

CRITICAS Y RESEÑAS
BIBLIOGRAFICAS

ROBERTO ORTIZ

J. de Vallata, Poliodorus. 2.—Comedia humanística desconocida. Introducción, estudio, transcripción y notas por José María Casas Honn. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto "Nicolás Antonio", Madrid. 1973, 272 pp.

El catedrático de lengua Latina en el Instituto "Menéndez Pelayo", de Barcelona nos ofrece en la presente obra la primera edición de una comedia "cuatrocentista", hasta ahora desconocida, según el único manuscrito existente que pertenece a un códice misceláneo de la Biblioteca Colombina de Sevilla (Sign. 5-5-28).

Careciendo el manuscrito y la comedia de título, su editor, en conformidad con la costumbre general, escogió para titularla el nombre de uno de los protagonistas: *Poliodorus*.

Con el propósito de contribuir a la vez a la divulgación de estudios sobre temas del Renacimiento, hasta ahora poco difundidos en España, el autor de este erudito trabajo nos brinda en los capítulos introductorios una magnífica exposición histórico-literaria de la comedia latina renacentista.

Así, los cuatro capítulos de la primera parte nos informan brevemente, insistiendo sólo sobre los puntos esenciales, acerca del drama latino en la Edad Media y en el Renacimiento, sobre la obra de la poetisa alemana Hrotsvita de Gandersheim, sobre las comedias elegíacas que florecieron, sobre todo en Francia durante el siglo XII, y el influjo que hayan podido ejercer antes y después del movimiento renacentista.

Luego, vemos cómo la literatura dramática de influencia clásica, después de las comedias elegíacas, sufre una notable decadencia por dos siglos, y llegada la hora del Renacimiento, surge con vigor irresistible la comedia cuatrocentista, o sea del siglo XV, la que "conserva patente su enlace con la comedia clásica" (p. 33). En el capítulo cuarto el Dr. Casas analiza detalladamente las principales comedias renacentistas (*Paulus* de Pietro Paolo Vergerio, 1379-1444; *Poliscenz* de Leonardo Aretno, 1369-1444; *Phila-*

doxus de León Bautista Alberti; *Chrysis* de Eneas Silvio Piccolomini, 1405-1464; *Philogenia* de Ugolino Pisani de Parma) para luego situar la comedia *Poliodorus*, de Johannes de Vallata, dentro de este ambiente humanístico. Hasta ahora "nada se sabe concretamente respecto al drama latino en España dentro del siglo XV" (p. 170).

A continuación, se describe el manuscrito que contiene este curioso producto de contenido netamente renacentista italiano y se exponen los esfuerzos desplegados con el fin de identificar a Johannes de Vallata, para luego concluir de que se trata, según todas las probabilidades, de un autor desconocido.

El argumento (pp. 77-82) nos revela que se trata de una comedia de costumbres, de sorprendente realismo para cuyo plan "se han utilizado modelos reales, vivos, viviendo en su natural ambiente y entre sus habituales relaciones" (p. 79).

Constituye esta comedia un ejemplo típico de la época en el que se evidencia un conjunto de influjos literarios (terencianos, plautinos, ciceronianos, y aún horacianos y ovidianos). Luego el profesor J. M. Casas destaca las afinidades esenciales y formales que hay entre el *Poliodorus* de Vallata y la *Philogenia* de Ugolino Pisani, declarándose a favor del primero, quien, a su juicio, "supera y perfecciona su modelo —si lo fué— en muchos aspectos" (p. 87).

Después de algunos capítulos dedicados a la división de la obra en actos, a los nombres de los personajes, los caracteres, el problema del paganismo e inmoralidad, el elemento cómico y otros temas, el editor agrega interesantes observaciones sobre el estilo y léxico de la obra.

Gramaticalmente, el *Poliodorus* carece de interés, pero el léxico que en su mayor parte representa el caudal plautino y en cierta extensión el ciceroniano, merece alguna atención por los numerosos neologismos. Respecto de *agricultor*; *protestatio* = protesta; *terminus* = palabra (ver KREBS-SCHMALZ, *Anti-barbarus*, pp. 123, 379, 596).

En otro capítulo el Dr. Casas se ocupa de las posibles relaciones de parentesco literario entre la "Celestina" y la comedia humanística en general y entre aquella y el *Poliodorus*, en particular.

La tercera parte del libro comienza el texto del *Poliodorus* (pp. 171-245). Luego siguen

tres apéndices, el primero de los cuales ofrece interesantes datos sobre 16 comedias renacentistas, el segundo, sobre igual número de comedias medievales y el tercero reproduce fragmentos (tres poemas) de la *Pellegrina*, de Ugelino Pisani, el último o manuscrito hispalense que comienza el *Pellegrina*.

La publicación de esta obra, hasta ahora desconocida, en verdad, "aumentará en número y en calidad el corpus de estos textos literarios", según lo afirmó ya el profesor L. Bortolot (p. 19) y todos los especialistas en esta materia estarán muy agradecidos al Dr. J. M. Casas por el trabajo realizado.

Agosto de 1954.

2

RODOLFO OROZ

Alejandro Díez Macho, Mosé Ibn 'Ezra como poeta y preceptista. — Instituto Arias Montano, Madrid, Barcelona, 1953 (213 pp.).

Sobre la notable figura de Mosé Ibn 'Ezra, poeta y preceptista de los siglos XI y XII, el Dr. Alejandro Díez Macho, catedrático de Lengua y Literatura Hebreas de la Universidad de Barcelona, nos ofrece los interesantes resultados de sus investigaciones.

De este vate profano y sagrado, que se destaca sobre todos los poetas judíos de su tiempo por la asimilación de las formas estilísticas árabes, muy pocos datos seguros existían hasta ahora, de modo que el libro del Dr. Díez, que viene a llenar ese vacío de la bibliografía española, adquiere particular importancia.

Comienza la obra que comentamos con algunos datos biográficos que establecen que Mosé Ibn 'Ezra nació por los años 1055-1063 y no en el año 1070, como hasta ahora se había sostenido y que la fecha de su muerte es poco posterior a 1135 (p. 11).

A una época de su juventud, llena de felicidad, en la que compone poesías mundanas que cantan el vino y el amor y que encontramos reunidas en el famoso libro conocido con el nombre de "Anaq" ("Collar"), se sucede un período azaroso de su vida que le acompañó hasta su muerte.

A raíz de la derrota del rey Abdallah de Granada por los almorávides, debió abandonar su ciudad natal y vagar por espacio de cuarenta años en el destierro. En esta época,

se advierte en su poesía un espíritu melancólico:

39. Doy alaridos de dolor por ese retazo de
[mi alma,
cuya moneda súbitamente fué aderezada
[entre las estrellas.
Angustiadísimo por él estoy; ¿quién me
[diera
morirme hoy en lugar de él, hijo mío.
(p. 57).

A esta etapa, en la que canta su dolor, sigue un período en el que su poesía adquiere un carácter religioso y tal vez, esta sea la producción poética más importante y cuidada del autor y a la que debe su gloria. Carece de variedad en los temas, pero su forma es más ágil y elegante que la de sus contemporáneos, aunque no tiene el vigor poético de un Gabirol, ni el de un Yehudá Ha-Leví. Tal como se indicó anteriormente, es el poeta que mejor asimiló la técnica árabe en lo referente a imágenes y metáforas.

De las poesías de esta época aún no se ha hecho la edición.

En sus últimos años el poeta se dedicó al estudio de la filosofía, pero de una filosofía práctica y reflexiva, muy diferente a la escolástica de Gabirol.

La mayor parte del libro del Dr. Díez lo ocupa el análisis de Ibn 'Ezra como preceptista con una detallada exposición de la Poética hebrea y que está dividida en ocho cuestiones. Cabe destacar especialmente la cuestión quinta que contiene la historia de la poesía sefardí desde sus comienzos hasta la generación de Mosé Ibn 'Ezra. Esta es la primera y más autorizada historia de la poesía hebrea medieval.

De gran interés es igualmente, la cuestión octava "Modo de componer poesía hebrea siguiendo las reglas de los árabes". Trata, como el señor Díez lo señala, de dos temas distintos. El primero señala y define diversas nociones útiles al escritor que pretenda componer poesías de acuerdo con los modelos árabes. El segundo constituye un verdadero tratado sistemático de las figuras retóricas de la literatura árabe (p. 182).

El libro del señor Díez Macho es una disquisición completísima sobre la obra y personalidad de Ibn 'Ezra y representa un gran paso en el estudio de la literatura hispano-judía que, indudablemente, encontrará el aplauso de los especialistas en esta materia.

Mayo de 1955.

VIRGINIA GARCÍA LYON

Manuel Abascal B. y Eugenio Pereira S.,
Pepe Vila. La Zarzuela en Chile.—
Imprenta Universitaria—Santiago.

En una noche primavera!, allí por noviembre de 1892, hizo su estreno en Santiago el célebre actor cómico español, Pepe Vila. Venía a nuestro país en una gira que debía durar sólo seis meses... y se quedó en él para el resto de sus días. Y es que su talento histrionico, su buen humor y su gracia inimitable le valieron entre nosotros una popularidad tan asombrosa, que puede asegurarse que jamás en Chile se ha aplaudido a otro actor con ovaciones tan entusiastas como las que él recibiera. Vila, por su parte, se encariñó con la que pasó a ser su segunda patria y, salvo unas breves giras por Sudamérica, se radicó para siempre en Santiago. Su nombre quedó así indisolublemente ligado a una determinada época de nuestro desarrollo social, por lo que nada resulta más justo que perpetuar en un libro, como lo han hecho los historiadores Abascal y Pereira, el recuerdo de lo que fueron su vida y su obra. Los autores de estas páginas conocieron a Pepe Vila —si bien uno de ellos sólo alcanzó a verlo actuar en las postimerías de su carrera artística— y pudieron recoger de sus propios labios muchos de los datos y anécdotas que apuntan en su libro.

A manera de prólogo, inician su trabajo con un bosquejo de lo que eran las principales ciudades chilenas cuando el renombrado artista llegó a ellas en la última década del siglo XIX. Es un bosquejo que casi alcanza la categoría de un cuadro de costumbres: Iquique, con sus 30.000 habitantes, y con "un ambiente frenético y desconocido en nuestra historia, cuna de la conciencia del individualismo capitalista, frente a las concepciones tradicionales del resto del país"; Valparaíso, "conceptuada ciudad en anfiteatro de cerros, mirando con ojos ávidos hacia el océano donde estaba su vida", y que con sus 120.000 almas representaba por esos años "el orden moderno, el mundo palpitante de los negocios"; Santiago, finalmente, donde aún estaban latentes los odios suscitados por la Revolución del 91, y que recién empezaba a despertar del sopor colonial.

Vienen en seguida varios capítulos sobre los orígenes del teatro lírico español, derivado, según se afirma, de las Eglogas de Juan de la Encina y de las antiguas farsas y autos. Transformados esos géneros en zarzuelas ya en el siglo XVII sufren un eclipse en la centuria siguiente, para renacer con nuevo brillo en el siglo XIX y luego pasar a América. Nace después el llamado "género chico", mezcla de zarzuela y sainete, con obras tan famosas como "La Verbena de la Paloma", y del que se ha dicho que por la calidad y variedad de tipos que presenta encarnaba la filosofía popular.

Después de iniciada su carrera teatral en España, Pepe Vila recorrió casi todos los países de América hasta recalar en nuestras costas, como ya dijimos, a fines de 1892. Para una compañía española, no era fácil, en ese entonces, imponerse al público chileno. Si bien es cierto que por esos días se celebraban oficial y pomposamente los 400 años del descubrimiento de América, tampoco es menos cierto que aún quedaban resquemores de la torpe guerra que España nos hiciera en 1866; además, las necesidades comerciales nos orientaban de preferencia hacia Inglaterra. La moda en Santiago consistía en imitar el buen tono de París y, cosa muy importante, en materia teatral imperaba el gusto italiano del "bel canto".

No obstante esas circunstancias adversas, Pepe Vila consiguió, y no es ése su menor triunfo, hispanizar el ambiente teatral. Rehabilitó en Chile el género de la zarzuela lírica y lo llevó a su apogeo, atrayendo a sus funciones a un público al principio más bien escaso, pero que fué en constante aumento hasta llenar noche a noche, y esto por años, las vastas aposentaduras de los teatros Politeama, Santiago, San Martín, Edén y otros. Son muchos miles los chilenos que aún recuerdan con verdadera nostalgia esas alegres veladas en que reían y aplaudían a rabiar a la Celimendi en las graciosas coplas de La Gran Vía y de La Verbena de la Paloma, y que darían cualquier cosa por revivir esos buenos tiempos. Hombres y mujeres, viejos, jóvenes y muchachos de colegio, todos acudían con entusiasmo a plaudir a Pepe Vila; su figura era popular en las calles de Santiago y a su paso no había quien no se volviera con un cordial saludo o con una mirada de admiración.

¿En qué estribaba el éxito de Pepe Vila y cómo logró captar y mantener inalterables hasta el último día el favor y la simpatía

del público? A este respecto, nos ilustran plenamente los señores Abascal y Pereira en el capítulo VII de su obra, titulado "El hombre". Es un acabado retrato físico y moral del simpático actor que cumplió amablemente entre nosotros la noble misión de "portador de alegría". Tanto su estampa física como su estructura psicológica eran inquestionablemente ibéricas, lo que no le impidió chilinizarse hasta donde esto es posible que le ocurra a un extranjero, y por sus relevantes condiciones de hombre y de actor ayudó eficazmente a restablecer los lazos sentimentales, todavía algo quebrantados, entre la madre patria y sus hijos americanos. A este propósito, los autores citan un comentario de Eduardo Barrios, que afirmaba: "... para mí, Pepe Vila fue una afirmación racial. Ese español que duerme en el fondo de cada criollo se reincorporó poco a poco dentro de mí, a lo largo de aquellos treinta años de zurela. No sólo a mí, sino a toda mi generación, Vila nos recobró para España, y por él recobramos a España nosotros. . . El Imperio nos había vuelto a reconquistar, ahora por la gracia de un hombre".

Poscía finura moral: ignoraba tanto el resentimiento como la jactancia; era cordial, bondadoso y generoso en grado extremo; poscía una sólida cultura literaria y en los últimos años de su vida, ya retirado del teatro, mantenía su fama de conversador aménisimo. Como artista, era, a la vez que un cómico verdaderamente notable, muy mesurado en sus chistes, y su buen gusto jamás le permitió caer en las chabacanerías tan frecuentes en los actores de su género.

La obra termina con varios extractos de los artículos que se escribieron cuando en 1936 falleció en Santiago el querido Pepe Vila, a la edad de 75 años, y que atestiguan elocuentemente el sincero pesar que causó su muerte.

En suma, los historiadores Abascal y Pereira nos han dado una obra interesante y amena, que no sólo es la historia de un célebre actor, sino también, en parte, la de una época de nuestra vida social; obra que hacía falta y que merecía ser escrita para perpetuar el recuerdo del que fué un artista y un cumplido caballero y que, como dijo don Carlos Silva Vildósola, "hizo la caridad de dar alegría a los demás . . . que sembró la risa, ese don único de Dios a los hombres entre todas las criaturas del Universo, la risa, la manifestación más noble de la racionalidad".

HÉCTOR FUENZALIDA

Guillermo Feliú Cruz, El pensamiento político de O'Higgins, Estudio Histórico, Santiago, Imprenta Universitaria, 1954.

Para llegar a comprender y juzgar el pensamiento político de O'Higgins, se hace necesario ir al doble análisis de la formación ideológica del héroe y del gobernante y, luego, del medio que halló para el desarrollo y cristalización de sus principios. En el examen de tales factores, se distinguen claramente tres etapas capitales de su vida: su formación en Inglaterra, de la cual sólo extrajo la filosofía política de su parlamentarismo y, sobre todo, el respeto a las instituciones que desliga a su escepticismo —si no desprecio— por la nobleza holgazana de la corte de Jorge III, dueña, con el monarca, de todo el influjo político y social. Debíó ser, precisamente, ese espectáculo de la corte plagada de *mobs*, lo que influyó en forma decisiva en la decantación de su porfiada antipatía por las aristocracias florecientes de América Hispana. Etapa vaga, incierta, juvenil y dogmática. La segunda ha de ser, la vuelta a Chile, la observación de nuestro convulsionalado medio social, regido también por las clases altas íntimamente enraizadas en la Colonia, desde donde emanaban sus privilegios seculares. Etapa directa de aprendiz de gobernante. La tercera es la que corresponde a su acción de Jefe Supremo, a su madurez política, a la dura lucha que entabla para el logro de un gobierno fuerte y republicano y el temor de entregarse a un parlamentarismo prematuro, en un instante en que se hacía necesaria la acción rápida y segura de un ejecutivo robusto y responsable. Esta etapa revela al verdadero hombre con todos sus defectos y virtudes y acusa también la tragedia del ciudadano, la misma que hubieron de sufrir todos los libertadores de América, nutridos en las doctrinas de los reformistas del siglo XVIII, en los cuales bebieron su catecismo político. Porque no cabe duda que las zozobras de Bolívar en Nueva Granada, el espectáculo de la anarquía de las Provincias Unidas, en sus dos años de exilio, han de tener una importancia enorme en la formación de su criterio político fuerte.

