

Críticas y Reseñas Bibliográficas

1

VICENTE SALAS VIU

Historia de la Música en Chile. 1850-1900, por Eugenio Pereira Salas. Publicaciones de la Universidad de Chile. Editorial Universitaria. Santiago, 1957. 380 páginas.

Al publicar, en 1941, Eugenio Pereira Salas su libro *Orígenes del Arte Musical en Chile*, la historiografía chilena en los dominios de la música dió un paso decisivo. Existían hasta entonces numerosas monografías, ensayos y artículos sobre el pasado musical chileno. Muchos de ellos, como los trabajos de don Luis Arrieta Cañas, Pedro Humberto Allende, Domingo Santa Cruz y Jorge Urrutia, de un valor indiscutible y sobremanera significativos. En los ya clásicos *Recuerdos de treinta años* de José Zapiola y en la *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música* de Luis Sandoval se habían abordado propósitos más amplios, aunque no más profundos, sobre diversos aspectos en el desarrollo de las actividades musicales en el país. Con todo, no se había intentado trazar un panorama coherente, una relación ordenada de lo que había sido la música chilena desde los primeros tiempos de la Colonia hasta la iniciación del Romanticismo, cuando apareció aquella obra de Pereira Salas. Fuera de lo que por sí misma representa, estableció un nivel que no podría ser olvidado para los futuros estudios sobre la historia de la música chilena.

La Universidad de Chile acaba de sacar a luz la *Historia de la Música en Chile desde 1850 a 1900*, del mismo autor que los citados *Orígenes del arte musical*. Es así este nuevo libro una segunda parte del anterior, con el que forma, y no sólo por el riguroso enlace cronológico, una totalidad: la historia completa de la música y de las manifestaciones musicales en el país, desde su descubrimiento y colonización a los primeros años del siglo que vivimos.

La documentación que el acucioso investigador que es el señor Pereira Salas ha tenido que reunir para el medio siglo que abarca su obra de reciente

aparición, era todavía más difícil de hallar que la del pasado remoto de nuestra música. Estaba casi en su totalidad dispersa en diarios y revistas de la época, en documentos privados, en álbumes y memorias cuya paciente rebusca y consulta tenía que ser previa a la elaboración y hasta al planeamiento del libro. Como el propio investigador dice, es esta una Historia de la Música Chilena "extraída con laborioso esfuerzo de periódicos y documentos, de crónicas y memoriales, pequeños retazos que el autor ha unido en el cañamazo de una monografía". Elogiamos la paciencia que tal labor exige. Aun mayor tributo de admiración merece el buen criterio, el sutil discernimiento entre unos y otros testimonios que el señor Pereira Salas ha derrochado al trazar el perfil del tiempo que estudia. Su libro es sustancioso, riquísimo de información. Tanto como excelente y ponderado en todos sus aspectos.

No fué un período especialmente brillante, en cuanto a los valores de fondo de la música, el medio siglo romántico que comprende esta obra. Todo él estuvo bajo el dominio imperioso de la ópera italiana. Sólo en las últimas décadas se advierte una extensión de la inquietud por la música hacia otros campos, como el de la música sinfónica y la de cámara, cuyos frutos no madurarían sino hasta entrado el siglo XX. No hubo en estos cincuenta años en el país sino algún que otro creador musical digno de este nombre. Los intérpretes y los profesores de música chilenos, de igual forma, son escasos. La ópera, importada de Italia o, más tarde, de Francia, con sus intérpretes —cantantes y profesores de orquesta—, avasallaba toda otra manifestación del arte de los sonidos. Pereira Salas se siente obligado a prevenir al lector desde las primeras líneas de su escrito que éste "cubre etapas de desarrollo en que con mayor propiedad se puede intentar una sociología de la actividad musical que un análisis de los frutos de una invención original". Pero ese análisis de la sociedad chilena en aquel lapso, vista desde el ángulo de la música, no puede ser más apasionante, tal y como el autor lo realiza. Es historia viva, palpitante la que encierra estas páginas.

La *Historia de la Música en Chile de 1850 a*

1900 considera las siguientes partes, distribuidas en capítulos que se entrecruzan: el desarrollo de la ópera italiana hasta el apogeo de este género, al declinar el siglo; el advenimiento de la ópera cómica francesa; la zarzuela, "grande" y "chica"; el ballet romántico; el cultivo de la música sinfónica y de cámara, mucho más intenso el de esta última; la enseñanza musical, pública y privada; la música religiosa; la música militar; la creación musical chilena; la vida social y la música. Intentaremos reseñar las principales de estas partes y en forma sumaria.

La ópera italiana había sido ya antes de 1850, con las primeras auras románticas, el más importante fenómeno en la vida musical de Chile. Las gloriosas huestes de la Pantanelli y la Rossi habían hecho arraigar en nuestros escenarios el arte de Rossini. Que era también el ídolo de los espíritus más selectos, impulsores de las tertulias musicales, como doña Isidora Zegers. Al promediar el siglo, Rossini mantiene enhiesto su estandarte, pero Bellini y Donizetti le disputan el campo. Uno y otros terminan por ser sobrepasados por el genio de Verdi. En Santiago como en Valparaíso, y hasta con mayor brillo en Valparaíso, se conocen muy pronto las obras del Verdi juvenil. Debe señalarse lo "al día" que estaba Chile, este último cabo del mundo, sobre los rumbos que seguía el teatro lírico por entonces. En 1844, los chilenos conocen *Nabuco*; en 1848, *Los dos Foscari*; al año siguiente, *Los Lombardos* y *Luisa Miller*; en 1851, *Alcira o la conquista del Perú* y *Atila*. Y así siguen los estrenos de la máxima figura del operismo italiano hasta alcanzar las obras de su plenitud, *El Trovador*, *Hernani*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Ballo in Maschera*, en los años que corren entre 1854 y 1864. Sus últimas producciones, de un Verdi más allá del Verdi tradicional, *Otello*, *Falstaff*, se ofrecen en los años de fines del siglo, junto a las primeras muestras del teatro de Wagner (*Lohengrin*, 1889, y *Tannhäuser*, 1897), el estreno de *Carmen* y el de algunas de las más significativas producciones de Meyerbeer.

