

## Las actuales promociones poéticas

I

LA GENERACION poética inmediatamente anterior a las llamadas nuevas promociones es la de 1938. Cuando en 1950 los poetas más representativos que la integran —Nicanor Parra, Braulio Arenas y Gonzalo Rojas— se encuentran casi en un pleno período de gestión, los intelectuales jóvenes aparecen en su período de gestación e intervienen inicialmente en la vida literaria del país. Este nuevo grupo está formado, en términos muy amplios, por los escritores que nacen entre 1920 y 1935.

Un acuerdo, más o menos general, acepta que poesía nueva es la que parte de Luis Oyarzún (1920), cuya primera obra poética, *Las murallas del sueño*, fue editada en 1940. Así lo reconocen, aunque con salvedades, quienes organizaron la *Visión de la joven poesía chilena*, aparecida en el número 7 de la Revista de la Sociedad de Escritores, en marzo de 1960. El escritor con que se abre esa sumaria antología es Oyarzún. Tal hecho es prueba de que el consenso existe.

El caso de Oyarzún nos lleva a plantear un primer problema en la caracterización de la poesía nueva, que es el de los escritores nacidos desde 1920 a 1925. Se advierte que esa zona de fechas es como una breve etapa de transición entre lo que podríamos llamar los hombres del 38 y los del 50, y que la mayor parte de los que están insertos en ella oscilan entre dos sistemas de preferencias. En rigor, sólo Luis Oyarzún parece estar adscrito a un grupo generacional definido, puesto que sus vinculaciones con el 38 son muy claras, en lo que se refiere a su vida y a su obra. Se inicia junto a Nicanor Parra, Jorge Millas y Gonzalo Rojas. Aún más, según testimonio del propio Parra<sup>1</sup>, en 1940 Oyarzún

era ya "un poeta perfectamente vertebrado", y en 1941 Carlos Poblete lo incluye en su *Exposición de la poesía chilena*, publicada en Buenos Aires. En esos años, ninguno de los poetas que ahora consideramos jóvenes había escrito su primer verso.

Pero aparte de Oyarzún, cuya ubicación en nuestro panorama no ofrece dificultades, en el resto de los poetas iniciales de la larga promoción actual se hace ostensible una gran variedad de actitudes frente a los temas y a los modos expresivos. Ocurre que estos poetas sólo empiezan su obra alrededor de 1950, es decir, en el momento en que también surgen las publicaciones de los escritores de menor edad, y por sus relaciones convivenciales se les ve más cerca de ellos que de los anteriores. En efecto, José Miguel Vicuña (1920), Antonio Campaña (1922), Raquel Señoret (1923), Eliana Navarro (1923), Juan Lanza (1925), sólo han editado en los últimos diez años, pero todavía se aproximan a la órbita del dramatismo típico del 38, como Vicuña, o acusan una filiación de claro origen huídobriano, como Raquel Señoret, o se realizan casi solitarios y desarraigados, como Antonio Campaña. Y es en estos aspectos donde creo notar, con mayor claridad, las distancias que separan a los integrantes de una misma y extensa zona, y en los que se puede ver con nitidez el carácter situacional límite de tales escritores. Desde luego, este hecho legalizaría el reconocimiento de dos promociones en la amplitud de los márgenes propuestos:

En la primera promoción, formada por los escritores ya señalados y otros de ese tiempo, las preferencias tienden a configurar el mundo poético sobre visiones más o menos abismales y densas, a través de un lenguaje que opera en las notas de la sonoridad del idioma. La prueba está en los libros de Vicuña: *En los trabajos de la muerte* (1956) y *El hombre de Cro-Mag-*

<sup>1</sup> Nicanor Parra, *Poetas de la claridad*, ponencia presentada en el Primer Encuentro de Escritores Chilenos, Concepción, 20 al 25 de enero de 1958, y publicada en *Atravesada*, Año xxxv, Tomo cxxxii, núms. 380-381, abril-septiembre de 1958, pp. 45-48.

*non se despereza* (1958); en los de Campaña: *La cima ardiendo* (1952) y *El infierno del paraíso* (1957); en *Tiempo perdido y quinteto* (1951), de Juan Lanza, y en el reciente libro de Raquel Señoret: *Sin título* (1960). En *Antiguas voces llaman* (1955), de Eliana Navarro, queda aún el parentesco del lenguaje, pero los temas y sus estructuras se orientan ya hacia la sencillez.

La segunda promoción es mucho más compacta y se caracteriza, desde el principio, por los contactos vitales de sus componentes —nacidos entre 1926 y 1935— y por algunos afanes comunitarios que permiten fijar su perfil con meridiana certeza.

Me parece que el rasgo principal de estos escritores es el intento de integrar un ámbito poético en el cual la sustancia lírica predomine sobre el tono dramático. Además, existe el afán de claridad, de vuelta hacia la claridad, que se concretiza, en muchos de ellos, al valorizar el mundo de las cosas cotidianas por medio del uso de lo que Miguel Arteche ha llamado "un lenguaje puesto en nuestra costumbre"<sup>2</sup>. Tal lenguaje implica, principalísimamente, un rechazo al confusio nismo y a la imaginería.

Parecen pocas las diferencias y no lo son en absoluto, sin embargo. Por caminos muy opuestos se dan dos orientaciones de la poesía nueva, y quienes los eligen buscan por ellos mantener un nivel que en nuestra literatura es muy alto. Se necesita haber estado en la lucha por la conquista de una expresión personal, sintiendo el peso de un pasado poético que ni siquiera es pasado todavía, pero que tiene ya raíces confirmadas de tradición, para comprender lo que significan estos esfuerzos diferenciadores. Cada palabra que un hombre incorpora al mundo de su poesía, cuando traduce sinceramente una verdad, es un paso bien decisivo en el intento de realizarse. Y esta actitud de búsqueda honrada del propio camino es la que más nos interesa subrayar al referirnos, en seguida, a las actuales promociones, particularmente a la segunda que se ha distinguido aquí.

## 2

¿Cuál es el ambiente en que se han ini-

ciado los poetas de esta segunda promoción? Ya hemos dicho que sus manifestaciones concretas, en libros y revistas, se producen alrededor de 1950 y que desde ese momento cubren el panorama de los diez últimos años, acusando gran fidelidad a las constantes del lenguaje y del modo expresivo claro, antirretórico y antiartificial.

