mismo motivo es causa del escaso valor que encontramos hoy en la obra poética del autor de la "Balada del Violín". Es que los caracteres —aquí nos referimos en especial a las características literarias— de una época como la del 900, las más de las veces periféricos, nacen condenados a morir con ella misma, y la obra que se nutre en exceso de tales caracteres, afecta a su calidad y no sobrevive a la época en que se le gestó, pues se ha sustentado de elementos de escasa longitud temporal en el terreno artístico.

En suma —por si no nos hemos expresado con claridad—, parece que el requisito para que una obra de arte sobreviva a su época, consiste en que dicha obra debe alcanzar la esencia de la condición humana, y no sujetarse a caracteres meramente contingentes o de época.

que en forma circunstancial, ya hemos ido viendo, y en la cual queremos sólo insistir en tres casos de importancia.

La primera, en importancia, es la semejanza que todos podemos establecer entre Jara y su gran amigo el poeta y pedagogo Carlos Mondaca. Ambos, ya lo sabemos, estuvieron unidos por una "amistad nunca desmentida" (10) que se acendró en la "convivencia artística" (11) que los hermanó, lo que a su vez, redundó en puntos de contacto entre las obras de ambos poetas.

Aunque Jara niegue tales contactos, basándose en la inclinación a veces mística y frecuentemente religiosa que anima la poesía de su amigo, es evidente que ambos hermanan en ese tono doliente y elegiaco que trasciende de ambas poesías, a la vez que en un común amor a la naturaleza y, particularmente a lo vegetal (12) en oposición al sentimiento peyorativo que acerca de las ciudades sustentan los dos poetas (13).

Evidentes puntos de contacto entre las intuiciones poéticas de ambos, muestra, por ejemplo, el fragmento *Tu Beso*, del poema *Los Besos* de Jara, con el poema *Beso* de Carlos Mondaca:

El aludido poema de Jara es el siguiente:

(10) Max Jara: Prólogo a la edición póstuma de *Poesías*, de Carlos Mondaca. Balcells y Cía. Santiago, 1931.

(11) Max Jara en la dedicatoria de su *Poema del Agua*, dice: "Al poeta Carlos R. Mondaca C., en testimonio de convivencia artística".

Mondaca, en *Por los Caminos*, encabezó su serie de poemas titulada *El Poema de las Calles*, con la siguiente dedicatoria: "A Max Jara, poeta, en testimonio de mi admiración".

(12) La preeminencia de lo vegetal en la poesía de Mondaca es particularmente visible en su poema *Mi Alma* (*Poesías*, pág. 43), en el que el poeta presenta su alma simbolizada en un huerto en el que pensamientos, sentimientos, fantasías, ilusiones, etc., son representados por la más variada gama de la flora.

Es curioso también anotar que dentro de esta exuberancia poética vegetal, hay en Mondaca predilección por el lirio, flor que indudablemente está más cerca de su fuerte sentimiento religioso (ver, por ejemplo, el poema *Anunciación*).

(13) Al igual que en Jara, la visión de las ciudades y de la vida civilizada que aparece en la poesía de Mondaca, es asaz desencantada y negra. En el núcleo de poemas titulado *El Poema de las Calles*, podemos leer lo siguiente:

"Cuando en las entrañas traigo el horror del Centro" (pág. 32). Sobre la vida en la urbe vemos que por ella "va la humana caravana — perdida en una noche sin mañana" (pág. 34) y que "en cada corazón y en cada vida — la fiera de la noche halla guarida" (pág. 35).

"Gota de agua en mi desierto,
en mi noche, luna llena;
en mi muerte, única pena;
lágrima después de muerto.

"Gota de agua en boca herida,
si sobre mi tumba brota,
me limpiará su caída;
en la muerte como en vida,
gota de agua, siempre gota.

En mi noche, luna llena
verdor húmedo en mi huerto,
tú harás del canto de pena
rumores de Noche Buena
gota de agua en mi desierto" (14).

Del poema de Mondaca entresacaremos sólo el fragmento en que las similitudes son más evidentes con el poema recién transcrito:

"Gota de agua clara, tu beso:
mi boca lo espera.
Mi beso, la lluvia sobre la pradera;
tú, el místico huerto que la lluvia espera".

Como vemos, es irredargüible la semejanza entre las imágenes subrayadas: "gota de agua" de ambos poemas y el "verdor húmedo de mi huerto" de Jara, con "el místico huerto que la lluvia espera" de Mondaca, imágenes estas últimas en que se corresponden no sólo los elementos poéticos de huerto, sino que también los de agua, líquido o humedad (15).

