

Literatura

JORGE EDWARDS: *EL PESO DE LA NOCHE*. Barcelona, Seix Barral, 1964.
207 págs.

El título de la novela corresponde a la parte final de la famosa frase de Portales: "*El orden social en Chile se mantiene por el peso de la noche*", frase que sirve, asimismo, de epígrafe al último capítulo de la narración.

Colocado en este contexto el título nos ilumina un importante sector del mundo novelado. En efecto, Edwards nos presenta un espacio bien determinado. El Santiago de Chile de estos últimos años y la estructura de un sector social adinerado carente de vigor, grandeza y espiritualidad que persiste porque todo el orden social se edifica sobre idénticas bases negativas.

Este mundo sostenido por los prejuicios, por la hipocresía, por el temor, la ignorancia y las conveniencias se muestra a través de dos secuencias paralelas: la historia de un adolescente que se enfrenta lleno de dudas y vacilaciones a una realidad que le parece demoníaca, pero incitante, libros prohibidos (Unamuno) niñas misteriosas, el hechizo del cuerpo femenino conocido en una meretriz; y la vida de su tío expulsado de la familia por alcohólico e irresponsable, consumido por las apetencias sexuales y tiranizado por el vicio.

En medio de ellos la señora Cristina, la abuela moribunda, base espiritual y económica de la familia representa el antiguo orden de cosas. Para su nieto ella es una especie de símbolo que asegura la confianza y legitimidad del mundo, para el hijo fracasado es la autoridad temida, la sanción pronta a recaer sobre los alejados del camino recto.

A través de las dos historias se van abriendo multitud de espacios: el colegio religioso, casas equívocas, la bolsa de valores, la mina de Chañaral, juzgados de menor cuantía y en forma bastante amplia la vida oficinesca.

A propósito de esta última el autor nos evidencia la carencia de valores, el cinismo, la sexualidad brutal que caracteriza este mundo. La conversación de la oficina gira sobre la posibilidad de conseguir mujeres y el modo de poseerlas. No faltan las mujeres que han fracasado en su matrimonio y que se escudan ante sus compañeros de oficina con actitudes dignas y tristes, pero que caen con facilidad ante el primer asedio en forma. Es el caso de María Inés con quien tiene relaciones el alcohólico Joaquín. En general los burócratas se presentan bajo la consabida imagen de seres derrotados, abrumados por la rutina y hundidos en la más espesa y opaca vulgaridad.

Todos los espacios nos abren una estructura esencial de la sociabilidad chilena: la falta de valores superiores, el achatamiento moral y espiritual que la caracterizan, la sorda lucha contra todo lo que emerge

de la medianía niveladora. Dicho de otro modo, estos espacios nos muestran que lo que organiza y mantiene la estructura social es *el peso de la noche*.

Si la *idea* que organiza este mundo nos parece adecuada y legítima no es menos plausible el modo en que ella se realiza. Edwards maneja con propiedad para entregarnos la conciencia de sus dos personajes centrales un procedimiento que los retóricos llaman el estilo indirecto libre, la locución vivida o el *erlebte rede*. El recurso consiste en una reducción de los poderes del narrador quien se limita a un papel de simple mediador en la entrega al lector de los contenidos de conciencia del personaje.

El siguiente trozo de la narración es muy ilustrativo:

"Una mujer joven caminó por la penumbra, salió al balcón y empezó a descolgar la ropa. Era baja, de rostro sin gracia y aplastado; pero al empinarse y levantar los brazos se le dibujaban los senos redondos apetecibles. Francisco imaginó que regresaba al interior y se desnudaba. Blancura de los senos turgentes, en la sombra. Al tacto eran duros, marmóreos. Un botón central cerraba aquella blancura inalcanzable. El estiró las manos y los senos se disolvieron: aire, madera del pupitre, bullicio indefinido... El repique de los tubos de vidrio se había prolongado durante cinco o seis segundos, después de que el aparato para transfusiones se detuvo bruscamente junto a la cabecera. "¿Para qué sirve?" Mordiéndose las coyunturas de los dedos, don Eleuterio contemplaba la calle. "¿Para qué sirve ese aparato, papá?" Mirada breve y hostil: "¿No tienes colegio, hoy día?"

Es fácil percatarse que el narrador interviene escasamente en la configuración de las situaciones presentadas. La descripción de la mujer que camina por el balcón está hecho, no desde la perspectiva superior y omisciente de un narrador en tercera persona, sino desde la perspectiva de Francisco. Sólo desde ella se justifica el detalle de los senos, recordemos que el muchacho está despertando a la vida sexual y tiene por lo tanto una aguda sensibilidad para descubrir en lo femenino, formas incitantes. En la segunda situación, la entrega de lo que ocurre en la conciencia de Francisco, el narrador se hace presente sólo a través de una mínima acotación: *imaginó*, en seguida desaparece hasta volver a presentarse en la determinación: *El estiró las manos...* (esta actitud ambigua del narrador que no quiere manifestarse como entregando directamente la interioridad de sus personajes —al modo del narrador tradicional—, pero que tampoco se resigna a desaparecer totalmente como el narrador de la novela contemporánea es lo que se llama estilo indirecto libre). Luego retoma la perspectiva de Francisco: *madera de pupitre, bullicio indefinido...* para realizar a través de ella y fundándose en la última frase, lo que los críticos llaman un *montaje* y dentro de él un *fundido*. En efecto sobre el bullicio indefinido de la sala de clases se *monta* el repique de los tubos de vidrio del aparato de transfusión de sangre que tan vivamente había impresionado a Francisco allá en la pieza de su abuela. El procedimiento consiste aquí, en rigor, en *fundir*

(o ligar) una impresión o sensación actual con otra pasada fundándose en cierta semejanza externa que ellas presentan.

Otro recurso bien conseguido es el carácter antitético de las dos secuencias.

La historia de Francisco se desarrolla dentro de la atmósfera o tono que corresponde al que impera en el momento en que un adolescente comienza a hacerse cargo de la real textura del mundo. Así la realidad para el muchacho es incitante, sugestiva, pero también perversa y aún satánica.

La secuencia de Joaquín, por el contrario, nos ofrece el mundo bajo una imagen de desesperanza, hastío y vulgaridad propia de este hombre sumergido en la tiranía y en la angustia repetida del alcohol. Hay momentos, que tal vez sean los mejor logrados de la novela, en que el narrador nos entrega la conciencia alucinada y borrosa del hombre ebrio en que en cierto modo se consigue el tono semi-mágico, prelógico que domina el relato de la vida de Francisco, pero de todos modos las diferencias entre las dos secuencias persisten. Jamás alcanza Joaquín la *ingenuidad* —mezcla de pureza, inconsciencia y perversión que caracterizan la dimensión interior del adolescente.

Así, pues, el mundo narrado nos parece interesante y la manera de referirlo, también, y sin embargo nos permitimos criticarlo en un punto.

En verdad, es un punto que podría ser considerado demasiado imponderable, pero que en estricto sentido no lo es.

Lo que le falta a Edwards en esta novela es narrar con mayor vigor, con más *sangre*, parodiando la presentación de Neruda ante los poetas españoles hecha por García Lorca, diríamos que éste no es un escritor como el autor de *Residencia* más cerca de la sangre que de la tinta, sino al revés. Al decir narrar con mayor vigor, no estamos afirmando que se debe escribir con crudeza ni recurriendo a los temas propios de Mike Spillane: sexo, violencia y crimen, sino haciéndose cargo que la literatura no es un mero juego o un ejercicio estetizante, sino un modo de iluminar con profundidad el ser y patentizar con belleza la verdad encontrada y ello requiere en el creador concentración, amor insobornable a la verdad, transformación y vibración interior profunda y por sobre todo *originalidad y autenticidad*.

No decimos que todo ello falte en Edwards, por el contrario, creemos que existe en buena medida, pero no con el vigor y la fuerza que aparece en el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *Los Ríos Profundos* de Arguedas. Si Edwards consigue despojarse de las trabas que lo inhiben —y que en el fondo no son otras que las propias de la novela chilena desde Blest Gana adelante, es decir, una excesiva contención, un temor a expresarse con originalidad y autenticidad (rasgos definidores de la nacionalidad, acaso) — podrá darnos en breve plazo una novela de real jerarquía.

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

ALFONSO M. ESCUDERO, P. R.: FUENTES PARA EL CONOCIMIENTO DE NERUDA. ("Mapocho", Nº 3, 1964. Stgo.).

En el número 3 del año 1964 de la Revista *Mapocho* figura una bibliografía de referencias de la poesía de Pablo Neruda. Su autor es el sacerdote Alfonso M. Escudero.

Extrañamente esta bibliografía no ha despertado el interés de la crítica, podemos decir, que más bien ha pasado desapercibida. Ello nos parece injusto y desaprensivo aunque muy revelador de una actitud muy peculiar entre los exégetas de Neruda. Todos los estudios que conocemos sobre el poeta pecan de una excesiva generalización —excepto el de Amado Alonso— o son superficiales o por el contrario abtrusamente *metafísicos*¹ o por último pretenden abarcar sumariamente toda la poesía del autor de *Canto General* sin parar mientes en la riqueza, complejidad y en las cambiantes actitudes de esta lírica². Por otra parte, hay una suerte de empeño adánico en los que escriben sobre Neruda: nadie se hace cargo de la tradición crítica, de los que han escrito y se han preocupado antes del poeta. Cuando llegan a hacerlo usan toda su energía para refutar y tildar de equivocada toda interpretación que no sea la propia. Así ha ocurrido, verbigracia, con el libro de Alonso. Es verdad que algunos puntos de vista del crítico español son refutables, pero no es menos cierto que hay otros que constituyen lúcidas visiones, fecundos puntos de arranque para el estudio del primer poeta nacional. Sin embargo, cuando Silva Castro, Roberto Salama y otros se preocupan del libro de Alonso lo hacen con el ánimo de manifestar las diferencias que los separan y no con el de utilizar los aportes que allí pudieran encontrar. Las únicas excepciones las constituyen los estudios de Félix Schwartzmann —*El mundo poético de Neruda como voluntad de vínculo*, que me parece la interpretación más fecunda y la mejor fundada en esencia sobre la lírica nerudiana— y de Jaime Concha —*Interpretación de Residencia en la tierra*— que son además las comprensiones más relevantes de la totalidad, la primera, y de un sector, la segunda, de la obra de Neruda.

Y en esta actitud adánica hay aún una exageración más grave. Suponen algunos que se ha escrito muy poco sobre Neruda y que por añadidura lo que se ha escrito no vale la pena y entonces se lanzan a descubrir las estructuras esenciales de esta poesía, a abatir la inefable paloma lírica y cuando ya la tienen en la mano, la muestran con un gesto de triunfo, sin parar mientes que otros ya han efectuado anteriormente la misma cetrería poética.

La bibliografía del padre Escudero es una voz de alerta, o mejor dicho, una reconvención a quienes así piensan. Si es verdad, y en esto

¹Véase *El mensaje de Pablo Neruda*. Occidente, junio de 1952, de J. Arriagada y H. Goldsack.