Mientras Verdi es el eje sobre el que gira la vida de la ópera y, en consecuencia, la cultura musical de Chile, grandes acontecimientos se producen en este aspecto de la sociabilidad criolla. El primer hogar de la ópera, el ruinoso Teatro de la Universidad, cierra sus puertas en 1850. Recibe su legado por un tiempo el Teatro de la República, en la Calle del Puente, próximo a la Plaza de Armas. Al que sucede en 1857 y hasta 1870, el año de su incendio, el primer Teatro Municipal, conquista dura en lograrse pero magnífica a la postre, que traduce con fidelidad suma los apetitos artísticos de la clase social que imprime su tono a la República.

En 1873 el Teatro Municipal se yergue de nuevo, con incontables "adelantos" o mejoras, en el solar del antiguo. Sin perjuicio de los altibajos económicos que sufren las empresas operísticas, el género italiano llega en Chile a su auge con el de la opulenta burguesía que no se sacia de él. En las temporadas, de largos meses, hasta con 120 representaciones, que año por año ofrece el nuevo coliseo, alientan ímpetus renovadores. En su mayor parte, de corta fortuna. Ya aludimos a los estrenos de Wagner, fulgurantes meteoros. Como *Carmen* de Bizet que, en un comienzo y hasta el nuevo siglo, fué con violencia resistida. El *Don Juan* de Mozart fracasó —así fracasó— en 1870. No conoce mayor éxito al reponerse en 1895. Hoy mismo esta cumbre del teatro con música, está al margen de los escenarios de Chile, es desconocida de nuestro público.

En contraste con la fría recepción o el triunfo efímero de óperas semejantes a las nombradas, las tres décadas últimas del siglo XIX incorporan *La Africana* y *Los Hugonotes* de Meyerbeer, *La muda de Portici* de Auber y *La Judía* de Halévy al hasta no hacía mucho cerrado repertorio italiano. Pero siempre sigue siendo éste el que predomina. Todos los intentos de renovación del escenario del Teatro Municipal terminan, sí, por ampliar aquel viejo reino, mas con una provincia que, bajo aparentes nuevas luces, repite los mismos paisajes: el verismo finisecular. El cetro pasa de las manos de Verdi a las de Puccini. En seguida le escoltan Mascagni, Leoncavallo y las peores truculencias de Giordano y Ponchielli. Después de la agitada búsqueda de otros rumbos, la ópera en Chile tomaba, decidida, una ruta que no era de progreso ciertamente y que anunciaba el fatal anquilosamiento que el teatro lírico experimentaría en el país dentro de nuestro siglo.

Con la misma minuciosidad, nutrida en detalles pintorescos, que Pereira Salas nos presenta las andanzas de la ópera italiana en esos cincuenta años, nos hace recorrer los aledaños del principal género lírico cultivado en Chile. Un delicioso capítulo está consagrado al ballet romántico que, acogido con extraordinaria efusión en 1850, no gozó de larga vida. No sucedió lo mismo con la ópera cómica francesa, surgida en esa misma fecha, ni con la zarzuela, unos años posterior en su arribo a Chile. Una y otra, arrebatan a los aficionados. Dentro del círculo aristocrático gozador de la otra ópera, la de procedencia francesa; extendiéndose hasta las clases más modestas, la española. Democratización del teatro cantado que se haría aún más intensa cuando el "género chico" compartiera sus lauros con las últimas muestras de la zarzuela "grande" y la ópera cómica derive hacia la opereta, francesa, vienesa o inglesa, que todas despertaron por

igual el entusiasmo de los chilenos. Por último, en el abigarrado panorama, no se dejan de consignar los meritorios esfuerzos por crear una ópera nacional. Culminan con el estreno, en 1895, de *La florista de Lugano* de Ortiz de Zárate, a la que siguió, en 1902, *Lautaro* del mismo compositor. A pesar de la simpatía con que ambas óperas fueron acogidas por el público, que se sobrepuso a las deficiencias de su presentación, quizá por razones semejantes a las que impidieron la existencia de la ópera nacional en España y en otras naciones de nuestra lengua, la ópera chilena no conoció futuro. *Caupolicán* de Remigio Acevedo, ya dentro de este siglo, marca hasta ahora el punto final entre las creaciones chilenas en este género dignas de ser consideradas.