Por eso toda su vida pública estuvo jalonada de dificultades y de contradicciones.

Mientras su enorme prestigio de héroe hizo necesaria su mano enérgica y creadora, O'Higgins gozó de un poder enarmonado. La aristocracia que le hizo elegir, le fué sumisa en tanto duró el peligro de la vuelta del poder español. Pero luego comenzó a reclamar su participación en la ganancia, a cobrar sus réditos, bajo el disfraz de legalizar un gobierno que tildaba de demasiado personalista, militarista e insolentemente argentinizante. Los hechos que contribuyeron a afianzar la República y a conjurar el poder de España, determinan también prematuramente su eclipse. Chacabuco y Maipú son rudos golpes para el Virrey del Perú, porque quedaba deshecho el ejército realista en el sur del país. La Escuadra Nacional había destruído el fuerte de Talcahuano. La partida de la Escuadra y el Ejército Libertador, desmilitarizó al país. La toma de Valdivia por Lord Cochrane completó nuestra integración territorial. En España, por otro lado, la revolución encabezada por Riego, en enero de 1820, dejaba al Rey en la imposibilidad de organizar en la metrópolis una expedición de reconquista. El fusilamiento de José Miguel Carrera, en 1821, tranquilizaba a la orgullosa casta de los otomanos. Y por último el triunfo de Prieto, en las Vegas de Saldías, liquidaba la "guerra a muerte".

Poco quedaba que temer. Chile era independiente. El soldado, el héroe y su sistema autocrático de gobierno comenzaron a parecer un esterbo, y la aristocracia civilista evidenciaba en forma cada vez más palpable, su criterio rebelde y discrepante en el Senado, el mismo cuerpo que él hizo elegir, confiando a sus antiguos aliados, una puerta de escape para sus renovadas ambiciones.

O'Higgins se dejó llevar entonces por un ardid de su principal consejero, el Ministro Rodríguez Aldea y, argumentando la ausencia de muchos de sus miembros, hizo interrumpir las sesiones del Senado que acordó, en seguida, disolverse, dejando abandonado al Director Supremo, al conocer su convocatoria para una Convención constituyente, en 1822. Quedaba así O'Higgins con sólo fuerzas aparentemente democráticas, pero sin prestigio alguno.

Todo comenzó a ser motivo de crítica para él. La Convención Preparatoria se

transformó pronto en Asamblea Legislativa, usurpando atribuciones que nunca le fueron concedidas. Estalló una ola de comentarios mezquinos y malediscentes que inundó todo el país. Se le criticaban cosas baladíes para nuestro criterio actual, pero que, entonces, hacían el efecto destructor de un impacto: la instalación de la Maestranza del Ejército en la Casa de Ejercicios; la enajenación del Convento de las Monjas Clarisas, ubicado en una esquina de la Plaza de Armas; la fundación de un cementerio protestante; los planes para traer emigrantes al país, a fin de dedicarlos a la explotación de las colonias agrícolas, sin reparar en sus creeds religiosos, aunque no fueran católicos; el restablecimiento de su rango superior al Instituto Nacional; la extirpación de las hechicerías que en el bajo pueblo hacían brotar el culto fetichista inspirado en las imágenes de los santos; la liberación, en fin, de impuestos especiales, a libros y folletos extranjeros que podían vulnerar la unidad del catolicismo; la creación de las escuelas lancasterianas, la creación de escuelas de primeras letras y liceos; la reapertura de de la Biblioteca Nacional, sin sujeción al Índice. . .

Todo esto parecía terrible en aquella época. ¿Y cuál era la falla principal del Director Supremo? Felú Cruz sintetiza: "solamente su deseo de traspasar a la sociedad su propio pensamiento, la modalidad profundamente democrática de su espíritu. Más ilustrado que la generalidad de los hombres de su época, anticipaba en un medio ambiente que debía caminar aún largo tiempo para llegar a la comprensión que él anhelaba". Las más elementales medidas de orden práctico e higiénico del Director Supremo colmaban de impaciencia al patriciado y sus adeptos, como, por ejemplo, el establecimiento de un mercado de abastos; la mantención de un incipiente alumbrado público en que cada dueño de casa debía contribuir con un farol y una vela; la supresión del brutal juego de la chaya y la moderación en las fiestas del carnaval; la represión a la embriaguez, eterno vicio nacional, etc.

El financiamiento mismo de la Expedición Libertadora al Perú, era objeto de las más adversas críticas, precisamente lo que había asentado definitivamente el poder de la República, su prestigio en América y que

terminaba por consolidar el influjo social de la clase que iba a trepar al mando.

Su vida de gobernante quedaría segada pronto; pero junto con dejar el poder, comenzaría a vigorizarse su prestigio. Sus ideas democráticas son claras. Su ideario, dice Feliú, se acerca a las ideas del abate de Saint Pierre que pueden sintetizarse así: "los pueblos son tanto más felices y tanto más gobernables cuando más se encuentra extendido el conocimiento de la ciencia política, cuando mayor número de personas participe del conocimiento de ella".

El afianzamiento del régimen republicano fué su obra superior. Hombre ingenuo, bondadoso, sin destellos fulgurantes, hubo de convertirse en político, facultándose para ser legislador y buen soldado. "El —dice Feliú Cruz— no había querido ser más que un agricultor; pero su enérgica voluntad lo hizo ser todo lo demás". Y su tiempo se lo exigió.

Sus errores políticos pueden ser muchos y pudieron aparecer como monstruosos para sus enemigos; pero todos ellos emanan del choque violento de sus ideales republicanos, de orden político, contra la fuerza de la tradición de una sociedad a la que no supo unir a su alrededor para favorecer la transformación que se propuso llevar a cabo. Diez años después de su abdicación, en 1833, "el sistema de gobierno que había intuido, quedaba consagrado en la Carta de aquel año. Si la representación popular del Congreso la consagraba la ley, el Presidente de la República, se convirtió de hecho, en gran elector, como lo había pretendido" —puntualiza Feliú Cruz y agrega—: "Precursor de Portales en la concepción del gobierno fuerte y creador, no tuvo la suerte de ver logradas sus ideas".

La virtud principal del trabajo está, sin duda, en la recopilación, ordenación y resumen exactos de ideas y hechos dispersos en muchas obras de la abundante bibliografía o'higgianiana. De ellos ha extraído su sustancia el estudioso y ha presentado el sencillo y fuerte ideario político del primero de nuestros grandes patriotas, con claridad, elevación, y sin cargar con asteriscos y llamadas al pie de la página, se remite a una abundante documentación, privilegio de quien ha sabido llegar a la simplificación por el estudio y la sabiduría que dan el reposo y la digestión de tanta lectura que, a la postre, llegó a la síntesis. Y que ahora viene de vuelta.

HÉCTOR FUENZALIDA

Moisés Vargas, Lances de Nochebuena.— (Colección de libros raros o curiosos de la Literatura Chilena. Tomo I). Publicación del Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales de la Universidad de Chile. Prólogo y notas de Juan Uribe-Echevarría. Editorial Universitaria, Sgo., 1954.

En junio de 1865, se comienza a publicar en fascículos sucesivos, una serie de cuadros de costumbres que su autor titula *La Diversión de las Familias*. El nombre de aquel escritor nada dijo a los pocos lectores de la época. Era un desconocido, un muchacho de 22 años, que se llamaba Moisés Vargas Gómez, hijo de una familia oriunda de Melipilla.

Ahora, cincuenta y siete años después de su muerte, su nombre tampoco se asocia a algo sobresaliente, algo que marque una etapa o abra una brecha.

Sin embargo, don Moisés Vargas Gómez fué muchas cosas y todas las hizo bien.

Desde luego, fué lo siguiente: periodista, novelista, poeta festivo de fino ingenio, liberal democrático, funcionario y político ejemplar: oficial de número del Ministerio de Relaciones Exteriores (1866), gobernador de Parral (1869), diputado por Valparaíso (1876-78), jefe de la Contaduría de la Armada y autor de la nueva Ordenanza de Aduanas para el floreciente comercio exterior, Director de los Boletines de la Guerra del Pacífico, Subsecretario de Hacienda (1887), Ministro del Tribunal de Cuentas de la Nación y Consejero de Estado en 1891, año fatal y último de esta brillante carrera administrativa y año terrible para la normalidad constitucional de la República.

La revolución lo trastorna todo y don Moisés termina sus días, siete años después, casi completamente olvidado, viviendo de recuerdos y pintando paisajes, sin pretensión alguna de hacer, con los pinceles, obra trascendente.

Pasa un medio siglo y la paciente búsqueda y rebúsqueda de los estudiosos, da con esta obra que, aparte de defectos de estilo, fallas naturales de un adolescente literato que ensaya en el complicado campo de la novela, tiene una virtud principal: es una

obra llena de gracia, gracia auténtica y nacional, con sabrosa condimentación y una veracidad en la pintura de las costumbres, fruto de un examen directo y honrado, hasta llegar a constituir un documento fidedigno vivo de su tiempo. Posee, además, otra cosa: es entretenida, tiene unido, interés, está escrita con una frase directa, cortada y sentenciosa, sin vacilaciones ni caídas. En una palabra, hay ahí un verdadero novelista, a quien le falta un poco de madurez y un poco más de responsabilidad, tiempo y dedicación, pero a quien sobra el talento y el temperamento.

Hemos dicho que unos estudiosos han reactualizado este documento literario casi olvidado por la crítica de un siglo. Uno de ellos, el profesor Juan Uribe-Echevarría, tocado por el hallazgo, se enamora de él y con paciencia ejemplar, llevado por la generosidad de su naturaleza entusiasta, se da a la tarea de descubrir todo lo que hay alrededor de este hombre que pudo ser un gran valor de nuestras letras en su propio tiempo y que deja un testimonio de irrecusable valor, digno de la reedición que ha realizado por cuenta del Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales de la Universidad.

Buscando al personaje, al hombre, Uribe-Echevarría, en un largo y documentado prólogo, logra dar con nuevas valoraciones y conexiones que tocan profundamente al desarrollo de nuestra evolución literaria, y que colocan a Vargas en una formación sobresaliente entre nuestros costumbristas. Hay una familia de escritores que partiendo del padre indiscutido de la novela de costumbres, don Alberto Blest Gana, se enlaza a los nombres de Daniel Barros Grez, Valentín Murillo, Vicente Grez, Moisés Vargas, Borja Orihuela, Zorobabel Rodríguez, Luis Orrego Luco, hasta Joaquín Edwards Bello, su último retoño.

Para estudiar el ambiente en que se produjo la obra de Vargas —motivo central del estudio del profesor Uribe-Echevarría— es necesario conocer la significación total de Blest Gana y de su dilatada progenie. Blest Gana es parte de la historia del país. Lo han estudiado los historiadores como un acontecimiento nacional. Todos, cual más cual menos, hacen a Blest Gana hijo del gran padre Balzac. Pero sí “en el edificio novelesco, es Balzac la clave —dice Uribe-Echevarría— Larra, Mesonero Romanos y Jotabeche, descubren a Blest Gana material

de relieve, el apunte preciso de la realidad y la captación de ambientes y tipos característicos”.

Tiene toda la razón. Si así no hubiera sido, habría terminado en un total afrancesamiento de los temas y la fórmula balzaciana, le habría quedado demasiado holgada, grotescamente flotante. Blest Gana produce durante casi setenta años, desde *Una Espera Social* (1853), hasta *Glady's Empeño*, en 1912. De la obra de Blest Gana se limita Uribe-Echevarría a hacer un análisis de su faz costumbrista que es lo de ella valorizable, para llegar al examen de las novelas de Vargas.

Desde luego, tiene que confesar nuestro autor que al aparecer los *Lances de Noche Buena*, como una parte de la serie *La División de las Familias*, el público fué escaso y la crítica fría; mejor dicho, como ahora se dice en jerga deportiva y teatral, el escritor, la obra, no se notó. Pasó casi inadvertida. Razones: la avasallante popularidad de Blest Gana, con sus primeros cuadros de costumbres. Sin embargo, lo declara el autor del estudio, esta obra “es una joya del costumbrismo chileno llevada al plano de la novela”.

“Hay en ella —agrega— un intento curioso y anticipado de simultaneísmo novelesco. Vidas secretas y dispares observadas y relacionadas en trance multitudinario. . .” En ella “se realiza la difícil proeza técnica de construir una novela, sin digresiones, a base exclusiva de cuadros de costumbres. . .” Allí “asoma un Santiago superficialmente afrancesado, sentido y descrito, magistralmente, por una pluma joven, humorística y desenfadada”, y “llama la atención la justeza y la autenticidad de los diálogos. Vargas, buen discípulo de Blest Gana, hace hablar a cada grupo social en su propio lenguaje”. En esencia, halla en él toda la fuerza, la garra y la virtud de un verdadero novelista.

Sin embargo, ni entonces ni después, la crítica gacetillera ha sido justa con él. Ha faltado en ella una posición adecuada, un buscar el cómo y el porqué del escritor, con qué objeto escribía y para quién. En otros términos, le ha faltado a esta crítica un sentido histórico y cultural fundado en el estudio del medio social, sin entredarse y contaminarse con influencias y predilecciones temporales ajenas al ambiente, y buscando el sentido de la época, su cristaliza-

ción en el orden del arte y la creación literaria.

Entre los pocos verdaderos críticos que tuvo don Moisés Vargas, Uribe-Echevarría, descubre a un hombre de poca catadura, don Francisco Gandarillas, quien da, de inmediato, en la cabeza del crítico, en su *Crítica de la Quincena*, que escribe para *La Revista Ilustrada*. Don Francisco dice al abordar los *Lances*:... "hay uno que ha tenido el buen pensamiento de dedicarse a la difícil tarea de pintar de nuestras costumbres y con bastante buen éxito, a nuestro juicio. Nos referimos al autor de la novela titulada *Lances de Noche Buena*, que manifiesta que ha nacido con dedos para organista". Y declara que no sólo es el fotógrafo en busca de objetivos. No; hay en la obra del autor "una idealización que le falta a la fotografía y que sólo se desprende con perfección del pincel del maestro, quien siempre descubre bajo sus rasgos, oculta, algo de la desesperante realidad". Don Domingo Amunátegui, años después, declara que "es extraño que una obra de este mérito no haya sido reimpresa". Lo mismo, aunque con un poco de escepticismo, lo han reconocido después Mariano Latorre, Ricardo Latcham y Luis Durand.

El profesor Uribe-Echevarría agrega al volumen una novelita, *La Cruz Blanca*, de asunto azís dramático y un cuento, *El anillo del muerto*, que revelan el gusto folclórico y romántico de la época y en que, no obstante, se acusan cualidades de estilo y construcción. Y estudia abundante, abundantísimamente, la obra de Vargas como periodista, biógrafo y poeta festivo.

Muchos se preguntarían, ¿valía la pena preocuparse tan extensamente de un autor tan olvidado que dejara una obra tan escasa y diversa, dispersa y de tan poca difusión? Nosotros contestamos que sí. Si la crítica debe ensayar en las grandes líneas, necesita documentarse también en el detalle. Será licencia de ella olvidarse del olvido. Siempre la crítica tiene su hora, aunque sea tardía. La crítica vive de un constante hacerse y rehacerse. Decía Toynbee en un hermoso ensayo no hace mucho, que a los clásicos hay que retraducirlos cada veinticinco años. ¿No es, acaso, cierto, también, que a la crítica le corresponde el estudio y la reactualización, cada cierto tiempo, de los valores que el tiempo encubrió arteramente?

HÉCTOR FUENZALIDA

Guillermo Feliú Cruz, Eugenio Pereira Salas, Antonio Romera y Waldo Silva. Monvoisin. Ediciones del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Santiago, 1955.

Nace Raimundo Quinsac Monvoisin (o August Raymond Monvoisin, o Raymond Movoisin Quinsac), que de todas esas suertes se hizo llamar, el 31 de mayo de 1790. Burgués de nacimiento, hijo de una acomodada familia de la Gironda, sufre, desde su primera juventud, ese melancólico y errabundo gascón, de una inquietud que le motivan una insaciable sed de notoriedad y dinero. Pocos le igualaron en tenacidad, carácter, avidez, talento y fecundidad. Su vocación, su deseo de llegar, su instinto irrefrenable, lo hacen a los 25 años, un alumno aventajado del taller de Pierre Lacour, el fino decorador de interiores y maestro de Burdeos, y ha ejecutado un San Luis para la Capilla de Nuestra Señora. Por esos mismos años (1815), con ocasión de la visita de la familia real a Burdeos, Monvoisin pinta el retrato de la duquesa de Angulema, hija de Luis XVI, y se le hace estrecho el límite provinciano a sus aspiraciones. Quiere llegar a París, donde late la suntuosa vibración de un imperial neo-clasicismo. Tiene una naturaleza frágil y un deseo incontenible de gloria.

