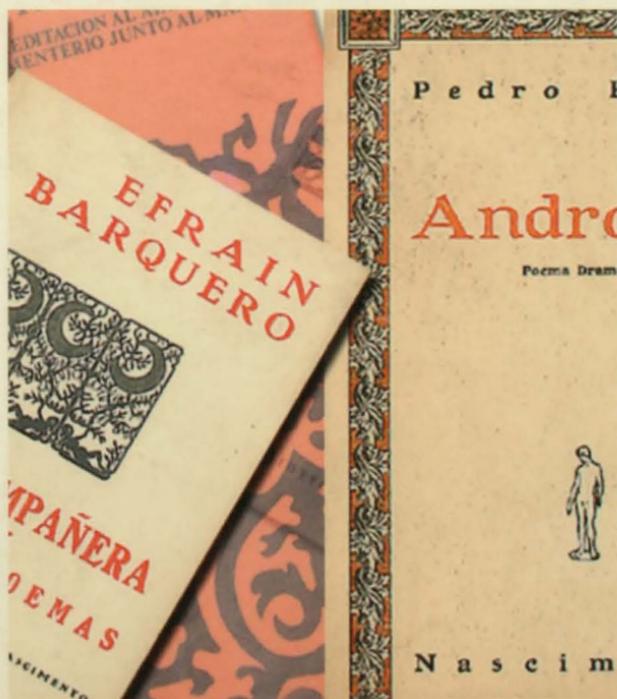


POESÍA



*Antología crítica de la
Nueva Poesía Chilena
1957*

JORGE ELLIOTT



GOBIERNO DE CHILE
FERIA NACIONAL DEL LIBRO Y LA LECTURA

COLECCIÓN
ENTRE MARES



JORGE ELLIOTT

*Antología crítica de la
Nueva Poesía Chilena*

1957

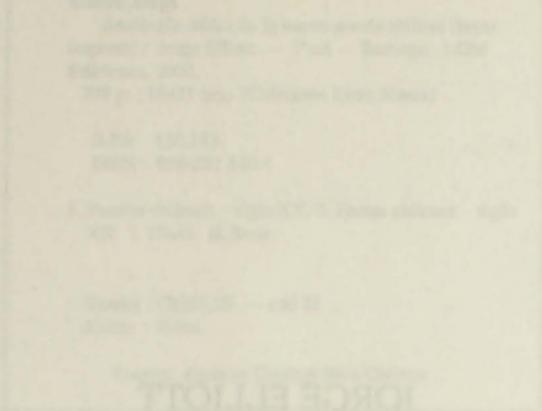


ENTRE MARES POESÍA



GOBIERNO DE CHILE
CONSEJO NACIONAL
DEL LIBRO Y LA LECTURA

LOM, PALABRA DE LA LENGUA YÁMANA QUE SIGNIFICA SOL



© LOM Ediciones

Primera edición, diciembre de 2002

I.S.B.N: 956-282-536-1

© JORGE ELLIOTT

Registro de Propiedad Intelectual N°: 130.143

Diseño, Composición y Diagramación:

Editorial LOM. Concha y Toro 23, Santiago

Fono: (56-2) 688 52 73 Fax: (56-2) 696 63 88

Impreso en los talleres de LOM

Maturana 9, Santiago

Fono: (56-2) 672 22 36 Fax: (56-2) 673 09 15

web: www.lom.cl

e-mail: lom@lom.cl

En Buenos Aires *Editores Independientes* (EDIN)

Baldomero Fernández Moreno 1217

Fono: 5411-44322840

editoresindependientes@hotmail.com

Impreso en Santiago de Chile.

Presentación

La *Antología crítica de la nueva poesía chilena* (1957) de Jorge Elliott es una obra ejemplar, tanto desde la perspectiva de la selección de poetas como desde el intento de diseñar un cuadro general de la poesía de su tiempo, dando cuenta de sus orígenes y sus constantes estéticas. Pocas veces se ha visto en nuestra historia literaria un alarde de erudición y complejidad interpretativa tan acabado como el de este crítico y profesor de literatura inglesa, quien en un prólogo de más de 100 páginas, compara e intersecta la poesía nacional con la de Europa y la del resto de América con una justeza a veces inusual en nuestros hermeneutas.