Si la ópera constituye la actividad musical más deslumbradora en la media centuria que abarca el libro de Pereira Salas, a su lado, con impulso creciente, se desarrolla otro fenómeno de mucha mayor trascendencia. La vida de conciertos, el cultivo y difusión de la música de los maestros clásicos y románticos ajena a la luz de las candilejas, parte de manifestaciones modestísimas. Al mediar el siglo XIX, por "música de concierto" se entendía los arreglos, adaptaciones y variaciones sobre "aires de ópera", más los himnos cívicos o militares, las romanzas y piezas de salón con que amenizaban sus reuniones las sociedades filarmónicas. Cuando el siglo concluye los lieder de Schubert, Schumann y Brahms, las sonatas para piano y para violín de Beethoven, los maestros del piano romántico, sobre todo Chopin, los tríos, cuartetos y quintetos de Haydn, Boccherini, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Grieg y hasta algún otro de los músicos del post-romanticismo, el "Requiem" de Verdi, la "Sinfonía Júpiter" de Mozart, la "Primera Sinfonía" y la "Pastoral" de Beethoven, el Concierto para Violín de Mendelssohn, entre otros ejemplos, han sentado las bases para una renovación profunda del ambiente. La obra de los virtuosos extranjeros que visitan el país cada vez con mayor frecuencia; el celo de prestigiosos profesionales de la música, en su mayoría de los contratados para la enseñanza en el Conservatorio; el entusiasmo de aficionados con sobresalientes dotes, se suman hacia los más óptimos resultados. Las sociedades de conciertos, clubes y academias que se suceden en gran número a lo largo de aquellos años en Santiago, Valparaíso y las provincias, acogen a los artistas, organizan los conjuntos corales e instrumentales, incluso pequeñas orquestas, y sostienen los conciertos en los que por primera vez los auditores chilenos se familiarizan con los altos valores de este arte que hemos antes nombrado.

Es imposible intentar siquiera una enumeración de esos esfuerzos y de sus logros. Me limitaré a

citar las figuras y los hechos que con mayor relieve se destacan en tan profunda transformación. El primer lugar, por muchos títulos, debe estar reservado a la personalidad de don José Ducci, que organizó los Conciertos Clásicos a que dió su nombre en el Teatro Municipal, proseguídos después en la sede de que dispuso para sus audiciones en la calle de Santo Domingo. Las sonatas para piano de Beethoven y las obras de Chopin fueron los principales aportes de su labor, junto con los estrenos en Chile de tríos con piano de Beethoven y Mendelssohn. La divulgación de las obras de Chopin y, en general, de los románticos del piano, había sido iniciada por Federico Guzmán, el "Chopin chileno" como muchas veces se le llamó. En la visita que Federico Guzmán, ya consagrado como virtuoso internacional, hizo a Chile en 1879, amplió ante el público de Santiago el repertorio pianístico que el maestro Ducci incluía en sus Conciertos Clásicos.

La figura más digna de acompañar a la de Ducci como difusor entre los chilenos de la música clásico-romántica es la de don Enrique Arnoldson. Fundó, en ese mismo año de 1879 en que Federico Guzmán reaparece como astro rutilante, la Sociedad de Música Clásica. Tenía ésta como precedente las reuniones que, para gozar de la más alta música, celebraban varios profesores del Instituto Nacional. La Sociedad de Música Clásica se organizó ahora con el fin expreso de "propagar la música clásica y dar a conocer las obras modernas de estilo análogo". El segundo propósito bien merece que se le subraye. Don José Miguel Besoain, secretario de la Sociedad de Música Clásica, es uno de los animadores de la Sociedad Cuarteto, cuya base es el cuarteto de cuerdas formado por los señores Ceradelli, Gervino, Decker y Hügel. Su obra cubre los años de 1885 a 1890. Divulgó la Sociedad Cuarteto las obras para este conjunto, tríos, quintetos y sonatas de los clásicos vieneses y de las principales figuras del Romanticismo. No siempre el interés de los aficionados acompañó su generosa empresa. Pero dejaron la simiente que fructificaría en un tiempo cercano, ya desde la última década del siglo XIX. Como los conciertos sinfónicos dirigidos por los maestros White, Hempel y Moisés Alcalde, los de la misma índole del Teatro Unión Central y los de la Filarmónica y de la Sociedad Musical de Valparaíso. Quedaba así preparado el terreno donde comenzaron a laborar los primeros músicos notables salidos de las aulas del Conservatorio. La cultura musical chilena recibió un gran impulso en los conciertos donde, reunidos profesores y alumnos, se acometieran empresas cada vez de mayor aliento. En 1905, los "Promenade Concerts" de Valparaíso incluyen ya la serie completa de las Sinfonías de Beethoven. Poco después la

JUAN URIBE ECHEVARRÍA

dirige en Santiago, el maestro Nino Marcelli. El mundo musical chileno puede decirse que desde entonces navega por las aguas que lo llevarían a su esplendor actual.

Aunque la labor, tan inteligente como apasionada, y con la pasión más pura, de don Luis Arrieta Cañas se vierte sobre las primeras décadas de nuestro siglo, tiene su punto de partida en la época que abraza este libro, en las postrimerías del siglo XIX. Como don José Miguel Besoain, reunía don Luis Arrieta Cañas en su hogar a lo más selecto de los profesionales y aficionados chilenos con un vivo interés por la música. Reuniones musicales en cuyo detalle no es posible entrar en este comentario, pero que alcanzaron una singular trascendencia. Vistas con una cierta perspectiva, la que permiten los años transcurridos, pueden muy bien ser calificadas de cauce que une lo mejor entre lo conseguido por las manifestaciones musicales del siglo XIX y las del siglo XX. La figura prócer de don Luis Arrieta Cañas es la de un auténtico precursor de cuanto en el presente ha podido lograrse en este dominio de las artes. Las reseñas críticas, los comentarios y las polémicas ardorosas que nacieron de la pluma de don Luis Arrieta, ante todo para defender la que era entonces música de vanguardia para Chile (y no sólo para Chile), las creaciones de Ricardo Wagner, son todavía hoy materiales inapreciables de consulta. Nada traduce mejor que esos artículos, reunidos en pequeños tomos, el espíritu que animaba a quienes quisieron para el país, y lo alcanzaron, un desarrollo de la música que lo situara en primer rango entre los de América.