Se acusan sobre él ya las influencias conjugadas de Delacroix y, sobre todo, de su maestro Guérin y de Ingres. Un retrato de Luis XVIII, que ejecuta en 1820, después de un fracaso para obtener el premio de Roma, le abre las puertas de la ciudad eterna, con una beca de 100 lises, cantidad envidiable para un estudiante de la época. En Roma se casa con la bellísima Doménica Festa, hija del pintor del mismo nombre. Pero este matrimonio, del cual nace una hija, Blanca, le acarrea sólo tribulaciones y le hace profundamente desgraciado, a la postre. A fines de 1825 la pareja ha vuelto a París. Por ese tiempo ejecuta los retratos de su hija y su esposa, en los que se acusa ya claramente su maestría en este arte donde

llegó a ser casi insuperable. Hay en estas pinturas como el indicio claro de un impresionismo prematuro dentro de una línea fuertemente neo-clásica. Pero París le ha de ser siempre arcano. Al lado de las satisfacciones que le depara su trabajo, están las incompreensiones que le asaltan en el ambiente preñado de rencillas y envidias, cuando no de los torturantes imperativos y dictaduras de pequeños círculos y camarillas.

Y él es débil e inquieto, es ambicioso, no sabe defenderse. Pinta un cuadro monumental, *La Batalla de Denain*, pero es rechazado por De Cailleux, que ve en él defectos de composición imperdonables; el cuadro es repudiado por el Museo de Versalles y la intriga llega hasta el Rey. Golpe tremendo para el pintor, que ha perdido el favor oficial. Un novelista de segundo orden, Paul de Kock, ha publicado, a causa del barullo que se suscita, una novelilla llena de maldad contra él que titula, de adrede, haciendo un juego de palabras, *Mon Voisin Raymond*, (Mi Vecino Raimundo). Lo que, además, lleva al pintor a una crisis matrimonial, que es lo que más puede afectarle, porque a todas luces está enamorado, perdidamente enamorado de la italiana.

Es entonces cuando madura en su mente la idea de buscar nuevos ambientes, fuera de París. Piensa en Rusia, piensa en el Oriente, luego en América. Ha conocido y trabado amistad con algunos chilenos que le admiran y le quieren de veras: son don Mariano Egaña, don Pedro Palazuelos, sobrino de Portales; el bello don Francisco Javier Rosales, del cual ha hecho un retrato de exquisita factura y expresión, y don José Miguel de la Barra, el progresista intendente de Santiago. Todos ellos le incitan a venir a Chile, con la idea de fundar y echar las bases de una Academia de Bellas Artes. A fines de mayo de 1842 se ha firmado el contrato, y el pintor solitario está en viaje a Chile por la vía del Estrecho de Magallanes.

Las tempestades hacen que el barco vuelva al norte y recalca en Montevideo y de allí en Buenos Aires. Buenos Aires con su cordial acogida, es el primer abrazo terrestre que recibe Monvoisin en América. Allí conoce al Barón Enrique Picolet d'Hermillon, especie de *dandy* y mecenas, para el cual ha de pintar el célebre tríptico gauchesco, obras de insuperable maestría en su carrera. Hace el retrato de Rosas, el dictador, pinta damas

y caballeros de la aristocracia porteña. Son tres meses de una labor fecunda y ardorosa. Gana dinero. En noviembre del mismo año obtiene sus pasaportes, cruza la Pampa para franquear la barrera de los Andes y entra a Chile en enero de 1843.

La acogida de Santiago es entusiasta. Las telas que ha llevado para hacer una exposición, han llegado antes que él, por barco, a Valparaíso, y el diario *El Progreso* le ha señalado como un maestro eximio. Santiago bulle con las inquietudes de aquellos años de 1842 y 1843, tan fecundos en vibraciones por el brillo de la pléyade que va a congregar a la *Sociedad Literaria* y a la Universidad de Chile. Apenas llega recibe el encargo de pintar el retrato del Presidente Bulnes: ocasión espléndida para el pintor de lucir sus mejores dotes al tratar en la tela la imagen de aquel ciclope lleno de entorchados y de bonhomía, héroe, soldado y gran señor, centauro sensual, de una vitalidad portentosa y rebosante y una ruda sencillez militar en el trato. La Academia queda instalada, poco después, en el viejo solar que ocupaba la Universidad de San Felipe, sitio, en el mismo predio, en que se levanta hoy el Teatro Municipal. Pero es tal el trabajo y la demanda, que el retratista ha de ir, poco a poco, abandonando su labor en la enseñanza para entregarse, casi por entero, a su clientela elegante y aristocrática y convertirse, en los quince años que estuvo en Chile, salvo el breve interregno de su viaje a Francia en busca de su esposa que no quiere acompañarlo, y las cortas etapas en Lima y en Río de Janeiro, en el pintor de la época, de nuestro romanticismo que vibra en todo su influjo en Chile en el decenio de 1840-50. Le acompaña en su labor su condiscípula Clara Filleul, figura misteriosa que, en la sombra y casi en el anonimato total, está presente en toda la obra del maestro. Ella está encargada de ultimar los detalles en los encajes, mantillas, abullonados de los cuadros que tanto agradan a las damas de la sociedad, y son factores determinantes del éxito social de una pintura que ambiciona el suceso mundano, en el cual regatear el precio no es *comme-il-faut*.

Su obra adquiere así, también, el carácter de un documento claro de la época. Aquella sociedad romántica, europeizante, ha vivido la austeridad ejemplar de la colonia. Revolucionaria, altiva, y comerciante luego,

ha sido la causa y el alma del nacimiento de la Independencia y, después de sufrir con dignidad y entereza las consecuencias de la derrota de Rancagua y el peso de la dictadura de Marco del Pont, en los años de la Reconquista, se reúne y armoniza con Portales para imprimir el dictado de sus costumbres e intereses al Gobierno y a la sociedad que rige. Abre sus ojos a todas las inquietudes de la época, se continúa con las modas, se hace letrada y romántica, se enriquece por sentido de responsabilidad y de clase, conteste de su rango rector que contribuye al orden necesario al país, de la joven República de corta pero ya turbulenta vida. Monvoisin, con su pupila transparente y profunda, deja el testimonio más veraz de este fuerte clan, sobrio y acaso aléjano, pero *en forma*, como lo descubre el oído atento de un burgués europeo, acostumbrado al estilo de una sociedad acrisolada en las fórmulas de una monarquía y su deslumbrante cortesanía. Ahí están estos retratos acusando la realidad, la imagen tangible y verdadera de una época, de un estado de ánimo, rostros que resumen la verdad y la vida de entonces, y que son el testimonio irrecusable que el tiempo deja para señalar los perfiles de una etapa tan poderosamente acusada en nuestra historia patria. No desvirtúan a aquellas damas ni el exquisito envoltorio de joyas, peinetas, tules, encajes, en los que con la mano del maestro se confunde, a veces, en forma excesiva e inesperada, la diestra artificiosa de Clara Filloul, maestra de la miniatura y el detalle. El catálogo de sus obras en Chile llega hasta ahora a 172 cuadros; la mayoría son retratos de personajes, de sus familias, esposas, hijos e hijas.

La obra es completa y varia, pues tampoco Monvoisin, a pesar del impropio trabajo que le impone ser un pintor de sociedad, deja la composición a un lado. Es tan abundante que se hace peligroso clasificarla. Pero tal tarea, aunque difícil, es ya necesaria. Han pasado los años, y el maestro desdeñado en su patria adquiere los perfiles de un artista americano, de un precursor nacional; cae en nuestra historia para alejarse, cada día más, de la órbita del arte francés. Mientras allá no es nada, en Chile es un hito. Este propósito lo atisba certeramente el primer trabajo que inicia el libro que publica el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, obra del historiador don Guillermo Feliú Cruz. Hay en esta confe-

rencia, como un primer diseño para una clasificación de la obra monvoisanesca en nuestro país, que toma más que el perfil estético que acusa, su contenido total, humano y vario. La galería revela categorías. Veamos el inventario ordenado que hace el señor Feliú. ¿Qué veñaja ella? En primer lugar, la figura de los patricios de su tiempo con su carácter, realidad y majestad; el caballero de rango social solamente, el señorón; el rico terrateniente, los nacientes industriales y mineros; los poetas, los hombres de letras, don Andrés Bello; otros anónimos meritorios sólo por la belleza de la factura de las telas y algunos más que revelan los defectos y efectos de un estado depresivo del ánimo que la naturaleza del artista, inclinada a la melancolía y la introspección, lo lleva a menudo. Pero todas estas obras tienen un admirable colorido y toman rasgos del mundo y la edad en que vivieron. En su obra —arguye Feliú— se ve una marcada preferencia por el retrato de mujeres. A las mujeres —dice— no las comercializó su paleta. A los hombres les midió por el valor de las onzas de oro en muchos casos... Entre 1813 y 1845 —sigue—, las mujeres conservaban la placidez de un ambiente culto, pero primitivo. El romanticismo no las había hecho lánguidas, ni ojeras, ni empalidecer. Entre 1848 y 1855, la sencillez del vestido se ha recargado, los ojos parecen humedecidos, el rostro es marfileño, el conjunto es afectado... Al principio se copia el peinado de Jorge III de Inglaterra y de Brummel. El vestido de las mujeres es como el de la Reina Victoria. Predomina ahora en ellas la moda francesa: en los hombres, la inglesa. Nuestra sociedad se europeiza, porque está en transformación hacia el romanticismo y ha llegado su hora de responsabilizarse y gozar del poder.

Así, pues, el artista, aunque no lo hubiera querido, llevado por un sentido de conservación y de verdad, deja un testimonio valiosísimo en sus telas, tan escaso en lo que dejó escrito, pues no fué cultor epistolar ni gran memorialista. David James, su mejor y más reciente biógrafo, tuvo un trabajo impropio para juntar la documentación que campea en su obra, fruto de varios años de rebúsqueda. Aquel melancólico y errabundo artista prefirió siempre las rosas y las glicinas de su jardín, las plantas medicinales que cultivaba en su huerto de Boulogne-sur-Seine, a la escritura de sus recuerdos que

quedan sólo en la memoria de sus amigos y discípulos o sus contemporáneos.

Completa el trabajo de Feliú una pormenorosa descripción del Santiago de la época monvolsiniana. Aquí se destaca la palabra del investigador identificado con la época que admira y ha configurado su textura de hombre y estudioso, de hábil descubridor de omisiones, lagunas, erratas y adendas en que abunda con tallón los padnes de nuestra historia y de nuestra historiografía.

El trabajo de Pereira Salas tiene el mismo carácter acopiador, que luce el anterior, en el cuaderno publicado por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Pero en otra línea y con otra mano; Feliú, llevado por su natural polémista, es rotundo y afirmativo, le gusta generalizar, sin miedo a que lo contradigan. Pereira Salas no busca aprobación o rechazo; se contenta más con la información sabrosa, minúscula en el detalle, pero llena de color revelante, hasta dar, por ello mismo, en la sorpresa, en el suspenso. Es estudioso, tiene la virtud de saber oír y buscar atentamente, certeramente, el talento de hallar, ordenar y almacenar. Pero el detalle que busca no tiene el solo brillo incongruente y momentáneo que busca el periodista: su habilidad es más refinada y linda con la del memorialista a quien sólo le falta la época que pintar, una vida que historiar y que busca el contenido y el humor que destila la *petite histoire* en que se mueven los grandes acontecimientos y sus hombres representativos. Está más cerca del grabado y el aguafuerte que del óleo, el bronce o el carrara; está más cerca de la sabrosa cocina de sus abuelos que de una exquisitez internacionalizada o desvirtuada, de un Antelmo Brilliant-Savarin. Su trabajo lleva un título generalizador, "La existencia romántica de un artista neo-clásico", título que por sí solo revela la contradicción profunda de la propia vida y adverso destino del bordelés. El mejor mérito de este trabajo, sin embargo, está, como queda dicho, en el color, en la miniatura original y en lo que agrega, aliña, condimenta; en otras palabras, en el fino gusto del erudito insaciable y rastreador impenitente, como un detective de la historia, lupa en mano, tras las impresiones digitales que deja, sin escribirse, la huella de los hombres en los acontecimientos.

Más penetrante en lo estético, el trabajo del crítico español vecinado entre nosotros, don Antonio R. Romera, acopia datos y

percepciones ricas para la valoración de Monvoisin como pintor, que inciden, no obstante, en un claro intento de clasificar su obra tan fecunda. Europeo, el crítico múltiple de *El Mercurio* estudia más bien el choque de sensibilidad de un artista del viejo mundo formado en la Escuela de David, de Guérin y de Ingres, que ve a América iluminada por un tropicalismo exótico, lo que se distingue nitidamente —dice— en los retratos feracinosos, en los ojos soñadores, inmensos, de un cierto regusto sensual, que aparecen en las chilenas que retrata, derivado de la tendencia nueva que Ingres introduce en la pintura. Pero esta sensualidad es fría, porque lleva el sello del neo-clasicismo de que está impregnado, quieras que no, el maestro hasta el fin de sus días, en el paisaje, en la composición y en el retrato. En los temas y en los títulos de su obra no retratista, se advierte, también, el rebuscamiento del neo-clasicismo. Pero este término no encaja exactamente para la definición de su escuela. Si en el dibujo escultórico se advierte clara esta tendencia, no es menos cierto que su obra revela una subjetividad latente: el uso más violento de los claro-oscuros, por ejemplo. El vive en la época "fronte-riza y crítica". Puesto en la disyuntiva —dice Romera—, obligado a elegir, sigue un camino que no es completamente el neo-clasicismo, ni tampoco, en modo cabal, el romanticismo. Y anda por un intermedio, por una doble vía de razón e instinto, de sensualidad a la vez que de cosa mental. Su pintura —sigue Romera— está regida por la razón, y deriva, en este caso, a la abstracción estilística. Luego, sobre esta base, el señor Romera entra a un análisis de estas ideas aplicadas a algunas de sus telas más sensibles a ser así enjuiciadas. No es, pues, estrictamente un neo-clásico ni un romántico, porque si bien su obra es, en ciertos límites, fría, triunfa en los retratos la subjetividad y la gracia, el lirismo y la pasión de un romántico y cierto amor a una suntuosidad oriental que en su vida se patentiza en el deseo de viajar, de ver nuevos mundos, el mundo de las islas paradisíacas que más tarde van a apasionar a Gauguin. A este romanticismo de Monvoisin, para definirlo mejor, habría que agregarle otro término que clarifica la idea: es un romanticismo costumbrista, punto en que casi incide con la obra de su coetáneo el bávaro Mauricio Rugendas, de factura, intención y

propósitos estéticos y documentales, tan diferentes.

El trabajo de Waldo Vila, pintor, crítico y articulista, añade a los de los señores Feliú, Pereira Salas y Romera, una nueva apreciación del pintor. Lo titula "Monvoisin y su escuela". El señor Vila se refiere al oficio, acopiando datos interesantes y reveladores. Son cosas interesantes, sin duda, saber cómo pintaba y cómo Quinsac apreciaba el valor de su trabajo, en brillantes onzas: medio cuerpo, seis onzas de oro; con una mano, siete; con las dos, las ocho cabales. Asediado por una clientela elegante, finalmente, ejemplar sólo los rostros; de lo demás únicamente hacía el boceto que terminaba las manos expertas de Clara Filleul. Esta mujer —dice Vila— no fué sólo la colaboradora y discípula; se había identificado con él hasta el punto de confundirse con su manera. Con ella compartía las ganancias y es sabido que las manos tan hermosas y estilizadas, manos siempre iguales y femeninas de sus retratos, en la mayor parte de las veces, la obra de ella.

Al volver a Francia, adornó su casa de campo con las alegres gredas de Talagante. A pesar de las ganancias tan ingentes que había obtenido por sus retratos en Chile, suma que representaría muchos millones en nuestra moneda actual, su situación —lo confiesa— era mediocre. Francia lo tenía olvidado. Vivió solo acompañado de la familia de su sobrino, consagrado a la pintura, sin ambiciones propiamente en su arte, y chiflado por la homeopatía y el espiritismo, sus últimas pasiones. Una bronconeumonía lo llevó rápidamente a la tumba el 20 de marzo de 1879, poco antes de cumplir los 80 años. Destino triste como muchos y muchos de los de su estirpe, vida solitaria, llena de errores, contenida y entrabada en medio del devenir de los acontecimientos y las tendencias que no se ajustaron nunca con él, frente a las formas categóricas del pasado y el futuro inmediatos y de un presente que tampoco palpó en su patria. Vicuña Mackenna le recordó en un artículo en *El Mercurio* publicado el 16 de mayo de ese año. Aquí sabíamos, mejor que en Francia, su valer, su sitio olvidado en la pintura francesa, todo lo que él significó en la historia del arte chileno y por el testimonio de su obra como reflejo vivo de una época tan llena de ajetrees, hechos y figuras que le supieron dar carácter, riqueza y abolengo.