Pero la atmósfera que pesa sobre ellos es la de una poesía que tiene en Chile —mercedamente— una inmensa resonancia. Las figuras de Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, por una parte, y por otra, las de Omar Cáceres, Juvencio Valle, Nicanor Parra y Gonzalo Rojas, comprometen la actitud de los jóvenes desde su entrada, y no es raro encontrar los necesarios tributos rendidos a los mayores en sus primeros trabajos literarios.

Estas precisiones no son aplicables, por cierto, a los nuevos prosistas, y esto demuestra hasta qué punto hombres de un mismo tiempo, coetáneos, se ven enfrentados a quehaceres distintos. Porque los novelistas y cuentistas del 50 no ingresan respirando el gran aire de la literatura. La indiscutida solidez de la obra de Manuel Rojas, que los prosistas jóvenes no pueden desconocer, no viene a hacerse notoria sino con posterioridad a 1951, y casi todo lo anterior a él está sobrecargado de emanaciones campestres o de hinchada elocuencia, donde el diseño del hombre visto en profundidad apenas existe, si es que existe.

Si el mérito de los prosistas, con su calidad aún indiscernible en el mayor de los casos, es el de haber intentado penetrar en la interioridad del personaje, frente a la escasez de preocupaciones anteriores en la materia (hecho que indica una fuerte voluntad renovadora), el mérito de los poetas no puede, en ningún caso, buscarse en ese sentido.

Se trata en éstos de asumir la tradición. Lo primero es el deslumbramiento que experimentan al conocer y comprobar la magnitud de la empresa poética de los antecesores. La Historia no entregó a los poetas nuevos ninguna presa fácil para cumplir en ella la imperiosa necesidad de contradicción y de rechazo.

Y asumir la tradición significa, en la poesía chilena, una labor en extremo comprometedora; porque una vez asumida hay que mantenerla, lanzarla hacia adelante, prolongarla, en suma, en la obra que viene y que se sustenta sobre ella. Esto sólo se

<sup>2</sup> Miguel Arteche, *Aspectos de la última poesía chilena*, conferencia leída el 7 de mayo de 1953, en la Asociación Cultural Iberoamericana de Madrid, durante la Semana Chilena, y publicada en el volumen *Semana Chilena*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1953, pp. 43-67. Vid., pág. 60.

consigue con voces personales, que no invadan servilmente los caminos de ese inmediato pasado, sino que con autenticidad y fe se dispongan a realizar lo que les es propio.

¿Se cumple este principio en la poesía de los jóvenes? Yo creo que sí. Lo que están haciendo permite confiar en el buen éxito futuro.

## 3

El fenómeno general de la poesía más nueva se presenta con agudos caracteres de abigarramiento. Es bien posible confeccionar una lista con no menos de cincuenta nombres que se inscriben en su panorama. De más está decir que una lista de esa especie no tendría ningún sentido aquí, pues nuestro propósito es aclarar y no confundir.

Tal fenómeno de superabundancia no es, por otra parte, privativo de este tiempo y de este país<sup>3</sup>. Se me ocurre, al respecto, recordar algunas palabras del ensayista colombiano Hernando Téllez, que, en un *Alegato sobre la poesía*, señala la actualidad de Latinoamérica como "una selva lírica", y piensa, con relación a Colombia, "en la tempestad de hojas muertas que caería sobre el suelo nacional de la literatura, si alguien sacudiera con vigor el tupido bosque de la poesía juvenil".

Pone Téllez las siguientes reflexiones en la voz de un joven poeta colombiano: "El hecho matemático de que seamos tantos para cantar las mismas cosas, para decirlas con el mismo tono. . . para incluirnos en la misma esclavitud del mito y de la superstición de la novedad, en la misma corriente antiprosódica, antilógica o antirrational, en la misma fuente del desborde y de la licencia líricos, en el mismo abuso inteligente o torpe de la sorpresa, en el mismo universo de símbolos, en el mismo territorio temático, en la misma arbitrariedad lexicográfica, ese hecho, digo, me llena de desolación y de pesimismo.

"Una sorda nivelación atmosférica nos uniforma a todos poéticamente. Nos pare-

ceamos demasiado los unos a los otros, semejamos una jovial legión de muchachos en uniforme lírico. Lea usted, al azar, en cualquiera de las páginas de este cuaderno, un verso cualquiera. Le parecerá haberlo leído antes, en otra parte, apenas con una ligera variante en la disposición de la metáfora. Pero el material es el mismo e idéntico el ademán. Hemos supuesto —típica suposición juvenil— que la revolución está en las palabras, en el juego de la forma. Y debo confesarle que me he convencido, no sé si a tiempo todavía, de que esa batalla, como dice Jorge Duhamel, no ocurre entre las palabras y el mundo, sino entre el alma y el mundo"<sup>4</sup>.

¿No es éste, acaso, un reflejo de lo que también sucede en nuestro medio? En gran medida sí, porque también aquí la persistencia de la inquietud publicitaria, patente en el gran número de libros que aparecen cada año, ha demostrado, una vez más, el hecho concreto de que la cantidad no significa ningún índice favorable en el estricto plano de la valorización estética.

Nos asiste, sin embargo, la positiva ventaja de que la nueva "selva lírica" chilena permite distinguir ya la verdadera realidad de unas pocas obras.

## 4

Los poetas cuya obra me parece más calificada en nuestra segunda promoción, son seis. No digo que sólo sean seis los nombres que se insertan en ella —desde luego, hemos señalado que son más de cincuenta—, ni que sólo sean éstos los que merezcan estudiarse. Podrían ser diez. Indico que en esta ocasión me preocuparé de ellos y, tangencialmente, de algunos otros.

Miguel Arteche (1926) es, entre los jóvenes, el autor que más ha publicado hasta ahora. En los tres libros iniciales: *La invitación al olvido* (1947), *Una nube* (1949) y *El sur dormido* (1950), el mundo que expresaba surgía envuelto en un aire de nostalgia, de melancolía suscitada, en sus grandes líneas, por el sur chileno, medio natural y poético que ha puesto en evidencia muchas vocaciones líricas, y no de las menores:

<sup>3</sup> Véase la vieja antología de Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya, llamada, precisamente, *Selva lírica* (Soc. Imap. y Lit. Universo, Santiago, 1917). Este curioso libro de "estudios sobre los poetas chilenos", registra 225 nombres —entre poetas y simples versificadores—, desde Pedro Antonio González (1863-1903) a Juvenal Rubio (1896). De ese increíble total permanece la obra de unos quince poetas. El hecho es ejemplarizador en alto grado.