Aunque nos hemos detenido con preferencia en las actividades musicales que tuvieron lugar en Santiago y Valparaíso entre los años 1850 y 1900, la *Historia de la Música en Chile* de Pereira Salas es igualmente precisa y abundante en información sobre las cumplidas en Copiapó, La Serena, San Felipe, Talca, Concepción, Valdivia y otras ciudades que fueron centros considerables de cultura en el siglo romántico. El panorama presentado por este libro, insistimos, es de amplitud extrema. Nada queda relegado al olvido ni dejado de apreciar en su justo valor. Al recorrer tal panorama, es ancho el margen que deja al lector para abismarse en reflexiones. Las nuestras deben llegar a un término. Se lo ponemos, seguros de lo mucho que nos queda por comentar en un libro al que ha de volverse una y otra vez y siempre con provecho.

Pnin, por Vladimir Nabokov. Traducción de María Espiñeira de Monge. Editorial del Nuevo Extremo. Santiago, 1958. 166 páginas.

La literatura rusa contemporánea, al igual que la española y la de algunos países hispanoamericanos, se presenta al público internacional con dos caras, con dos índices de expresión impuestos por la política.

A veces, un autor se atreve a publicar fuera de su país y de la línea de fuego del partido que domina. Es el caso, muy reciente, de Boris Pasternak que "inmensamente agradecido, conmovido, orgulloso, atónito y asombrado" —según propia declaración— rechazó el Premio Nobel de Literatura, pero retuvo el honor.

Pnin es la obra de un escritor ruso que no podría publicarse en la URSS. Sin embargo, no hay en ella ninguna crítica evidente del régimen oficial soviético.

La novela de Nabokov es todo lo eslava que cabe imaginarse. Sólo un descendiente literario de Anton Chejov y de Zamiatin podía contrastar con tan raro y exquisito humor la personalidad de un profesor ruso exilado en los Estados Unidos, con la de sus colegas americanos o en vías de americanizarse.

Nabokov es un humorista de la talla de Ylya Iff y Eugenio Petrov, los inolvidables autores de *Doce sillas* y *América de un piso*, pero más despiadado.

Profesor de ruso en Waindel College, una universidad provinciana, Timofey Pnin es un hombre culto, ingenuo y anecdótico que recita ante la policía internacional y las dueñas de pensión, su *curriculum vitae* de bolsillo:

"Nacido en San Petersburgo en 1898. De padres muertos por el tifus en 1917. Partió para Kiev en 1918. Estuvo en el Ejército Blanco cinco meses, primero como "telefonista de campaña", en seguida en la Oficina de Información Militar. Escapó de Crimea invadida por los rojos a Constantino-pla, en 1919... Bien, para abreviar el cuento habité en París desde 1925, abandoné Francia al comienzo de la guerra de Hitler. Ahora estoy aquí. Ser ciudadano americano" (pág. 37).

Poseedor de un doctorado *en desuso* por la Uni-

versidad de Praga, Pnin ha renunciado, espontáneamente, a las mayores alturas de la especialización:

"Tampoco Pnin, como maestro, pretendió jamás aproximarse a las excelsas aulas de la lingüística científica moderna, esa fraternidad ascética de fonemas, ese templo donde se enseña a los jóvenes diligentes, no el idioma mismo, sino el método de enseñar a otros a enseñar ese método; método que, cual una cascada que rebota de roca en roca, cesa de ser un medio racional de navegación, pero, acaso en un futuro fabuloso, pueda llegar a ser un instrumento para desarrollar dialectos esotéricos —Vascuence Básico, y otros análogos— hablados sólo por ciertas máquinas complicadas" (página 14).

Las páginas que Nabokov dedica a los amores y a la frustración matrimonial del profesor ruso son de una crueldad incisiva. Su mujer Liza de Pnin, más tarde de Wind, poetisa y psiquiatra, de ojos fulgurantes, que huele a pomelos y escribe anapestos intermitentes, trata a su marido con una dureza inconsciente y excepcional.

Nabokov enfoca a su protagonista como Federico Fellini y Giulietta Massina: discordancia absoluta y lamentable entre el personaje y su realidad circundante.

Timofey Pnin simboliza el drama tragicómico de miles de profesores europeos que han debido abandonar sus madrigueras universitarias de origen y andan ciegos y vacilantes por un mundo cruel, sometándose a nuevas leyes, nuevas voluntades, impuestos, nuevos idiomas, tramitaciones, alimentos y tenaces corrientes de aire.

3

JUAN VILLEGAS MORALES

Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media, por Eugenio Asensio. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1957. 277 páginas.

Eugenio Asensio nos entrega, en este volumen de Gredos, varios ensayos en torno a la literatura medieval galaicoportuguesa. Para nosotros esta obra, además de su valor intrínseco, tiene el mérito de abordar un tema sobre el cual nos llegan escasos estudios. La mayor parte de las aproximaciones al medioevo literario gallego está en revistas portuguesas, gallegas o en publicaciones de limitada difusión. Conocemos por referencias estudios de Aubrey Bell, Carolina Michaelis de Vasconcelos, Filgueira Valverde y otros. En el año 1949, José Filgueira Valverde, presentó una visión pano-

rámica de esta literatura y, al mismo tiempo, reveló una extensa e interesante bibliografía (1). Los textos galaicoportugueses de los tiempos medios se conocen sólo por pequeñas antologías. Los *Cancioneiros* no son asequibles, ni siquiera en las bibliotecas. Entre los autores hispanos, fué Marcelino Menéndez y Pelayo quien hizo notar su valor y reveló muchísimos aspectos históricos y literarios. También han estudiado esta literatura don Ramón Menéndez Pidal, Amado Alonso, especialmente con el conocimiento de las jarchas.