²Véase Raúl Silva Castro. *Pablo Neruda*. Santiago, Editorial Universitaria, 1954.

convencimos con el autor de la bibliografía que “los buenos estudios sobre Neruda son muy pocos” no es menos cierto que los artículos en diarios y revistas suman un número considerable, y de ningún modo (aunque su valor sea escaso) el estudioso puede dispensarse de revisarlos. Muchos de ellos constituyen diatribas virulentas a la poesía de Neruda, otros, como es presumible, elogios y panegíricos encendidos, pero todos ellos configuran el testimonio vivo que, despierta toda gran poesía que llega en un momento determinado a fundar su esencia en un compromiso ardiente con la realidad más inmediata. El interés y la importancia de estas actitudes coetáneas al poeta son inestimables para una verdadera y definitiva biografía de Pablo Neruda.

Tiene, pues, un gran valor el trabajo del padre Escudero; en un campo en que predomina la improvisación atrae el rigor y allí donde existe la actitud de “lo que se dice por primera vez” enseña cautela y desconfianza.

Posee además, otras virtudes esta bibliografía. Ella consta de 703 fichas ordenadas por orden cronológico, la casi totalidad ha sido revisada y compulsada por el padre Escudero. Puede, luego, quien utilice estas fichas moverse con confianza y seguridad, sin temor a errores o invenciones antojadizas que tanto abundan en trabajos de esta naturaleza.

Es necesario llamar la atención sobre el hecho que esta bibliografía constituye el primer esfuerzo riguroso y serio sobre la materia y que supera largo todo lo realizado hasta ahora. Si pensamos en las bibliografías que al final de sus respectivos estudios proporcionan críticos como Raúl Silva Castro, Concha Meléndez o Lellis podemos apreciar con claridad la valía y la alta dimensión del trabajo que nos preocupa.

La ordenación cronológica nos parece, en este caso, muy feliz. Ella permite apreciar con gran facilidad las reacciones de la crítica ante cada uno de los libros del poeta y ante cada una de sus actitudes vitales. De este modo es curioso comprobar como los ataques tan frecuentes a Neruda alrededor de los años 49 y 50, pasado 1954 se van debilitando hasta hacerse casi inexistentes después de 1960. Ello indudablemente tiene relación con la situación política del país. Se configura de este modo un itinerario poético-vital de Pablo Neruda.

Estamos con esta investigación en el comienzo de una gran tarea. Sería necesario ahora transformar estas fuentes en una bibliografía crítica y añadir todas aquellas referencias que se encuentran en idiomas extranjeros poco asequibles como el ruso, checo o chino. Pero de todos modos cualquier intento que se haga debe tener como punto de partida forzoso este excelente trabajo del sacerdote Alfonso Escudero.

Con respecto al primer punto: el de la bibliografía crítica, estimamos procedente destacar de las 703 fichas aquellos estudios que nos parecen más exactos y rigurosos y que revelen, además, una comprensión de las estructuras esenciales de esta poesía.

Comenzamos por colocar entre ellos el discutido libro de Amado Alonso —*Poesía y estilo de Pablo Neruda*—. La tesis central de Alonso

es que la lírica nerudiana, básicamente *Residencia en la Tierra*, revela que para el poeta el modo de ser de la realidad se funda en la desintegración de modo que el mundo aparece como sujeto a un continuo y terrible deshielo. Esta convicción del hablante lírico de *Residencia* se refleja en una sintaxis descoyuntada y en el uso insistente de símbolos que aluden a la destrucción, la muerte y la angustia.

El segundo estudio importante, a nuestro juicio, es el de Jaime Concha, joven profesor de la Universidad de Concepción. Concha acepta la tesis de Alonso, pero advierte que ella funciona en un solo sector de la poesía nerudiana: el diurno, pero no en un nivel feliz en un espacio óptimo que subyace bajo él: el nocturno. Para Concha todas las determinaciones de Alonso: angustia, desamparo, destrucción, que definen el mundo residenciario, apuntan a lo más aparente y descuidado, los estratos más profundos que se muestran definidos por otras características, amparo, reposo, posibilidad de acceder al fundamento de la existencia, totalmente opuestas a las anteriores.

Hemos dejado para el final el mejor enfoque sobre la poesía de Pablo Neruda. Nos referimos al estudio del profesor Félix Schwartzmann, *El mundo poético de Neruda como voluntad de vínculo*. Se concibe aquí la poesía del autor de *Canto General* bajo una dimensión que la ilumina en lo de verdad que ella tiene y en lo de bello que la funda. Es decir, se trata de una investigación que no rebaja el objetivo, que no lo empobrece (como ocurre por norma en los estudios sobre Neruda) sino que por el contrario la muestra en su más alta dimensión. El personaje que deambula por la lírica nerudiana se ofrece como ansioso de establecer un vínculo humano efectivo, pero el prójimo se le aparece como incierto y remoto, de modo que el vínculo le es negado una y otra vez. Este ardiente deseo de vinculación, esta profunda necesidad del otro es la que define la nervadura esencial de esta alta poesía.

Quien se interese en Neruda no puede ignorar estos tres estudios lúcidos y rigurosos que se destacan en medio de la maraña insustancial del resto de los enfoques críticos.

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

MATHILDE POMÉS: GABRIELA MISTRAL. Antología, bibliografía, retratos y facsímiles. Colección "Poètes d'aujourd'hui" N° 103. 191 pp. Pierre Seghers Editeur. Paris, 1964.

Pese a su condición de Premio Nóbel de Literatura, no se podría afirmar que nuestra compatriota sea vastamente conocida en el mundo de la poesía más allá del ámbito hispanoamericano. En todo caso, su nombradía es inferior a la de Neruda y de Huidobro. El libro que ahora comentamos, aparecido en una colección prestigiosa y de vasta difusión agregará, sin duda, una piedra más al edificio de su renombre.

Pensamos que este casi desconocimiento de la Mistral se debe a que su lenguaje presenta particulares dificultades de traducción (como muy bien lo hace notar Mathilde Pomés) debido al abundante y peculiar uso que hace de arcaísmos y de neologismos; a la vez que cabe reparar en que no siempre el Premio Nóbel es una tarjeta de visita satisfactoria —por decirlo así— en los círculos de los verdaderos conocedores de la poesía. Pues demasiado se ha resentido de carácter académico y partidista en materia política. Nada agrega, creemos, para la estimación de un poeta el obtener el galardón sueco. La utilidad es sólo por la difusión. Y para la poesía, la utilidad suele ser letra muerta. En el caso de la Mistral, junto a su extraordinaria calidad poética pesó, creemos, el hecho de que su presencia era la de una figura simbólica de la América Latina o Indoamérica, como ella hubiese preferido decir: la de Ceres o Demeter, coronada de espigas, madre del trigo y del pan, como lo señaló Alfonso Reyes y lo repite Mathilde Pomés: la alimentadora por excelencia o el alimento mismo.

El estudio de una figura de nuestras letras por un autor extranjero tiene el mismo interés que nos provoca la visión de nuestra tierra por un viajero. Hay un aporte de nuevas visiones que tornan lo que creemos conocido en desconocido, que enriquecen nuestra visión. Es un mirar a la distancia, que está más libre de compromisos y suele ser más audaz. Así se presenta con muchos datos esclarecedores para el conocimiento de la poetisa de Elqui este estudio que comentamos. Para Mme. Pomés, el poema capital de la Mistral es el *Poema del Hijo*, obra maestra que la coloca a la misma altura de las “grandes amadoras” como Safo o Ana de Noailles. “Hacia falta —dice Mathilde Pomés— la tranquila franqueza, yo diría casi la virilidad de la Mistral para traducir en acentos patéticos el instinto de la maternidad”. Dentro de la poesía contemporánea, la tratadista sitúa a la Mistral en un lugar afín al de Miguel de Unamuno (del cual es asimismo traductora), pensando incluso en una posible influencia del vasco sobre la chilena, surgida —dice ella— del “país más vasco de Sudamérica”. Hay en ambos, repara, “la misma entonación religiosa, la misma forma desnuda, el mismo desdén por el ornamento, la misma voluntad de fuerza a cualquier precio”. Hace extensiva la apreciación a la posible sangre vasca de la Mistral, y al parecido carácter de Unamuno y la Mistral, cuya conversación incluso era idéntica: un perpetuo monólogo. Sin embargo, Mme. Pomés, amiga de ambos poetas, nos cuenta desazonada que al comparar a Unamuno con la Mistral, ésta se sintió molesta, declarándole que no era en absoluto vasca sino indígena o hebrea, y que no amaba a don Miguel, al cual consideraba “la paradoja encarnada”.

Fundamental es para Mme. Pomés dentro del ámbito de la poesía mistraliana su conocimiento y adentramiento en la materia, de la cual revela su substancia misma, vista desde el interior, no en su aspecto pintoresco (cosa que sorprende también al lector europeo de Neruda); así como hace hincapié en el sentido chileno y americano fundamental de

su obra; y en el sentido de que su forma poética —que corresponde al contenido— no es audaz, sino más bien conservadora, lo que explica su éxito, pese a toda su ya nombrada carga de arcaísmos y de neologismos. La sitúa dentro de la poesía chilena y hace interesantes comparaciones entre la poetisa y los “grandes” de nuestra poesía, que para Mme. Pomés serían Pedro Prado, Vicente Huidobro al cual encuentra con verdadera grandeza, cuando deja de ser “escamoteador”, pero al cual —en oposición a la Mistral— halla falto de calor y fraternidad; y de Neruda al cual cita como el más célebre de los poetas chilenos, con mutuas influencias recíprocas con la Mistral, pero separado porque está “comprometido” al revés de la Mistral, cuyo canto fraternal es al mismo tiempo apolítico, y se dirigía esencialmente al individuo, prescindiendo de sus convicciones.