Otra de las semejanzas más visibles en la poesía de Max Jara, la encuentro en Manuel Magallanes Moure. Ambos se asemejan en ese tono menor, en esa especie de musicalización, de semitono en que se hermanan ambas poesías (en Jara particularmente la de

Asonantes). Emparentan también ambos poetas en esa especie de vaguedad sutil o afán del matiz esfumado, a la vez que en la honda llaneza y en la expresión profundamente simple de las intuiciones poéticas.

Y aún, tal vez —más importante que todo lo anterior— la semejanza fundamental entre ambos poetas hállase en esa consonancia entre sentimiento y naturaleza. Ya sabemos de la profunda vinculación existente en *Asonantes*, entre la naturaleza y el sentimiento o la emotividad del poeta: o es la naturaleza la que emotiva el sentimiento o es éste que se identifica o se refugia en la naturaleza. Pues bien, la poesía de Magallanes Moure tiene como una de sus características más importantes, la consonancia o interrelación entre el sentimiento amoroso y la naturaleza (de ésta es el *mar* que particulariza una especial importancia en la poesía de Magallanes). Bástenos, por ejemplo, la primera estrofa de *¿Recuerdas?*:

"¿Recuerdas? Una linda mañana de verano
La playa sola. Un vuelo de alas grandes y lindas
Sol y viento. Florida la mar azul. ¿Recuerdas?
Mi mano, suavemente, oprimía tu mano (16).

Finalmente, no terminaríamos con justicia este capítulo, si no recordáramos el influjo que sobre *Juventud* ejerce Pedro Antonio González, influjo que, aunque cierto, resulta tenue, vago y de difícil delimitación, ya que más que de una influencia, debemos hablar de el acopio que en la sensibilidad del poeta joven dejó una poesía que lo entusiasmó y que es el producto de una sensibilidad, en muchos aspectos, gemela a la suya. Tratando de precisar, creemos que este influjo es más reconocible en la adjetivación sonora, brillante y, a veces, opulenta de *Juventud*, aspectos estos tan remarcables en el autor de *El Monje* y que tuvo sus herederos inmediatos en Bórquez Solar y en Víctor Domingo Silva.

(14) Pág. 74.

(15) Aunque sea indiscreción, debo confesar que al leer esto a Jara, éste comentó: "Mi poema es anterior. En realidad, yo nunca he querido decirlo, por amistad, pero en la poesía de Mondaca, yo encuentro reflejados muchos elementos de mi poesía". Inquirido por mí, el autor de "Asonantes", se negó a agregar más testimonios.

(16) Tomado de *Poetas Chilenos Contemporáneos*. Breve Antología, por Alfredo Lefebvre. Edit. Zig-Zag, Santiago, 1945.

5

CONCLUSIÓN

Cuando estas páginas ya rozan su punto final, todavía nos asaltan algunas dudas con respecto a puntos que, se nos ocurre, no hemos planteado con meridiana claridad o a la posible desjerarquización de algunos hechos importantes que pueden hallarse perdidos casi entre la trama a veces farragosa de nuestras digresiones. Por esto, y por última vez, hemos de insistir en un par de aspectos que en nuestro trabajo creemos esenciales.

En primer lugar, queremos recordar que a lo largo de nuestro modesto estudio, hemos ido observando las diversas facetas de la obra de Max Jara y paralelamente hemos recurrido a la confrontación de esta obra con la época —especialmente literaria— en que está enmarcada. Para esto hemos partido de la consideración de que Max Jara es un poeta novecentista. Hemos dicho, y hemos insistido en hablar de Jara como de un poeta del novecientos, es decir, de aquella generación que —de acuerdo con lo expuesto por Domingo Melfi— reacciona contra el decadentismo fin de siglo y desviando un tanto sus ojos de París (1), los fija en lo propio, en nuestra realidad inmediata.

Sin embargo, aunque en forma aislada, hemos aceptado en alguna oportunidad, la filiación de Jara como un poeta postmodernista o modernista refrenado, según la clasificación de Federico de Onís. Esto pareciera encerrar una contradicción. Mas, la verdad es que ambas ubicaciones no se contraponen, puesto que —por lo menos en nuestro trabajo— *Generación del 900* es una denominación que nos sirve para precisar la particular orientación nacional que tomó en nuestras letras el Modernismo y Postmodernismo. O sea, que to-

do el problema parece reducirse a estas alturas, a una mera cuestión de terminología. No obstante, el caso no es éste, la cuestión tiene raíces más profundas; ahinca en la esencia misma de la poesía del autor de *Yerbas Buenas*. Así, si nos hemos mostrado reacios a calificar a Jara como poeta postmodernista, ello estriba en el carácter fundamental de su poesía: su profunda emotividad, el afán, la pertinacia en la expresión de lo más hondo, recóndito, del sentimiento. Esta es, pues, la razón fundamental que aleja a Jara del Modernismo, escuela de predisposición formal, ornamentalista, suntuosa y extravertida, y esta es la razón que nos hace preferir su ubicación como poeta del novecientos.