La visión de Elliott sobre la poesía de su tiempo es totalizador. Su prólogo incursiona no solo en los rasgos más característicos de la lírica chilena de mediados del siglo XX, sino también en la literatura universal y sus orígenes desde el Romanticismo en adelante, ampliando su foco hacia los fenómenos económicos, geográficos, filosóficos, políticos y culturales en un trabajo comparativo notable, pero también a veces sesgado y dogmático. Ciertamente, estamos frente a un ensayista de fuste, de aquellos que sabían ligar lo universal con lo particular, lo propio con lo extranjero, lo actual con la tradición. Pero en ese mismo gesto ecuménico radica también parte de su dispersión y de la crítica que un lector actual puede hacerle a sus disquisiciones: por ejemplo, sobre la decadencia española frente al poderío económico y cultural de Inglaterra y Francia o su razonamiento spengleriano y determinista sobre la desaparición del indígena y el negro en ciertas comunidades latinoamericanas. Así mismo, según Elliott, el predominio europeo y "la equilibrada constitución racial" que se generó en Chile, representan una causal importante en los avances culturales del

país en el siglo XX. Se equivoca también cuando alaba “la participación del pueblo y aristocracia en la vida popular” y lo ilustra con la “paya” entre el mulato Tahuada y don Javier de la Rosa. Esto ha sido, a su juicio, propicio para “un enriquecimiento expresivo en todos los sectores sociales”, idea que nos parece por lo menos discutible, sobre todo si se consideran los avances que han tenido los estudios historiográficos en los últimos años. En este sentido, y reconociendo las virtudes de su largo ensayo introductorio, consideramos que no era necesaria tan larga disquisición sobre los atributos de la literatura europea moderna (especialmente la inglesa, la francesa y la alemana), para entender la modernización de la poesía chilena, sobre todo si se dejan de lado los procesos de apropiación cultural y los contextos políticos y sociales que ocurrieron en la historia del continente desde el período de la independencia.

Adecuados, nos parecen por otra parte, sus planteamientos sobre la pobreza discursiva y la falta de originalidad de la poesía chilena del siglo XIX, a cuyos cultores califica de “meros versificadores”, agregando que la riqueza cultural del país se inicia después del gobierno de José Manuel Balmaceda. Lo mismo ocurre con su conocimiento erudito sobre el desarrollo cultural del mundo europeo contemporáneo y su exhaustivo comentario sobre los temas y los planteamientos estéticos de la poesía chilena de su tiempo. Todo el periplo de la poesía chilena del siglo XX es analizado con gran intuición valorativa y un bagaje crítico notable, especialmente en lo que se refiere a su evaluación de las obras de Pedro Prado, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro. El largo recorrido que hace por los poetas vanguardistas y postvanguardistas, así como su examen de la antipoesía de Nicanor Parra (los *Poemas y antipoemas* son de 1954), expresan su perspicacia ante los fenómenos literarios más recientes. Del mismo modo, se detiene con interés en la obra de poetas muy jóvenes, como es el caso de Miguel Arteche, Venancio Lisboa, Enrique Lihn, Armando Uribe, Jorge Teillier, Armando Rubio y David Rosenmann-Taub. Otro hecho destacado en el ensayo introductorio de Elliot es su alcance sobre la poesía de mujeres, al señalar que después de Gabriela Mistral existen una serie de poetas destacadas como María Monvel, Chela Reyes, Mila Oyarzún, Irma Astorga, incluyendo algunas más

jóvenes, como Raquel Señoret y Raquel Jodorowsky, pero que ninguna de ellas logra una calidad cercana a la poeta del valle del Elqui.

Tal vez en este resumido balance de los criterios selectivos de Elliot, habría que reprocharle su poca consideración con los poetas anteriores a la vanguardia (de los cuales solo rescata a Pedro Prado), ya que desconoce la importancia que tuvieron en los orígenes de la poesía moderna la obra de Pedro Antonio González, Diego Dublé Urrutia y Carlos Pezoa Véliz (por lo menos). Por último, la selección poética de Jorge Elliott nos parece casi impecable, ya que los 30 autores que destaca son absolutamente imprescindibles para toda antología. Cualquier defecto que pudiera achacársele tiene que ver más bien con posibles omisiones, las cuales siempre van a ocurrir en la selección que se haga y por muy rigurosa que parezca. En consecuencia, el rescate de esta obra y la posibilidad de que los lectores puedan leer a estos poetas, muchos de ellos casi olvidados, representa además de un orgullo, un deber para una editorial como Lom, que se ha caracterizado por la defensa del patrimonio cultural y su proyección a la comunidad.