En el ensayo de Mathilde Pomés encontramos además de múltiples datos para la “pequeña historia” literaria (recordamos, de nuevo que la autora fue traductora y amiga —entre otros— de Unamuno, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán) como aquel episodio en el cual Vicente Huidobro le declara que la Mistral es sólo “una pequeña profesora rural”, o aportes como la idea de la Mistral de que la España de la década del 30 era un país sin escritores ni políticos, así como su desafecto hacia Paul Valéry del que no soportaba su carácter irónico, por el hecho de que se burlara de los escritores sudamericanos que venían a lanzarse a París, golpeando las puertas para pedir prólogos, y el cual precisamente prologó su primera publicación en francés, hecho que le causó particular molestia. En fin, la obra de Mathilde Pomés, directa, desprovista de retórica llena de justipreciación de la obra mistraliana a la vez que de cálida admiración y de esa claridad que aunque rutinaria, justamente se llama espíritu francés, a la vez que provista de nutrida documentación cumplirá, sin duda, cabalmente su cometido de atraer al gran público poético a la obra de nuestra compatriota. Pero no terminemos de esta manera, sino de una más apropiada, reproduciendo como muestra de las dificultades y el valor de la antología, el poema *Agua* en traducción de Mme. Pomés:

EAU

*De tels pays je me souviens
comme j'évoque mon enfance,
pays de mer ou de rivière,
pâtis et cultures et eaux:
un cher village sur le Rhône,
accablé de fleuve et cigales,
Antille aux palmes d'un vert noir,
assise au large et qui m'appelle,
Portofino, roche ligure,
mer d'Italie, mer d'Italie!*

*On m'a conduite en un pays
sans rivière, terre d'Agar,
Sarahs blanches et Sarahs rouges,
où d'autres races ont péché
du péché rouge des Atrides
que disent les craies tailladées;
terres nées pas comme petits,
avec des chairs bien potelées,
sans un cris quand je les écoute,
sans regard quand je les traverse.*

*Je veux, à des terres-enfants
m'en retourner, à pays d'eau;
vieillir dans de grasses prairies,
faire fable et fable au ruisseau,
avoir une source pour mère,
aller à son quête à la sieste
et descendre en jarres d'un roc
une eau douce, âpre et déliée.*

*Que l'eau rêche, que l'eau glacée
me saisisse et coupe le souffle,
brise mon verre et, à la boire,
redonne enfance à mes entrailles.*

JORGE TEILLIER

ARMANDO URIBE ARCE: POUND. Edición del Centro de Literatura Comparada. Colección "El Espejo de Papel". 143 páginas. 1963.

Ezra Pound es, entre nosotros, uno de esos casos de poeta aún más conocido por su vida que por sus obras. Algo similar a lo que ocurre con Rimbaud. Porque como el vagabundo de las Ardenas, el poeta norteamericano es un hombre cuya vida es tan fascinante como la obra, cuya vida, desde esa expulsión de la Universidad por cobijar a una muchacha desvalida (en el puritano ambiente de la primera década del siglo) hasta su encierro por el General Patton en una jaula primero, y luego, con todo fariseísmo por el estado norteamericano en un manicomio durante largos años, es asimismo una vida de poeta, que uno se siente tentado a conocer, como ya señalamos, antes que su obra. Para enfrentarse a esta vida y a esta obra, y más aún, a lo esencial que sobre tal vida y obra se ha escrito en lengua inglesa (y nada menos que por autores como James Joyce, Herbert Read, W. B. Yeats, Mario Praz) contamos ahora con este libro escrito con brillantez y desenfado indispensable por el poeta Armando Uribe Arce, tras cinco años de lectura de Pound.

Siempre es interesante un libro de un poeta enfrentado a otro poeta. Sin duda, el conocimiento del amor es más efectivo que el del método, y los caminos del corazón son más sinuosos que los del intelecto. "Dos años, tres años, cuatro y cinco. En 1961 terminé los *Cantos*; en 1962, las *Odas*, leí los ensayos y panfletos políticos de la década de 1930; cerré por fin todos sus libros, exasperado, aburrido de mí mismo y de su modo de moldearme.

No es posible librarse de la eternidad escribiendo un libro a su propósito. Pero sí es posible entender el tiempo en el cual se ha vivido, y a uno mismo en ese tiempo, ordenándolo en palabras, dividiéndolo en capítulos, llegando a la palabra fin. Tal es el propósito de este ensayo".

Con estas palabras cierra Armando Uribe el capítulo inicial de su libro (*Un lector de Pound*) y abre esa especie de guía para futuros lectores de Pound que es el resto de la obra. Porque la relación de interés se ha transformado con el tiempo en una relación de "amodio" (para inventar una de esas palabras —valijas que le complacían a Lewis Carroll—, y que deben complacerle al poeta amigo de *calembours* que es Uribe).

Este capítulo inicial, al que le dedicamos primera atención es la historia de la relación entre Pound y un joven poeta latinoamericano, que sí tiene una temprana relación con la lengua y literatura inglesas, y por ende, norteamericana. Capítulo no muy ortodoxo para la crítica fichasca o de inventario que estamos acostumbrados a soportar, pero sí dentro de los cánones de la creación que, finalmente, debe ser toda crítica. Claro que aquí interesa la relación de Pound-Uribe, porque quien escribe es un poeta y crítico de talento. En otros casos, el resultado sería deplorable.

No es sorpresa ver cómo la lectura de Pound lleva a Uribe a interesarse y leer a Safo, Cátulo, Horacio, Propertio y también Villon, Gauthier, Corbière... Porque una de las grandes virtudes de Pound es precisamente la de llevar al lector a conocer la poesía, despierta el interés hacia ella (y hacia la historia y la economía, diremos de paso) "Educador sospechoso, pero cuán persuasivo", lo califica Uribe.

La personalidad de Pound es (además de la de poeta) de gran difusor, transmisor y removedor de ideas poéticas. Pero no se limita a ello. Dirige revistas, crea movimientos literarios, que pronto echa al desuso. (Como ese "Imaginismo", con sus tres famosos sistemas: 1. Tratamiento directo de la *cosa*, sea subjetiva u objetiva; 2. No usar absolutamente ninguna palabra que no contribuya a la presentación poética. 3. En cuanto al ritmo: componer según el ritmo de la frase musical, no según el ritmo del metrónomo").

Pound ha sido "empresario de todas las artes y no sólo de la literatura". Así lo vemos surgir en estas páginas de Armando Uribe, instalado sucesivamente en París, Rapallo, en correspondencia con H. G. Wells, W. R. Benet, E. E. Cummings, W. C. Williams, Simon Guggenheim, H. L. Mencken, etc... como una especie de *cowboy* en Londres, luego

entregado —por su obsesión antiusura— al fascismo, juzgado, condenado, encerrado durante doce años hasta volver a los Alpes italianos, respondiendo a un periodista: “Que tal estaba en el Manicomio” con “Bastante mal, ¿pero en qué otro lugar puede uno vivir en América?”. Uribe nos guía por el laberinto de Pound desde *Lumen Spento*, publicada en Venecia en 1908 en edición de 100 ejemplares, pasando por *Hommage to Sextus Propertius* (1928) que le parece poema clave de Pound, y el más de su gusto, que entrega además íntegro en una pulcra traducción, hasta detenerse en el laberinto interminable de los *Cantos*, a los que se ha llamado una especie de nueva “Divina Comedia”, que pretenden ser síntesis de la historia universal, cantos definidos por Uribe como de “letras y de armas” y que el lector debe afrontar “con furia, con olvido, con paciencia”. Ante esta maraña deslumbrante de los *Cantos*, el ensayista acude al auxilio de otros, como Yeats, y en fin se detiene con cautela, no sin dar antes su opinión acerca de los mismos, pero sin adentrarse mayormente en materia. Sensata medida, tal vez, al enfrentar panorámicamente una obra que el mismo Pound aún no ha concluido, entregando en cambio el *Homenaje a Propertius*, considerado por muchos como “eje y médula” de la obra de Pound, en una versión completa; incluyendo, además, dos poemas de Hulme, poeta imaginista adscrito a Pound, y otras versiones del poeta como ésta:

En una estación de Metro:

*Estas caras que aparecen entremedio;
pétalos en ramaje negro y húmedo.*

El *Pound* de Uribe encarado con indiscutible seriedad es un trabajo de vital interés, recomendable al que ya parece a punto de extinguirse pero que siempre resucita, público lector de poesía de nuestro país. Y parece ser una primera estación en un recorrido más largo, quedando abiertas para el poeta y ensayista chileno perspectivas para un más largo enfrentamiento con el norteamericano.

JORGE TEILLIER

F. M. LORDA ALAIZ: DE OSBORNE HASTA HOY. Madrid, Taurus Ediciones, 1964. Colección Primer Acto.

En su introducción a esta magna obra, dice el autor: “Desde mediados de 1955 hasta mediados de 1960 residí en Londres dedicado al periodismo radiofónico y escrito, profesionalmente obligado, por lo tanto, a observar la vida inglesa. Mi zona de observación preferida fue el teatro. No sólo como mera manifestación artística, sino también porque el teatro, ya se sabe, visto con mayor detenimiento y hondura que desde la butaca, nos revela los resortes de la mentalidad y comportamiento de la sociedad en que se produce”.

Dos comentarios. Primero: una obra escrita, impresa con el nombre de alguien, también revela los resortes, la mentalidad que la produjo. Y compromete ese nombre con esa mentalidad. Y el otro comentario: una lástima que el Sr. Lorda Alaiz no haya visto un poco más de teatro justamente desde la butaca, cualquier butaca, una simple butaca de un teatro, cualquier sala de teatro, en Inglaterra. Porque es preferible ver teatro y escribir acerca de un espectáculo, que ver sólo libros de autores que comentan a los mismos dramaturgos ingleses que el Sr. Lorda dice tratar con el mayor detenimiento y hondura. Es preferible la obra al comentario.

El tema es suculento. El índice también lo es. Están los conocidos nombres de Pinter, Osborne, Anne Jellicoe, todos estrenados ya en nuestro país. Y también los igualmente interesantes Wesker, Behan, que ojalá encuentren cabida en los escenarios nacionales. Es un grupo de dramaturgos que están creando un nuevo teatro. Merecían algo mejor que Lorda.

Veamos lo que tiene el Sr. Lorda para decirnos acerca de Pinter y su primera obra, *The Room*:

"'Dos personas en una habitación', ha dicho el propio Pinter—. La mayor parte del tiempo no hago sino darle vueltas a esta imagen de dos personas en una habitación. Se levanta el telón y yo veo la escena como formulándome una pregunta sumamente imperiosa: ¿Qué va a sucederles a estas dos personas? ¿Va a abrirse la puerta y va a entrar alguien?' El punto de partida de este teatro es, por consiguiente, un retorno a los elementos verdaderamente básicos del drama, la expectación creada por los ingredientes elementales de un teatro puro, anterior a toda literatura: una escena, dos personas, una puerta, una imagen poética que suscita en nuestro ánimo un temor y una *suspense* indefinidos. Al preguntarle a un crítico qué era lo que temían esas dos personas, Pinter replicó: "Evidentemente, sienten miedo por lo que haya en el exterior de la habitación. En el exterior de la habitación hay un mundo que les acecha, un mundo aterrador. Estoy seguro que a usted también le aterra lo mismo que a mí..." (pp. 116-7).

¿Y qué hay de malo en esto, se preguntará? Es muy bueno y muy exacto. El estilo es excelente, profundo el análisis. Sí. El análisis de Martín Eslin es muy profundo y su estilo es excelente. He aquí un trozo de la obra de este crítico, *The Theatre of the Absurd* (New York, Doubleday Anchor Original, 1961):

"'Two people in a room — I am dealing a great deal of the time with this image of two people in a room. The curtain goes up on the stage, and I see it as a very potent question: What is going to happen to these two people in the room? Is someone going to open the door and come in?'. The starting point of Pinter's theatre is thus a return to some of the basic elements of drama — the suspense created by the

elementary ingredients of pure, pre-literary theatre: a stage, two people, a door; a poetic image of an undefined fear and expectation. When asked by a critic what this two people in his room were afraid of, Pinter replied, 'Obviously they are scared of what is outside the room. Outside the room there is a world bearing upon them which is frightening. I am sur it is frightening to you and me as well.'