<sup>4</sup> Hernando Téllez, *Sus mejores prosas*, Primer Festival del Libro Colombiano, Editora Latinoamericana, S. A., Lima, s/l. (1958). Vid. *Alegato sobre la poesía*, pp. 92-98.

"Viví por tu nostalgia, del sur casi cantando por el invierno..."<sup>5</sup>.

Soterradas o manifiestas, las voces de Juvencio Valle y de Neruda pasaron por estos poemas. ¿No se podría reconocer el acento del primero en estos versos de *Tu imagen no es olvido*?

"Me he olvidado entre las sombras de la [tierra.  
Nubes, qué sonrisas hermosas vuestros la- [bios;  
Plantas, cómo anhelo vuestras gracias [ligeras;  
Vientos, qué silencio dormido para reposar [en la muerte"<sup>6</sup>.

Sobre el impacto de Neruda en los primeros libros de Arteche, necesito extenderme un poco más. Y ello por una razón: porque este poeta —dotado también con grandes virtudes de ensayista— ha sido extremadamente violento, y en no pocas ocasiones injusto, para enjuiciar la obra de Neruda, a quien ha acusado, entre otras cosas, de falta de propiedad en la incorporación de los elementos coloquiales en el léxico, de lastres en el uso del verso libre, de carencia de fines estéticos expresos, de desprecio por la forma y, con respecto al *Canto general*, de retórica especulativa que, en suma, ve como "una aplicación de fantasías del inconsciente desarrolladas antes en *Residencia*, cuyos términos y valores se vuelven a aplicar aquí en forma deliberada y artificial"<sup>7</sup>.

Pero el caso es que Arteche tiene también sus deudas con Pablo Neruda. No con el Neruda de las *Residencias*, pero sí con el de *Alturas de Macchu Picchu*. Y ellas están presentes, de manera bien clara, en el largo poema *El sur dormido*, que da título a su libro de 1950.

Y no sólo está la influencia en el aspecto estructural, sino que abunda en la adjetivación y en el léxico. Veamos los trozos iniciales de ambos poemas:

<sup>5</sup> Miguel Arteche, *Una nube*, Ediciones Ardiente Jinete, Stgo., 1949. Vid. *Egloga de invierno*, pág. 52.

<sup>6</sup> M. Arteche, *Una nube*, pág. 41.

<sup>7</sup> M. Arteche, *Notas para la vieja y la nueva poesía chilena*, ponencia presentada en el Primer Encuentro de Escritores Chilenos. En *Aiutua*, núm. citado, pp. 14-34. Vid., pág. 23.

La exposición de puntos de vista contrarios a los de Arteche, que yo sustentó, excede los límites y las finalidades de este trabajo.

#### *Alturas de Macchu Picchu:*

"Del aire al aire como una red vacía,  
iba yo entre las calles y la atmósfera, lle- [gando y despidiendo  
en el advenimiento del otoño la moneda [extendida  
de las hojas, y, entre la primavera y las [espigas,  
lo que el más grande amor, como dentro de [un guante  
que cae, nos entrega como una larga luna".

#### *El sur dormido:*

"En las horas profundas tocadas por la [mano  
de la primavera, en el trigo bañado  
por infinitas manos, cuando la leche oscura  
de la luna recorre los rostros, los puñales,  
partía silencioso buscando lo perdido,  
lo que el hombre en sus silencios  
había conservado para esconder la vida:  
las soterradas voces del deseo en las venas,  
lo que detrás del viento volvía silencioso,  
las pieles perfumadas durmiendo en el [otoño..."

#### *Alturas de Macchu Picchu:*

"Si la flor a la flor entrega el alto germen  
y la roca mantiene su flor diseminada  
en su golpeado traje de diamante y arena,  
el hombre arruga el pétalo de la luz que [recoge..."

#### *El sur dormido:*

"Cada ser es de agua, es de piedra, es de [nimbo,  
y sobre todo viene la flor diseminada  
de la lluvia nostálgica que dormita en la [tierra".

Aquí, la correspondencia es estricta entre el verso de Neruda: "y la roca mantiene su flor diseminada", y el de Arteche: "y sobre todo viene la flor diseminada".

#### *Alturas de Macchu Picchu:*

"... en la soledad  
más espesa, la de la noche de fiesta..."

#### *El sur dormido:*

"Pero cuando la terrible soledad de las no- [ches

descendía en el río, en el puma, en la tie-  
[rra...]"

Neruda:

"Lo que *el más grande amor*, como den-  
[tro de un guante...]"

Arteche:

"Pero como tu tierra, con *el más grande*  
[amor...]"

Neruda:

"...y *no una muerte sino muchas muer-*  
[tes llegaba a cada uno...]"

Arteche:

"...*cada muerte de mi muerte se troca-*  
[ba en infinitas muertes  
y a través de las noches del sur ameri-  
[cano,  
donde la desolación instala sus poderosos  
[músculos de piedra,  
fui con los dioses y con los demonios  
[conversando  
para tocar el arpa con los dedos huma-  
[nos,  
para incendiar sus rostros con la voz  
[escarlata  
del chucao perdido, de la piedra del  
[fuerte,  
del cacharro enterrado, del andaluz au-  
[sente".

Neruda:

"Sube conmigo, amor americano.  
Besa conmigo las piedras secretas".  
.....  
*Ven, minúscula vida, entre las alas*  
*de la tierra..."*

Arteche:

"Ven conmigo a saludar la fuente.  
.....  
Ven conmigo a conocer el río,  
el canelo sagrado, el boldo generoso..."  
.....  
*Ven conmigo, sangre en la tierra..."*

Estructura, tono, léxico, del poema de Arteche derivan, pues, del de Neruda. Y al demostrarlo no pretendo sino subrayar la existencia de un influjo que, por lo de-

más, se ha hecho sentir en toda la poesía de América y al que ni los poetas mejor dispuestos pudieron sustraerse. Pero a cada cual lo suyo, y las puntualizaciones anteriores no implican desconocer la honradez con que Arteche se ha enfrentado al material lírico, buscando la mayor correspondencia posible entre el espíritu de su poesía y la forma ceñida y armoniosa en que ahora ella se da. *El sur dormido* era su tercer libro. No queda duda de que ha superado la etapa inicial de influencia y, ahora sí, el campo de su mirada está muchísimo más allá de las fronteras físicas, como lo manifestó en el Encuentro de Escritores, en 1958<sup>8</sup>. Pero, ¿cómo podría olvidar Arteche que su evolución ha sido posible gracias a esos puntos de partida y a los primeros contactos inevitables?