Damos gracias al profesor Jorge Elliott y a la Universidad de Concepción por habernos dado la oportunidad de contar con una antología que después de medio siglo sigue viva y vigente. También agradecemos al Fondo Nacional del Libro y la Lectura por su apoyo, pues nos ha dado la oportunidad de reeditarla y hacerla llegar a los lectores actuales como parte de una tradición histórica de la que aun podemos enorgullecernos.

NAÍN NÓMEZ

Nota preliminar

El presente trabajo me fue encomendado por el Consejo de Investigaciones Científicas de la Universidad de Concepción cuando desempeñaba el cargo de Profesor de Literatura Inglesa y Norteamericana en esa Universidad. Podría considerarse extraño que dicho Consejo encargara a un especialista en literatura inglesa la labor de estudiar críticamente la "nueva poesía chilena". Lo cierto es que el interesante fenómeno poético chileno de la actualidad merece estudiarse desde varios puntos de vista y se pensó que un crítico de formación diversa a la de la generalidad podría, quizá, verter una luz inesperada sobre él al utilizar instrumentos de juicio poco usuales.

La historia de la literatura española demuestra que especialistas extranjeros, como Fernando Wolf y Fitzmaurice Kelly, o simplemente críticos extranjeros, como Wiedlé y Robert Graves (pienso en el estudio acerca de Sor Juana Inés de la Cruz de este último), han, en el primer caso, desentrañado secretos importantes de nuestra tradición y, en el segundo, aportado una visión fresca y estimulante cuyo efecto general ha sido muy constructivo. Por otra parte, los estudios acerca de literatura francesa del escritor inglés G. L. Strachey y los trabajos sobre Milton, del profesor francés Denis Seurat han conseguido cosa semejante en beneficio de las literaturas francesa e inglesa respectivamente. Guardando un debido sentido de las proporciones, me daría por satisfecho si este pequeño ensayo lograra algo semejante en bien de los poetas chilenos y de los especialistas en literatura hispanoamericana, quienes, a la vez, deben tomar en cuenta que se trata de un trabajo realizado con interés y cariño aunque no por un especialista en su materia.

Puesto que se trata de una antología "crítica" he realizado una selección rigurosa. Esta selección dejará de satisfacer a muchos y es indispensable reconocer que, aunque he intentado ser lo más imparcial posible, no podría haber comenzado a seleccionar sin recurrir a mi gusto particular fuera de hacer uso de mis limitados conocimientos de estética literaria. La tarea de escribir acerca de nuestros contemporáneos es ingrata y, como han señalado tantos, en este caso la "herejía personal" es siempre más obvia. Recuerdo haberle preguntado al distinguido poeta y crítico inglés T. S. Eliot en 1947, a qué atribuía él su inmensa popularidad como crítico por cuanto yo consideraba que los trabajos de Edmund Wilson, Livingston Lowes, Bowra y otros revelaban una sensibilidad y penetración al menos equivalente a la suya. Me respondió, sonriendo, con estas palabras: "Lo atribuyo a que jamás he escrito acerca de mis contemporáneos". No dudo de que si T. S. Eliot se hubiese dedicado a estudiar a los poetas de su tiempo en vez de centrar su atención, ante todo, en los poetas metafísicos del siglo XVII, su labor crítica hubiese sido mucho más discutida; no obstante alguien tiene que preocuparse de la poesía actual, aunque cometa errores, ya porque sus convicciones íntimas no coinciden con las que sustenta el artista que examina, en lo que concierne a los fenómenos estéticos, o ya porque las pasiones vitales del momento, lo separan de él. Es interesante hoy día leer los juicios emitidos acerca de poetas como Wordsworth, Coleridge, Keats, Byron y Shelley por sus contemporáneos. ¡Cuánta pasión hay ahí! ¡Cuánto compromiso con los conflictos del momento y con los prejuicios estéticos de la época! Ahora, a poco más de cien años de la muerte de Wordsworth, tenemos una comprensión mucho más amplia de lo que es el Romanticismo; además, los problemas álgidos de ese tiempo no nos comprometen de modo alguno. Es por eso que nos es permitido acercarnos a sus obras sin compromiso, fuera de que ahora se ha originado cierta perspectiva hacia ellos. Es con plena conciencia de estas circunstancias que he emprendido la tarea que se me encomendó y he hecho lo posible por ser equitativo e impersonal.