HÉCTOR FUENZALIDA

Pablo Neruda, Odas Elementales.—Buenos Aires, Losada, 1954.

La vida del poeta oscila entre dos angustias. De un lado, está siempre atarado en cosas civiles, en la calle: afanes que le imponen ser alguien, alguien que disciplina a ese alguien. Este es el hombre conocido. Pero ese alguien también quiere ser el hombre invisible, el de las dulces cábalas de la poesía, sin nombre, sin el "yo" fundamental. Para el material que recibe por donde anda, a cada instante, ese "yo" sería un estorbo serio. Ignorado, invisible, todo lo testimonia en un estado de permanente estupefacción y en la raíz de las cosas, en su expresión directa y virginal. Los hombres, los animales, las cosas, en fin, llegarán a él, sin trabas, a contarle su íntimo acontecer y él podrá entregarse a ellas, andar junto con todos. Y cantar, cantar, cantar...

Después vienen otras cosas que él quiere contar y conversar. Dejémoslo hablar con sus propias palabras:

—Yo escribí cinco versos: uno verde, otro era un pan redondo, el tercero era una casa levantándose, el cuarto era un anillo, el quinto verso era corto como un relámpago y al escribirlo, me dejó en la razón su quemadura... Y bien los hombres, las mujeres vinieron y tomaron la sencilla materia... y la hicieron embudos, la enrollaron, la sujetaron con cien alfileres... La llenaron con tinta, la arrugaron e hicieron un paquete que destinaron cuidadosamente a sus desvanes, a sus cementerios...

Eran gentes "elegantes algunos como clavetes con zapatos rojos, otros, estrictamente vestidos de cadáveres".

Y su voz continúa:

—Pero quiero que entiendan que no puedo amarrarme la boca para que ellos substituyan mi canto... Escribiré no sólo para no morirme, sino para ayudar a que otros vivan, porque parece que alguien necesita mi canto... Pero quiero decirles que es verdad: me moriré algún día (no dejaré de dejarles esta satisfacción postrera) no hay duda, pero me moriré cantando... Quiero que canten mis poemas, que lleven tierra y agua, fertilidad y canto a todo el mundo.

Se dirige al cantor popular y agrega:

—Ganaremos nosotros los más sencillo,

ganaremos, aunque tú no lo creas, ganaremos.

Pobre gran poeta. Así han sido siempre. No pueden callar nada a su pueblo ni a su raza, por no enajenar la comunidad material de la lengua.

Pero a Neruda ya no le va quedando ni siquiera el tiempo de componer: vive en la urgencia de las cosas exteriores que le rodean y en la de un infinito mundo sumergido que le impone el canto, como una fuerza superior en su fundamental e iracundo arrebato. Entonces escribe, escribe casi sin dificultad obedeciendo a un dictado fácil y persistente: escribe en raras cuartillas alargadas, con una letra muy ligada, larval, como un río verde, que ya comenzó tímidamente en *Las Uvas y el Viento*, lo que él llama "el quinto verso corto" que, al escribirlo, le dejó en la razón su quemadura. Es un monstruo de ya más de un millar de páginas —al cual no se le ve el comienzo ni se distingue tampoco su extremo— en su hondo e inagotable ciclo. Materia poética rica, sabrosa, palpitantemente viva, en el cual la forma ya no vale y ha sido substituída por una prosodia compacta y vertical. Forma que escapa a lo formal; que no es un fin sino un medio y un vehículo necesario y poderoso. La otra forma ¿para qué? La belleza está en la poesía misma, en la transmutación de lo más imposiblemente poetizable, en auténtica poesía, en la mutación de lo más extraordinariamente cotidiano, elemental, en virus de poesía.

Y además, en poesía para todos. Porque aquí ya no queda casi nada de su hermitismo necesario a su fórmula verbal: es el gusto y el placer de crear una poesía para todos —sin abajarla— sino, muy al contrario, subiendo junto a la voz, el eco, casi como en un empeño de demostrar algo enteramente indemostrable, es decir: que en cada uno, sujeto, y en cada cosa, objeto, hay un constante estado poético dispuesto a brotar de inmediato su carga potencial desde su fondo alejado y último. Naturalmente esto no lo puede hacer sino un poeta esencial, con una poesía esencial.

Esta es, a nuestro juicio, la explicación más clara del título y el contenido de estas sus *Odas elementales*. Poeta elemental, poesía elemental. La poesía en todos y para todos. Es decir, estamos en presencia de un nuevo ciclo nerudiano.

Y ello implica una hazaña de gigante. Lo sorprendente es que este empeño, no fué bus-

cado ni trabajado. Llegó desde aquella misma poesía que se solazó en cerrada altura, desde el mismo momento que se entabla en él, junto con cumplirse la radiante etapa de *Resistencia en la Tierra*, la lucha por un mañana más grande y mejor, para su poesía, siempre grávida y apta ante los signos de su destino.

Ya en las *"Alturas de Macchu Picchu"*, se ve este camino. El poema comienza con cierta fórmula muy nerudiana, muy al gusto de los nerudianos, que, de pronto, en los cantos finales, se abre en lírico raudal de incontenible y fácil curso. Si vamos más atrás, lo hallamos también en *"Un Canto para Bolívar"*; en las primeras voces del *"Canto General"*, concebidas, escritas y publicadas, muchas de ellas, bastante tiempo antes de converger, en 1950, clandestinamente, a este volumen omnibus. Es también, al parecer, un deseo de facturar grandes volúmenes. Todos los posteriores, ya lo sabemos, han de ser grandes, contundentes.

Nada de productos de laboratorio.

Por que aquí la inspiración está a sus anchas y el canto se va librando más y más de su pasado ya remoto. Busca una nueva juventud y su nueva alegría, busca su nuevo ser, sin abandonar a Píndaro por Anacreonte. Nada es extraño a ella: ni la cocina, ni el vegetal comestible, ni el edificio, ni el átomo, ni los números, ni el reloj. Todo está directamente tratado en estas sus primeras —ya sabemos que vendrán muchas más— sesenta y siete odas.

Este nuevamente ser, lo llena de alegría, de alegría, "hoja verde caída en la ventana". La alegría que mal aconsejado, había desdeñado, porque la luna lo había llevado por sus caminos. Los antiguos poetas le habían prestado sus anteojos, y un nimbo obscuro puso en todo lo que escribió. Así siguen hablando sus *Odas*. Pero felizmente aún no era tarde y quiso arrepentirse. ¿A qué cerrar los ojos a la rosa? ¿A qué sólo ayudar a los hombres en su dolor? El poeta llama ahora a la alegría, la alegría que es necesaria como la tierra, como el fuego, como el pan, como el agua de un río... Por eso su deber terrestre será propagar la alegría con su canto.

Este placer no está sólo acusado en la ágil carrera de las odas, especie de diálogo tutelado entre el poeta y el objeto que las apellida —sea este la cebolla o la esperanza— a los cuales graciosamente personaliza, sino

también en la riqueza y claridad del dibujo, del predilecto, delibrosos destellos que dan siempre frescura a la composición.

Veanos algunos ejemplos:

El abeja

El incansable Lillo, movió las hojas, sacudió con su riza el polvo de mis suelas, y levantando toda su andalabuladura, su esqueleto de vidrio, sus parpados de brisa, inmóvil como un mástil, se mantuvo escuchándome.

La col

... La col se decidió a probarse faldas.

La alcachofa

... y la dulce alcachofa allí en el huerto, vestida de guerrero, bruñida como una granada...

América

Américas purísimas, tierras que los océanos guardaron intactas y purpúreas.

Pájaros

... el queltchue que al elevar el vuelo despliega su abanico de nieve blanca y negra.

El cisne austral, nave de plata y enlutado terciopelo.

Arriba un canto loco, una cascada, es un pájaro. ¿Cómo de su garganta más pequeña que un dedo pueden caer las aguas de su canto? ¡Facultad luminosa! ¡Poderío invisible, torrente de la música en las hojas, conversación sagrada!

... Aunque me dejan como ciertas estatuas innerecidamente blanqueado.

Dominan ciertas ciencias como la hidrografía y a ciencia cierta saben donde están cosechando cereales.

Corolas fugitivas...

Solidaria y sonora sociedad de la altura.

Perfil de Chile

En la suave cintura de mi patria, entre las monarquías iracundas del volcán y del océano.

La castaña

Del follaje erizado caíste completa, de ma-

dera pálida, de lícida caofa, lista como un violín que acaba de nacer en la altura.

La cebolla

Cebolla, luminosa redoma, pétalo a pétalo se formó tu hermosa, escamas de cristal te acrecentaron y en el secreto de la tierra obscura, se redondeó tu vientre de rocío.

El cobre

El mineral a fuego y golpe de mano se convirtió en lingotes militares, en batallones de mercadería.

El edificio

La roca fragmentó su poderío, se adelgazó el acero, el cobre vino a mezclar su salud con la madera y ésta, recién llegada de los bosques, endureció su grávida fragancia.

El granero

Hay que ver un granero colmado, allí todo reposa pero los fuegos de la vida, los fermentos llaman, fermentan, arden con hilos invisibles.

El fuego

Celeste padre del pan y del horno, progenitor ilustre de ruedas y herraduras, polen de los metales, fundador del acero...

España y América (la conquista)

España inquisitiva, purgatoria, enfundó los sonidos y colores, las estirpes de América, el polen, la alegría, y nos dejó su trabajo de salmantino luto.

La lluvia

Volvió la lluvia. No volvió del cielo o del Oeste. Ha vuelto de mi infancia... La lluvia, mar de arriba...

La primavera

Ah, qué opresiva náyade la primavera con sus escandalosos pezones mostrándolos en todos los árboles del mundo.

Primavera terrible rosa loca...
... Yegua verde...

El otoño

Algo gordo, profundo, trabaja bajo la tierra almacenando sueños...

Modesto es el otoño como los leñadores. Cuesta mucho sacar todas las hojas de todos los árboles del mundo.

Hombre y mujer

Media mujer es una y un hombre es medio hombre. En media casa viven, duermen en medio lecho.

Amor

Amor, qué importa que el tiempo, el mismo que elevó como dos llamas o espigas paralelas de mi cuerpo y tu dulzura, mañana los mantenga y los desgrane y con sus mismos dedos invisibles borre la identidad que nos separa dándonos la victoria de un solo ser final bajo la tierra.

El tomate

Debemos, por desgracia, asesinarlo: se hunde el cuchillo en su pulpa viviente, es una roja viscera, un sol fresco, profundo, inagotable.

La tormenta

Sacó los relámpagos de fuego, dejó caer los truenos como grandes barriles.

El vino

Amo sobre la mesa, cuando se habla, la luz de una botella de inteligente vino.

8

HÉCTOR FUENZALIDA

Julio Barrenechea, Diario Merit.—Santiago, Nascimento, 1954.

A veces en las noches más placenteras cuando entre un grupo cordial, deslumbra su ingenio y fluye la charla ligera, algo brutal se coloca ante su máscara de alegría, y el rostro del poeta se tuerce y ensombrece. Es como un presagio, un aletazo de tristeza, es como una sensación de estar más cerca de un plazo que se cumple y que se vuelca inexorablemente hacia la muerte.

Julio Barrenechea dueño de su obra, de su alegría, de la *77%* de toda su generación, la de la Universidad de 1930, creó su actitud poética, creó un estilo de vida que la adornó con su inconfundible ingenio, y ha conmovido en día todas las horas del hombre, desde la más amarga hasta la más plena de dicha en que culmina el triunfo. La ha comprendido en sus libros, desde aquellas mariposas que hacían un mitin de estudiantes en la Plaza Brasil, hasta aquellos libros en que se asoma la madurez del poeta y del hombre, como el *Libro de Amor*, hoja colombiana de su calendario poético en que despunta una tardía confesión que ha depurado y perfeccionado su lirismo tan rico en hallazgos sorprendentes y en el que la mutación del recuerdo llega a la poesía cabalgando siempre en la imagen real, precisa y exquisita. Tan absolutamente propia, que brota de los episodios de su vida, y, aquí, de su diario morir; lo que le acece en la calle, como poeta de la calle, en el puro gozo de los ojos encantados. Como, verbigracia, la espiga del tranvía que resbala sobre el cable de la corriente que transforma en una caña de pescar sumergida en el estero de la electricidad, o el arpa sola, el arpa transparente que lo lleva a mirar "al otro lado de la música", al través de su melodioso lago vertical, su música alta, desvanecida, con su dorada orilla. Todo exacto: todo observado y creado ahí mismo, en la realidad del contorno objetivo, pero una realidad mirada en la sorpresa, desde otro canto sorprendido.

Sus libros son escasos. Pero su vida de poeta es larga y de constante ejercicio. Sus versos han nacido en todas partes, entonándolos, al ritmo de su andar, como ensayando el oído en él, y en la imagen que sale limpia y clara, sonora, en plena seguridad de su verdad y de su encanto. Sólo aprovecha lo que capta, dándole la fuerza de su estilo, la gracia de su ingenio y la musicalidad que ciñen certamente las palabras sobre la imagen. Por eso a veces sus poemas más aplaudidos aparecen como un juego en que hay siempre un trueque, una feliz mudanza, en virtud de la cual el tema se supera hacia una realidad que es tan exacta entre las cosas tangibles como en su valoración en poesía (*La Luna de Monte Patria*, o aquella esquina en que un ciego tañe su solitario instrumento, y hace salir luz de la flauta).

Ese es su misterio gozoso, su poesía estudiantil que parece hecha en patio del recreo o, a hurtadillas, en la sala de castigo. Le ha

confiado también un lugar como a su ciudad (edición de la Universidad de Chile), antes de hacerse cargo de su embajada en Colombia, y al amor le ha cedido las mejores horas de sus libros.

Inesperadamente en el *Diario Matín*, su verso que hacia la angustia, en la búsqueda minuciosa y obsesiva de un límite entre lo pasajero, casi imposible de medir en su velocidad, y la otra y verdadera cara de las cosas, que lo es todo, la muerte. Y aquí su poesía experimenta un sacudón y se tortura en definiciones en que se hace admirable el pensamiento, la angustia que él encierra y la claridad del verso que lo subordina:

Los años que poseo
no son los ya vividos
sino los que me quedan.
Lo que dejé de ser entró en mi muerte
y lo que más recuerdo es menos mío.

El poeta llega a un dolor agudo. No es él el que vive, sino el mundo que vive ante sus ojos. El sólo capta la vida. Y en esa hora terrible, le salva de este aislamiento letal, su propia poesía, a la que dirige algunas estrofas vestidas de extrema sencillez:

Qué haría de esta soledad
mayor a toda compañía,
si no me dieras tu lamento
en la gran estancia vacía.

Oh, Poesía, por quien puedo
poner coronas a mi muerte.

¡Tan siquiera coronas a la muerte! Y, además, el amor que como una urgencia llega a la boca queriendo deshacer los labios.

No obstante, a pesar de toda esta amargura tan bien montada y expresada, este enlutado y delgado canto, que lo integran sólo veintitrés poemas, deja una sensación de masculino dolor, de maestría y belleza insuperables. Y parece responder más que nunca, a la definición de aquel gran amigo de su poesía, el colombiano Jorge Rojas: "Qué mundo de seres hechos a imagen y semejanza de los de la tierra, pero velados de evidente misterio".

Calificación difícil de alcanzar entre colombianos para un extranjero, porque como escribió Juan Lozano y Lozano en *El Tiempo*, al declararlo uno de los más afortunados maestros de la poesía que haya dado el continente, así lo consideran ellos, advierte que los neogranadinos son sujetos "para quienes según es fama, la lectura y la apreciación de los poetas es ejercicio familiar".

Tomás Lago. El Huaso, ensayo de antropología social.—Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.

Primero fué algo informal, un entretien de sobremesa. La base: unos acuerdos internacionales muy vastos, muy vagos de la vieja Société des Nations para materializarlos al través de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual. El grupo: Amanda Labarca, Francisco Walker Linares y Tomás Lago. En el fondo y, a lo lejos: la sombra protectora del Rector Juvenal Hernández. Se sabía que en México había algo semejante que impulsaba el genial artífice Rodolfo Ayala en el Museo de Plátzcuaro.

Era en el año 1943. Se venía encima la celebración del primer centenario de la Universidad. Una muestra de Arte Popular y un Museo para albergarla y hacerla prosperar, era una linda idea: hay en este arte, como entrañada, el alma milenaria de la América aún ignota; hay tantas afinidades, dimensiones y definiciones en la cestería, la cerámica, los tejidos, los primitivos instrumentos musicales, las imágenes religiosas que evocan ritos bárbaros, que la idea era tentadora. El propósito era claro: establecer un mayor contacto entre las verdaderas culturas americanas.