Arteche encuentra el cauce expresivo personal a partir de *Solitario mira hacia la ausencia* (Madrid, 1953), cauce que se va haciendo más pleno en *Otro continente* (1957), y culmina en los sonetos y poemas últimos, varios de los cuales han aparecido en revistas y periódicos.

La madurez que ahora alcanza es, en muchos casos, admirable, y ella lo sitúa en un plano de importancia de la poesía chilena. Ya Alfredo Lefebvre puso de relieve, en un agudo análisis de *Gólgota*<sup>9</sup>, la maestría con que Arteche desarrolla las difíciles exigencias formales del soneto y el adecuado empleo de los recursos estilísticos a la tensión espiritual, religiosa, que recorre el poema.

Acercándose a las tradiciones de la alta poesía del Siglo de Oro español, Arteche prueba cómo, con conciencia lúcida ante los problemas del idioma y actitud receptiva alerta, se pueden revitalizar los metros y las formas del pasado, sin traicionar ni encubrir la propia voz.

Y la perfección formal, de gran belleza, y el dominio del oficio poético a que Arteche ha llegado se ven, más que en los libros, en sus últimos poemas: *Gólgota*, *Segunda invocación a nuestra señora del Apocalipsis* y *Nadie en el mundo*<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Texto citado, *Atenea*, pág. 32.

<sup>9</sup> Alfredo Lefebvre, *Poesía española y chilena. Análisis e interpretación de textos*, Editorial del Pacífico, S. A., Stgo., 1958. Vid.: *Miguel Arteche, Gólgota*, pp. 201-206.

<sup>10</sup> Pese a su gran interés, lo extenso de la *Segunda invocación...* impide incluirla aquí.

## Gólgota

Cristo, cerviz de noche, tu cabeza  
al viernes otra vez, de nuevo al muerto  
que volverás a ser, cordero abierto,  
donde la eternidad del clavo empieza.

Ojos que al estertor de la tristeza  
se van, ya se nos van. ¿Hasta qué puerto?  
Toda la sed del mundo te ha cubierto,  
y de abandono toda tu pobreza.

No sé cómo llamarte ni qué nombre  
te voy a dar, si somos sólo un hombre  
los dos, en este viernes de tu nada.

Y siento en mi costado todo el frío,  
y en tu abandono, a solas, hijo mío,  
toda mi carne en tí crucificada.

## Nadie en el mundo

Padre, Padre, ¿dónde estuvo  
la montaña que borraste,  
y la puerta de la tierra  
y las ventanas del aire?

¿Dónde está la mesa, dónde  
fue el zapato, fue la llave?  
¿Dónde está la silla? ¿Cuándo  
desapareció la calle?

¿Y los anillos de fuego  
del verano? ¿Cómo, Padre,  
fundiste la primavera  
y el otoño retiraste?

Y el tenedor y el cuchillo  
trenzados en el combate  
¿no han de volver? ¿Dónde están  
los utensilios del hambre?

¿Y las paredes del sol  
que un viento negro deshace,  
y el solio de las estrellas  
y los cerrojos del valle?

¿Y toda la muchedumbre  
de los oficios? ¿No hay nadie  
sobre este jueves que ahora  
es domingo, viernes, martes?

¿Dónde el sillar de los cielos  
y el cimiento de los mares,  
y el trueno de los planetas  
de la noche? ¿Dónde yacen

tus casas solares?, ¿dónde  
tus órbitas capitales?  
Y el pozo de tu distancia:  
¿dónde se halla, Padre?

En esta misma línea formalista de Arteché se inserta el libro de Rosa Cruchaga de Walker, *Descendimiento* (1959), en donde la joven escritora logra plasmar una poesía de noble espiritualidad y de verdadera fuerza comunicativa.

El tercer ejemplo calificado de dominio técnico y de aportes novedosos en la configuración del mundo poético, que encontramos en este grupo de 1950, es el de David Rosenmann Taub (1926).

En sus cuatro libros: *El adolescente* (1941), *Cortejo y epinicio* (1949), *Los surcos inundados* (1951) y *La enredadera del júbilo* (1952), Rosenmann trabaja con un idioma lírico de extraordinario rigor y de mucho brillo, pero, a diferencia de Arteché —en quien las estructuras verbales no pesan—, al poeta de *Los surcos inundados* se le suele sorprender a menudo el artificio, el manierismo ingenioso que enfría toda emoción y que convierte estos poemas en una especie de edificios vacíos.

Lo que los textos demuestran, con palmaria claridad, es que lo excepcional de las dotes de Rosenmann, aplicadas a un afán neoparnasianista, dejan fuera la dimensión interior profunda y, como Gonzalo Torrente Ballester dice de Alberti, resulta ser éste "un poeta capaz de hacerlo todo, menos poner la vida en su poesía"<sup>11</sup>.

Yo no digo que los motivos que Rosenmann desenvuelve no sean auténticos. Sin duda lo son, a su modo; pero veo que lo que se quiere comunicar a través de un lenguaje como el suyo está roto, en gran parte, porque se divisa la artesanía de la composición y eso, evidentemente, establece una barrera, en muchas ocasiones, insuperable. El poeta alemán Matthias Claudius supo ver muy bien este problema cuando expresó: "También creen poseer una cosa cuando pueden hablar de ella. Pero esto no es cierto, hijo mío. No se tiene la cosa por el solo hecho de poder hablar y de hablar, en efecto, de ella. Las palabras no son sino palabras, y cuando las veas deslizarse ligera y ágilmente, ponte en guardia; porque los caballos que llevan tras sí el carro cargado de preseas van con paso más lento"<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Gonzalo Torrente Ballester, *Literatura española contemporánea* (1898-1936), Ed. Afrodísio Aguado, S. A., Madrid, 1949, pág. 434.

<sup>12</sup> Cit. por Johannes Pfeiffer, en *La poesía*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, N° 41, México, 1951, pág. 56.