Finalmente deseo expresar mis sinceros agradecimientos a la Universidad de Concepción y muy en particular a su Rector, señor David Stitchkin, a su Secretario General, señor Avelino León,

al secretario del C.I.C., profesor César Fighetti, y a los componentes del C.I.C. en su totalidad, por el interés que han demostrado en mi trabajo. Debo dejar constancia, también, de la generosa ayuda que me brindaron en todo momento los profesores Juan Loveluck, Eduardo Hyde, Mario Ricardi y Máximo Bertens. Deseo agradecer a la vez, a Enrique Bello, director de la *Revista de Arte* de la Universidad de Chile, por sus constructivas sugerencias y por la ayuda que me ha brindado en la revisión final de las pruebas.

La Nueva Poesía Chilena

EL AUTOR

1. Consideraciones generales

En contraste con los Estados Unidos de Norteamérica los países de nuestra América se muestran atrasados tanto en lo que concierne al desarrollo económico-social como en lo cultural. Los Estados Unidos no solo han logrado transformarse en la potencia industrial más grande del mundo, sino que, además, han contribuido valiosamente al progreso de la tecnología y la ciencia. Fuera de esto, su novela es tan importante como la de cualquier país europeo y su poesía y su teatro han ejercido una influencia notable en todas partes. Para confirmar lo último basta recordar nombres como los de Melville, Hawthorne, Mark Twain, Henry James, Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Emily Dickenson, Farrel, Thomas Wolf, Frost, Maxwell Anderson, Arthur Miller, Ezra Pound, Tennessee Williams, Vachel, Linsay, William Faulkner, O'Neil o John Dos Passos. Se trata de figuras tomadas al azar y lo importante es que todo el que lea la lista podrá sugerir al menos una decena más de equivalente significación¹. No hay duda de que estamos en presencia de una demostración clara e innegable de la vitalidad cultural de los Estados Unidos. Vale la pena señalar también que ha surgido un grupo muy respetable de filósofos desde los días de Emerson y William James hasta los de Dewey y Santayana, lo cual es un signo de madurez intelectual que sería imposible descubrir en el medio latinoamericano.

¹ Podríamos haber mencionado, en vez, a Longfellow, Fenimore Cooper, Washington Irving, Edith Warton, Theodore Dreiser, Upton Sinclair, Edwin Arlington Robinson, Bret Harte, Carl Sanburg, Truman Capote, E. E. Cummings y Conrad Aiken, sin rebajar mayormente la calidad.

Por regla general se da a entender que el estado en que se encuentra Hispanoamérica es consecuencia de su desfavorable situación geográfica, de la compleja topografía de los continentes que ocupa –puesto que ha dificultado el desarrollo de medios de comunicación adecuados–, de su inquietante problema indígena y, finalmente, de su falta de estabilidad y unidad política. Pero si fuera así, ¿cómo se explicaría su notable desarrollo espiritual durante los primeros siglos de la colonia? Entonces no era más fácil que ahora establecer comunicaciones entre virreinato y virreinato, ni era menor el problema indígena, mientras que las distancias entre los diversos centros coloniales y la madre patria, en relación a los medios de transporte utilizados, imponía una cierta independencia de gobierno en lo que se refiere a los asuntos internos; sin embargo, surgió una cultura impresionante con una interesante arquitectura, con al menos dos finas escuelas de pintura –las de Quito y Cuzco– y aparecieron figuras literarias tan destacadas como Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz, Pedro de Oña y el Inca Garcilaso. Los factores que mencionamos no pueden ignorarse, pero tampoco son de importancia definitiva. Más significativo parecería ser, según el pensamiento de algunos economistas, el hecho de que aquí, debido a la humanitaria influencia del catolicismo, no se exterminó a la población indígena, ya que así se arraigó, a través de las encomiendas, un feudalismo que no fue favorable al progreso industrial. Señalan ellos que en los Estados Unidos, al eliminar al piel roja, el blanco tuvo que entrar a realizar el tipo de trabajo que aquí se impuso al indio, sin darle el estímulo que tuvo el blanco en el continente del norte al ser él terrateniente. Más aun hacen ver que el retraso del sur de los Estados Unidos con respecto al norte se debe a que allí hubo una esclavitud de tipo feudal. Algo hay de cierto en ello, pero en algunas regiones de nuestra América también se eliminó al indio –en Argentina y Uruguay por ejemplo–² sin que esos países hayan conocido un desarrollo equivalente al de los

² Es interesante observar un paralelismo entre la literatura argentina y la norteamericana en relación con el problema del indio. En ambos países, apenas el indio (piel roja, gaucho) perdió su capacidad de lucha y comenzó a desaparecer, surgió un sentimiento romántico y nostálgico hacia él. Dejó, entonces, de ser el bandido y pasó a ser un héroe de notables cualidades humanas, lo que queda en evidencia tanto en la novela de Fenimore Cooper y en la poesía de Longfellow como en toda la literatura gauchesca. Antes no había prendido la idea de Rousseau.