Sigue Lorda: "Es la morada de Rosa, una anciana sencilla y maternal, cuyo marido, Bert, no le dirige nunca la palabra, a pesar de que aquélla le trata con abrumadora solicitud. El aposento pertenece a una casa muy grande. En el exterior, el invierno y la noche. Rosa ve el cuarto como su único refugio, el único lugar seguro en un mundo hostil. Este cuarto, se dice a sí misma, es exactamente lo que desea. Habla del aposento con una mezcla de afecto y ansiedad. Dice que sentiría mucho tener que mudarse. Y por nada del mundo se trasladaría al sótano, que es oscuro y húmedo. La habitación se convierte, pues, en una imagen de la reducida área de luz y calidez que nuestra conciencia, el hecho de existir, abre en el inmenso océano de la nada, del que emergemos gradualmente después de nuestro nacimiento y en el que nos hundimos de nuevo al morir. Las tinieblas del exterior están erizadas de amenazas. Rosa no está segura del lugar que ocupa la habitación en la estructura de las cosas, cuál es su engarce en el plano del edificio. Lo pregunta a mister Kidd, al que toma por el propietario, pero que acaso no sea más que un apoderado" (p. 117).

Esslin: "The room is inhabited by Rose, a simple-minded old woman whose husband, Bert, never speaks to her although he is pampered and fed with overwhelming motherliness. The room is in a vast house; outside it is winter and night. Rose sees the room as her only refuge, her only security in a hostile world. This room, she tells herself, is just right for her. She would not like to live downstairs in the basement, where it is cold and damp. The room becomes an image of the small area of light and warmth that our consciousness, the fact that we exist, opens up in the vast ocean of nothingness from which we gradually emerge after birth and into which we sink when we die. This room, this small speck of warmth and light in the darkness, is a precarious foothold (que Lorda fue incapaz de traducir, seguramente por faltarle el dominio del idioma inglés); Rose is afraid that she may be driven from it. She is not sure of the place of her room in the scheme of things, how it fits into the house. When she asks Mr. Kidd, whom she takes for the landlord but who may be merely a caretaker, how many floors there are in the house, even he is vague about the matter". (p. 199-200).

Y así seguimos, durante *veintidós* páginas. Hasta reproduce los errores de Esslin, cuando traduce la parte correspondiente a *The Dumbwaiter*. Para los que no lean el inglés, la obra de Lorda sirve por lo menos como

vehículo de difusión de la obra de otros comentaristas algo más honrados.

Frente a este "préstamo" resulta significativo volver a la introducción, que termina de esta manera: "la información y la aclaración son siempre artículos de primera necesidad. Es lo que ofrezco. Y de la autenticidad de la afirmación y de la honestidad de la aclaración, exigibles en todo artículo de primera necesidad, respondo". Miramos la exigua bibliografía. El nombre de Esslin ni aparece.

Pero no todo es traducción en esta obra. Una buena parte del "estudio" lo constituyen algunos fragmentos biográficos que aclaran e informan sobre la capacidad del autor para recolectar datos. Estos son verdaderamente valiosos ya que no disponemos del "Who's who" británico para poder buscar nosotros mismos los detalles de las vidas de esos escritores. Hay algunas otras traducciones en la obra de Lorda: son trozos de los dramas de unos cuantos autores ingleses que, desafortunadamente, no se han traducido tan esmeradamente como los fragmentos del libro de Esslin. Los autores ingleses traducidos deben lamentarse de que esta vez el Sr. Lorda ha recordado la procedencia del drama.

Debemos decir en favor del autor, sin embargo, que no ha copiado nada del buen libro de John Russell Taylor, *Anger and After: A guide to the new British Drama*. Tal vez Lorda no pudo conseguir esta obra. Debe esmerarse más, Sr. Lorda: podría haber mejorado sustancialmente su capítulo sobre Behan y Wesker si hubiera podido pedir "prestado" algunos trozos de la obra de Taylor o si hubiese leído detenidamente las excelentes críticas de Kenneth Tynan que Ud. mismo cita, sin por eso haberlas aprovechado.

En cuanto al estilo y la claridad, tampoco son paradigmas de la lengua española, ni son incluibles en un diccionario de joyas de nuestro idioma: une lo pseudofilosófico, el chiste, el lenguaje popular, en una amalgama que demuestra que nuestro autor es tan gran estilista como erudito:

"Si nos ponemos a alambicar, la palabra 'realismo', de puro omnímoda, no significa nada. ¿Qué tipo de realidad designa? Pero, ¿por qué damos por sentado que hay varios tipos de realidad? Será porque hemos oído hablar de ellos: realidad perceptible, sensorial, fenomenológica; realidad física y metafísica; realidad de creencia; realidad poética, de la que nos habla Novalis; realidad objetiva y subjetiva; la tautológica realidad ontológica... Se nos habla incluso de superrealismo, la superrealidad. Lo cual es ya la carabina de Ambrosio, porque, si bien se mira, la realidad es algo irreductible a grados... El aspecto de la realidad que nos es más familiar y normal es el que percibimos con los sentidos y experimentamos en la vida cotidiana. Luego el que penetramos y deducimos con el intelecto. Hasta aquí nos movemos como Pedro por su casa. A partir de ahí empezamos a andar a tientas".

Andamos todos a tientas.

Huelgan comentarios.

ARIEL DORFMAN

JOHN STEINBECK: THE WINTER OF OUR DISCONTENT. New York, The Viking Press, 1961, 298 págs.

La descomposición moral del hombre contemporáneo al entregarse a la búsqueda del éxito en un mundo que sólo valora el dinero y el prestigio social es un tema ampliamente difundido en la literatura del siglo XX, especialmente en las novelas norteamericanas escritas entre 1920-1935. John Steinbeck es un novelista que nunca había tratado este conflicto, aunque siempre su interés se ha orientado hacia el estudio, algo estático, del hombre luchando con un medio que no sólo es adverso a sus intereses circunstanciales sino también a su auténtica condición de ser humano. Destacaba la masificación egoísta de una cultura decadente, la superestructura económica y social que estaba convirtiendo a los Estados Unidos en un país lleno de frustrados, tristes con su frustración, viviendo falsos ideales en los cuales no creen, ciegos para entender a los pobres o los vagabundos. La mirada de Steinbeck buscaba al *verdadero* norteamericano, el rebelde o el pisoteado o simplemente aquel que había sabido conservar, cerca de la fértil tierra, los ideales que generaciones de patriotas forjaron en su entusiasta lucha con un país virgen. Y a pesar de la desilusión que el contorno le producía, siempre sus novelas mostraban el camino a la redención a través del amor, la fraternidad y el trabajo creador, aun en la derrota.

El Invierno de Nuestra Insatisfacción se encuentra en una compleja línea evolutiva que se puede advertir en parte de la buena literatura norteamericana de los últimos veinte años y que ya estaba anticipada en algunas otras obras anteriores (*Of Mice and Men* (1937) y *East of Eden* (1952)), aunque también en las novelas escritas entre estas obras Steinbeck había caído en la ingenua y excesiva esquematización moral de hombres y mujeres. La literatura anterior a la década de 1940 se había preocupado principalmente de problemas sociales, tratados en forma costumbrista o con medios expresivos surrealistas, pero siempre era la sociedad y el problema de la crisis de la vida americana lo que interesaba. Las novelas de postguerra (1945-1960), especialmente las de "viejos" autores, han conservado los mismos temas, pero se han acoplado a la nueva corriente literaria, cambiando la tonalidad en que han sido escritas, el *ángulo* desde el cual se ve una única realidad. Una generación nunca olvida los problemas vitales que la afectaron; lleva un mundo consigo mismo que no puede ser relegado a segundo plano, que debe ser expresado. La *evolución* se determina desde *afuera hacia adentro*: se ha interiorizado el punto de vista, hay interés en la reacción del hombre frente a su situación y la solución interna domina sobre la posible solución en el mundo exterior, objetivo y social.

Esta nueva novela de Steinbeck es la historia, erosiva y caótica, de un hombre honesto y medianamente pobre, Ethan Allan Hawley, dependiente de un almacén, que le había pertenecido antes de perder todo su dinero. Vive en un pequeño pueblo de Nueva Inglaterra, prede-

terminado en gran medida por sus antepasados, hombres de honradez, prestigio y bondad, tal como lo es el propio Hawley, que es, al principio la novela, un mero crítico que relativiza todos los valores de la comunidad, pero que parece estar contento con su dignidad interna sin dejar de sentir pesimismo por el futuro de su familia y de su patria. Se juntan una serie de factores externos e internos, la mayor parte de ellos vistos como mágicos y extraños por el mismo Hawley, que lo impulsan a una serie de incontrolables acciones para obtener éxito y dinero, que lo transforman en un "nuevo hombre". Como no comprende los sucesos los racionaliza, recordando que si algo no se convierte en un hábito, después se podrá olvidar (es un pequeño "desliz") y que el "único crimen que se hace es el daño a los demás". Fluctuando entre una claridad para diagnosticar su situación y una brumosa semiconsciencia, ignorante de lo que realmente está haciendo, Hawley traiciona a su mejor amigo, aprovechándose de que es un borracho incurable para robarle un pedazo de tierra muy valiosa; denuncia a su amo siciliano, que había confiado en él y lo había visto como un ejemplo para su propia enfermiza y deshonesto vida; trata de robar un banco, pero el azar lo salva de ser descubierto. Todos sus planes preconcebidos marchan a la perfección. Lo sorprendente es su omnisciencia en el mundo exterior, su sabiduría acerca de la vida en general y su total alejamiento de toda intuición de su desgajamiento interno, todos narrados con un mismo *tono* frío y poético. Las situaciones favorables se suceden, guiados por esa Fortuna misteriosa que anima un mundo aparentemente inerte y muerto, esa "suerte" que ya había tomado la decisión de cambiar de rumbo antes que el mismo lo hubiese decidido. Como correlato de esta situación, su hijo, Allen, que representaba cuantos falsos ideales egoístas había en la sociedad norteamericana, gana el concurso ensayístico nacional "¿Por qué amo a los Estados Unidos?". Pero el mundo de Hawley se desmorona. Su amigo borracho se mata (Hawley, en su subconsciente lo había planeado así, pero no había creído *vivir* esa situación); su amo, antes de ser deportado a Sicilia por la denuncia de su dependiente, le regala el almacén; su hija llama la atención de las autoridades sobre el hecho de que su hermano Allen había escrito el ensayo usando únicamente palabras textuales de patriotas norteamericanos del siglo XIX; por último, cae en las garras de una mujer que tiene dotes parapsíquicas, desengañándose de su mujer, que era su apoyo y a la cual amaba verdaderamente.