Así, frente al tema amoroso, por ejemplo, el tono desesperado que se cree percibir en Rosenmann no viene a ser sino apariencia; claro está que una sonora apariencia:

“Es desertar. La realidad se opone.  
El mar se arroja a la desolación.  
Amor, el alma cae de rodillas.  
Tú te alejas. Yo te amo. No es posible.

Aquel lecho. Aquel sorbo. Aquel deleite.  
Aquel rincón. Aquel temprano atraso.  
Aquel viaje. Te ocultas. Regresemos.  
Ceniza que se aferra, vencedora.

Mejor hundidos. No. Olvidé el olvido.  
Te enneblas. ¡La luz! ¡La luz en mí!  
Erecta luz, salvaje manantial.  
Llora tu llanto, acude hacia mis lágrimas.

Qué es olvidar: ¡olvido de las venas!  
Amor, mi amor: dame lo que era mío:  
bosque iracundo, afán para amargura,  
para otros lindes. ¿Cuál sendero? ¡Rastros!

Es desertar. Es desertar. No importa:  
alcemos lo verídico. No hay más.  
Vive como lo has hecho. Pero abárcame.  
Tú te alejas. Yo te amo. No es posible.

Oh, calles: amenazas de mis pulsos.  
Esfuerzo. Tuyo en ti. Si no, lo ciego,  
lo sin postrimería. Y que circule  
lo que me exige ardor definitivo.

No descuajes las garras de las garras.  
Bajo este bloque de locura, bésame.  
Otra vez, amor mío, desbordados.  
Hogueras por distintas, reunidas.

Hogueras por perfectas, apartadas.  
Hogueras, por constantes, descendiendo.  
Hogueras, por hogueras, sollozando.  
El mar se arroja a la desolación.

Es desertar. Es desertar. ¡Es desertar!  
Déjame amarte. Asume lo pasado.  
Tú te alejas. ¡Oh, no! Miente y abárcame.  
O venga el sueño con sus apetencias:  
la piedra, en estertor, sobre la escarcha:  
el silencio en la nada turbulenta”<sup>13</sup>.

Compárese la impresión que produce ese poema, de esfuerzo formal tan visible, con

la que deja este fragmento de Enrique Lihn sobre el mismo tema:

“.....  
Tendría que empezar a ser de nuevo  
para aceptar el mundo como si no fuese  
solamente lo único que conservo de ti,  
tendría que olvidarme  
como se olvida lo más negro de un sueño,  
soplar en mi conciencia hasta apagar mi  
[imagen,  
cerrar los ojos frente a los espejos,  
deshacerme y hacerme, soñar siempre con  
[otro,  
morirme de mí mismo  
para no recordarte a cada instante  
como el ciego recuerda la luz y el conde-  
[nado a muerte  
la vida, toda ella, en un abrir y cerrar de  
[ojos,  
porque estás más adentro de mí que yo  
[mismo  
o existo porque existes  
o yo no sé quién soy desde que sé quién  
[eres.

No es lo mismo estar solo que estar sin ti,  
[conmigo,  
con lo que permanece de mí si tú me dejas:  
alguien, no, quizás algo: el aspecto de un  
[hombre, su retrato  
que el viento de otro mundo dispersa en el  
[espacio  
lleno de tu fantasma desgarrador y dulce.

Monstruo mío, amor mío,  
dondequiera que estés, con quienquiera  
[que yazgas  
abre por un instante los ojos en mi nom-  
[bre  
e iluminada por tu despertar  
dime, como si yo fuera la noche,  
qué debo hacer para volver a odiarte,  
para no amar el odio que te tengo”<sup>14</sup>.

Este trozo de Enrique Lihn (1929) es, ya, poesía vivida en pleno. El mundo que aquí se conforma es de una amplitud inmensa, pues la desesperación del poeta y su sentido de la soledad trascienden el motivo amoroso, puramente pasional. La soledad en él se comprende no sólo como soledad de distancias físicas, como desencontros y separaciones, sino como certezas

<sup>13</sup> David Rosenmann Taub, *La raíz*, en *La enredadera del júbilo*, Ed. Cruz del Sur, Santiago, 1952, pp. 35-36.

<sup>14</sup> Enrique Lihn, fragmento de *Celeste hija de la tierra*, en *Poemas de este tiempo y de otro*, Ediciones Renovación, Santiago, 1955, pp. 5-6.

de una realidad que implican el desencanto más radical de la existencia:

“Tendría que empezar a ser de nuevo para aceptar el mundo como si no fuese solamente lo único que conservo de ti...”

Enrique Lihn está cerca de la poesía de Nicanor Parra en dos aspectos: En cuanto incorpora a su obra la frase del lenguaje coloquial, que es nota dominante en los *Antipoemas*, y en el carácter narrativo con que enfoca algunos temas. Este apuntar hacia sucesos, como en Parra, cobra fuerza inusitada por los toques de distorsión que da a los motivos. Ambos aspectos son perceptibles en los poemas *Así es la vida*, *Accidente*, *In memoriam*<sup>15</sup>, *Monólogo del padre con su hijo de meses* y *Monólogo del viejo con su muerte*<sup>16</sup>.

La originalidad de Lihn está en haber asimilado estos recursos introducidos por Parra, confiriéndoles un carácter particular, carácter en el que su temple de ánimo se manifiesta, siempre, por la contención emotiva, por los medios que emplea para sugerir estados de densidad, por el uso del verso libre que él lleva hasta el versículo, por la problemática intensa y reveladora de un hondo desengaño de vida:

“No quiero que los muertos, cuando vengan de vuelta a sus ciudades, cuando la luz se abra y los reciba con una nueva cara, y ladre alegremente un nuevo perro y abran sus dulces brazos las ventanas, hallen tan sólo muertos”<sup>17</sup>.

En *Hoy murió Carlos Faz*, lo que nos impresiona es, más allá del tono elegíaco por la muerte de un ser querido, la comprobación de la rebeldía con que el poeta nos participa su angustia. Porque el hecho de la muerte de un hombre joven, “como nosotros o mejor que nosotros”, que “no tenía el deseo de morir, ni la necesidad, ni el deber de morir”, pone en evidencia para él un sinsentido de la vida, coloca en crisis un concepto de valor existencial:

“Porque un joven ha muerto

<sup>15</sup> De *Poemas de este tiempo y de otro*.

<sup>16</sup> Por estos dos poemas, E. Lihn recibió el Primer Premio en los “Juegos de Poesía”, en 1956. Véase la Revista *Extremo Sur*, N° 4, Santiago, diciembre de 1956, pp. 6-7.