Estados Unidos, aunque sí superior al de la mayoría de los pueblos del litoral del Pacífico. A nuestro parecer, mayor trascendencia tiene el hecho de que nos separamos de España cuando su cultura no se hallaba en estado floreciente, ya que tanto en Argentina como en Uruguay, a pesar de que allí el nivel de vida es más alto que en Perú o Ecuador, ciertas disciplinas del pensamiento no han podido tampoco alcanzar un debido desarrollo.

El mismo caso de los Estados Unidos sirve para comprobar la importancia de que un país o continente originado en la colonización, esté ligado a una cultura vigorosa en un momento específico. Estados Unidos rompió con Inglaterra cuando ésta estaba en un estado de actividad creadora admirable. No es casualidad que esa nueva nación haya podido producir una gran novela, como así también una poesía y un teatro florecientes y no así un movimiento plástico y musical de equivalente importancia. Inglaterra posee una tradición literaria magnífica, cuya productividad no ha disminuido jamás, pero su música y su plástica fueron debilitadas desastrosamente por el puritanismo. Estados Unidos no pudo, entonces, cosechar frutos para los cuales no se le había entregado semilla³.

La decadencia cultural de España es consecuencia del agotamiento que le sobrevino debido a las circunstancias históricas que debió atravesar desde el siglo XV hasta el XVIII. Poco se toma en cuenta que España, en el primer siglo de nuestra Era, cuando emperadores (como Adriano) nacidos en la península ibérica gobernaban el imperio romano, tenía unos 40 millones de habitantes. Posteriormente, las invasiones bárbaras –vándalos, godos, alanos, etc.–, las

³ En la Edad Media los ingleses tuvieron una fuerte tradición plástica y musical. La ojiva aparece por primera vez en las catedrales góticas de Inglaterra, como ningunas adaptadas al paisaje a que pertenecen, y los alabastreros de Nottingham eran entonces famosos en toda Europa. En cuanto a la música, el contrapunto lo desarrolló Dunstable, compositor inglés, con Adán de la Hale y ese país, hasta la época de Purcell, poseía una tradición musical tan poderosa como la de cualquier otro país de Europa. La revolución puritana, iconoclasta y antisensual, debilitó todas las artes hacia 1640, menos la poesía. La plástica se recupera antes con los verdaderos precursores del impresionismo: Bonnington, Cox, Turner y Constable. La música solo resurge en los últimos años con William Walton, Vaughan Williams y Benjamín Briten. Hay quienes piensan que la música inglesa demoró en revivir porque mucho del talento musical se concentró en la poesía, que es de una gran musicalidad.

pestes y plagas, y luego las guerras contra los moros, redujeron drásticamente la población. No obstante el hecho de que el número de sus habitantes era escaso, se lanzó a poblar dos continentes del Nuevo Mundo –porque había decidido mantenerse en ellos sola– y permitió la entrada a América a solo unos pocos extranjeros católicos, especialmente irlandeses. Cuando emprendió esta tarea magna, su población era inferior a la de la Argentina actual, según el censo de 1594, el cual revela que España tenía entonces apenas 8.206.791 habitantes, o sea, más o menos la quinta parte de los que tuvo en el primer siglo de la Era Cristiana⁴. Inglaterra, por el contrario, no intentó mantenerse sola en Norteamérica, ya que los suecos pudieron establecerse en Delaware, los holandeses en Nueva Amsterdam (hoy Nueva York), los franceses en Nueva Orleans, etc. Además, la pequeña población del reino de España logró por largo tiempo vivir en forma relativamente holgada del llamado oro del nuevo mundo, y por esto sufrió la industria local –disminuyó, por ejemplo, desastrosamente, el número de telares en operación entre los siglos XV y XVII–, por lo cual no se desarrolló una clase media vigorosa como en Francia e Inglaterra. En esos lugares, fue la burguesía la que impidió que prosperara la Contrarreforma, como lo hizo en España, país al cual aisló del resto de Europa cuando allí surgía el racionalismo que impulsó el mecanismo industrial posterior. La burguesía que, como dijimos, propició el desarrollo industrial, fue práctica, objetiva e individualista. La Reforma fue esencialmente individualista en cuanto defendió el derecho de cada ser para interpretar las escrituras sagradas de acuerdo con su propio criterio. El cambio social hace que Inglaterra, después de la época isabelina, no dé otro Shakespeare, pero en cambio aparecen un Harvey (descubridor de la circulación sanguínea), un Newton, un Hobbes, un Hume, un Berkeley. España, por el contrario, no solamente no produce otro Cervantes después de la Edad de Oro; tampoco levanta una filosofía