En Chile parece ocurrir siempre lo inesperado, y sucedió lo imprevisto, lo que en ese momento parecía un imposible: se encontró al hombre para hacer realidad esta idea, la constitución del primer museo de arte popular en América, con sede en Santiago. Este hombre fué Tomás Lago, el huaso Lagos, como lo llaman sus amigos, buen muchacho, grandote, pesado, con aire a veces hosco, muy hombre, porque en su campechanía no entiende de tratos melifluos concediéndose sólo a lo tangible, a lo substancial y a lo auténtico; exquisita sensibilidad, gusto exigente y pupila certera. Con él no hay engaños. Es un experto. Además, literato de primera.

Naturalmente las cosas anduvieron bien desde un principio. Se hizo un llamado a los gobiernos que fué fecundo. Las organizaciones *ad-hoc* colaboraron aquí y allá en América. Comenzaron a sobrar los objetos del muestrario que llegó desde Argentina, Brasil, Chile, Perú y México. Segundo paso: la se-

lección cuidadosa del material con el más puro criterio estético y etnográfico. La Ilustre Municipalidad de Santiago contribuyó con el edificio de la Plaza Murillo, en el Cerro Santa Lucía, y el Museo tuvo albergue y personal: Tomás Lago, un escribiente, en comisión, y un albañero ayudante que debía hacer también el aseo.

El Museo quedaba escondido y empinado en la florida roca del Santa Lucía. Poca gente sabe donde está porque su Director, Tomás, es enemigo jurado de toda *réclame*. Más tarde vino la revelación, sin embargo: desde la fundación de este Museo, en diciembre de 1914, hasta julio de 1953, fecha en que se acumuló la primera estadística, lo habían visitado 345.583 personas, casi el medio millón que, a la fecha, ya se sobregira. Otra consecuencia: la cautivadora idea prendió también en Argentina con Agustín Jijena Sánchez y su Museo "José Hernández" y con Luis Valcárcel y su Museo de Cultura de Lima.

Y Tomás ha adquirido nombradía, el reconocimiento de sus méritos, viaja, escribe libros, enriquece su museo y, ahora, profesa una cátedra de Arte Americano en la Facultad de Bellas Artes que se desarrolla en el Museo, a la sombra idílica de los pimientos frondosos de la Plaza Murillo.

Por eso no nos extraña la conciencia que ha puesto en la composición de su libro *El Huaso*, que ha editado elegantemente la Universidad. Ni una palabra de literatura, nada de lirismos ni rodeos. Allí está todo estudiado con criterio científico al través de fuentes irrefutables. —Concolocorvo, Darwin, Ercilla, Gay, Gómez de Vidaurre, María Graham, Tomás Guevara, Vicuña Mackenna, Mariño de Lovera, Ruiz Aldea, Uldaricio Prado— para no citar sino algunos nombres, y al través de las experiencias y de las observaciones del propio autor, chillanejo, alerta para contradecir, rectificar y ordenar a los más sagaces y a los que todo lo hacen por el "divino botón".

"El Huaso o jinete de Chile —dice Lago— ... figura entre los mejores hombres de a caballo de América y su tradición se remonta a los primeros tiempos de la conquista". Primera aseveración: el huaso es hombre a caballo, concepto que redondea enseguida: ... "significa el hombre rural, exactamente campesino, en contraposición con el de la ciudad; por extensión significa hombre incultivado, que no está al corriente de las fórmulas convencionales; este con-

cepto se acentúa para expresar con la misma palabra huaso, al torpe sin mala intención y sin grosería, solamente ineducado. Por lo que no dice esta palabra, entraña también salud, sentimientos sanos, naturalidad" ... "En segundo término, la palabra huaso significa campesino montado, aunque el hecho de ser hombre a caballo no es rigurosamente complementario, y sólo se subentiende montado por la realidad del campo chileno, donde el hombre, como individuo social, puede moverse o existir a caballo, a menos que sea un paria".

Este hombre puede ir ricamente vestido de una manera característica. Por eso su autor estudiará en el libro, bajo propósito confesado, cuatro cosas esenciales: el caballo, el apero, el vestuario y el huaso.

Hay un caballo chileno, con historia y todo, que se remonta a 1541. Es un animal de poca alzada, grueso y bien musculado, que, de acuerdo con la definición de Uldaricio Prado, ya citado, es además, de cabeza relativamente liviana, pero casi siempre acarneada, orejas chicas, cuello corto y musculoso, cruz baja, remos cortos y crines abundantes en todas partes. El pecho siempre ancho, lleno de músculos salientes con espaldas suficientemente inclinadas y brazos oblicuos y robustos.

Entre este caballo y su jinete, hay siempre una diferencia substancial, porque el aspecto del animal salta a la vista por su menudez, agilidad, cascos y tobillos finos, montado por un jinete demasiado corpulento sobre una pesada montura llena de arabescos y metales. Pero tiene una genealogía brillante de antepasados europeos. Vino a Chile desde el Perú, al Perú llegó desde Panamá, y, desde Panamá llegó de los reales criaderos que se establecían en Cuba, Jamaica y Puerto Rico, emigrado, a lomo de carabelas, desde la metrópolis peninsular. Venía de los fastos medievales, había sido montado por Yago, el Santo. Era un caballo habituado al peso del caballero armoriado con yelmo, cota, perneras y pesada adarga.

Habituado por tradición e historia a la vieja escuela de la jineta y sus juegos que el huaso revive en los propios, este caballo es ágil, vivo, obediente y fogoso en el ataque y en el empuño.

La silla de altos arzones y de estriobar corto, viene también de la escuela española de la jineta y sirve para asegurar al caballero, sin peligro de ser derribado. Si bien en esta silla han desaparecido gradualmente el pre-

tel y las gualdrapas, se recarga por la sucesión de cueros y tejidos antitigralores que ella lleva consigo, cuya necesidad explica el hecho. Dice Lago, que sirve también de cama cuando se va en los largos viajes de los acederos por caminos del territorio. Los estrados tienen también su historia. Las flecos de madera que sirven de decoración son muestras de artesanía jesuítica, y explican la entrada de cierto barroco alemán que trajeron los sacerdotes del padre Carlos Hayslbaum, príncipe del Emperador de Austria. Y esta influencia barroca se evidencia también en la complicada elaboración de la espuela.

Así se llega al huaso actual que es reconcentrado y tímido, jugador, pendenciero, enamorado, bebedor, socarrón, sobrio en el hablar, pero también sobregado y leal, tesonero, generoso, hidalgo, supersticioso y escéptico a la vez.

Los tiempos han cambiado y los adelantos traen consigo el mejoramiento de los medios de transportes. El caballo ya no es el solo medio para moverse entre puntos distantes, como lo era antaño. Su rol se ha ido concentrando o confinando más bien al arreo, al tratamiento de la ganadería, y al esparcimiento deportivo.

Y fijando una fecha, a partir de 1920, el indumento del huaso, queda establecido a firme en la forma siguiente: sombrero de paño de alas rectas, copa redonda y aplanada, lo que en España se llama cordobés; chaquetilla corta y acinturada, con hileras de pequeños botones, chaleco muy abierto; a la cintura, una faja de lana fuerte, casi siempre roja, bermellón o magenta; zapato de cuero negro, taco muy alto y delgado en la terminación para soportar el peso y el diámetro de la espuela. A caballo, usará botas largas o cubrepiernas. La manta ha evolucionado a dimensiones muy pequeñas y se ha llenado de vivos colores. Complemento final, el lazo.

Detrás de todo este exterior hay una explicación histórica. La pólvora destruyó el feudalismo, dejando cesantes sus equipos de caballería y surgió el soldado mercenario, el lansquenete. Vino la exaltación del individuo. Todo el mundo aspiraba a singularizarse en empresas particulares. En Europa el estado de armas era una ley y los hidalgos enriquecidos debían mantener escoltas de soldados. Igual cosa viene a acaecer a los encomenderos en América y el europeo transplantado trajo consigo la manera aventurera en el vivir que en su exterior buscaba el brillo

de las formas y colores de la indumentaria. El raso y el terciopelo daban más calidad y, esa calidad, marcaba indeleblemente la condición de príncipe, caballero, ballestero o burgués.

Hubo un traje español que corresponde a la época colombiana. Pero esta traza del sobrio estilo escorialense —dice Lago— se perdió al llegar a América dando en el más de enfrenado larroquismo, producto de la pibe triunfante en el Nuevo Mundo. Es la supremacía de lo popular sobre lo erudito y cortesano. Por eso la marcialidad del huaso es legítimamente individualista. Y es renacentista porque su afición a los colores, en este trasplante, parece más europea que indígena.

Adornan la obra una variada documentación de láminas del Instituto de Fotorcinematografía, Antonio Quintana y Mario Vargas Rosas, o que reproducen grabados del atlas de Gay, de la obra de María Graham, de Mauricio Rugendas, de d'Orbigny, con la colaboración de coleccionistas como el propio Museo de Arte Popular, el Museo de Bellas Artes (colección Álvarez Urqueta), de Alfredo Benavides, Alfredo González Garaño de Buenos Aires; y una abundante sucesión de notas que evidencian el afán estudioso del autor. Cierra la obra una rica y valiosa bibliografía en que el recargo inútil ha sido substituído por la selección más estricta y cuidadosa fundada en las verdaderas fuentes.

10

HÉCTOR FUENZALIDA

Joaquín Edwards Bello, Valparaíso.—Santiago, Nascimento, 1955.

En la biblioteca de un amigo distinguido, devoto coleccionista, mientras fluía la charla y el humo de los habanos perfumaba el cuarto, me substraíe largo tiempo hojeando un viejo álbum, uno de aquellos que se editaban en París con figuras de la época: políticos, literatos, gente de teatro y *music-hall*. Por un momento creí que estaba leyendo la historia de una época, pues el que había juntado estas láminas había añadido a cada foto una lectura alusiva, recortada de una revista. La lectura y la contemplación de los retratos, se unía en un sólo *melange* encantador, en el que, después, no sabía distinguir lo que provenía de la letra de lo que mis ojos habían visto pasar en las estampas.

Adentro quedaban confundidos rostros, colores, reflexos, que dejaban al aliento agradecido y vibrante.

Esta pérdida total de la habilidad de un vehículo emocional —libro, eslogan, estampa— la gana sólo un genio, un toro o un gran artista. No se repite en la palabra ni en el trazo, ni, siquiera, en lo que se quiso decir: todo está transmitido, todo puede verse y palpase como una cosa. Por eso Pirandello definió las dos grandes categorías: *stilo di parole* y *stilo di cose*.

Tal sucede con Joaquín Edwards Bello. Tiene, en forma acusada, el *stilo di cose*.

Y naturalmente el *stilo di cose* busca una temática adecuada. En su mismo discurso de entrada a la Academia el 27 de septiembre de 1951, no dejó de ser nunca el que ha sido y el que es, rompió todos los moldes y contó cosas, cosas graciosas, vividas y pululantes.

El nos ha contado, hace ya muchos años, que escribía cartas a una novia distante cuando viajaba. Las cartas eran celebradas en corrillo familiar.

—¡Qué bien escribe este joven! Debiera aprovechar sus cualidades —soía decir entonces un caballero adusto, el que, al parecer, iba a ser su suegro.

El elogio llegó a oídos del joven pretendiente que no era escritor, que tal vez no pensaba serlo jamás. Las cartas salían al correr de la pluma, sin esfuerzo, tentado decir solamente lo que veía y observaba. Pero allá, en la lejanía, estas cartas hallaban un receptor que captaba la onda y hacían brillar una lamparilla de tungsteno. Y se producía el milagro. La conversación era escuchada nítidamente. Era tan buena la transmisión que, aquella que la recibía, se tentaba con sintonizarla para otros oídos que también recibían el encanto de la melodía.

Así se formó el primer público del escritor. Público sencillo que busca algo entretenido, gracioso, lectura que parezca más asunto de mirar que de lucubrar.

Desde entonces esta sencilla relación no ha variado y se ha hecho cada vez más estrecha. La onda y la potencia se han agrandado.

Vano resulta entonces con este escritor, cometer el delito de enjuiciarlo. Casi todo lo que pudiera decirse de él, es que gusta; y buscar, en este fenómeno, tan misterioso como complejo, una ecuación que explique el íntimo mecanismo de su *ángel*, o eso que en el arte escénico se llama la *garra*.

A veces agrio, pero siempre agradable, Edwards Bello es un temperamento *miegroclon*, que vive en una constante irritación contra el medio. Mantiene con él una relación conyugal en que uno y otro se compensan, pero riñen a cada instante. A él le gustan las cosas claras, bien hechas, como a un europeo, y en el país, todo, o casi todo, se hace *a la patá la flana*. De ahí viene el distanciamiento. Campeón de las cordiales relaciones chileno-argentinas, como Alessandri, se ríe mucho también de esa pretensión europeizante del porteño. Y se mofa del siútico chileno. Vive en una encrucijada. Pero en todo esto está la base de la riqueza de su temperamento combativo, ilustrativo y protestante.

Alguien me decía una vez que, habiéndose encontrado con el escritor en una librería, se acercó a él con el deseo de presentarle a un novel que ansiaba conocerle. La presentación no alcanzó a cumplirse después de las primeras palabras:

— Buenos días, Joaquín... Voy a...

Porque la respuesta fué tremenda:

—¡Cómo puedes desearme los buenos días en un país tal y tal como este!...

Y enseguida partió a juntarse con sus amigos de La Bahía donde alternó, en criollo, durante toda la tarde.

Lo que asombra es su memoria y su meticolosa información. Es trabajador como pocos escritores. En unos enormes sobres que alfabetiza, junta todo lo que Dios creó: datos sobre rejas de Santiago, cuplés de Mayol, matrimonios de Bonifacio de Castellane, cartas de Jorge Cuevas, la guerra ruso-japonesa, plantas tropicales, calles de Río, nobleza carrioca, caballos del Aga Kan. Material informativo e ilustrado, de primera, que mueve con agilidad y conocimiento absolutos. Pero le fastidia que le llamen gran escritor; el elogio le irrita. Es imposible hacerle una entrevista porque eso está más allá de sus fuerzas, y lo único que le interesa es agrandar a su público, pero también decirle cosas espantosas. La mayoría de sus crónicas, tan vividas, las compone en la conversación cotidiana. Por eso tal vez siempre tiene un soplo vital innegable. Pero no quiere hablar jamás del oficio que ama y detesta. Tampoco tolera una máquina de escribir. Escribe con una letra grande clarísima, redonda, muy bien dibujada, negrísima y gruesa, tarjando muy poco, en unas inmensas cuartillas brillantes donde rueda la pluma. Es un hombre distinguido, saluda como en una corte y

práctica el besamanos con las damas. Pero es informal en su indumentaria alternando trajes de fino corte inglés con camisas más deportivas. El día de su recepción en la Academia vistió una camisa blanca con una corbata de papillón. Estaba incombustible. Sus amigos de bar le acompañaron. Había concurrido a la sesión el propio Presidente de la República. Joaquín siguió al corro de sus amigos a su segundo hogar, La Bahía. Y allí estuvo a sus anchas hasta el amanecer, sin escritores, con unos pocos compañeros de La Nación y algunos veteranos del *pedilock*, sección importante de la barra del famoso restaurante, donde se juega cacho por largas horas entre bromas y chirigotas, en el artificioso lenguaje de los jugadores de dados. Y allí también se informa e informa.

Gusta como Baroja y Azorín. Es creador de atmósferas como Proust. Pasan los años. Pero él está siempre en la actualidad. No pasa de moda. Hemos hecho mención a estos nombres: sin embargo en esta comparación, en esta relación, que pudiera parecer una clasificación y una definición, no hay animo contencioso. Y es incompleta. Con ellos se emparenta, por el encanto de la elección de los temas, el buen gusto de la cita, la frase cortante y afirmativa, la seducción de realidad que da a la atmósfera que crea, la correlación de los recuerdos que extrae como de una caja de sorpresas. Se separa de ellos, porque a Joaquín Edwards le fastidia el escritorío, las pantuflas, los folgos, porque no quiere hacer el escritor, el novelista o el cronista. Es todo eso, sin ninguna ostentación, con garbo, porque en él todo fluye sin aparente esfuerzo y ha llegado a ser esa cosa tan simple, tan escasa que es ser un gran escritor, un gran escritor con un gran público. Es, por lo mismo, como diría un constitucionalista, un poder literario típicamente representativo y popular.

Es claro que la discusión de la obra de Edwards Bello, su posición en el tiempo y en el espacio literarios, puede llevar a los hombres serios a una enrucijada trascendental, hacia el puro campo de las definiciones.