Todo esto parecería infantil y hasta vulgarmente fortuito. Pero el modo narrativo crea una atmósfera dentro de la cual todos los sucesos se ven a través del mismo Hawley, que narra una gran parte de ellos. Hawley es un poeta, muy simpático, que nos encanta con sus palabras y que conversa con los seres animados, inanimados y muertos de la ciudad. Nunca creemos en sus maquiavélicos planes, especialmente porque sólo nos cuenta parte de lo que piensa; nunca creemos en su maldad. Su lucidez absoluta, su proyección con una poderosa razón a un ámbito

fantasmagórico, nos aleja del mundo cotidiano, del egoísmo mezquino y encerrado de una sociedad frustrada e insegura, para mirar a ese mundo desde otro horizonte, desde una realidad mágica, hechizante, poética, en que las imágenes fluyen, plásticamente configuradoras de los impulsos subconscientes y las presiones extrañas que llevan una vida hacia donde no quiere ir. "Como la mayor parte de la gente moderna, no creo ni en la profecía ni en la magia y después paso la mitad de mi tiempo practicándolas". Todo es un juego; de repente, el juego se convierte en realidad. Intercalada entre diálogos con fantasmas del pasado, relaciones mentales con una bruja moderna, extraños interludios poéticos frente al mar, al tiempo pretérito, a su familia, inteligentes pero angustiosamente fríos análisis de las instituciones contemporáneas, la inmoralidad en que se sume el protagonista no nos parece tal, hasta que el propio Hawley empieza a entender cómo se ha desvinculado de todo lo digno y bueno en la vida. Estamos a merced del narrador, que juega con nosotros, que nos engaña, que nos ciega, que nos hace desear lo indeseable para despertar junto con el protagonista.

La parcial salvación de Hawley se debe también a circunstancias mágicas y azarosas, pero que ya parecen tener, al final de la novela, un cierto sospechoso tinte de providenciales. El mensaje de Steinbeck podría ser, como en todas sus novelas, que el hombre se redime, por fin, a través de la comunicación con los otros por el amor y la madurez. Pero esto sería reducir el libro a un esquema preconcebido y dejaría sin explicar aquellas partes "filosóficas" en que Hawley dialoga con su propio yo sobre cómo la vida está y no está en las manos de uno mismo, acerca del deber y la venganza, acerca de la estructura misma de la existencia, problemas que casi no habían surgido en novelas anteriores del escritor. De hecho, muchos de estos trozos no pueden encajarse en la estructura de la novela; da la impresión de que Steinbeck habla con los labios desordenados y perplejos de Hawley para diagnosticar el mal de la raza humana.

Esto último es desafortunado. Cuando un personaje discurre demasiado se crea, en la mente del lector, un desajuste entre lo que es en sí la realidad que se está mostrando y lo que piensa de ella el narrador-protagonista. Si los conceptos abundan más allá de lo asimilable, resulta un excesivo alejamiento del material poético y el lector queda inseguro, insatisfecho, vacilante. Sin convencernos de su necesidad se nos hace viajar lejos de la realidad que debemos imaginarnos. Puede tratarse de justificar a Steinbeck alegando que este distanciamiento es necesario para situarnos en la misma posición del protagonista, que está desequilibrado y sólo se da cuenta de ello hacia el final; pero éste es un procedimiento (y una explicación) de dudoso valor estético. El hecho es que Steinbeck no *muestra* al mismo personaje; suplanta la realidad psicopática de su protagonista con las opiniones de este mismo acerca de sí mismo y de la realidad. Nunca nos sentimos totalmente a nuestras anchas en el irónico mundo de Hawley; hay extrañeza frente

a muchas alusiones poético-filosóficas que nada tienen que ver con el comportamiento de los personajes o con el desarrollo interno psicológico del narrador-protagonista.

Es posible que Steinbeck esté buscando nuevos medios expresivos o nuevas posiciones frente a la realidad. Lo dudo, basándome exclusivamente en sus anteriores obras, actitud crítica peligrosa pero prudente al mismo tiempo. Tendremos que ver en las obras que vendrán (una acaba de salir a la venta) si la estructura narrativa-estilística de *El Invierno de Nuestra Insatisfacción* es un defecto o si quiso intencionadamente crear un tipo de novela en la cual no había buceado antes: la psicológica existencial.

Steinbeck recibió el premio Nóbel en 1962 y sigue produciendo. En general (con algunas excepciones, como Mann y Laxness) se entrega este premio a novelistas que ya han alcanzado la cumbre de su producción. Tal vez Steinbeck aún nos sorprenda; acaso esta novela podría ser la primera de una nueva serie de obras que justificaría un premio que muchos consideran inmerecido. Pero también podría ser una obra que indicaría que un gran escritor norteamericano, ya consagrado, busca nuevos y desconcertantes modos de significar las cosas, porque ya no tiene nada nuevo que expresar.

V. ARIEL DORFMAN

ERNEST HEMINGWAY: LAS VERDES COLINAS DE AFRICA. Barcelona, Luis de Caralt. Editor, 1964. 299 páginas.

A treinta años de su redacción, se edita en español este libro de caza mayor, en el que la muerte de las fieras —en un *safari* africano— viene a servir de compensación al trauma experimentado por Hemingway en su experiencia vital de la Primera Guerra Mundial. Nos parece precipitado el reproche de "postura pseudoheroica e insincera" que F. J. Hofman da a este libro, si tenemos presente que las huellas del motivo de la caza se pueden rastrear largamente en la producción de Hemingway¹.

El manuscrito de este libro fue cerrado, como lo recuerda Leicester Hemingway², en La Habana. Ernest "escribió de veinte a veintidós páginas diarias, durante los últimos esfuerzos, aunque su producción normal era de cinco páginas por día".

La mejor caracterización del libro *Las verdes colinas de Africa*, desprovista del afán, más o menos reiterado en la crítica de habla inglesa, de empequeñecer este libro, es la de Philip Young:

"Hay escenas de caza, trozos autobiográficos y algunas discusiones literarias. Aunque de cuando en cuando aparecen en este relato al-

¹Sin ánimo exhaustivo señalamos a la curiosidad del lector los relatos *Padres e hijos*, *La corta vida feliz de Francis Macomber* y *Las nieves del Kilimanjaro*.

²*Mi hermano Ernest Hemingway*, Barcelona, Plaza & Janés, 1962.

gunas frases largas y extrañamente contorsionadas (que señalan otro cambio respecto de su famoso estilo, compuesto de frases cortas), el libro está bien escrito en general y es moderadamente entretenido. Descúbrese en él un conocimiento de las gentes admirablemente agudo (y aun de los nativos, desde el punto de vista del bwana), y también del país. Además, describe en forma excelente la caza de los animales salvajes. Sin embargo, el interés del libro se centra en el problema de si Hemingway se decidirá o no, finalmente a disparar sobre un kudu...³.

El rito de la acción, que toma una larga sección del libro, las descripciones del mundo inédito a los sentidos, el elogio del vivir, van siendo desplazados, en oportunos cortes, por situaciones literarias, reproducción de antiguas experiencias, opiniones iniciáticas sobre el sentido secreto de la muerte. Acerca de la experiencia africana conviene, una vez más, citar a Leicester Hemingway:

"... todo esto no es más que basura comparado con Africa. Allí me encontré a mí mismo.

—Con disenteria— le recordé.

—¡Al diablo la disenteria! Tengo que vivir una sola vez, y ¡por Cristo! que deseo ir adonde más me interese. No siento ningún sentimentalismo por el paisaje americano. No me commueve. Lo que deseo ahora con más ansia es reunir bastante dinero para poder volver al Africa"⁴.

En las páginas 15 y 16 Hemingway, en el curso de una conversación literaria con el personaje Kandisky, recuerda la revista *Querschmitt*⁵, confiesa su afecto por el Rilke de *Canto del amor y de la muerte del corneta*. Su interlocutor agrega que le desplace Sinclair Lewis⁶.

³Ernest Hemingway, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1955, p. 65.

⁴Mi hermano..., p. 217.

⁵"... tres poemas de Hemingway, que él ha llamado 'más bien obscenos', aparecieron en la revista alemana *Das Querschmitt*, en los años 1924 y 1925", Young., *op. cit.*, pp. 125-6.

⁶Sinclair Lewis, que padecía un cáncer a la piel, aparece cruelmente descrito por Hemingway en su novela *Al otro lado del río y entre los árboles*:

"Tenía un rostro extraño; parecía un hurón irritado o comadreja contrariada. La piel de su cara estaba tan manchada y picada de viruela como la luna vista a la luz de un telescopio barato y, pensó el coronel, se asemejaba a Goebbels, siempre que Herr Goebbels hubiera estado alguna vez en un avión incendiado y no hubiera logrado salir antes de que las llamas lo alcanzasen.

Sobre ese rostro, constantemente inquisitivo, como si pudiera hallarse la respuesta sólo con dirigir debidamente miradas interrogantes, surgía un cabello negro que parecía no tener conexión alguna con la raza humana.

La página 19 muestra un párrafo clave sobre el motivo de la caza:

"La forma de cazar es hacerlo por tanto tiempo como se viva y mientras se sepa que existe tal o cual animal; de la misma forma que el pintar debe hacerse en tanto exista uno y colores y lienzos, y escribir en tanto que uno exista y disponga de papel y lápiz, o tinta, o una máquina para hacerlo y cualquier cosa sobre lo que a uno le apetezca escribir; uno se siente imbécil si lo hace de otro modo, y efectivamente es un imbécil si lo hace de otra forma..."

Entre las páginas 26 y 34 se inserta la célebre conversación, muchas veces citada por los críticos y recogida en antologías, sobre la literatura norteamericana. En la imposibilidad de reproducirla completa, nos limitaremos a desglosar algunas secciones.

Apunta que Poe es

un escritor hábil. Es habilidoso, maravillosamente construido, y está muerto... (p. 27).

Agrega que han tenido

escritores retóricos que tuvieron la fortuna de encontrar un poco, en la crónica de otros y en los viajes, de cómo son las cosas, las cosas reales, por ejemplo las ballenas y este conocimiento lo han servido envuelto en retórica como las ciruelas en un pastel. De cuando en cuando se encuentra en sus libros, solo, y sabe bien. Este es el caso de Melville. Pero la gente que le ensalza, lo hace por la retórica, que es lo que menos importa (p. 27).

Continúa analizando a otros que escribieron como colonialistas ingleses, exilados de una Inglaterra que no les pertenecía. Eran "cuáqueros con sentido del humor":

Emerson, Hawthorne, Whittier y compañía.

Su defecto central era el no usar

las palabras que la gente ha usado siempre en su hablar, las palabras que sobreviven en la lengua. Es difícil imaginar que poseyeran cuerpos como los demás. Tenían mentes, sí. Bonitas mentes secas y limpias (p. 28).

Daba la impresión de que los pieles rojas le hubieran arrancado el cuero cabelludo, el cual hubiese sido reemplazado posteriormente..." (citamos las páginas 94-95 de la segunda edición española, Buenos Aires, Kraft, 1952).