Los escritos anteriores nos tenían acostumbrados a la oposición:

cantiga de amor — cantiga de amigo.

Antagonismo que comprendía tema, sentimiento, estructura, influencias. Se afirmaba que la canción de amor era exclusivamente provenzal, no poseía caracteres propiamente gallegos. La cantiga de amigo, excluía lo occitánico y era representante típica del alma popular.

Asensio postula y demuestra que entre ambos géneros la diferencia no es tan abismante.

Están los "dos géneros menos distanciados de lo que suele suponerse: cantares de amigo, populares, espontáneos, cercanos a la vida, originales; cantares de amor, cortesanos, artificiales, afectados, remedados de Provenza. Antítesis cómoda, pedagógica, con raíces en una metafísica romántica que halaga lo mismo los sentimientos democráticos que los nacionalistas" (pág. 11).

Concluye: "La influencia occitánica salta a la vista en la cantiga de amor y hasta en la de amigo" (pág. 15). Esto no significa la exclusión de lo autóctono: "Las cantigas de amigo —y acaso, en parte, las de amor— son supervivientes modernizadas de una más arcaica escuela lírica" (pág. 19).

Agrupar sus ensayos en tres bloques:

- I. Los temas.
- II. La invasión provenzal.
- III. El sistema paralelístico.

En cuanto a los temas, se refiere especialmente a la temática de las diferentes clases de cantigas de amigo: de romería, canciones de mayo, cantigas marineras.

Lo más notable, observa el autor, radica en la orientación subjetiva, en la búsqueda y expresión de sentimientos tópicos y de situaciones permanentes. Se elimina lo accidental, lo transitorio, lo anecdótico. No aparece lo externo y contemporáneo. Consecuencia: no se debe buscar, ni es posible encontrar, en estos lamentos de mujer enamorada,

(1) *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Editorial Barna, Barcelona, 1949, Tomo I, págs. 543-642.

caracteres de época. No pueden ser usados como fuentes de información histórica o biográfica (2).

Este aserto es de una verdad relativa. No hay duda que estos cantares no aportan nada a la historia ni a la biografía de sus autores. Sin embargo, en algunas de ellas encontramos elementos de la naturaleza, propios de la región:

—Ay flores! ay flores do verde pyno,
se sabede novas de meu amigo.

(Don Denis).

Algunas veces se apostrofa al mar, lo que las ubica geográficamente:

Ay ondas que eu vin veer,
se mi saberedes dizer
porque tarda meu amigo
sem mi?

(Martín Codax).

Otras, se las determina topográficamente:

Seria-m'en na ermida de Sam Simhon,
e cercarom-m'as ondas, que grandes son.

(Mendinho).

Fuy eu a San Servando por veer meu amigo
e non o vi na ermida, nem falou el comigo.

(Joham Servando).

Al comparar jarchas y cantigas de amigo no aporta novedades. Antes que él realizaron la misma comparación, con mayor profundidad y calando en más variados aspectos, Ramón Menéndez Pidal (3), Dámaso Alonso (4) y Leo Spitzer (5).

Observamos en este capítulo de *Poética y realidad* la ausencia de un estudio acerca de los personajes en las canciones de mujer de la Galicia Medieval. Ellos constituyen una tipificación. La joven que se queja del amado distante. Junto a ella encontramos sus interlocutores. A veces, elementos de la naturaleza. Otras, son seres humanos. En este caso, se produce la tipificación de personajes, muy semejantes a la lírica occitánica. Generalmente la madre, que escucha y aconseja a la hija. Las amigas, la o las hermanas, el o los amigos. El amado no aparece en escena. Siempre está ausente. Si alguna vez se presenta el amado en el cuadro, sólo escucha las quejas de su "fremosinha".

(2) En la literatura gallega medieval son las cantigas de escarnio y de maldecir las que realizan esa labor informativa.

(3) Ramón Menéndez Pidal: *Cantos románicos andalusíes*. "Boletín de la Real Academia Española". Año XL, tomo XXI, mayo-agosto, 1951. Cuad. CXXXIII, págs. 187-270.

(4) D. Alonso: *Cancioncillas "de amigo" mozárabes*. RFE., 1949, XXXIII, págs. 297-349.

(5) Leo Spitzer: *La lírica mozárabe y las teorías de Theodor Frings*, en "Lingüística e historia literaria". Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1955, págs. 65-102.

Al referirse el autor al influjo de la lírica provenzal comprueba —como ya indicamos— que las cantigas de amor y las de amigo se impregnaron de elementos de la poesía de Provenza. Compara especialmente con el *cansó*.

"La deuda de la lírica gallega hacia lo provenzal no se limita a simples materiales o esquemas estróficos sino que se extiende a una esfera más interior: el vocabulario y fraseología que llevan consigo un matiz de sentimiento. Con todo, conviene asentar que dentro de su angosto dominio, la cantiga de amigo tiene personalidad inconfundible. Rechazó las más vistosas galas de la poesía occitánica. No adoptó la imaginería, pródiga en flores y colores, astros, gemas... Se abstuvo de la mitología... Intentó conciliar las concesiones a los gustos de la época con la adhesión esencial al vocabulario y sistema expresivo del paralelismo" (páginas 73-74).

El recurso más revelante e importante en las cantigas de amigo, el que da carácter y estructura a los demás elementos formales, es, sin duda, el paralelismo. Su estudio, en el libro que reseñamos, comprende:

—*Poética del paralelismo* (págs. 75-133).

—*Gil Vicente y las cantigas paralelísticas "restauradas"*. *¿Folclore o poesía tradicional* (págs. 133-180).