<sup>17</sup> Fragmento de *Letanía del deseo*, en *Nada se escurre*, Colección Orfeo, Santiago, 1949, pág. 11.

pedido que me demuestren, una vez más, el valor de la vida,  
antes de que este cielo de octubre me haga  
[bajar los ojos hacia una tierra en ruinas  
y el canto de los pájaros y el canto de los  
[niños se confundan en un mismo lamen-  
[to en lo alto del coro  
y las flores de octubre sean los incensarios  
[que me envuelven con su perfume hú-  
[medo y oscuro”<sup>18</sup>.

Enrique Lihn, que nos parece la figura rebelde de la poesía joven, ha demostrado, además, una seria preocupación por resolver los problemas expresivos. Y creo que ningún poema da pruebas más cabales de habilidad técnica en el uso de recursos estilísticos muy afinados que *La Vejez de Narciso*:

“Me miro en el espejo y no veo mi rostro.  
He desaparecido: el espejo es mi rostro.  
Me he desaparecido;  
porque de tanto verme en este espejo roto  
he perdido el sentido de mi rostro  
o, de tanto contarle, se me ha vuelto infi-  
[nito  
o la nada que en él, como en todas las  
[cosas,  
se ocultaba, lo oculta,  
la nada que está en todo como el sol en la  
[noche  
y soy mi propia ausencia frente a un espejo  
[roto”<sup>19</sup>.

El primer factor de densidad es aquí la forma exterior, breve y ceñida. Los elementos que ahondan el clima de sugerencias son las reiteraciones ascendentes (“he desaparecido — me he desaparecido”; “la nada... se ocultaba — lo oculta”, en donde el impacto se intensifica por el paso de la mención de pretérito a presente: “me miro en el espejo — frente a un espejo roto”: el adjetivo final cierra el poema con un golpe oscuro). Aún más, las sutiles oposiciones de los versos “me miro en el espejo y no veo mi rostro: ... de tanto verme en este espejo roto”; “he perdido el sentido de mi rostro: o... se me ha vuelto infinito”, muestran el desdoblamiento de la contemplación, que se tiñe de angustia cuando el poeta entra a relacionar este verse a sí mismo su individualidad con la conciencia de la muerte: “O la nada que en él, como en todas las cosas, / se ocultaba, lo oculta, / la

<sup>18</sup> De *Poemas de este tiempo y de otro*, p. 30.

<sup>19</sup> De *Poemas de este tiempo y de otro*, p. 47.

nada que está en todo como el sol en la noche. . .”<sup>20</sup>.

Otro rasgo de Lihn, al que ya aludimos, es el empleo del verso libre en la extensión del versículo. Véase cómo crea con él una atmósfera envolvente, rica en emotividad y en contenidos conceptuales:

“Esta mañana,  
un estudiante que ayer no más se abría  
[paso entre la muchedumbre,  
con el orgullo y el desprecio y una suerte  
[de severa alegría a flor de labios,  
con la elasticidad, seguridad y ceguera de  
[un sonámbulo atraído por un objeto  
[fijo,  
insensible a los llamados que se escuchan  
[de noche, en una casa de huéspedes:  
retazos de canciones, suspiros, ruido de  
[puertas que se abren y cierran cautamente;

mi vecino de pieza,  
alguien que empecé a reconocer a la dis-  
[tancia como tropezara entre el prime-  
[ro y el segundo piso  
por una especie de fatalidad a la que  
[trataba de sobreponerse caminando  
[en la punta de los pies;  
un rostro, no. Un conjunto de ruidos que  
[maldije y a los que terminé por ha-  
[bituarme,  
articulándose, regularmente, a una misma  
[hora de la tarde, a una misma hora  
[de la mañana;

casi nadie:  
un hombre joven, como yo y como yo dis-  
[puesto a salir adelante,  
puso fin a sus días”<sup>21</sup>.

A Alberto Rubio (1928) lo ha impresionado, con gran fuerza, la obra de César Vallejo. De él aprendió la audacia verbal, y de su mundo extrajo una conciencia de la tierra que, por razones muy hondas, fue en Vallejo la expresión de un drama, acaso único en la poesía del continente.

Pero las razones de Vallejo no podían ser las razones de este poeta chileno. Y Rubio descubrió, antes que nada, que su proximidad

al autor de *Los heraldos negros* tenía que derivar hacia la formación de un ámbito personal concreto, el suyo, en el cual se manifestara la vigencia de su mundo circundante. *La greda vasija* (1952) revela que logró tal propósito.

Lo primero es que el habla de Rubio corresponde a nuestro lenguaje familiar y cotidiano. Luego, resuelve los problemas formales, no por la vía del verso libre, sino que sometiendo a los metros establecidos. En ellos se mueve, sin embargo, con gran soltura y plasticidad.

En el poema *La abuela*, por ejemplo, escrito en tercetos alejandrinos, el tema se inicia con un endecasílabo. Así la vivencia tan hondamente sentida se precipita y, después, se desarrolla en dos planos paralelos. Uno muestra a la abuela entrando en la muerte; el otro hace alusión a un viaje y a elementos marinos: el ataúd como “una negra nave” y la partida a “extraños puertos”, la muerte:

“Se puso tan mañosa al alba fría,  
la cerrada de puertas, la absoluta de espaldas,  
cosiéndose un pañuelo que nadie conocía.

Se bajó bien los párpados. Con infinita llave  
los cerró para siempre. Unos negros marinos  
vinieron a embarcarla en una negra nave.

Y la nave, de mástiles de espermas y de velas  
de coronas moradas de flores, era el barco  
que lleva a extraños puertos a las hondas  
[abuelas.

No hizo caso a nadie; ni a la hija mayor,  
ni a su eterno rosario: tan mañosa se puso,  
tan abuela recóndita metióse en su labor.

Ni el oleaje de rostros, ni la llánte resaca  
pueden ahora atraer su nave hasta esta costa:  
ni nadie de su extraño pañuelo ahora la  
[saca!”<sup>22</sup>.

Las sugerencias ambientales del poema se refieren a una visión de velorio: “mástiles de espermas”, “velas de coronas moradas de flores”. Por otra parte, vemos el ir y venir de personajes en torno a la muerta, que la lloran ya inútilmente: “oleaje de

<sup>20</sup>Este admirable poema recuerda la hondura metafísica de los versos que Antonio Machado hace decir a su personaje Abel Martín:

“Mis ojos en el espejo  
son ojos ciegos que miran  
los ojos con que los veo”.