Confiesa que antes se supuso que Thoreau era buen escritor, pero que él no ha sido capaz de leerle.

Los buenos escritores, para Hemingway, son Henry James, Stephen Crane y Mark Twain⁷.

Toda la literatura moderna americana procede de un libro de Mark Twain llamado Huckleberry Finn [...] es el mejor libro que tenemos. Todo lo que se ha escrito en América procede de él.

Con violencia enjuicia a los escritores que buscan el éxito fácil y a los críticos:

Nuestros escritores, en cuanto han ganado algún dinero aumentan su nivel de vida y quedan apresados. Tienen que escribir para mantener su situación, sus esposas y demás, y escriben vulgaridades. No son vulgaridades hechas a propósito, sino porque están hechas apresuradamente. Porque escriben cuando no tienen nada que decir, cuando se les ha secado la fuente. Porque son ambiciosos. Luego, una vez se han traicionado a sí mismos, lo justifican y escriben más vulgaridades. Eso o leen a los críticos. Si creen a los críticos cuando éstos dicen que son grandes han de creerles también cuando afirman que son unos podridos, y entonces pierden confianza por medio de la lectura de los críticos. Si escribieran, algunas veces sería bueno, otras malo y otras peor, pero lo bueno saldría. Pero como han leído a los críticos han de escribir obras maestras. Las obras maestras que los críticos afirman que escribieron. Por supuesto que no eran obras maestras. Eran, sencillamente, buenos libros. En consecuencia, no pueden escribir nada. Los críticos les han hecho impotentes (p. 30).

En los últimos párrafos del capítulo tercero, Hemingway muestra sus armas contra Gertrude Stein⁸:

⁷El reconocimiento de Hemingway por Twain se explica fácilmente si se sigue la huella del personaje Nick Adams, durante la infancia, en la obra del primero. El parentesco con Huck Finn es evidente. Además la dignidad del diálogo y los recursos estilísticos son aprisionados y utilizados sabiamente, por frecuentación de Twain, en la prosa de Hemingway.

Young se ha ocupado magníficamente del influjo de Crane en Hemingway. Piensa que *The Blue Hotel* se parece bastante a *Los asesinos*. Se asombra, aún más, de que *An Episode of War*, de Crane, se acerque tanto a *A Clean Well-Lighted Place*, de Hemingway, singularmente por la similitud de cadencia rítmica y de percepciones. Véase Young, *op. cit.*, pp. 138-140.

⁸Confrontando el libro de Leicester Hemingway, pp. 218-219, es posible conocer el rencor del autor de *El viejo y el mar*, por la Stein, y sus causas:

"—¡Por Jesús bendito, que el libro que la Stein publicó el año pasado estaba lleno de maliciosos dardos! Siempre fui condenadamente leal hacia ella, hasta que me soltó la patada en el trasero. ¡Crees que piensa seriamente

Ella no supo nunca escribir diálogos. Era terrible. Aprendió de mí a hacerlo y lo utilizó en ese libro. Nunca hasta entonces había escrito de esa manera. Nunca pudo perdonarme que se lo enseñara y tenía miedo de que la gente se diera cuenta y comprendiera dónde lo había aprendido, por eso tuvo que atacarme (p. 72).

Más adelante, a propósito de la lectura de *Sebastopol*, de Tolstoi, menciona la utilidad de la experiencia guerrera para un escritor. El torrente de conciencia lo lleva al bulevar Sebastopol, de París, y al año en que pasaba preocupado por la falta de dinero, mientras le

devolvían todo lo que escribía en el correo que llegaba atravesando una hendidura hecha en la puerta del aserradero, con notas que rechazaban lo que nunca llamarían ellos historias, sino simples anécdotas, esbozos, cuentos, etc. No las querían, y nosotros vivíamos de comer puerros y beber cahors y agua... (pp. 74-75).

Medita, a propósito de la experiencia siberiana de Dostoievski, en las ventajas de la injusticia para contribuir a la formación del escritor y cómo se podía haber ayudado a Tomás Wolfe:

Me pregunté si hubiesen logrado hacer de él un escritor, si algo le hubiera producido el necesario shock para cortar su diluvio de palabras, si hubiesen enviado a Tom Wolfe a Siberia o a las Dry Tortugas. Tal vez lo hubieran conseguido o tal vez no. Parecía un hombre muy triste, como Carnera (p. 75).

La página 77 resulta de capital importancia para entender el apego de Hemingway por Africa y su sentido del amor-ausencia:

...si uno ha amado a alguna mujer y algún país, uno es muy afortunado y sí, después de eso, uno muere, la muerte no tiene ninguna importancia. Ahora, estando en Africa, tenía más hambre de ella, de los cambios de las estaciones, de las lluvias que aparecían sin necesidad de viajar, de las incomodidades que se pagan para que sean auténticas, de los nombres de los árboles, de los pequeños animales,

que me enseñó a escribir aquellos capítulos cruciales de En nuestra época? ¿Crees que piensa en verdad que fueron ella o Anderson quienes me ayudaron a escribir el primero y el último capítulo de Adiós a las armas, de Hills Like White Elephants, o la 'corrida' de The Sun Also Rises? ¡Maldición! Discuti este libro con ella cuando ya estaba concluido. Y eso, un año después. Ni siquiera nos vimos entre las fechas del 21 de julio, en que lo empecé y el 6 de septiembre, cuando lo terminé.

Pero lo que me escuece realmente es su afirmación de que yo era frágil...

...—Y me llamó cobarde...

y de todos los pájaros, de conocer el lenguaje y tener tiempo para estar en aquel continente y moverse sin prisa. Toda mi vida había amado la tierra; la tierra, el campo eran siempre mejor que la gente.

En las páginas 285 a 287 se muestra Hemingway alterado por el desencanto de haber comprobado el poder de envejecimiento que los hombres llevan a las tierras que pueblan, el don de asolar, talar, consumir y hacer desaparecer lo natural. Establece el contraste entre Africa y América:

Volvería a Africa, pero no para ganarme la vida en ella. Podía conseguir esto con dos lapiceros y unos cuantos cientos de cuartillas de papel barato. Pero volvería allí donde me gustaba vivir; vivir realmente. No sólo dejar que mi vida se consumiera. Nuestro pueblo fue a América, porque aquél era el lugar donde entonces había que ir. Había sido un buen país y lo habíamos convertido en un lugar condenado, tergiversándolo todo...

Las verdes colinas de Africa editado en 1935 (New York, Scribner's), traducido al español en 1964, es un libro en el que Hemingway vierte su experiencia, mezclando en ella sabiamente la crónica africana con pláticas literarias y excelentes *racontos* que le permiten enlazar, siempre, la literatura con la vida, para lograr uno de sus propósitos menos confesados, pero visibles: la exorcización de sus propios fantasmas.

ALFONSO CALDERÓN.

GUALTERIO CANGIOTTI: LE COPLAS DI MANRIQUE TRA MEDIOEVO E UMANESIMO. Casa Editora Ricardo Patron, Bolonia, Italia, 1964.

Deseó el autor sustraerse, en cuanto le fuera posible, a la presencia de otros ensayos.

Hizo el camino que le trazara el mismo poema, en la consecución de sus versos y estrofas, "como siguiendo su itinerario imprevisible", según lo expresa.

Sin duda alguna, se impuso normas meritorias y fecundas. El resultado: un libro que ilumina y vivifica. En sus páginas se siente el hálito de la espontaneidad, en una interpretación genuina y severa.

Cangiotti no ha cedido a la tentativa de detenerse con mayor preferencia en los pasajes de más relevante lirismo. Ello habría impedido el entendimiento cabal: el poema nace de un propósito moralizador, religioso y político. Pero tampoco este afán de iluminación total que se persigue en el ensayo va en desmedro del goce poético. Por el contrario: al enfrentar, por ejemplo, la fórmula literaria del "Ubi Sunt" —tan frecuente en la literatura medieval— y a la que recurre, también, Manrique, lo hace exaltando la capacidad poética de éste, que lo aligera del peso retórico, al comenzar a emplearlo, hasta liberarse de él por completo,

en el transcurrir de los versos (estrofas 16 y 17). En los últimos, aprecia, como el mismo Antonio Machado, uno de los momentos líricos más altos de "Las Coplas":

*¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel danzar,
aquellas ropas chapadas
que traían?*

La nostalgia, si bien poderosa y fuerte no es el objetivo primordial, aunque conceda al poema sus más auténticas calidades líricas. Tras del mundo sensible evocado en estos versos, embrujador y fugitivo, importa a Manrique poner de relieve una realidad que se esconde más allá de las apariencias. La permanencia de esta realidad es exaltada implícitamente por el acento que se pone, en tono nostálgico, en la fugacidad del mundo sensible.

Advierte el ensayista que la exhortación moralizadora se realiza por una dialéctica intuitiva y no teológica, que descubre la casi irrealidad del mundo sensible inmediato: "las cosas tras las que andamos y corremos", son fugaces, traidoras y susceptibles de caducidad; la juventud se muda en vejez; el poder y la riqueza son arrancados por la Fortuna que los diera; el placer casi no existe, porque en el recuerdo se vuelve su contrario: "da dolor". Pero se trata de un recuerdo que no enfoca su objetivo en el pasado, sino en el mismo presente. Así, Manrique llega a negar la existencia del tiempo, al afirmar la irrealidad del presente y la caída del futuro en el pasado:

*Pues si vemos lo presente
cómo en un punto se es ido
y acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.*

Lo que para San Agustín es un tema teológico, para Manrique es una "vivencia" sufrida moralmente, captada por la intuición.

Desde el comienzo del ensayo se pone de relieve el carácter moralizador de "Las Coplas", visible en la primera estrofa que exhorta a "despertar el alma", a arrancarla del sueño que es el ignorar el destino de caducidad y muerte a que toda cosa de la vida se halla sujeta.

Este despertar del alma que se realiza por la intuición del destino de caducidad de las cosas del mundo, no debe permanecer sólo en el plano meramente contemplativo, pues la exhortación impele a un obrar, a la realización de una vida activa.

Como lo afirmara Menéndez Pelayo, "Las Coplas", no constituyen una mera elegía. Sin duda alguna, el sentimiento del dolor filiar por la muerte del padre se transparenta, pero en el designio lo importante es el propósito de adoctrinamiento moral que persiguen. Cangiotti ve en ellas no sólo la celebración de un hombre singular que fue el padre del poeta y se llamó Rodrigo Manrique, sino, además, el canto a un hombre ejemplar de la conducta que predica, de un hombre representativo que reúne en sí las virtudes clásicas de la Antigüedad pagana absorbidas por un espíritu cristiano; de un hombre que ha vivido consciente de la caducidad de toda cosa terrenal y de su destino mortal, y para quien la exhortación inicial de "Las Coplas" sería ociosa.