—*Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad* (págs. 181-224).

—*Cosaute y cantigas paralelísticas* (págs. 225-240).

El último capítulo del volumen está dedicado al estudio de un romance: *Fonte frida o encuentro del romance con la canción de mayo*. Muestra, en este artículo, cómo los romances, genéticamente épicos, derivan en sus asuntos hacia las poesías de los Cancioneros cortesanos y, en este caso, se impregnan de motivos populares gallegos. Es una manifestación de la evolución del género y del estilo hacia lo puramente lírico. Es el paso que Menéndez Pidal llama: del *estilo épico* al *épico lírico*, que en el de *Fonte frida* ya se ha hecho puramente lírico. Comprueba, además, que el romancero se apropió de motivos líricos y de una serie de formas y fórmulas que no le eran originariamente propias.

Este poema ejemplifica mejor que cualquier otro la confluencia de la cultura clerical y de la canción comunal.

Fonte frida enaltece la fidelidad de la viuda. Para ello recurre a tres motivos muy difundidos a fines de la Edad Media:

- a) la tórtola.
- b) el ruiñeser donjuanesco.
- c) la *fonte frida*.

Asensio realiza un interesante análisis de cada uno de estos motivos. Profundiza en su origen y evolución (6).

Se refiere también a *Sentido y estructura* del romance; el *Proceso estilizador*; las transformaciones originadas por la transmisión oral en la estructura en el estilo y en el lenguaje. Termina su enfoque con *Canción coral y romance. Formas y ritmos comunes* y "*Fonte frida*" después de 1500.

El libro de Eugenio Asensio significa una aproximación a la literatura medieval de Galicia de una manera distinta a la que estamos acostumbrados. La mayor parte de los estudios acerca de esta materia son históricos o histórico-literarios. El presente asedio busca más lo literario y lo poético, indaga en su esencia y en su poesía.

4

CLAUDIO SOLAR

Hombres sin Tiempo, por Alfredo Pareja Diez-Canseco. Editorial Losada. Buenos Aires, 1957.

En el pasado, Ecuador produjo novelistas de discreto relieve. De aquella promoción, sólo cabría nombrar a Montalvo y Juan León Mera. Pero, sin duda, el más destacado fué Luis A. Martínez (1868-1909) de tendencia naturalista, como puede observarse en su obra *A la costa* (1904). De este naturalismo se gestó un grupo interesante de escritores, de tendencias avanzadas, que incorporó a la novela la idiosincrasia del pueblo ecuatoriano, la protesta contra un sistema social, la crítica a ciertos aspectos administrativos. A esta promoción, pertenecen Humberto Salvador (1907), José de la Cuadra, Enrique Gil Gilbert (1912), Jorge Icaza (1906) y Alfredo Pareja Diez-Canseco (1908), entre otros escritores.

Mientras Jorge Icaza ha tenido la preocupación de novelar la explotación del indio (*Huairapamushcas*, 1948) por sus amos, Alfredo Pareja Diez-Canseco ha diseñado la ciudad en *El Muelle* (1933) y *Las Tres Ratas* (1944). No hay una deliberada propaganda política. Se cala en algo más hondo, con crudeza de lenguaje, vigor combativo, con diálogos que se ciñen al caudal interior de los personajes. Si en las anteriores novelas su descripción y acierto ha residido en los personajes femeninos, en *Hombres sin Tiempo* logran sus personajes masculinos singular relieve psicológico.

La estructura de la obra reside sobre tres elementos determinantes: el sexo, la soledad y el

tiempo. Las diversas historias entrelazadas y que corren paralelas a la corriente narrativa del protagonista, Nicolás Ramírez, tienen como ambiente el Panóptico.

Nicolás Ramírez no creía en la pureza del afecto amoroso; "de vez en cuando, bebía con mis compañeros de magisterio y, entonces, iba a cualquier casa de lenocinio, donde arrendaba, a poco precio, una noche de amor" (pág. 13). Una noche de ebriedad, invitado por su amigo Lorenzo, visitó el hogar de su compañero. Conoció a Clemencia. "Era todavía una niña, tal vez de quince años. La vi y súbitamente mi sangre ardió" (pág. 15). Intentó el ultraje, mas fué sorprendido por Lorenzo. Llevado por el impulso de destruir, le dió muerte. Y luego vino la fuga. Pronto fué detenido e ingresó al Panóptico. Vivió allí el clima del ambiente sórdido, degradante, oscuramente humano.

En aquel mundo, de evocación subterránea, tras permanecer en las celdas de castigo —donde la luz se cuela a través de mínimos agujeros— Ramírez ingresa al mundo de *La Bomba*. Centro de galerías, especie de destino, donde la libertad individual parece existir todavía: aún se pueden elegir caminos; "estructura hipócrita: al atravesarla, se experimenta, por unos segundos, la sensación de libertad, de que uno puede escoger cualquiera de los caminos que insinúa, de que en fin, los hombres —yo todavía entre ellos— son, en realidad, los autores de sus destinos y los libres gozadores de su albedrío" (pág. 46).

La pasión es el *leit motiv*. Se capta a través de diversos ciclos. El hombre cuya pasión destruye la virginal pureza: el drama de Ramírez y Clemencia. La pasión oscura, la que no puede nombrarse: la del joven condenado por robo y sodomía. Ramírez se propone educarlo, con el propósito de hacerlo huir de sus extraviados instintos. El discípulo concluye por amar a su maestro: el argumento de que "el amor es un sentimiento invencible de la naturaleza y que se realiza a pesar de todo", lo vuelve contra Ramírez. Solamente la imagen de Clemencia puede librarlo del carnal asedio. Ya puede afirmar el maestro Ramírez que ha superado el problema como "un ángel o un demonio". "Yo he visto a los hombres desesperarse. He contemplado azorado y curioso, los retorcimientos bárbaros y dulces de un poseído por la carne a través de una reja infranqueable. He oído llorar de rabia e impotencia. He presenciado la palabra grotesca y el ademán inmundado. He temblado de miedo de caer yo mismo en el amor extraviado" (página 55).