Abel Martín, *Cancionero de Juan de Mairena*, *Prosas Varias*, 2ª edición, Col. Contemporánea, Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1953, pág. 11.

<sup>21</sup>Así es la vida, en *Poemas de este tiempo y de otro*, pág. 28.

<sup>22</sup>En *La greda vasija*, Carmelo Soria, editor, Santiago, 1952, pág. 55.

rostros", "llántea resaca". El verso final repite la idea de mortaja que da el elemento "pañuelo" en el primer verso "... nadie de su extraño pañuelo ahora la saca!".

Obsérvese la audacia con que Alberto Rubio establece relaciones inhabituales —de gran funcionalidad en el conjunto— entre los elementos más relevantes del poema: "... la cerrada de puertas, la absoluta de espaldas"; "con infinita llave"; "... las hondas abuelas"; "tan abuela recóndita"; "... el oleaje de rostros"; "... la llántea resaca".

Aparte de este excepcional poema, hay otras notas que califican la obra de Alberto Rubio: su preocupación por los motivos de la tierra, el tono de regocijo —no exento de ironía— con que cuenta su comunión con el medio, con el hombre y con el habla, lo que lo induce a escribir canciones de ritmo ágil y popular: *Despedida*, *Granizo*,<sup>23</sup> etc.

Veamos cómo se desborda la gracia imaginativa de Rubio frente a la naturaleza, en este poema:

"Los ángeles de lluvia hacen la lluvia.  
Elevan la guitarra con sus cuerdas de lluvia,  
[via,  
y lanzan la tonada seminal del invierno.  
Una cueca de pájaros se cierne inversamente,  
[te.  
Son pañuelos las nubes que cubren todo el  
[cielo.  
Allá arriba los ángeles chilenos bailan cueca,  
[ca,  
sordamente extendidos, zarandeando los cielos,  
[los.  
Los árboles se embriagan, sin hojas musicales,  
[cales,  
de un vino lleno de hojas allá en su savia  
[adentro.  
De raíz en raíz van creciendo, creciendo.  
Y bailan una cueca primavera los árboles"<sup>24</sup>.

En esta línea, su poema *Brindis* debe considerarse como la más lograda expresión sensualista de una costumbre de la vida chilena<sup>25</sup>.

<sup>23</sup>En *Poetas universitarios*, Antología, 1956, Instituto Pedagógico, Centro Literario, Ed. Universitaria, S. A., Santiago, 1956. Vid. 'Alberto Rubio Riesco', pp. 73-82.

<sup>24</sup>*Invierno*, en *La greda vasija*, pág. 51.

<sup>25</sup>*Brindis* se publicó, primero, en el número 1 de la Revista *Extremo Sur*, Santiago, enero de 1955, pág. 8, y luego, en la antología citada, *Poetas Universitarios*, pp. 80-81.

En el prólogo a *La piedra del pueblo* (1954), Neruda expuso algunas opiniones que pueden estimarse como las más ciertas para una entrada en la poesía de E. Barquero (1931): "La poesía de Efraín Barquero tiene cuerpo. Es un material rico, una reconstrucción según las leyes de la vida, con palabras, con frases que parecían inútiles y que a su reclamo vuelven a brillar como espadas, relucen como el vino, se transforman en piedra, elevan otra vez la dignidad del canto". Y agrega: "... prefirió la transparencia y con ella algo más: la poesía".

Las palabras de Neruda —más que en el libro al cual se referían— tienen su justa aplicación en los que siguieron: *La compañera* (1956) y *Enjambre* (1959). Es en estos últimos donde la poesía de Barquero adquiere un relieve propio; es en ellos, también, donde verdaderamente se inicia un ciclo en el tratamiento de ciertos temas esenciales, como el de la continuidad de la especie, por ejemplo, o la expresión del amor conyugal elevada a una amplitud de mundo. Y el libro inédito de Barquero: *El pan del hombre*, que conocemos, mostrará no ya sólo una relación familiar, sino vital, con el mundo de las cosas y con el de las criaturas.

Toda la poesía de Barquero se nos ofrece como un testimonio de afirmación en la vida. Tomo algunos trozos del poema al hijo, *El invitado*:

"Un recién nacido en una casa sola es como el secreto de los viejos muebles. Y en la soledad casi humana de los lechos, él aleja la muerte con su mancha pura"<sup>26</sup>

"Parece que todo ha vuelto a ser desde que llegó nuestro invitado. Y abrió sus ojos para encontrarnos, a nosotros, que conocíamos el mundo.

Y fui yo, y no él, el sorprendido, como si el despertar fuera más viejo que todas nuestras noches insomnes.

Era yo, y no él, el que dudaba, al golpear la puerta de esta casa. El venía desde adentro de las piezas, dormido todavía, a encontrarnos a nosotros, que conocíamos el mundo"<sup>27</sup>.

<sup>26</sup>*El invitado*, I, en *Enjambre*, Premio Gabriela Mistral, Ed. Zig-Zag, Santiago, 1959, pág. 99.

<sup>27</sup>*El invitado*, III, en *Enjambre*, pp. 103-104.

Un caso de tal ímpetu en la transparencia tiene que ser, sin duda, la razón de la amplia acogida que, de manera muy justa, se ha tributado a la poesía de Efraín Barquero. ¿Cómo no agradecerle una palabra que nos reconcilia con la vida?

En no pocas ocasiones, la crítica se ha referido a Jorge Teillier (1935) en términos vagos: "Un poeta de melancolía sureña y campesina". Es decir, se ha visto en él lo aparente y externo; pero en realidad hay mucho más en esa poesía. Es la de Teillier una noble voz que se acerca a lo familiar, dándole una profunda y dolorosa dimensión existencial. Le angustia un temblor soterrado de tiempo que pasa y una secreta nostalgia por cosas perdidas —siempre el tiempo, al fin de cuentas— crea atmósferas neblinosas en torno a sus poemas.

No es raro que su lectura evoque la poesía de Lubisz Milosz. Antes que influencia, yo diría que lo que hay es una extraordinaria afinidad de temperamentos.