En efecto, la sola formulación de: si es un cronista que se deriva en novelista o si es, fundamentalmente, —lo que es más probable— un gran novelista que ha perdido un poco su tiempo haciendo el cronista de un solo diario, nos conduciría a un laberinto de generalizaciones y errores. Pues bien, si de este planteamiento a nosotros se nos pidiera

una definición, diríamos que, a todas luces, Edwards Bello es, efectivamente, positivamente, un gran novelista presente y en potencia.

Y vamos viendo. Por eliminación, se deduce la conclusión. Como cronista, ni siquiera tiene estrictamente la actualidad, pues aún cuando los temas inciden con ella, generalmente sus crónicas no pasan de la coincidencia actual del título. Su temperamento lo vuelca inmediatamente al pasado, a la pintura de caracteres, al diálogo, a dar la atmósfera, a crear la vida, a novelar, en una palabra. Y en el mejor de los casos, a juntar datos como un memorialista.

Si se quisiera insistir todavía en el enfático cargo de encuadrarle dentro de la crónica, veríamos que el epíteto le queda chico y es injusto con él, porque la seguridad, la gracia, la virtud de hacer ambientes y de montar la tramoya, tiene el *motto* de una narración, calidades que es imposible escatimarle, ni aún concediendo que es un cronista genial. Lo que es verdaderamente admirable es que él haya tenido la conciencia y consecuencia de seguir en la brecha del periodismo por puro amor a la profesión, casi dijéramos por compañerismo, por amor a las grandes páginas llenas de tinta fresca.

Porque, impaciente, versátil, mudable, no puede quedarse en casa, frente a una tarea cotidiana que implique la soledad, que implique una tarea armónica en grande, con caracteres perdurables, lección de civismo literario, para pintar una época y darse enteramente a la labor de arquitecturar capítulos, partes, tomos y ciclos.

Así han producido Baroja y Galdós, saliendo del escondrijo para perseguir afuera sólo lo que les interesa al volumen que escriben en soledad y concentración. La diferencia está en el hombre. Ellos eran novelistas con premeditación y alevosía y el otro es novelista innato sin propósito y pecado original alguno de concepción y parto.

El desfado de su estilo es la seguridad de su donaire. Y aunque no lo quiera, sin propósito aleve, es un novelista.

Sabe hacer el cuento, la narración; sabe colocar los personajes, sabe hacer vivir la gente, sabe tejer un enredo, fenómeno muy visible aun en sus crónicas noveladas (*Don Juan Lusitano, La Muerte de Vanderbilt*, que realizó como novela basándose en su crónica sobre la catástrofe del Titanic) y sin dificultad sabe sentar lo que pudiéramos llamar la plantilla, el marco en que encuadrar

la estructura de sus ficciones, tomen estos la vida de un transplantado entre transplantados en un barrio de París, un colegio o las calles del Puerto, un escritor en Madrid. Y tiene también el ritmo, gracia a repeticiones y entradas escalonadas de los personajes, que van tejendo la textura de la obra.

Nadie podrá dejar de exclamar a la simple lectura de una de sus crónicas largas:

—¿Qué gran novelista es este Joaquín!

En cambio igual exclamación no podrá brotar nunca de los lectores del malogrado cronista Ernesto Torrealba, pues, desde el principio hasta el fin, aquél fué sólo eso y nada más que eso.

Lo que sabe a Joaquín Edwards Beilo al plano de la novela, es algo muy serio. Es su insistencia en lo social que lo siente poderosamente, fatalmente. Tal acentuación, madura ya en sus primeras obras determinan su verdadero destino de escritor, en la novela.

En el presente *Valparaíso*, que sólo sirve de pretexto a estas rápidas notas, hay mayor calidad literaria que en el anterior que lleva otro título. Lo que ha enmendado, cortado o alargado ahora, lo hace en la pura y única dirección de su estilo, en su sello mismo de escritor. En la anécdota y en el relleno conserva a través de los once años pasados, que ya han hecho olvidar algunas cosas, el mismo encanto: es Joaquín y su novela, corregidos y aumentados. Con nuevo bautizo, confirmación, comunión y nupcias.

II

HÉCTOR FUENZALIDA

Alfredo Pinochet Alvis, Sangre en el ojo y otros relatos del Valle Central (cuentos), prólogo de Mariano Latorre.—Santiago, Zig-Zag, 1934.

Hace ya muchos años se comenzó a discutir si el criollismo era un arte. Hasta ahora la polémica suele renovarse con nuevos bríos. Sus enemigos no quieren reconocerle valor alguno. Sus adeptos, en cambio, le conceden no sólo la categoría de un arte, sino también, la de una verdad última. Acaso ninguno de los dos tenga la razón, acaso ambos compartan algo de ella. La verdad es que ya es ocioso discutir un hecho literario que, con diversas nomenclaturas, se repite en toda la literatura americana y que ha dado las mejores obras de los últimos cincuenta años.

Porque la escuela o bando tiene sus pre-

cursores y arraizamientos históricos profundos. Y lo que es más cierto es que ya no pueden haber mistificadores en este arte del relato, a pretexto de hacer una literatura más o menos nacional, porque los ángeles tutelares de ella conocen del oficio y saben discriminar de inmediato lo que vale de lo que hay que deschar.

He aquí un hombre y un nombre: Aurelio Pinochet Alvis, agricultor, alcalde de Parral y ya con unos veinte años de vida literaria, variada pero seleccionada, (verso, novela, teatro y, ahora, cuentos). Cronológicamente, poeta primero, después novelista, luego autor teatral y, finalmente, cuentista.

Pudiera desprenderse de este escalonamiento en que va apareciendo su producción literaria, que el cuento es la obra de su madurez, aquella faz por la cual el autor siente mayor afecto y respeto, aquella en que quiere poner más de su arte y de su experiencia, como género que exige más de su talento.

Y es verdad. Pinochet Alvis se muestra en este libro como un *conteur* hecho y derecho. Nada falta en él: un lenguaje claro, un conocimiento directo del medio y del alma de sus personajes; una extraordinaria facultad para interesar y urdir la trama aun en los temas más sencillos —como en ese admirable trazo de *Chilindrin* o en el que da el título al libro— y una gracia y una naturalidad para mover la narración y hacer hablar a los personajes, sobresalientes.

Sin mostrarse jamás como un estilista y aún, se diría, desechando toda ocasión de hacer creer que él trata de serlo en alguna manera o medida, acosa aquí y allá, y cuando sólo el momento lo requiere, notas de fresca y sencilla poesía, sin asomo de artificio alguno del lenguaje.

Su talento le hace afrontar con soltura el relato mayor y llega a obtener una verdadera realización de arquitectura y fino diseño en la novela corta que inserta al final del libro, *El Rayado*, plena de belleza, poesía e interés.

El libro deja una sensación, por todo esto, de equilibrio, sobriedad y sencillez, virtudes que aparecen no como el resultado de un esfuerzo, sino como la proyección real de una madurez conseguida en la observación atenta, en el amor a su trabajo de escritor, que no busca galardones ni premios literarios, sino que quiere hacer creer solamente que él puede contar las cosas que ha visto y oído y darles la estructura de un relato.

Además, Pinochet Alvis no es un escritor

novel, es ya un avezado autor y un hombre maduro. Por eso su caso merece a consideraciones especiales.

En efecto, llama la atención, desde luego, la corta dimensión de su producción: seis obras en casi cuatro tomos, pero que cubren una variedad literaria casi completa. No obstante, en ella, la ficción parece predominar sobre lo demás. Su facilidad para el diálogo y su facilidad para tejer el enredo, lo lleva al teatro. También en este género, su producción es escasa. Sin embargo, en toda ella, se advierte una latencia humana permanente y, al mismo tiempo, una fluidez, una claridad de narración, que no admite la menor sospecha de que tropiezos del oficio, como el imaginar, componer y realizar sus ficciones, hayan impedido dar más libre y generoso cauce a su inapudable creador. Dotado de cualidades tan ciertas, como difíciles de hallar, parece inexplicable, entonces, que no haya prodigado más su talento de narrador y se mantenga inédito como cuentista hasta los dieciocho años de su vida literaria, iniciada en plena madurez vital.

Queremos creer que ha dejado mucha obra oculta o abocetada, en su desván literario, entre papelotes de contaduría agrícola, esperando el momento del último toque, el permiso para salir a la luz pública.

Si esto está mal o bien hecho, no lo sabemos. Pero a Pinochet Alvis, después de la lectura de estos relatos, habría que aconsejarle mayor decisión, habría que obligarle a restituirse a un oficio al que se debe con sobrados títulos. Habría que advertirle de que está expuesto a que le suceda lo que a tantos buenos ejemplos en nuestra literatura: que el vivir y sólo el vivir, el llenarse de responsabilidades civiles diversas y ajenas, vaya creando en él un pesado sedimento sombrío sobre su personalidad y se agote en ella el placer de una liberación en el simple y original ejercicio de las letras y de las facultades que llevan al escritor a una fecunda soledad creadora.

12

CARLOS FREDÉS ALIAGA

Grete Mostny, F. Jeldes, R. González y F. Oberhauser. Peine, un pueblo atacameño.— Instituto de Geografía. U. de Chile. 1954.

De vez en cuando, suelen encontrarse verdaderas "comunidades-islas". En ellas, el paso de los siglos no ha logrado borrar los carac-

teres primitivos, ya olvidados en el resto de los pueblos. Peine, a orillas del gran Salar de Atacama, es uno de estos hallazgos preciosos que invitan a la búsqueda y a la observación de culturas antepasadas.

El carácter insular de este pueblo, de no más de 230 habitantes, se explica por la lejanía en que se encuentra de otros puntos poblados. A pesar de hallarse emplazado al borde de uno de los que fueran "camminos del Inca", está a más de 60 kms. de Tóconao, el pueblo más cercano desierto por medio. Este aislamiento le permite conservar hasta la antigua lengua conza la que, desde hace siglos, no se habla en otras comarcas.

El enorme interés arqueológico, lingüístico, antropológico e histórico que presenta Peine, movió al Instituto de Geografía de la Universidad de Chile y al Museo Nacional de Historia Natural a organizar, conjuntamente, una expedición científica. Esta estuvo a cargo de la antropóloga norteamericana Grete Mostny, autora de varios trabajos relativos a la cultura atacameña, a quien acompañaron los geógrafos Raúl González Mella y Luis Boehme, ambos del Instituto patrocinante. Completó el grupo de expertos el antropólogo físico Fidel Jeldes.

Fruto de esa expedición es el trabajo que comentamos, el que, sin ser una obra exhaustiva, destaca entre los libros de este género, tan poco usuales en nuestro medio.

En él se describe el extraño complejo cultural del lugar, formado por las capas sucesivas de elementos incásicos y cristiano-europeos, asentados sobre la base de una cultura atacameña antiquísima.

Grete Mostny y Raúl González Mella, redactaron en colaboración la primera parte de la obra, en la que se exponen los antecedentes más importantes relativos a la geografía, economía, costumbres familiares y sociales de Peine. Se incluyen, a modo de apéndices, análisis químicos del agua de la región, adivinanzas y canciones populares recogidas durante la expedición.

Para citar solamente un aspecto de la vida espiritual de este pueblo, en las prácticas religiosas católicas afloran, de vez en cuando, los ritos seculares al agua. Parece ser que toda la cultura atacameña giraba en torno de este elemento vital, supremo juez de la vida y de la muerte para los pueblos perdidos en la vastedad del desierto. "... Parejas jóvenes saltan al agua al final de la limpieza de las acequias, como si desearan comunicar al agua la fuerza de los sexos y la

lleve a los campos recién sembrados para que den buena cosecha. Se hacen ofrendas de semillas de maíz con chicha, de una planta aromática y de hermosas plumas rojas, y un hombre, que se quita el sombrero en señal de reverencia, habla al agua, invitándola como a un noble señor, para que se digne bajar a sus humildes campos". Este rito, como también el "floramiento" o "señal del ganado", el "convito a la semilla" y otros, son acompañados de danzas y cantos en lengua cunza, idioma perdido de Atacama.

Una segunda parte, escrita por Fidel Jeldes, recoge experiencias y mediciones de antropología física. Comprende el estudio somatométrico y serológico de los pobladores, expuesto en 38 protocolos, y el tratamiento craneométrico de 12 cráneos y algunas mandíbulas encontradas en la misma región.

Una tercera y última parte, está dedicada al aspecto lingüístico de la zona y, en ella, Grete Mostny recopila un valioso material que es confrontado con las opiniones de conocidos tratadistas.

Complementan el texto, dentro de la habitual pobreza con que se presentan los trabajos de esta índole, algunos bosquejos y fotografías ilustrativas.

13

CARLOS FREDES ALIAGA

Cepal, Antecedentes sobre el desarrollo de la economía chilena. Editorial del Pacífico, 1955.

Ya nadie discute que el problema del desarrollo económico es, en Chile, de una condición primordial. De ahí que esas cuestiones, antes reservadas a grupos estrictamente técnicos, vayan interesando a sectores cada vez más amplios y, paralelamente, se estén proporcionando al público obras de investigación que están al alcance aún del lector no especializado. Tal es el caso del libro que comentamos, el primero de una serie de cuatro volúmenes, que aparece en el mercado bajo el sello editorial del Pacífico y con el alto auspicio de la Comisión Económica para América Latina (Cepal).

Esta obra ha sido ordenada y redactada por el economista Prof. Aníbal Pinto Santa Cruz, ampliamente conocido por sus publicaciones anteriores y que se caracteriza por la claridad de sus exposiciones. La inclusión de abundantes cuadros y gráficos estadísticos, en su mayoría inéditos hasta ahora,

junto con ilustrar lo expuesto en el texto, convierten el trabajo en una obra de consulta imprescindible en los asuntos económicos. El análisis está planteado para el lapso 1925-52, que es, precisamente, un período clave en el desarrollo chileno.

Antes de esa fecha, Chile fué un país que, al igual que toda América Latina, vivió casi exclusivamente una economía internacional. La exportación de materias primas le permitía disponer de un cierto poder de compra sobre el extranjero suficiente como para elevar, lentamente, el standard de vida general. Mas, ciertas realidades nuevas —contracción del mercado internacional durante la crisis del 29-31, los problemas de la guerra mundial, etc.— dislocaron la estructura general basada en la división mundial del trabajo y el país se vió en la necesidad de alterar sus cánones económicos para poder progresar. Con ello nació la carrera por la industrialización, meta urgente y vital en la Política Económica de los últimos años.

La obra que comentamos trata, por separado, los efectos más notorios de este cambio de frente en la producción.

En el primer capítulo, basado en el estudio efectuado por la misma Cepal en 1949, se analizan las tendencias generales que presenta nuestro desarrollo en los últimos veintiocho años, particularmente, el papel cumplido por los organismos internacionales de crédito y por la Corporación de Fomento de la Producción. A través de estas primeras páginas, aparecen claramente perfilados dos asuntos básicos de la dinámica productiva: el reajuste de la producción ante las nuevas realidades ha sido lento y, además, ha ido acompañado de una estagnación de las actividades agropecuarias. Naturalmente, ambos asertos están respaldados por cifras altamente convincentes.

Para explicar el por qué se llegó a una situación tal, se analiza el problema de la capitalización, partiendo del círculo vicioso inicial: "...no es posible acrecentar, en la medida necesaria, la producción de bienes de consumo, porque no hay suficientes importaciones de bienes de capital, y tampoco éstas pueden acrecentarse porque es preciso importar bienes de consumo". "Sólo las inversiones extranjeras podían romper en Chile este círculo vicioso, sin reducir exageradamente el consumo de las masas. Pero tampoco estaba preparado el sistema financiero internacional para ayudar a un país de periferia a cambiar la estructura de su econo-

mía y a desarrollarse vigorosamente hacia adentro, pues de acuerdo con los cánones prevalecientes en aquellos tiempos sólo se justificaban las inversiones internacionales si un país poseía creciente capacidad de exportar, para desarrollarse hacia afuera, en virtud del estímulo persistente de la demanda exterior". Así, en trazos breves y precisos, queda planteada la dificultad dramática con que se chocó, y aún choca, el país para cambiar su estampa agrícola-minera por otra de corte industrial-manufacturera.

Afortunadamente, el cambio de criterio en los inversionistas del exterior al crearse el Banco de Reconstrucción y Fomento y el Banco de Exportaciones e Importaciones de EE. UU., permitió financiar las primeras operaciones de la Corfo. Esta institución, con su plan de electrificación, las industrias siderúrgicas, petrolífera, azucarera, su participación en decenas de actividades menores, etc., ha logrado restringir considerablemente los tipos de productos importados. Empero, todavía existen rubros importantes de bienes de consumo no producidos por la industria nacional que obligan a distraer divisas, impidiendo, así, que pueda concretarse una política de importación exclusiva de bienes de capital. Para completar este cuadro que explica la lentitud del desarrollo económico, habría que agregar la muy escasa capitalización nacional, producto de un ahorro cada vez menos importante.