El fracaso amoroso aferrado al complejo de fealdad lo presenta la tragedia del Gusano Barcía. "Era un muchacho feo y magro: ligeramente inclinado de espaldas, los brazos y las piernas, cortos,

(6) Para una ampliación de estos motivos, en cuanto a su origen y evolución puede verse Marcel Bataillon: *La torbellino de fonte frida y del cántico espiritual*. NRFH., 1953.

tenía el andar un oscilante movimiento de gusano". Dueño de una pequeña fortuna, buscó mujer bella y pobre, pero de alta familia —como el buen tono aconsejaba. Esta lo engañó a los dos años de matrimonio con un pariente presumido. Gusano buscó el divorcio. Lo envolvieron los abogados entre papeles y pleitos. Dispuesto a suicidarse —ya arruinado por su mujer que lo acusó de calumniador— escuchó el consejo de una mujer de burdel. Sorprendió a los amantes y les dió muerte. Luego la cárcel. "He debido matar a otros: a los abogados y a los ladrones... al presidente de la Corte, a todos... ¡canallas!" (página 74).

Margarita es —tal cual lo anuncia el autor— un folletín. Romántica, bastante cursi. Sin embargo, es curioso que la obra alcance su equilibrio entre estos dos personajes: Ramírez y Margarita. Son ellos quienes, con insistencia, van a situar el dramatismo del tiempo.

El mundo interior del panóptico no corre paralelo al mundo vertiginoso de la calle, de los hombres libres. Afuera hay numerosos puntos de referencia para situar la temporalidad. Es como viajar en un tren de noche; de improviso, se detiene; no se sabe dónde se está; se ha perdido la noción del espacio, de la hora. Ramírez y Margarita se han prometido mutuos afectos y ayuda para cuando salgan del penal. Ella muestra los resquicios de una extraña cultura; posiblemente, fué querida de un poeta exótico y vicioso; en ella hay algo de grande, de bello, de cursi. "El amor es siempre trágico y cruel" —afirmaba.

Ella sale primero en libertad. A través de sus cartas saturadas de eufemismos, le informa que es dueña de una casa donde hay mujeres y hombres alegres. Allí lo espera. Un día sale en libertad Ramírez. El tiempo cae, al salir libre, como un aguacero. Todo se precipita. El mundo había seguido creciendo, como un cerco en torno a su soledad del panóptico. Habían cambiado las cosas, los seres, él mismo. Se sorprende ante el ajamonado cuerpo de Margarita; distante está el perfil, la piel, la espontaneidad de los ojos de otra época. Es posible que él también haya cambiado. Un espejo le muestra el tiempo precipitado en sus arrugas, en su magra efigie, en su vieja pobreza. El tiempo, que a través de la obra ha sucedido a lentos hitos, transcurriendo apenas, con ciertos hechos, bastante iguales unos a otros, en la semblanza familiar del panóptico, se precipita al término. Se agolpa. La fuerza dramática de los primeros capítulos ha sido construída con la nervatura del remordimiento; Clemencia, perdida por su crimen, constituye un fuerte *leit motiv*. Vive, entonces, el grito de Macbeth: "¡Has derribado el sueño! ¡No dormirás más!" Capítulos insomnes como pegajosa pesadilla. El clima trágico del final lo ha situado la caí-

da del tiempo. "Esto me ha pasado por ponerme a coger estrellas con la mano... Cada una temblaba y yo no sabía que allí la piedra había depositado todo su tiempo". Ramírez siente que es casi un muerto. "Verme morir... ¡Qué cosa amable!"

Sin duda, la obra es hija del naturalismo. Pero ha adquirido la consistencia de un realismo lírico. Etapa que crea, en oportunidades, una superposición barroca de estilo. En oportunidades alcanza un clima excesivamente lírico, recitable, retórico. Es el problema, en gran parte, de nuestra prosa americana. Confusión de géneros. La novela es un género épico. Su categoría de tal suele sufrir los embates mixtificadores de la lírica. El eterno problema de un lenguaje excesivamente metafórico, cuya dicción priva de calidad estética al drama. Gusano Barcia era de tierra adentro. ¿Habría sido distinto su drama, de haber nacido junto al mar? Nos ofrece dudas. Sin embargo, el autor se exalta líricamente a la sola sugerencia del mar (pág. 63): "No había nacido junto al mar. No tuvo en los oídos el rumor de las olas ni ante las miradas la presencia de lo infinito. Su piel no se tostó con los soles puros y salados ni jamás cantó su corazón al rumor de las caracolas olvidadas en la playa". Basta. Hay otras frases similares. Pero también aciertos de imágenes breves cuya pincelada, libre de destellos barrocos, permite la captación de un cuadro total.

No se pierde el objetivo de la obra: auscultación social del sistema carcelario, de sus muchos defectos, de sus posibilidades de adquirir un carácter reformador, más humano. Los bandidos logran un tono épico, empequeñeciéndose, en oportunidades, por su oscura sensualidad, por su mezquindad humana.

Hombres sin Tiempo es novela vigorosa; pero el estilo comienza a llevar ya el acento de otro tiempo. El lenguaje de nuestra novelística progresa de prisa. Y lo americano no puede quedarse atrás.