La intuición de la vida como camino viene a ser fundamental en la concepción manriqueana. De la consideración de la vida como meta nace el error. Porque entonces el alma permanece inconsciente del destino de caducidad del vivir terrenal. Don Rodrigo ha vivido consciente de que la vida es un camino, y por eso es un hombre ejemplar del adoctrinamiento de Jorge Manrique. Ha servido a Dios y a "su rey natural" —natural, porque ha sido instituido por la misma Divinidad— ha combatido a los moros que representan, para él, un obstáculo a la expansión del Cristianismo. Manrique equipara la acción del guerrero que lucha por Dios y el "Rey natural", a "las oraciones de los buenos religiosos". Guerrero y asceta viven en el mismo servicio.

Don Rodrigo ha ofrendado activamente a Dios y al rey su vida, y apartado de sí afanes de poder y riqueza. El es representante de un tipo de nobleza española que vive de veras cristianamente —para la concepción de Manrique— y adhiere, en el terreno político, al Absolutismo: tal lo afirma Cangiotti.

Fugaz y dramáticamente Manrique traza el retrato ejemplar del otro tipo de nobleza, que si bien puede haber puesto su ideal político en el Absolutismo, ha considerado la vida terrenal como meta, viviendo con el alma prisionera del "mundo traidor" de las apariencias, en persecución del poder y la riqueza:

*Mas aquel gran Condestable,
maestre que conocimos
tan privado,
no cumple que más se hable
mas sólo cómo lo vimos
degollado.*

Don Alvaro de Luna es víctima de su error. La fortuna le quita cuanto le diera. La muerte cae sobre él, violenta, veloz, imprevista, como instrumento de la justicia de una divinidad vengativa. Se contrapone a la otra figura de la muerte fraternal que se acerca a don Rodrigo para persuadirlo, con suaves palabras, a abandonar esta existencia. Porque es el fenecer de un hombre que ha vivido consciente de que el vivir es un

morir. Y por ello, en la respuesta que le da don Rodrigo, la muerte parece perder su condición de existencia, al decir que ya él está persuadido por sí mismo a abandonar la vida terrenal:

*Y consiento en mi morir
con voluntad placentera,
clara y pura.*

No sólo existe el morir en el anulamiento físico definitivo del hombre. Cangiotti observa, acertadamente, que para la concepción manriqueana la muerte y la vida son las expresiones de una sola fuerza:

*nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar
que es el morir.*

La imagen de la vida como río es, también, la imagen del morir, ya que éste, en el desarrollo de la similitud, es el desembocar de los ríos en el mar. Se vive acertadamente "sin error", cuando se tiene consciencia de que "andamos mientras vivimos"; consciencia de que al andar construimos "la morada" que es la muerte. Don Rodrigo, al tener esta consciencia, ha sabido vivir y aprende a morir. Cuando dirige su respuesta a la muerte, revela no temerla ni sorprenderlo. Está ya dispuesto a aceptarla, a abandonar la vida terrenal.

Importa, a juicio del ensayista, en "Las Coplas", la revelación de una nueva actitud dentro de la concepción cristiana. En ellas se vierte el canto de un hombre a otro hombre ejemplarmente cristiano; a la vez que son un *memento mori* liberado del cuadro lúgubre del Medioevo. La vida terrenal es aceptada y dignificada, y el poeta exhorta a vivirla religiosa y activamente. La nueva actitud se contrapone a la visión religiosa medieval, en que se rechazaba la vida en pos de la salvación, confiándose ésta sólo en la gracia divina y en la fe. Manrique deja a un lado la idea de la gracia divina, y celebra a don Rodrigo porque gana, como un galardón, por obra de sus manos, por una acción terrenal, la vida ultraterrena. Así, ésta se determina por el vivir terrenal:

*Aún aquel hijo de Dios,
para subirmos al cielo,
descendió
a nacer acá entre nos,
y a vivir en este suelo
do murió.*

La humanización de la divinidad viene a ser la dignificación de la vida terrenal.

Si en la "Oración" final parece recuperarse la idea de la gracia, al

expresar don Rodrigo a Dios "que por su sola clemencia" lo perdone, y rechazarse la idea del galardón que constituiría la vida ultraterrena, ello ocurre para señalar cómo don Rodrigo sabe morir en plenitud, en completo desprendimiento del mundo: la consideración de "la vida tercera" como premio del cual es merecedor, sería el último lazo que lo uniría a la vida terrenal; y lo rompe don Rodrigo al confiarse en el perdón divino.

El vivir terrenal en una acción sustentada por el pensamiento de la caducidad de todo lo que pueda engañar y conducir al hombre a considerar la vida como meta en sí misma —el placer, la juventud, la belleza física, el poder, la riqueza— va a determinar la vida ultraterrena. La nueva concepción ilumina los residuos medievales de reflejos humanísticos propios del Renacimiento.

"No importa —dice Cangiotti— que en esta nueva visión resista el residuo de un catolicismo cerrado en un espíritu de cruzadas, registrabilísimo cuando la poesía manriqueña sufre políticamente"; lo importante es que en ella se vence la imaginación tétrica que genera el pavor de la muerte, el cual vence el caballero don Rodrigo, porque supo que el vivir es un morir y que la muerte integra la vida. Deja una memoria ejemplar, porque con plena conciencia de lo que es el vivir, ha realizado con plenitud su vida y su muerte.

Muchos son los aspectos de interés que toca el sagaz y penetrante crítico. *Le Coplas di Manrique tra Medioevo e Umanesimo*, es un ensayo notable que merece pronta versión y publicación en lengua castellana. Fruto de una viva y apasionada experiencia de lector que el ensayista sabe comunicar a través de páginas densas, en las cuales sigue, de comienzo a fin, verso a verso, las estrofas, con la terca intención de iluminar cada palabra y pasaje. Viene seguido de una traducción del poema a la lengua italiana, que tiene el propósito y el mérito de ser fiel hasta la literalidad.

El libro permitirá, no sólo a los lectores italianos un mayor conocimiento del poema; enriquecerá con un valioso aporte su hermenéutica, en el ámbito mismo de la literatura española.

ALBERTO RUBIO.

J. D. SALINGER: *THE CATCHER IN THE RYE*, novela, Little Brown y Co., 1945.

A menudo se escucha decir¹ que la novela norteamericana ha muerto. Tal afirmación nos parece, desde luego, demasiado arbitraria. Si bien es cierto que últimamente no se han producido novelas de la trascendencia que tuvieron las grandes obras del siglo pasado —*Moby Dick*, de Herman

¹Lo afirmó, por ejemplo, el poeta Ned O'Gorman, durante su reciente visita a Chile.

Melville, *Las Aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain— ni tal vez tampoco de la categoría de los autores surgidos después de la Primera Guerra (década del 20) y de la Gran Crisis (década del 30) —Faulkner, Hemingway, Fitzgerald, entre muchos otros—, también lo es que hay entre los novelistas últimos, algunos que no sólo mantienen viva la tradición de la narrativa norteamericana, sino que han producido obras individuales lo suficientemente valiosas para que la citada afirmación aparezca injusta. Puede hablarse de decadencia, pero en ningún caso de “muerte”. Baste citar a Truman Capote, James Baldwin, Ralph Ellison, Norman Mailer, J. D. Salinger, todos surgidos después de la Segunda Guerra y todos autores de importantes obras.

De ellos es tal vez Salinger quien ha producido el mayor impacto en el público lector de los Estados Unidos. Su novela *The Catcher in the Rye*², ha sido, en verdad, una de las más publicadas, vendidas y leídas en los últimos años. Se llega a decir que no hay estudiante que no la conozca, que no esté familiarizado con su protagonista.

The Catcher in the Rye trata de un adolescente de 16 años: Holden Caulfield. Si bien él no tipifica a la juventud norteamericana, puede si encarnar muchos de los problemas, angustias y aspiraciones que tienen importantes sectores de ella.

Narrados los sucesos por él mismo, a un año de haber acontecido (es decir, por un muchacho de 17 años), la prosa se desliza simple y naturalmente, como en un largo monólogo lleno de asociaciones libres, de *flash-backs*, pero sin complicaciones, ni recursos que dificulten la lectura. Es una especie de retorno a la narración pura y directa.

Comienzan los acontecimientos que Holden relata, cuando acaban de expulsarlo de “Pencey Prep”, el *college* donde estudia. Ha resultado por enésima vez (nos enteramos de que en anteriores ocasiones había sido ya expulsado de varios establecimientos), un verdadero fracaso para los estudios y, conocidos ya los resultados de sus exámenes, se le anuncia que debe retornar a su casa antes de las vacaciones de Navidad. Holden narra lo que han sido sus relaciones con algunos alumnos, compañeros de pieza, profesores. Luego parte a Nueva York, su lugar de residencia, pero, con algunos dólares que guarda, decide pasar tres días solo en la ciudad, antes de volver a su hogar.

Tres días llenos de experiencia, de encuentros con situaciones desconocidas, de enfrentamiento con el mundo de los adultos, mundo hostil en una sociedad de masas donde el individuo ha ido perdiendo su identidad e insensibilizándose.

Holden vaga, ve, oye y comenta. Dotado una inteligencia sobresaliente y de extraordinaria sensibilidad, capta y siente con intensidad los problemas del medio que lo circunda. Es un rebelde, podría decirse, considerando la actitud crítica que adopta ante los valores falsos y las convenciones. No un “rebelde sin causa”, un “niño bien” desesperado,

²Traducida al español como *El Cazador Oculto*.

sino un rebelde solitario, que desconoce, probablemente por inmadurez, las herramientas para transformar lo malo en bueno.

Desde la primera página vemos su actitud crítica y severa frente a lo que él llama *phony*³, cuando enjuicia a su propio hermano:

... Es mi hermano y todo. Está en Hollywood. No muy lejos de este desmenuzado lugar; y viene a visitarme casi todos los fines de semana. Me llevará a casa, cuando salga el próximo mes quizás⁴. Se acaba de comprar un Jaguar... Tiene mucho dinero ahora. Antes no. Antes era un escritor como cualquiera, cuando vivía en casa. Escribió ese formidable libro de cuentos, The Secret Goldfish. Se trata de un niño que no dejaba que nadie mirara su pez, porque lo había comprado con su propio dinero. Era formidable. Ahora está en Hollywood, como una prostituta. Si hay algo que detesto, es el cine. Jamás me lo mencionen.

Es una de las direcciones que toma la actitud inconformista de Holden. Evidentemente que considera el cine de Hollywood como un vulgar comercio, como una fuerza corruptora capaz de haber comprado a su propio hermano. En tonos similares, Holden despotrica contra todo aquello que no le gusta. Y parece que las cosas que le gustan no fueran muchas. Detesta, por ejemplo —y lo expresa mediante generalizaciones típicamente adolescentes— que alguien repita algo por segunda o tercera vez cuando se le ha admitido la primera. Detesta la palabra “magnífico”, porque le parece falsa. Detesta la hipocresía en todas sus formas. Detesta el medio que lo circunda:

Detesto vivir en Nueva York, y todo. Los taxis, y los autobuses de Madison Avenue, con los choferes y todo siempre gritándole a uno que se baje por la puerta de atrás...