La realidad agraria, otro de los puntos destacados en esta introducción, se ha visto resentida por la atención preferente de que goza la producción industrial. No podría haber sido de otro modo. La necesidad de suplir gran cantidad de artículos importados por productos nacionales, sin contar con una ancha base de capitales, pudo satisfacerse sólo a costa de otros rubros. "... para que aumentase más la producción agropecuaria, el desarrollo industrial hubiera debido ser mayor de lo que en realidad ha sido", lo que no supone que el desarrollo industrial sea incompatible con el del agro. Más aún, el crecimiento agrícola es una de las condiciones que están faltando para darle estabilidad y estímulos al desarrollo industrial.

Los cuatro capítulos restantes tratan, por separado, de algunas cuestiones principales que sirven para aclarar otros tantos aspectos del desarrollo: "La producción, el ingreso y los bienes disponibles", donde se analiza el ritmo de crecimiento, los efectos de los pre-

cios sobre la producción, el consumo, la inversión y la nueva distribución de rentas en las diversas clases sociales; "Cambios en la composición del ingreso y en la estructura de la producción 1940-53", tocando asuntos de alto interés como la productividad del capital y de la mano de obra, y la participación del sector público y del privado en el ingreso nacional y en la capitalización; "El comercio exterior", en lo que respecta a sus variaciones cuantitativas y cualitativas y sus reflejos en la balanza de pagos; y "Antecedentes sobre la población", sus movimientos y composición.

Esta obra iniciada por la Cepal, continuará con un volumen sobre el desarrollo de la agricultura, otro sobre industria y minería y un tercero sobre experiencia fiscal y monetaria.

En conclusión, el conjunto de estos trabajos será una de las más serias aproximaciones a un análisis total de lo ocurrido, durante los últimos años, en el campo económico.

14

CARLOS FREDES ALIAGA

"Nuestra organización económica institucional". Seminario de Ciencias Económicas de la Escuela de Derecho de la U. de Chile. 1953. "Apéndice técnico del presupuesto de la nación". Departamento de Estudios Financieros del Ministerio de Hacienda. 1955.

En la investigación económica, como también en otros campos, parece que ya no tiene cabida el investigador "clásico", que en forma aislada y, a menudo, intuitiva, exploraba intrincados aspectos del devenir económico. Hoy, por la creciente complejidad de los fenómenos sociales, las tareas de cierta envergadura sólo pueden acometerlas un equipo de individuos que requieren, entre otras cosas, del respaldo financiero y técnico de instituciones especializadas. No resulta extraño, entonces, que las obras que más atraen la atención del público interesado sean, precisamente, aquellas que son el producto colectivo de anónimos especialistas. Tal es el caso de la última publicación de la Cepal, también comentada en estas páginas, y de las dos obras cuyos nombres sirven de título a este comentario.

"Nuestra organización económica institucional", apareció a fines del año antepasado, pero, pese a que está por agotarse debido a la demanda, especialmente del exterior, no

ha trascendido al grueso público, también apetente de información seria sobre estos asuntos. A nuestro juicio, esta es una de las obras típicas de esfuerzo constructivo para dotar al especialista y al simple curioso, de las herramientas fundamentales para interpretar la realidad económica.

En dos tomos, mimeografiados por la Editorial Universitaria, se pasa revista a todas las instituciones públicas, semifiscales y autónomas que dicen relación con actividades económicas, señalando una síntesis de sus atribuciones; organización, departamentos dependientes y recursos disponibles, más una breve visión de su importancia en el cuadro general institucional. También, incluye informaciones acerca de la legislación que las creó y sus leyes modificatorias.

En el primer volumen se tratan las organizaciones que constituyen los órganos de la Política Económica. Se destacan, en él, las atribuciones económicas del Presidente de la República, del Congreso Nacional y de los diferentes ministerios, los que son tratados, separadamente, en cada uno de los capítulos.

El segundo tomo realiza la misma tarea, pero con respecto a los organismos semifiscales y autónomos, los que se presentan agrupados en instituciones financieras; de investigación y fomento; de construcción; de comercio y cambios; de transportes, y de seguros.

Hasta ahora no se había emprendido una tarea de tanta utilidad práctica como la que comentamos y contribuirá, notablemente, a precisar los recursos de orden institucional con que cuenta el sector público para su intervención en la vida económica.

Por su parte, el Ministerio de Hacienda, a través de su Departamento de Estudios Financieros y su Dirección del Presupuesto, acaba de entregar un *Apéndice técnico del Presupuesto de la Nación*, correspondiente al presente año. El trabajo, que no alcanza a la cincuentena de páginas, es de un alto interés para encontrar el sentido y rumbo de la política financiera estatal, lo que también permitirá formular críticas más certeras para una eventual rectificación. "Las posibilidades de un planeamiento inteligente de la política fiscal están condicionadas a una etapa previa de creación de una información estadística y contable oportuna, capaz de revelar con exactitud aceptable los posibles efectos de la actividad del Gobierno". Aceptado este planteamiento inicial, los organismos téc-

nicos ya mencionados, han reclasificado el presupuesto basándose en una ordenación diferente a la usual. Hasta ahora, los mecanismos usados respondían al único fin de controlar la legalidad de las inversiones, pero, dado la creciente ingerencia del Estado en las actividades económicas, se hacía necesario contar con un sistema clasificatorio que aportara "los datos básicos necesarios para el desenvolvimiento armónico y equilibrado de los recursos del Estado".

Con la publicación que comentamos, no se ha alcanzado plenamente los objetivos propuestos, pero las dificultades que impiden que el sistema empleado pueda calificarse de perfecto en su exactitud, son perfectamente subsanables.

Por el momento, ha sido posible presentar los cuadros completos de ingresos tributados y no tributados, como así también los gastos públicos, clasificados en gastos de operación y transferencias e inversiones directas e indirectas, con especificación de rubros y partidas.

Antecede a los cuadros estadísticos, una introducción en la que se entrega una visión panorámica de la importancia, finalidad y sistema de clasificación del presupuesto.

15

CEDOMIL GOIC

Historia de Apolonio Rey de Tiro, la novela favorita de la Edad Media, edición bilingüe, traducción y prólogo de Rodolfo Oroz. Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales de la Universidad de Chile, 1955.

Esta "novela favorita de la Edad Media", reaparece gracias al prestigioso latinista y destacado profesor universitario Dr. Rodolfo Oroz, en un ámbito espiritual y literario muy distinto a la Edad que la hizo favorita; más no por eso deja esta novela de tener un encanto sugestivo. Podríamos decir que hoy más que nunca sus peculiares virtudes destacan con mayor nitidez. Esta edición tiene, además, el mérito de aparecer en los momentos en que este ilustre catedrático culmina su generosa carrera universitaria y los círculos universitarios se preparan para rendirle homenajes. No es posible, esta vez, dejar pasar la oportunidad de manifestar el aprecio y el agradecimiento que sentimos hacia el catedrático que con el más acucioso rigor contribuyó a la formación de

varias generaciones de profesores en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Sirvan estas insuficientes palabras de adhesión al homenaje que hoy se le prepara.

El Dr. Oroz nos ha brindado en esta edición bilingüe una obra de calidad excepcional en nuestro medio y comparable a las mejores ediciones extranjeras de este tipo. Su traducción, sobre cuya fidelidad e inteligencia no nos atreveríamos a pronunciar palabra, está hecha con una prosa castiza, fluida, ascética diríamos, con un ascetismo clásico del lenguaje.

Esta *Historia* que encantó a los lectores de la Edad Media, guarda las virtudes propias de un género de historias muy del gusto de ese tiempo. Las afinidades que presenta con las novelas de caballería en situaciones y en la trama misma de los sucesos novelescos nos recuerda los nombres de cortes y héroes de ese género literario. Una misma sensibilidad orientaba en buena medida estas y aquella obra. Curiosamente, con ser tan diferente nuestra sensibilidad actual, y acaso por lo mismo, en medio de la obscuridad de los buceos introspectivos de la novela de hoy, la luminosidad diáfana del relato en la *Historia Apolonii Regis Tyrui* resalta vivamente y agrada. Place como un baño de luz, como una pausa agradable en un mundo que ha orientado su visión hacia un punto equívoco e inestable. El "naturalismo" que la *Historia de Apolonio* muestra en muchos momentos y particularmente al comienzo, no hiera y no empaña en manera alguna la pureza general de su forma. El estudioso de la psicología profunda encontrará en esta *Historia* más de un elemento importante como expresión simbólica del inconsciente y en tal sentido resulta perfectamente moderna. Por otra parte, y es acaso lo más importante, esta *Historia* se lee en un respiro, nos saca fuera de nosotros mismos entreteniéndonos por completo. Concluida su lectura nos deja el deseo de releerla. Por su brevedad y por las virtudes ya señaladas, algunas nada más entre muchas otras, es una obra que parece escrita para nuestro tiempo de urgencias, y admite como pocas una relectura.

En su erudita y detenida *Introducción*, el Dr. Oroz, nos informa minuciosamente sobre los orígenes de esta *Historia* cuya composición se remonta hacia el siglo III, y a la cual se alude reiteradamente en diversas obras desde el siglo VI hasta el IX. La edición príncipe de la *Historia Apolonii Regis Tyrui* data aproximadamente de 1471 y se hizo en

Utrecht. El Dr. Oroz utiliza la segunda edición crítica de Alexander Riese realizada en 1893.

Esta *Historia* fué divulgada extensamente en la Edad Media al incluirla en diversas obras de mayor extensión, tanto en verso como en prosa. Fué traducida más tarde a diversas lenguas romances y germánicas. La hallamos presente en Shakespeare, *Pericles, Prince of Tyre*, y en el siglo XVIII en la *Marina* de George Lillo que la toma del poeta de Stratford-on-Avon.

En la literatura española esta *Historia* se nos aparece españolizada y actualidad en el *Libro de Apolonio*, obra del siglo XIII, perteneciente al "mester de clerecía". Pero el *Libro* está inspirado al parecer en una versión francesa y no en la *Historia* latina. En la *Patraña* undécima del *Patrañuelo* de Juan Timoneda la encontramos igualmente, pero como en la obra anterior su fuente no ha sido precisada.

16

CEDOMIL GOIC

Paulino Stelingis. Carlos Pezoa Véliz, poeta modernista innovador, prólogo de Ricardo A. Latcham.—Nascimento, 1954.

Carlos Pezoa Véliz ha ganado, a menudo, la atención de los críticos y estudiosos de la literatura nacional. Ernesto Montenegro y Augusto D'Halmar, Antonio de Undurraga y ahora el joven crítico europeo Paulius Stelingis, han encontrado en la obra y en la vida del poeta, incentivo para sus muy variados estudios. En unos, el conocimiento personal y la amistad al poeta los llevó a editar sus obras; para esclarecer los aspectos contradictorios y oscuros de su vida y personalidad, escribieron otros; y, finalmente, llega este ensayo de Stelingis para enfocar fundamentalmente su obra desde un nuevo y original punto de vista: el estilístico.

Creemos que todavía no se ha precisado con exactitud el carácter peculiar de la poesía o de las poesías de Pezoa Véliz, como tampoco lo distintivo de la poesía de algunos vates cuyos nombres se suelen asociar al de Pezoa. El nombre de este poeta no puede asociarse sin reservas a los de Pedro Antonio González, Antonio Bórquez Solar, Diego Dublé Urrutia. El detalle entrevisto con precisión por Stelingis es el carácter de poeta modernista *innovador* que tiene Pezoa Véliz.

Pero no basta acusar ese aspecto, es preciso ir más allá porque con eso no está todo dicho. Stelingis analiza con claridad la nota romántica en la poesía de Pezoa Véliz. Su obra se apoya inicialmente en el romanticismo literario y se afina en su sensibilidad juvenil como cosa propia de su edad. No es de tal manera sólo el influjo de lecturas, es también la preferencia por el mundo eminentemente emocional que caracteriza la etapa de la vida en que se halla el poeta. Esto es así en los inicios. Luego viene el Modernismo como corriente literaria inspiradora de su obra. Corriente que ya está impuesta y que no precisa de él para consolidarse. Pezoa no es cabalmente un poeta modernista o más bien no es un poeta del modernismo. El lo recibe porque está ahí, es su punto de apoyo. Su edad lo hace fácil a los influjos de la sensibilidad vigente como resultado obvio. El Modernismo como movimiento o corriente literaria fué desarrollado y sostenido por la generación anterior a la de Pezoa Véliz. El poeta ubicado entre los mayores de su generación está colocado en una inmediatez muy apreciable a la que sostuvo el Modernismo. La generación de Pezoa Véliz se apoya en el modernismo porque toda generación tiene su punto de apoyo en la que la precede. Los poetas de la generación de Pezoa comienzan a escribir bajo el influjo de la sensibilidad modernista, y a partir de ese punto elaboran una poética que se aleja paulatina, pero cada vez más acentuadamente, de la poética modernista. Esto resulta muy evidente analizando la obra de los compañeros de generación de Pezoa que no vieron interrumpida tempranamente su obra por la muerte como le ocurrió al poeta de *Pancho y Tomás*. La obra de nuestro poeta se frustró. Es por eso más que por otra cosa que se le niega un lugar más destacado en el panorama poético nacional y continental. Pezoa apuntó hacia nuevas orientaciones, atisbó nuevos caminos que no alcanzó a recorrer sino en parte. En tal sentido, Pezoa Véliz, no llega a ser un poeta adulto, no llegó a cobrar vigencia poética su obra y son sólo sus atisbos luminosos los que le dan hoy un lugar destacado.

La obra de Stelingis contribuye acertadamente a iluminar estos y otros aspectos de la vida y obra del poeta. Para ello le sirve notablemente la estilística como actitud y método crítico. Su ensayo es muy valioso por los nuevos sentidos hacia los cuales apunta en la interpretación y las vías que deja abier-

tas sin recorrerlas en su integridad. Su estudio está lleno de verificaciones felices y medidas sobre la vida y la poesía de Pezoa Véliz. Su intento prosigue una línea crítica que tiene antecedentes entre nosotros y que hoy en día responde con mayor justeza a una aproximación científica al estudio de la literatura. Creemos que este estudio da, por otra parte, una imagen de Carlos Pezoa Véliz más comprensiva y seria que las hechas hasta ahora, sin desconocer el mérito de las anteriores.

17

GUILLERMO ARAYA

Kayser, Wolfgang, Interpretación y Análisis de la Obra Literaria.—Madrid, 1954. Editorial Gredos. Biblioteca Románica Hispánica. I. Tratados y Monografías, 3. Versión española de M^a D. Mouton y V. G^a Yebra. 707 pp.

La traducción está hecha sobre la versión portuguesa de la obra realizada por el mismo autor. Los traductores tuvieron también el cuidado de confrontar esta edición con la primera y segunda alemanas. El Sr. Kayser redactó partes especiales para esta edición castellana.

La versión portuguesa está aumentada en textos de esta lengua en la misma proporción en que fueron disminuídos los alemanes e ingleses. Los traductores agregaron algunos ejemplos en lengua española, citándolos entre []; tradujeron —conservando el original— los textos ingleses y alemanes, y dejaron de traducir, por innecesarias, las ejemplificaciones hechas en portugués. Los textos portugueses son los más abundantes de todos. Además de las literaturas nombradas, el autor usa de la francesa para sus diferentes análisis y explicaciones.

Además del prólogo, tanto del autor como de los traductores, la obra contiene una *Introducción*, una *Preparación*; en la primera parte: *Conceptos Elementales del Análisis* y, por último, en la segunda parte: *Conceptos Fundamentales de la Síntesis*.

Las ochenta y dos páginas finales están dedicadas a una *Bibliografía* ordenada por capítulos, un *Índice de Nombres Propios*, un *Índice de Obras Literarias*, un *Índice Temático*, y el *Índice General*. La necesidad de todos estos recursos filológicos está exigida por la amplitud de la materia tratada y por la voluminosidad de la obra.

El Tratado comienza por situar el objeto de estudio de la Ciencia de la Literatura. Este objeto está constituido por las "Bellas Letras", entendidas en los márgenes de rigurosidad adecuados. Todo el Tratado será consecuente con esta fijación previa. Datos de Historia Literaria y de biografía del poeta, sólo serán incidentales y de valor auxiliar. En la misma Introducción se diferencia cuidadosamente la Historia Literaria de la Ciencia de la Literatura.

En la *Preparación* se estudian los *Supuestos Filológicos* (Edición crítica, Determinación del autor, Determinación de la fecha).

La Primera Parte —Conceptos Elementales del Análisis— se divide en: Cap. II: Conceptos Elementales del Contenido; Cap. III: Conceptos Fundamentales del Verso; Cap. IV: Las Formas Lingüísticas; Cap. V: La Construcción.

Un apartado del Cap. II contiene un estudio acucioso y original sobre el *motivo* (del latín *movière*). En el apartado siguiente se estudia el *leitmotiv*, el *tópico* y el *emblema*, estudio que completa y determina mejor el anterior.