En todo caso, la filiación de Jara como postmodernista —si cierta en varios aspectos— debemos restringirla a su libro inicial *Juventud* que es el muestrario de las inquietudes que sacuden y los escarceos que intenta un poeta joven, ávido de abarcar todo un mundo que lo deslumbra. *Poesía...?*, libro que hemos definido como la etapa de transición en la trilogía de Jara, está ya muy lejos de ese Postmodernismo. Ese afán de profundizar, de socavar en lo más recóndito de la emoción, aleja a este libro del Postmodernismo, movimiento de una orientación más externa y periférica. Y *Asonantes* —ya lo hemos dicho— no tan sólo se halla liberado de todo apadrinamiento modernista, sino que también se constituye en un raro aislado ejemplar, totalmente apartado de las corrientes que empiezan a imperar en la poesía de nuestro país, luego de la primera guerra mundial.

Hay, pues, una casi total independencia lírica en esta poesía enmarcada entre dos épocas: el Modernismo y las literaturas de vanguardia como denominó Guillermo de Torre a los movimientos literarios posteriores a 1920. Por esto, es que en poesía tan personal, junto a reminiscencias postrománticas y rasgos modernistas, asoman algunas imágenes, breves retazos que parecen adelantar la peculiaridad de construcción de la imagen que se viene manejando desde la

(1) Como ya lo hemos dicho, esta desviación es sólo parcial. Es decir, ocurre que nuestros artistas no buscan ya a París y a su vida refinada y bohemia como tema de inspiración de sus obras. Pero, por otro lado, en esta época es cuando la literatura francesa ejerce, tal vez, la influencia más fuerte en nuestros jóvenes escritores.

iniciación del segundo cuarto de siglo. Así tenemos, por ejemplo, el siguiente caso:

“mi humildad pensativa
no oyó hasta ayer la música del trigo” (2).

Música del trigo ¿no suena esto como una anticipación de la imagen nerudiana, especialmente del Neruda de *Residencia en la Tierra*? E, incluso, en *Que despierte el Leñador*, poema del *Canto General* hay un símil que nos hace evocar, aunque sin asomos de parentesco, la imagen de Jara

“huracanes que temblaban como toda la música”
escribe Neruda (3).

Y así podemos escarmenar varios otros casos que vinculan la poesía de Jara con la nueva poesía de habla castellana; casos como

“tu perspectiva de invierno” (pág. 105).

“campanas llaman palomas
en el vuelo de la queda” (pág. 153).

“Ríen los *niños luminosos*
en el fulgor crepuscular” (pág. 94).

Niños luminosos, casi disuena esta afortunada imagen de Jara dentro del contexto de su poesía, porque es evidente que el poeta no ha querido referirse tan sólo al hecho físico de que los niños se vean iluminados por la luz crepuscular, sino también que tal adjetivo tiene una significación de índole espiritual, más importante aún que la física.

(2) Pág. 108.

(3) Pablo Neruda: *Poesía Política*, Editorial Austral, Santiago, 1953.

a) *Obras de Max Jara*:

1. Jara, Max: *Juventud*. Poesía Romántica. Imprenta Barcelona, Santiago, 1909.
2. *¿Poesía...?*, Talleres de la Imprenta Nacional, Santiago, 1914.
3. Jara, Max: *Asonantes* (Tono Menor). Imprenta Universitaria. Santiago, 1922.
4. Jara, Max: *Juventud, Poesía...?, Asonantes, Otros Poemas*. Imprenta Selecta. Santiago, 1934.

Para el poeta —ya lo sabemos— de entre los seres humanos, sólo los niños aparecen revestidos de los atributos de pureza, alegría e inocencia. Y a estas cualidades son precisamente a las que quiso aludir y que subyacen en el adjetivo luminosos. Sorprende esta imagen, porque ella entraña un hecho que está afuera del campo de acción poética del autor de *Ojitos de Pena*: la quiebra de la adjetivación tradicional, uno de los aportes más importantes de la poesía de este siglo, según Carlos Bousoño.

Estas leves vinculaciones que encontramos entre la poesía de Max Jara y la posterior a 1920, nos dan también la clave de un hecho a que ya aludimos al finalizar la parte biográfica de este trabajo. Hemos dicho que al publicarse *Juventud*, nuestros jóvenes literatos saludaron en Jara “el advenimiento de un poeta máximo” (4). Y esto estuvo a punto de realizarse, de no haber sobrevenido la primera guerra mundial y con ella esa nueva orientación en la corriente de la sensibilidad. Irrumpen así Neruda, Huidobro, y De Rokha, y especialmente el primero que a los veinte años pasa a ser el primer poeta de Chile y a gozar del éxito y del halago, con una poesía tumultuosa y de una arrolladora fuerza expresiva que interpreta y domeña a la época, arrastra a nuestra poesía a un plano ya muy distinto del Modernismo y Postmodernismo. Para mí, este es el hecho que apaga la llama creadora de Jara; él era el representante de otra época literaria y la quiebra de ella, conjuntamente con el súbito aparecimiento de esta nueva forma de sentir, lo dejan perplejo, lo hacen perder confianza, aislarse y callar finalmente.