¿Pero es por esto un inadaptado? Podría decirse que sí, debido a su permanente choque, debido a sus sucesivos fracasos en los estudios. Pero podría igualmente —si se considera que Holden está caracterizado como un muchacho de inteligencia sobre lo normal y de una sensibilidad agudísima— deducirse que no es *él* lo que anda mal, que no se trata de un caso específico de inadaptación, sino que existe una falla fundamental en la educación, un mal funcionamiento que permite la pérdida de un espíritu sensible, de alguien que por su temperamento y percepción puede salirse de las normas corrientes. El mismo Holden, desde luego (y a

³El narrador usa mucho esta palabra, simbolizando con ella todo lo “falso”.

⁴Holden narra desde un sanatorio donde se está recuperando de una quiebra nerviosa. Es ahí donde dice que lo irá a buscar su hermano.

través de él suponemos que el autor), crítica la educación con severidad, tanto en lo que se refiere a los profesores, directores, etc., como en lo que atañe a los alumnos, al medio y a las actividades:

'Debieras ir a un colegio de hombres alguna vez', dije. 'Están llenos de phonies, y todo lo que uno hace es estudiar para poder algún día ganar lo suficiente y comprarse un condenado Cadillac'... Y todo lo que se hace es hablar de niñas, licor y sexo el día entero.

Hasta los dos mejores profesores eran phonies también.

Simplemente no me gustaba nada lo que estaba pasando en Pencey.

Todos se agrupan en estas cochinas y malditas pandillas. Los tipos que juegan Basket-ball se agrupan. Los católicos se agrupan, los malditos intelectuales se agrupan, los que juegan al Bridge se agrupan. Hasta los tipos que pertenecen al condenado Club del Libro del Mes se agrupan.

En estas citas se refleja el inconformismo de Holden y es en los mismos términos que va criticando uno y otro aspecto de la gente y la sociedad de Nueva York. Sólo para su hermana menor, Phoebe, tiene palabras de cariño, gran ternura y comprensión. Ella simboliza lo puro, la niñez, lo más alejado de la corrupción, lo que simbólicamente Holden se propone salvar.

La novela ofrece muchas posibilidades de análisis. Si partimos de un estudio psicológico del protagonista, podría concluirse que se trata de un neurótico en potencia. Sabemos que a la muerte de Ally (su otro hermano) reaccionó quebrando todas las ventanas del garage de su casa y del *station-wagon* que tenían. Sabemos que al cabo de su peregrinaje de tres días por Nueva York sufre un colapso nervioso que le determina un tratamiento médico. Sabemos que sus estados anímicos varían con suma facilidad entre la euforia y el desánimo... En otro sentido, Holden puede representar el individuo oprimido por la gran urbe; individuo que puede ser anulado llegando al conformismo total, o que puede liberarse mediante la rebelión contra el vicio y los falsos valores.

En su aspecto formal, la obra nos muestra a un narrador puro, de la mejor estirpe, que ha sabido manejar el relato con pericia, con una agilidad y sencillez asombrosas, y que ha logrado estilizar el lenguaje mediante el uso controlado de frases y expresiones específicas que representan la manera total de hablar de Holden Caulfield y de los jóvenes de su medio y su tiempo.

POLI DÉLANO.

JAMES BALDWIN: GIOVANNI'S ROOM, novela, primera edición Dell, 1964.

Entre los novelistas norteamericanos de las últimas promociones, James Baldwin es uno de los que está dando más que hablar. Autor de varias obras de ficción y de ensayo entre las que destacan particularmente las novelas *Go Tell it on the Mountain* y *Another Country*¹, ha ganado ya varios premios literarios de importancia y merecido el reconocimiento como uno de los grandes escritores de hoy. Además de sus labores literarias, Baldwin se ha destacado también por su calidad de dirigente del movimiento negro de los Estados Unidos. En efecto, en los últimos años se ha convertido en líder de un importante sector intelectual que lucha por la integración.

Pero no hay indicios de esto en *Giovanni's Room*. No hay siquiera señal alguna que nos pudiera llevar a pensar en que el autor es negro. Lo cual resulta curioso. Otros grandes escritores negros, como Richard Wright², Ralph Ellison³ y Lorraine Hansbury⁴, y aun el mismo Baldwin entre otras de sus obras, nos han hablado desde dentro, como negros, como representantes de un pueblo sometido a vejaciones y a la más cruenta discriminación, y lo han hecho descarnadamente, con una viril actitud de denuncia. *Giovanni's Room* no es una obra por la que desfilen masas, ni que muestre representantes típicos de determinada sociedad. Trata, en general, del homosexualismo y, para este tema, bastan algunos individuos. No importan el color, la nacionalidad ni la raza, si es que el tema ha de abordarse como fenómeno limitado a grupos excepcionales de seres. Si recordamos que hace algunos años el informe de Kinsey afirmó que de cada tres norteamericanos, uno había tenido relaciones homosexuales que involucraban orgasmo por lo menos una vez en la vida, tendríamos que variar el criterio y preguntarnos si los elementos mencionados realmente no importan.

Decir que *Giovanni's Room* trata de homosexualismo podría pintar la novela como un intento de estudiar sociológica o psicológicamente este fenómeno. En realidad, más exacto sería decir que trata de homosexuales.

La acción transcurre en París, en la época actual, y los personajes principales son todos pederastas, con excepción de una mujer: Hella. El protagonista es un joven norteamericano que en su temprana adolescencia ha tenido, por única vez, una relación homosexual con su mejor amigo y que más tarde emigra a París en busca de sí mismo, tras la revelación de su verdadera esencia sexual. Desde aquella primera expe-

¹Traducida al español como *Otro País*, Colección Sudamericana.

²Autor de *Sangre Negra*, *Los Sobrinos del Tío Tom* y *Escucha, Hombre Blanco*.

³Autor de la novela *Invisible Man* (1945).

⁴Autora de la exitosa obra teatral *A Raisin in the Sun*.

riencia hasta el momento de esta revelación, David vive en un tenso debate entre su naturaleza y su moralidad, en una eterna confusión con respecto a su ser. Explicando la causa de su viaje, dice:

Tal vez, como decimos en América, quería encontrarme a mí mismo... Creo ahora que si hubiera tenido cualquier noción de que el Yo que iba a encontrar resultaría ser tan sólo el mismo del que había pasado tanto tiempo huyendo, me habría quedado en mi país. Pero, repito, creo que en el fondo del corazón, sabía exactamente lo que estaba haciendo cuando me embarqué para Francia.

Por un lado, cree huir de esa tendencia que se conoce bien. Por el otro, instuye que esa huida es, en verdad, una búsqueda.

Durante su primer año en Francia, David conoce a una joven patriota que vaga, se divierte y vive su vida. Mantienen ambos una relación de amantes hasta que ella (Hella) decide viajar por un tiempo a España. Es en este período, mientras Hella está ausente, cuando David conoce a Giovanni, un joven que trabaja de mesonero en el bar del ajado pederasta Guillaume, frecuentado casi únicamente por homosexuales. Se gustan y desde esa misma noche, David se va a vivir con Giovanni, a su "cuarto". Se aman —Giovanni libremente, David debatiéndose siempre entre su naturaleza y su concepción moral: "Bajo la alegría yacía, por supuesto, la angustia, y bajo el asombro yacía el miedo"... "Hasta en mis momentos más cándidos, hasta cuando más trataba de entregarme a él, de la misma forma en que él se me entregaba, estaba reteniendo algo"...—, se aman hasta que Hella regresa de España dispuesta a casarse con David. Este deja a Giovanni por volver a Hella y Giovanni comienza su descenso. Guillaume, que lo había despedido del bar, le vuelve a dar trabajo, pero exigiéndole sus favores personales. Giovanni finalmente asesina a Guillaume y es condenado a la guillotina. David y Hella se han ido al sur de Francia. Viven un período de calor amoroso, pero en David este amor se va enfriando dolorosamente hasta llevarlo a la certeza de que no siente nada por Hella y de que definitivamente su camino no es la mujer.

Mucho se ha escrito sobre el amor convirtiéndose en odio, sobre el corazón enfriándose con la muerte del amor. Es un proceso notable. Es muchísimo más terrible de lo que jamás había leído, de lo que jamás seré capaz de expresar.

Hella parte a los Estados Unidos y David permanece en la casa que han arrendado en el sur. Ahí se encuentra durante el momento presente de la narración. Solo. Cuando ya todo ha pasado.

Estoy de pie frente a la ventana de esta enorme casa del sur de Francia mientras cae la noche, la noche que me va conduciendo a la mañana más terrible de mi vida.

Con estas palabras comienza la novela, y el relato se hila mientras Hella va navegando rumbo a Norteamérica y Giovanni espera su ejecución en la madrugada. El protagonista es, pues, el narrador, y se sitúa en una perspectiva que le permite reconstruir la historia con un gran sentido dramático (los hechos están ahí, a la mano) y un gran poder evocativo. Desde ese punto viaja al pasado y retorna para describirnos su estado presente de esa noche terrible, atormentado por un sentimiento de culpa, y por la perplejidad de la revelación definitiva.

Trato de no escuchar sus aullidos de angustia. Trato de no ver en sus ojos lo que por cierto habría en ellos si ella supiera que su hijo estaría muerto por la mañana, si supiera lo que yo le había hecho a su hijo.

El remordimiento lo hace imaginar a la madre de Giovanni. El remordimiento por haberlo dejado, por haber permitido su perdición.

La narración es de tal sobriedad que algunos pasajes que otra pluma hubiera podido hacer muy chocantes, parecen naturales en la novela de Baldwin. Las escenas de amor (en cualquiera de sus niveles), por ejemplo, o las escenas de celo. Giovanni dice llorando a David:

Si no puedes amarme, moriré. Antes de que vinieras, quería morir, te lo he dicho muchas veces. Es cruel haberme hecho querer vivir para hacer mi muerte más sangrienta.

Baldwin es fino. Su prosa tiene cierto vuelo poético. Y su estilo es de lo mejor. La narración de esta novela se mueve entre el recuento de los hechos que, sucediéndose, han creado la situación climática, y la reflexión ya madura y escéptica sobre la vida, incorporada a estos hechos. La conciencia presente del narrador está siempre interpretando lo ocurrido, reflexionando, amargamente a veces, sobre el pasado:

Aquellos que creen que son fuertes de voluntad y dueños de su destino sólo pueden seguir creyéndolo si se convierten en especialistas del auto-engaño.

POLI DÉLANO

Historia

GODOY, GENARO: HISTORIA DEL CERCANO ORIENTE ANTIGUO. Editorial Universitaria, S. A., Santiago, 1965, 195 págs.

La *Historia del Cercano Oriente Antiguo* que acaba de publicar el profesor Godoy no pretende ser original. Se trata de un Manual Universitario que busca como fin principal servir al estudiante de Historia Antigua y al profesor que ha de enseñar estos temas en el liceo.