⁴ Los datos que proporcionamos los obtuvimos en el interesante estudio sobre España de A. E. Houghton publicado en *The Encyclopaedia Britannica* (Eleventh Edition). Conviene recordar la importancia que tiene la población en el vigor de un país. Poco se recuerda que cuando Napoleón dominó a Europa, Francia tenía el doble de la población de Alemania, proporción que prácticamente se había invertido hacia 1870.

o una ciencia⁵. Sin un pensamiento vivo capaz de llevarla hacia adelante y sin contacto nutricional con los países que lo tenían⁶, al hallarse aislada por la Contrarreforma, la madre patria estancó su energía creadora y entró en decadencia.

Los movimientos nacionalistas engendraron una antipatía inevitable hacia la madre patria en las nuevas naciones. Siendo así, solo se podría haber mantenido un vínculo cultural fuerte, si la cultura española se hubiese encontrado en plena actividad, lo que no era el caso. Justamente por esta razón nuestra América comenzó a mirar hacia Francia, de donde habían llegado las ideas que inspiraron los movimientos separatistas. Por desgracia, Francia pasaba entonces por la fase más débil de su romanticismo: la fase retórica, frenética, elocuente y sentimental, completamente desligada del espíritu de las filosofías que antes habían logrado ceder siempre a lo francés, una limpia y bella lucidez intelectual⁷. Entre nosotros se aceptó esta orientación, sin crítica, porque pasábamos por un período de entusiasmos activos y necesitábamos crear un sentido de nacionalidad. A la época de la arenga le conviene la elocuencia y el sentimentalismo. Todo ser humano es más o menos sentimental,

⁵ Varios escritores españoles han discutido los efectos de la Contrarreforma en España. Citaremos aquí a Mariano José de Larra quien dice en su artículo "Literatura" (*Artículos de Crítica Literaria y Artística*, tomo II. Calpe, 1950), lo siguiente:

"Si pensamos que aun en la época de su apogeo nuestra literatura había tenido un carácter particular, el cual o había de variar con la marcha del tiempo o habría de ser su propia muerte, si no quería transigir con las innovaciones y el espíritu filosófico que comenzaba a despuntar en el horizonte de Europa... a esta sazón, y cuando nuestros ingenios no hacían ni podían hacer otra cosa que girar de continuo dentro del mismo estrecho círculo, antes de que se hubiese terminado de formar y fijar la lengua, una causa (la reforma) religiosa en su principio y política en su consecuencia, apareció en el mundo; y esa misma causa que dio espíritu investigador a otros pueblos, reprimida y perseguida en España, fijó en nosotros el nec plus ultra que había de volvernos estacionarios".

⁶ Podríamos dar varios ejemplos respecto a las consecuencias negativas de un aislamiento prolongado, pero preferimos mantenernos en el campo de nuestra especialidad y señalar que hay general acuerdo entre los expertos en novela inglesa en el sentido de que el aislamiento que impusieron a Inglaterra las guerras napoleónicas debilitó su novela, al mantenerla sin nutricional contacto con Europa cuando comenzaba ella a florecer desde Rusia hasta la propia Francia.

⁷ G. L. Strachey en *Landmarks in French Literature* (William and Norgate, London, 1925), observa que en un tiempo el destino de la literatura francesa osciló entre Rabelais y Ronsard. Escogió a Ronsard y se introdujo en un clasicismo

(continúa en pág. siguiente)

como bien lo saben en nuestros días los productores de cine y de novelas populares y los agentes de propaganda⁸.

Vemos, pues, que los factores primeramente mencionados no son los decisivos, aunque, como ya sugerimos, son en parte causantes de los últimos, puesto que las dificultades de la conquista contribuyeron a crear el agotamiento de España que, por lo demás, también siguió desangrándose en Europa y el Mediterráneo a través de continuas guerras locales (Lepanto). El factor caos político es otra herencia española, como quiera que ese país no ha sido capaz de lograr tampoco una vida institucional sana. Con razón se ha observado que España es un caso muy extraño, al cual le han fracasado todas las revoluciones importantes. Allí han vencido siempre las fuerzas más reaccionarias, lo que ha evitado los repentinos avances que causaron en Inglaterra los movimientos que impusieron primero la Carta Magna y luego el gobierno de Cromwell, o que vigorizaron a Francia después de la Revolución.