(4) Rubén Azócar: *La Poesía Chilena Moderna*. Antología. Ediciones Pacífico del Sur. Santiago, 1931.

BIBLIOGRAFIA

5. Jara, Max: *Poemas Selectos*, Editorial “Cruz del Sur”. Santiago, 1942.

b) *Bibliografía acerca de Max Jara*.

- Atria, Sergio: *Antología de Poesía Chilena*. Editorial Cruz del Sur. Santiago, 1946.
- Azócar, Rubén: *La Poesía Chilena Moderna*. Antología. Ediciones Pacífico del Sur. 1931.

- Amunátegui Solar, Domingo: *Las Letras Chilenas*. 2.^a edición. Editorial Nascimento. Santiago, 1934.
- Baeza, Alejandro (Fray Apenta): *Repiques* (1.^a serie), Imprenta Universitaria, 1916.
- Correa, Carlos René: *Quince Poetas de Chile*. Editorial Orbe. Santiago, 1941.
- Donoso, Armando: *Nuestros Poetas*, Editorial Nascimento. Santiago, S. A.; *Los Nuevos (La joven literatura de Chile)*, Sempere y Cía. Editores. Valencia, 1912.
- Díaz Arrieta, Hernán: *Panorama de la Literatura Chilena Durante el Siglo XX*. Editorial Nascimento, 1931. *Historia Personal de la Literatura Chilena*. Editorial Zig-Zag. Santiago, 1954.
- Lillo, Samuel: *Literatura Chilena*. IV edición. Ed. Nascimento. *Espejo del Pasado*. Memorias Literarias. Ed. Nascimento. Santiago, 1947.
- Latorre, Mariano: *Anécdotas y Recuerdos de Cincuenta Años*. Ensayo publicado en los números 81 y 82, octubre y noviembre de 1953. *Revista Occidente*, Santiago.
- Lefebvre, Alfredo: *Poetas Chilenos Contemporáneos*. Breve Antología. Ed. Zig-Zag. Santiago, 1945.
- Los Diez, N.º 1. Septiembre de 1916. Santiago, Chile.
- Melfi, Domingo: *Estudios de Literatura Chilena*. 1.^a serie. Ed. Nascimento. Santiago, 1938.
- Nieto del Río, Félix: *Crónicas Literarias*. Imprenta Cervantes. Santiago, 1916.
- Polanco C., Rodolfo: *Ojeada Crítica sobre la Poesía en Chile*. Santiago, 1912.
- Préndez Saldías, Carlos: *Poetas Chilenos en Atenea*. Revista *Atenea*, N.º 100. Agosto, 1933.
- Vaisse, Emilio: *Estudios Críticos de Literatura Chilena*, Ed. Nascimento. Santiago, 1940.
- Vega, Daniel de la: *Entrevistas Literarias*, publicadas en Rev. *Zig-Zag* de Santiago, entre los años 1912 y 1913. En este trabajo se han utilizado particularmente las entrevistas a Fdo. Santiván (8-III-1913), a Manuel Magallanes Moure (15-II-1913), a Miguel L. Rocuant, y la titulada *Con Don Max Jara* (22-III-1913).
- Veladas del Ateneo*. Imprenta Universitaria. Santiago, 1906.
- NOTA.—Con motivo del Premio Nacional de Literatura, otorgado a Max Jara el 18 de julio de 1956, hubo varias publicaciones en periódicos y revistas; entre las que ofrecen algún interés, destacamos las siguientes:
- El Mercurio*, viernes 20 de julio de 1956, artículo de R. S. C., titulado: *Max Jara, Premio Nacional de Literatura*.
- La Nación*, domingo 9 de diciembre de 1956, *El mundo poético de Max Jara*, artículo de Germán Sepúlveda.
- Revista *Ercilla*, miércoles 25 de julio de 1956, artículo titulado *A Max Jara, Premio Nacional N.º 15, su triunfo le pareció raro; Max Jara romántico adora poetas ridículos*, artículo de Victoriano Lillo, 22-VI-1956.
- Revista *Eva*, N.º 594 del 3 de agosto de 1956; artículo-entrevista de Darío Carmona *Una visita a Max Jara*.
- Revista Occidente*, N.º 103, junio-julio-agosto de 1956. Santiago. *Max Jara, Premio Nacional de Literatura*, artículo de Ricardo A. Latham.
- Revista *Zig-Zag*, N.º 2.679, del 28 de julio de 1956: artículo de Alone titulado *La poesía de Max Jara*.