El dominio con que maneja elementos directos de paisaje y de situaciones ambientales —"el molino", "un puente sobre el río", "el aroma", "una naranja hundiéndose en la aguas", "el olor a pan amasado", "las fuertes ordeñadoras curvadas con el peso de los baldes", "las ramas de los pinos", etc.— muestra el mundo del poeta, y este mundo resulta conmovedor por la intensidad con que se dicen el tiempo y el destino humanos:

"Todavía yace bajo el manzano  
el tñlburi cansado de los abuelos.  
¿Quién recogerá esas manzanas  
donde aún destella un sol de otra época?  
El cerco se pudre.  
La ortiga invade el jardín.  
Alguien mira el tñlburi,  
y apenas lo distingue en la luz oscilante  
entre la tarde y la noche.

"Rodar, rodar.  
Bodas y entierros.  
Una noche entera luchando contra el ba-  
[rro  
cuando íbamos al pueblo recién fundado.  
Un viaje de ebrios entre la susurrante pe-  
[numbra  
esquivando las ramas enloquecidas.  
Viajamos y viajamos  
aun sabiendo que todo no puede sino ter-  
[minar  
en una casa miserable desde donde se mira

esa luz obstinada en pelear contra la no-  
[che".

¿Quién recogerá las manzanas  
donde aún puede vivir un sol de otra épo-  
[ca?

La ortiga invade el patio.  
El día, con sus pasos de viejo,  
no alcanza a refugiarse en la casa.  
Para huir de la obscuridad sólo hay un tñl-  
[buri cansado  
que apenas se distingue bajo la luz del man-  
[zano  
obstinado en luchar contra la noche"<sup>28</sup>.

Uno de los procedimientos más notables en la obra de Teillier —y que le da un tono muy particular a su poesía— es el de las transferencias afectivas, a través de personificaciones de objetos naturales o inanimados. Esto se observa en el poema transcrito: "... las ramas enloquecidas"; "... luz obstinada en pelear contra la noche"; "El día, con sus pasos de viejo"; "... tñlburi cansado", etc.

También se puede subrayar el recurso en este hermoso poema de su primer libro:

"De nuevo vida y muerte se confunden  
como en el patio de la casa  
la entrada de las carretas  
con el ruido del balde en el pozo.  
*De nuevo el cielo recuerda con odio  
la herida del relámpago,  
y los almendros no quieren pensar  
en sus negras raíces.*

El silencio no puede seguir siendo mi len-  
[guaje,  
pero sólo encuentro esas palabras irreales  
que los muertos les dirigen a los astros y  
[las hormigas,  
y de mi memoria desaparecen el amor y la  
[alegría  
como la luz de una jarra de agua  
lanzada inútilmente contra las tinieblas.

De nuevo sólo se escucha  
el crepitar inextinguible de la lluvia  
que cae y cae sin saber por qué,  
parecida a la anciana que teje  
sin recordar que su nieto ha muerto.

<sup>28</sup>Twilight, en *El cielo cae con las hojas*, Ediciones Alerce, Santiago, 1958, pp. 26-27.

Y se quiere huir  
hacia un pueblo donde aún es joven la vi-  
[da,

y el trompo lanzado por un niño  
todavía no deja de girar,  
esperando que yo lo recoja,  
pero donde se ponen los pies  
desaparecen los caminos,  
y es mejor quedar inmóvil en este cuarto,  
pues quizás ha llegado el término del mun-  
[do,

y la lluvia es el estéril eco de ese fin,  
una canción que tratan de recordar  
labios que se deshacen bajo la tierra”<sup>29</sup>.

Alguna vez, Teillier se hizo esta pregunta: “¿Cuál es mi condición?, y se respondió a sí mismo, con palabras que sus dos libros confirman: “Es esta: soy del Sur”.

Y la presencia del Sur de Chile en la poesía, como ya se ha dicho, es clave para comprender la obra de varios poetas nuestros. Pablo Guíñez (1929) también busca su destino en la lluvia y en la soledad, en la nostalgia, que es un “leit motiv” insinuado ya en el título de su libro inicial: *Miraje solitario* (1952):

“El Sur, mojado y verde, mi soledad vigi-  
[la”<sup>30</sup>.

.....  
“Yo no tengo lenguaje, pero leo en la llu-  
[via”...<sup>31</sup>.

Y Luis Vulliamy, en dos versos felices, ha dado el resumen de esos poderosos influjos ambientales:

<sup>29</sup> *La última isla*, en *Para ángeles y gorriones*, Ediciones “puelche”, Santiago, s/f. (1956), pp. 25-26.

<sup>30</sup> P. Guíñez, *Miraje solitario*, Edic. “Flor Nacional”, Santiago, 1952, pág. 13.

<sup>31</sup> De *Regreso*, en *Miraje solitario*, pág. 29.

“Era el amado orden del Sur un cotidiano rito de viento y de madera...”<sup>32</sup>.

\* \* \*

El presente panorama de la poesía joven se puede extender a los nombres de Stella Díaz Varín (1926) y Ximena Sepúlveda (1932), ambas en seguro camino de madurez expresiva. En la obra de Armando Uribe Arce (1933), habría que determinar hasta qué punto su novedad no es más que una prueba de inautenticidad.

5

Estas rápidas calas en la obra de los poetas que me parecen más valiosos en la segunda promoción, permiten conformar el siguiente plano de conclusiones:

—Todos ellos son fieles a las constantes de claridad, de empleo de un lenguaje puesto en nuestra costumbre, de rigor expresivo, de contención y de sentido lírico.

—La búsqueda de modos diferenciadores se da a través de tres líneas fundamentales: a) Formalismo de raíz hispánica, en Arteché, Rosa Cruchaga, Rosenmann Taub; b) Configuración del mundo poético sobre elementos inmediatos, del medio habitual, operando con un lenguaje que revaloriza las notas coloquiales y las menciones directas: Rubio, Barquero, Teillier, Guíñez, Gilberto Llanos, Raúl Rivera; c) Ambito de densidad y angustia, en Enrique Lihn. En lo formal, éste amplía las posibilidades del verso libre.

Aunque esté todavía demasiado cercana para juzgarla en definitiva, nuestra fe en esta segunda promoción se afirma, porque cada uno está haciendo lo suyo con alentadora conciencia de trabajo, en una lucha sincera por el encuentro de la propia expresión.

<sup>32</sup> *Ralces*, en *Ritual del hombre inquieto*, Edición de la Alianza de Intelectuales de la Frontera, Angol, 1954, pág. 61.

OB. RIVERA  
1992