Al faltarnos la base de una tradición en plena actividad, no llegamos a sentir la importancia del pasado en el presente. Olvidamos que la civilización, como el hombre mismo, no es producto de generación espontánea. A consecuencia de esto se interpretó

estricto. No pudo así lograr esa amplitud expresiva que conquistó la literatura inglesa en la era isabelina debido a que el clasicismo impone márgenes que excluyen algunos aspectos de la sensibilidad. Los aspectos excluidos los introdujo Baudelaire en la poesía de su patria a través de su admiración por Poe, un poeta nutrido en los isabelinos. No obstante, el romanticismo inicial francés—Baudelaire es decadente—se preocupó más bien de liberarse de las rígidas convenciones del *Langue noble*. Se alejó de las filosofías tradicionales sin engendrar otra, como el alemán que expresará al nuevo espíritu.

⁸ La afirmación más interesante que nos ha tocado leer acerca de la diferencia entre emoción y sentimentalismo, la hemos encontrado en la obra del Dr. Richards intitulada *Principles of Literary Criticism* (Kegan and Paul, Londres, 1947). El Dr. Richards sostiene que la emoción es una experiencia que nos acontece súbitamente y ella, sin embargo, logra modificar nuestra sensibilidad, mientras que el sentimentalismo es un estado afectivo que destruye nuestra escala de valores. Según él, el enamoramiento es un estado sentimental y por eso desvirtúa nuestro sentido de las proporciones, ya que cuando estamos enamorados atribuimos una importancia inaudita a incidentes que, en otras circunstancias, sabríamos valorar debidamente. Claro es que el sentimentalismo es muy humano y por eso tiene cabida en el arte, siempre que no se le confunda con una emoción radical y haga compañía a una vivencia verdaderamente recia.

erróneamente la fe romántica en la imaginación y la inspiración. Se les creyó factores capaces de iluminar al ser repentinamente, sin necesidad de base alguna. Del pasado había que saber algo ¿qué? datos, fechas, etiquetas, es decir, la información superficial del fenómeno histórico. Nació así una idea errada de la cultura. Se llegó a creer que ésta es algo que solo se puede aprender en textos; se olvidó el elemento cultivo, es decir, que la cultura se forma, no se aprende desde afuera. Por esto justamente se ha aspirado a dar a las generaciones jóvenes algo vago llamado "cultura general", que parece consistir en estar informado de todas las disciplinas sin dominar ninguna. El afán de "aprender" cultura y no el de transformar a un ser en culto a través del cultivo se refleja en el hecho de que la enseñanza humanística, la de todas las disciplinas de orden abstracto, desde las lenguas antiguas y modernas hasta las matemáticas, han sido entregadas entre nosotros a los pedagogos, quienes, por muy respetable que sea su profesión, no adoptan disciplina alguna del saber con el objeto de acercarla a su última verdad. A ellos, debido a la función que han de desempeñar, les basta lograr una familiaridad relativa con su tema. En verdad —con raras excepciones que nada modifican— en nuestra América se ha usado el cerebro como si fuese un bolsillo: se le atiborra de información y de datos en una estéril tentativa de absorción mecánica de conocimientos elementales. De ahí que la América llamada Latina, con cerca de 180 millones de habitantes, haya contribuido de modo tan precario al pensamiento puro, científico y filosófico. Es importante señalar, además, que de las artes, la menos desarrollada en Latinoamérica hasta el siglo pasado es la novela, cuyo auge es posterior a la formulación racionalista del siglo XVIII, y en cuya construcción se aplica, como observa Dilthey⁹, el concepto, el análisis y el método deductivo.

No hay duda de que, a medida que nos vayamos incorporando al desarrollo general de la civilización occidental, sentiremos mayor necesidad de modificar nuestros métodos educacionales. La solución, desde luego, no está en insistir en un tipo de especialización restringida, semejante a la que se ha impuesto en Estados Unidos, donde por suerte esa especialización no ha afectado a las grandes

⁹ Véase *Vida y Poesía* de Dilthey (Fondo de Cultura Económica, México, 1945).

universidades tradicionales (Harvard, Yale y Princeton), por lo cual hay aun allí núcleos de creación viva. Es menester recordar también que nuestras Universidades son conglomerados de escuelas profesionales y que constantemente se arguye que la primera función de la Universidad es preparar "profesionales expertos", asegurándose al mismo tiempo que la investigación, tanto científica como humanística, es un lujo que no nos podemos dar. Lo cierto es que es un lujo indispensable, ya que sin ella no surge esa capacidad de creación con la cual se enfrentan y resuelven los más complejos problemas del medio¹⁰.