5

HERNÁN VALDÉS

Mediodía. Poemas de Luis Oyarzún. Editorial Universitaria, 1958. Colecc. Extremo Sur.

En su variedad de tonos, forma y contenido, este libro resulta necesariamente optativo. En esta opción que el autor ofrece a nuestras preferencias, hemos de elegir, quizá en contra de él mismo, de su inspiración, esos poemas que señalan una mayor unidad, una familiaridad sensorial común (porque en la de todo el libro, no sabemos si sabía o descuidadamente, el autor ha introducido elementos que la alteran), para hacernos una imagen sólo

entre las muchas que podríamos hacernos, del sentido de su poesía... Y decimos una, porque nos encontramos ante un poeta que no ha elegido previamente la suya, que no la ha formalizado ni separado, dejando este trabajo al ánimo o a la suspicacia del lector. Hay casos semejantes en la literatura y el arte.

Nos inclinamos desde el comienzo por ese grupo de poemas cuya respiración se abre sin esfuerzo a la naturaleza, al contenido de los mismos elementos que el poeta va señalando, así como una onda constante del agua para una piedra constantemente caída. Cuando el poeta obedece a esta ley común e íntima, a esta potencia de sus objetos, sin deformarlos con ideas anteriores o posteriores a ellos mismos, se realiza, en su caso, la poesía. El poeta es quien, entonces, en un momento oportuno, en un instante precioso, ha sabido observar, ordenar y comunicar, en una clave anímicamente personal, un espectáculo de la vida, capaz de retrotraerlo en cualquier momento, como si ahora bastara pronunciar las cosas para que ellas se dispusieran en la realidad.

Dentro de ese grupo de poemas, y con este arte, hallamos en *Mediodía* el poema "Cementerio de Highgate". Con él elegiremos, sobre cualquiera otro, nuestra experiencia poética de Luis Oyarzún, aun cuando muchos de los demás incidan completa o esporádicamente en esta contemporaneidad con el juego de la naturaleza que admiramos. Pero es en el "Cementerio" donde se alcanza esta aprehensión y síntesis de ella, más sobresaliente.

El poema empieza como palpando los materiales de los sepulcros, pisando él también la hierba que crece entre las tumbas, comprendiendo sensorialmente la fatiga de los mármoles y, con un tono que nos recuerda a Keats, en un caso similar, lamentando aquella antigua contradicción entre el deseo y la forma: "mueren sobre la paz de los muertos las ánforas en que ninguna boca ha bebido, las lámparas de aceite no alumbradas". Pero nada en el mundo, ni aquel lugar, puede sustraerse a esa "persistencia escandalosa de la vida", que vuelve a incorporarlo todo al tiempo, sin cansancio, sin pérdida. Aquí parece decirnos el autor que la vida no perdona nada, es decir, que la vida no permite, sino por un breve tiempo, sufrir o corromperse y que, en ese sentido, ella es verdaderamente avara de sus bienes, quizás la mayor avara que existe, porque nada se escapa a su incesante provecho. Pero, en ese momento, la primavera ha llegado ("una paloma al sol, abre sus alas") y los brotes buscan en el espacio un camino para su savia impaciente. Es entonces cuando uno llega a

la observación más hermosa del poema, a ese diálogo absorbente entre una fuerza y la otra que, aunque apenas mencionado, nos sugiere simultáneamente otro poema, que no era necesario escribir, por supuesto, pues es posible entreverlo a través de este mismo: "este es el círculo de los vivos y los muertos, la conversación de los vivos y los muertos. Esta es la antigua representación con dos personajes en un escenario de piedra musgosa". Y no sólo es. Aquí se llega a una reconciliación dulce y constante de ambas potencias: "entre los sepulcros, un hortelano abre la tierra de sembrar". Más adelante el poeta simboliza, en un breve cuadro decorativo, la paz sellada, al menos por ahora: "unos gansos dormitan bajo el sol". Al final, el poeta quiere mirar hasta la profundidad, desde donde esta fuerza ha inspirado su seducción": fascinando laureles, olivos, viñas, con palabras cargadas de flores y de frutos, un astro que mueve bajo la tierra los deseos que Dios alzó de las profundidades".

Aunque en este poema el autor no diera a la palabra de Dios una representación religiosa, sino evidentemente pagana, en cuanto Dios en este caso significa sólo las leyes biológicas de la renovación, ello se presta a una confusión que no era necesario arriesgar, pues el poema es bastante explícito en lo referente a este poder, cuya denominación decepcionará a algunos. En todo caso, el poema representa nuestra aspiración de todo el libro. Es el que nosotros hemos elegido, eligiendo con ello al autor de *Mediodía*, un descubridor de materias, de momentos excepcionales, como pocos los había, dentro de esta concepción, en nuestra literatura chilena.

Otros elegirán a su autor de *Mediodía* por otros poemas de este libro; quizás coincidamos, quizás no, pero, en todo caso, tendremos de común el habernos acercado a un mismo espectáculo desde diferentes alturas, distancias, luces y ánimo.

"Museo de Bellas Artes" es una bella historia de la creación humana, cuyo dramatismo nos resulta más bien estético que sentimental. ¿Podríamos decir que eso es un defecto?

Buena parte de los demás poemas —su arquitectura y lenguaje— tienen una semejanza con Gabriela Mistral, todavía muy próxima. Nosotros abrimos definitivamente este *Mediodía* en "Cementerio de Highgate", queriendo ver permanecer al autor en él (en ese "Mediodía"), siempre atento a ese instante único de la reconciliación entre las fuerzas devoradoras y creadoras, entre lo nuevo y lo viejo, fuera y dentro de sí mismo.