En general, toda esta primera parte mantiene un tono pedagógico y lento. No le importa al Sr. Kayser repetir conocimientos escolares y de larga tradición. Para aclarar y matizar las afirmaciones generales, la obra presenta en esta parte numerosos ejemplos analizados detenidamente, que son introducidos bajo el título común de *Excursos*.

En el Cap. V, letra c) —La Construcción del Ciclo— expone algunas ideas interesantes sobre este problema que no siempre es considerado en su importancia real.

La Parte Intermedia está destinada a las *Nociones Fundamentales de la Técnica* en sus tres dimensiones de lírica, dramática y épica. Nuevamente se recurre al *excursus* para analizar la *configuración del diálogo en el arte narrativo*.

La Segunda Parte —Conceptos Fundamentales de la Síntesis— está formada por cuatro capítulos: Cap. VII: El Contenido; Cap. VIII: El Ritmo; Cap. IX: El Estilo; Cap. X: La Estructura del Género.

El Cap. IX es amplio y muy importante. Presenta históricamente el problema del estilo y de la Estilística. Partiendo de la Retórica, completa la exposición con la Estilística-Lingüística de Bally, la corriente idealista de Croce, Vossler, Spitzer, y las concepciones últimas de este nuevo método de investigación literaria. Como demostración práctica

de esta clase de estudios, analiza finamente —es el mejor análisis de la obra entera— la relación "autor-lector" en los primeros cuarenta y siete renglones del *Celoso Extremeño*, de Cervantes, y en treinta y ocho renglones de *M. Bovary*, de Flaubert. Del análisis, se desprende la manera peculiar, radicalmente diferente con que cada uno de estos autores se enfrenta a su destinatario. El análisis es ejemplar.

El capítulo X es la coronación natural y lógica de toda la obra. Comienza por diferenciar la lírica de lo lírico, la épica de lo épico, la dramática de lo dramático. A continuación clasifica las *Actitudes y Formas de lo Lírico*; *Las Actitudes y Formas de lo Épico* y *Los Géneros de lo Dramático*. Como *excursus* de esta última parte, analiza la tragedia de Garret, "Frei Luiz de Sousa".

Todo el Tratado obedece a una idea central y básica: la única posibilidad de opinar con justeza, de justificar nuestras preferencias literarias y de eliminar lo falso y disfrazado; la única manera de conocer aproximadamente la obra literaria, consiste en la formulación explícita de una amplia y adecuada teoría, que como tal, recibe un nombre: *Literaturwissenschaft, Ciencia de la Literatura*. El uso discriminado e inteligente de esta teoría conduce a la explicación y comprensión del objeto sobre el cual esta teoría se ha construido: "Las Bellas Letras".

La obra debió recibir aquel título: *Ciencia de la Literatura*. El Sr. Kayser no lo hizo porque, creo, lo más importante para él era conseguir las soluciones concretas que exige toda interpretación. De ahí la gran abundancia de textos literarios analizados morosamente. La libertad para trabajar así viene ya anunciada por el título. De ahí, también, que el Tratado esté construido "desde abajo", sin olvidar nunca ni la complejidad ni lo concreto de la obra literaria.

La mirada totalizadora y de integración que mantiene siempre el autor, impide que se pueda extraer en todos los casos, en que los problemas son resueltos polémicamente por los diferentes tratadistas, una línea de pensamiento que hiciera posible determinar su dirección científica. El Sr. Kayser tiene especial cuidado en explicar que su libro es una Introducción que escribe pensando en el estudiante universitario, en el investigador en ciernes que necesita ideas claras y distintas para su propia formación.

Ya se ve cuán amplio y completo es el trabajo.

Desde problemas meramente textuales —Supuestos Filológicos—; con estudios sobre “Métrica”, “Técnica Literaria”, “Estilística” y “Metodología” en general, etc.; hasta problemas de “Estética Literaria” —La Estructura del Género—, todos los problemas que se plantea el estudioso de la literatura, quedan orgánicamente estructurados, prontos para ser usados como herramientas de “interpretación y análisis de la obra literaria”.

18

ELADIO GARCÍA

Wellek, René y Warren, Austin, *Teoría Literaria*.—Madrid, Ed. Gredos, 1952, pp. 17-472. (Abundante bibliografía adicional, pp. 475-524).

Libros como el presente aparecen rara vez. Son producto de un trabajo arduo, meditado, minucioso y de una inteligencia amplia, fecundamente constructiva. En ellos no cabe improvisación alguna. De ahí su permanencia y su destino. Están llamados a producir un inmediato examen de los conceptos básicos con que se enfrenta el fenómeno literario. En este sentido la trascendencia que tendrá “Teoría Literaria”, no sólo en la crítica inteligente, sino también en el creador mismo, parece indudable. Y esto se explica porque el libro ofrece una visión totalizadora de los grandes problemas literarios y, explícitamente, una concepción de la esencia, estructura y relaciones de la obra literaria.

Wellek y Warren reúnen, en tres grandes núcleos de problemas, sus puntos de vista: A) Definiciones y distinciones. B) El acercamiento extrínseco al estudio de la literatura. C) El estudio intrínseco de la literatura.

Dar cuenta de esta división es dar cuenta de la orientación, volumen y alcance del libro. Hay en él un puente evidente entre puntos de vista teóricos y prácticos. Los investigadores comprenden muy bien que sin los primeros es imposible moverse con soltura. Quieren darle a sus afirmaciones un fundamento sólido y permanente. De esta manera se explica que sean artículos claves: *La Literatura y los estudios literarios*, de la primera parte; la *Introducción de la segunda y*, por último, *El análisis de la obra de arte literario*. Nos referiremos al primero y al tercero que, aunque lejos de agotar la pro-

blemática del libro, nos dan cuenta de lo medular del pensamiento de los autores y de los cuales derivarán muchos capítulos ulteriores.

La literatura y los estudios literarios. Se trata de justificar la existencia misma de una “investigación erudita literaria”. Para ello es preciso distinguir entre literatura y estudios literarios y, paralelamente, entre creación y saber erudito, entre creador y estudioso. Hay muchos que niegan estas divisiones, propugnando, unos, sólo una recreación como modo de traducir la experiencia de la obra literaria “con resultados que hoy, a la mayoría de nosotros, nos parecen fútiles” (p. 2). Otros son escépticos. Ante una obra literaria sólo cabe leerla y gozarla. Pero el apreciarla no se opone a un estudio a la vez literario y sistemático de la literatura. Lo básico es enfrentar intelectualmente la obra literaria. El traducir a términos de conocimiento la experiencia literaria. Ante este criterio, unos quieren la objetividad de las ciencias naturales, otros su método genético.

En este último plano están los diversos determinismos, económicos, sociológicos, etc. y el empleo de métodos estadísticos y conceptos de evolucionismo biológico. A este respecto los resultados parecen más bien desalentadores. Sin necesidad de las ciencias naturales la investigación de la literatura ha tenido y tiene sus propios métodos válidos que sin ser los estrictamente naturales son métodos intelectuales. Con ello se plantea la diferencia entre ciencias físico-naturales y humanísticas. Definir su diferencia parece un problema complejo. La pugna, en todo caso, entre el individualismo de la obra literaria y el universalismo con que se pretende enfrentarla parece irreductible. “Pero la obra literaria es individual y general a la vez”. “La crítica literaria y la historia literaria intentan, una y otra, caracterizar la individualidad de una obra, de un autor, de una época determinada. Pero esta caracterización sólo puede lograrse en función de lo universal, sobre la base de una teoría literaria. La teoría literaria, *organon* de métodos, es la gran necesidad de la investigación erudita literaria de nuestros días” (p. 25). Siguen a este capítulo otros que tratan específicamente de problemas contenidos en él.

El otro capítulo clave es el dedicado al análisis de la obra literaria.

Aunque el punto de partida sea la obra misma, ya que por ella se ha estudiado al autor, a su sociedad, etc., no siempre se ha

comprendido así. Sólo en los últimos tiempos se ha centrado el interés en la obra. Y a la pregunta de qué es una obra literaria se han dado varias respuestas. Es un objeto de la misma naturaleza que una escultura o una pintura. Es una secuencia de sonidos articulados por un lector. Es la experiencia del lector. Es la experiencia del autor. Ninguna de estas respuestas es acertada pues no agota el número de posibilidades del objeto. Podría definirse, en cambio, como una estructura de normas realizada en la experiencia real de sus muchos lectores. Así entendida la obra rechaza, por de pronto, la división tradicional entre fondo y forma. A esta división tradicional se puede oponer otra en sentido vertical, por decirlo así, de acuerdo con la fenomenología. En algunos de sus aspectos esta concepción de la obra literaria es análogo a lo propuesto por De Saussure en su concepción de lengua y habla. Esto, dejando a un lado los problemas epistemológicos que suscita esta posición. Y al definir la obra literaria como una estructura no es posible dejar de lado la parte valorativa como quería la fenomenología. "La fenomenología pura estriba en el supuesto de que tal disociación es posible". Para superar el relativismo o el absolutismo, posiciones últimas e irreductibles, es preciso reconocer que "Estructura, signo y valor constituyen tres aspectos del mismo problema, y no cabe separarlos artificialmente" (p. 266).

Este es, en grandes líneas, el pensamiento básico de Wellek y Warren donde se puede observar la importancia extraordinaria que adquieren las cuestiones teóricas. De los grandes núcleos de problemas derivan los restantes. Así, en la tercera parte, y también anteriormente, después de definir la obra literaria como una estructura, estudian esta estructura en sus diversos componentes: eufonía, ritmo, metáfora, imagen, símbolo, etc.

Si bien estos capítulos son de radical importancia para comprender lo subterráneo y nutriz del pensamiento de Wellek y Warren, otros no la tienen menos, en cuanto están dirigidos a ubicar y criticar la endurecida masa de conceptos extraliterarios y anteliterarios que, por un lado, deforman toda auténtica investigación y que, por otro, la falsean. Así, por ejemplo, la relación entre la Literatura y las Ideas que da pábulo a tanta lucubración, encuentra aquí su rectificación y crítica; de igual manera sucede con las relaciones entre Literatura y Sociedad, Función de la Literatura y otros temas.

Si es indiscutible la solvencia científica y el poder crítico, uno de los mayores méritos del libro, y asimismo el conocimiento casi exhaustivo de la bibliografía especial y general, nos merece algún reparo el estudio dedicado a temas minuciosos como la metáfora, por ejemplo, en comparación con lo que ha escrito Carlos Bousoño¹ para la poesía de Vicente Aleixandre, en gran parte generalizable a la creación poética de nuestra época.

El libro tiene un gran poder clarificador. Nos parece que la orientación científica de Wellek y Warren es doblemente satisfactoria por cuanto, sin conocerse, muestra el mismo esorcizo que ha tenido la orientación de un Dámaso Alonso en sus estudios de gran trascendencia y difusión. Es decir, el paso de un interés historicista por la literatura a uno estructuralista. La semejanza en el logro de conceptos y métodos parte, en todos ellos, de F. de Saussure, fundamentalmente. Además, Wellek y Warren han aceptado críticamente, intentando una síntesis superior, la fenomenología, que ya sabemos el puesto que le corresponde dentro de la Estética², pero que ha producido una saludable vuelta a la cosa misma, en este caso a la obra, a la creación, al humus, tan alejado por la minuciosidad del positivismo.

Fuera de ilustrarnos en muchos aspectos de otras literaturas, "Teoría Literaria" en una lectura comparada con otros tratados recientes del mismo estilo, impedirán una vuelta a rutas de investigación y crítica demasiado explotadas y estériles para aportar claridad en los estudios literarios.

19

EDUARDO ABUD

Pierre Guiraud, *La Stylistique*.—París, 1954, Presses Universitaires de France, Collection Que sais je? N° 646, 8°, 119 pp.

La presente obra de Pierre Guiraud, Profesor de la Facultad de Letras de Groningue, constituye una valiosa contribución al estudio de este método de investigación literaria.

La divulgación mayor, en nuestra lengua, de los principios teóricos y aplicaciones sistematizadas de la Estilística, se ha debido a los trabajos del maestro Dámaso Alonso,

¹ Bousoño, Carlos, "La poesía de Vicente Aleixandre", Madrid, Insula, 1950. También, "Teoría de la Expresión Poética", Madrid, Gredos, 1952.

² Véase Kainz, Friedrich, "Estética". México, FCE, 1952, pp. 28 y ss.

principalmente, y de su discípulo Carlos Bousoño, entre otros.

Y el profesor Guiraud agrega ahora una visión panorámica de la historia de esta disciplina, consiguiendo un estudio utilísimo por la claridad de exposición —recurso clásico ya en los maestros franceses—, y por el valor didáctico de su planteamiento, lo que aumenta su facilidad de lectura haciéndola accesible no sólo a los especialistas.

En la Introducción, define a la Estilística como “una retórica moderna bajo su doble forma: una ‘ciencia de la expresión’ y una ‘crítica de los estilos individuales’” (p. 5). Las fuentes de esta Estilística moderna surgen en los momentos en que decae la Retórica, a partir del siglo XVIII, al verse privada de los fundamentos metafísicos y estéticos que la sostenían, cayendo en la categoría de arte de escribir, recopilación de recetas prácticas dejadas de lado cada vez más.

A través de los exponentes de la corriente idealista de la lingüística, Wundt y Schuchardt, se llega a considerar el “estilo” no sólo como “el arte del escritor”, sino como “todo el elemento creador del lenguaje que pertenece exclusivamente al individuo y refleja su originalidad: el estilo es el hombre” (p. 38).

Luego, alrededor de Schuchardt y sus sucesores directos, Karl Vossler y Leo Spitzer, se forma lo que se ha llamado la escuela idealista alemana. Al mismo tiempo, las posiciones tradicionales de la lingüística histórica defendida por los neogramáticos, son atacadas por un grupo que se forma en torno a Ferdinand de Saussure. Esta escuela franco-suiza no considera al lenguaje como sustancia material sometida a las leyes del mundo físico, sino esencialmente como creación humana y producto del espíritu; un medio de comunicación, un sistema de signos destinado a transmitir el pensamiento.

“A través de esta renovación de las doctrinas lingüísticas aparecen, a comienzos del siglo, dos disciplinas que, bajo el nombre de Estilística, constituyen dos manifestaciones distintas una de otra; una “Estilística de la expresión”, que estudia las relaciones entre forma y pensamiento (y que correspondería a la elocución de los antiguos), y una “Estilística del individuo”, que hace una crítica del estilo y estudia las relaciones entre la expresión y el individuo o la colectividad que la crea y utiliza.

Surge Charles Bally, sucesor de De Saussure en la cátedra de Lingüística General de

la Universidad de Ginebra, quien publica en 1902 su “Tratado de Estilística Francesa”. Resume el profesor Guiraud los postulados de Bally, cuya Estilística es “el contenido afectivo natural o evocador”, y hace interesantes alcances a su doctrina. Cabría agregar, eso sí, algunos aspectos no considerados por Bally y a los que Guiraud no se refiere. Es el caso de las posibilidades fantásticas del lenguaje, y además el hecho de que puede jugarse no sólo con niveles temporales, como arcaísmos, etc. (el valor acrónico de lenguaje), sino también con niveles sociales, lo que no puede hacerse en el francés con la misma libertad que en nuestro idioma, debido a la separación más marcada de estos niveles de lenguaje.

Luego de referirse a “la expresión” y sus diversos aspectos: fonético, morfológico, sintáctico, semántico y estilístico, pasa el autor a considerar la Estilística genética o del individuo. Se detiene en Leo Spitzer y la Estilística idealista (cuya exposición ha hecho Spitzer en “Linguistics and Literary History”, 1948), sintetizando algunos aspectos de este método, como por ejemplo “el tomar como punto de partida la obra de arte en sí”...; “la necesidad de considerar la obra como un todo, al centro de la cual se encuentra el espíritu de su creador, que constituye su principio de cohesión interna”...; “el penetrar en la obra por medio de una intuición posteriormente verifica con rigor”, etc.

Alrededor de esta Estilística literaria idealista definida por Spitzer, se ha fundado una verdadera escuela que, bajo el nombre de “New Stylistics” o “Stylistic Criticism”, ha suscitado, sobre todo en los Estados Unidos, gran número de investigaciones y estudios.

Entre los jefes de grupo de esta tendencia, cita Guiraud a Dámaso Alonso, Amado Alonso, M. Spoenri y H. A. Hatzfeld.

Por último, plantea los problemas más recientes, como por ejemplo “Idiomatología”, “Estilística Comparada”, “Estilística Funcional”, etc., problemas que, aunque esbozados en forma muy sucinta, cumplen su función informativa.

En general, esta obra del Profesor Guiraud, planeada con un criterio metodológico, logra una exposición clara, y en forma sintética, de la gestación y desarrollo de una disciplina que no pretende una búsqueda ingenua de “adornos” del estilo, sino una rigurosa y metódica comprensión del fenómeno literario a través de su complejidad estética.