Nadie, quizá, ha meditado tan cabalmente acerca del problema educacional de nuestro tiempo, como el filósofo inglés Alfred North Whitehead, profesor en Cambridge y Harvard, quien anota al respecto en *Science and the Modern World*:

"Los peligros que surgen del profesionalismo son muy grandes para nuestra sociedad democrática. La fuerza directriz de la razón se debilita. Los mejores intelectos carecen de equilibrio... en breve las funciones especializadas se realizan mejor... pero las directivas generales padecen de una falta de visión... mi crítica personal a nuestra educación tradicional es que se ocupa en exceso del análisis intelectual y de proveer datos reducidos a fórmulas... sencillamente acentuamos la importancia de las formulaciones abstractas e ignoramos el sentido de la manera en que actúan entre sí los diversos valores... lo que necesitamos es apreciar la infinidad de variedades de valores vívidos que logra un organismo en un ambiente adecuado... cuando creemos saberlo todo acerca del sol, la atmósfera y la

¹⁰ Decimos que aquí se ha pensado hasta hace poco que la investigación es un lujo indispensable; pues bien, es interesante notar que la pequeña y modesta república de Israel acaba de aceptar un proyecto presentado por el ingeniero Alejandro Zarchin para irrigar el desierto de Neguev con agua de mar purificada por un método desarrollado por él (a base de solidificación y evaporización por vacío, no por condensación). Este proyecto costará unos 270.000 dólares en su etapa experimental y un miembro del gobierno de ese país, al cual se le preguntó acerca de las posibilidades de éxito de la idea, respondió lo siguiente: "Somos un país demasiado pobre para rechazar los sueños... solo los hombres que nada hacen jamás yerran", Ahora bien, este proyecto tiene por fin resolver un dilema semejante al de Chile en el Tamarugal y por eso podemos preguntarnos: ¿cuánta energía se dedica entre nosotros para encontrarle solución? (véase la revista "Time" del 3 de septiembre de 1956).

rotación de la tierra, podemos muy bien no habernos percatado del brillo de ese astro... necesitamos arte, una educación estética. Hay que desarrollar los hábitos de aprehensión estética..."¹¹

Somos todavía un mundo para el futuro., Nuestros recursos materiales latentes son inmensos y nuestro vigor psíquico es amplio. Mientras tanto, la fusión racial se sigue realizando en bien de una mayor consistencia psicológica. Sobrevive, también, en la mayor parte de los países de nuestros dos continentes un arte popular que ha comenzado a nutrir las manifestaciones estéticas más elaboradas de la cultura. El, sin duda, contribuye a individualizar lo nuestro y, con los años, puede determinar su originalidad definitiva. La importancia de que exista un folklore que nutra a las manifestaciones más refinadas o complejas de la cultura, ha preocupado últimamente a muchos intelectuales y artistas europeos, que ven, con verdadero temor, cómo él desaparece en su mundo a medida que se acaba la cultura rural. El poeta T. S. Eliot, por ejemplo, llama nuestra atención a este fenómeno en su interesante estudio intitulado *Notes Towards a Definition of Culture*¹². Aunque es motivo de optimismo que aun tengamos un folklore vivo, no debemos

¹¹ Véase *Science and the Modern World* de Alfred North Whitehead (Macmillan, Londres, 1950). Referente al trozo de este libro citado en el texto, observaremos que el problema nuestro es doble. Nosotros no solo carecemos de una educación artística adecuada, sino que también nos falta una especialización seria en las disciplinas abstractas puras, no profesionales. La falta de un "tiraje" intelectual, creado ya por una industria poderosa, ya por verdaderas responsabilidades internacionales, unida a nuestra carencia de tradición racional, permite que persista un estado de estancamiento que propicia la entronización de mentes mediocres en cargos universitarios claves (me refiero a las cátedras en que se debería investigar o incitar al pensamiento). Se nota una tendencia a utilizar las disciplinas para agregar prestigio a la persona y no con el objeto de servir las. Ahora se palpa un intenso afán por impulsar el desarrollo de la investigación científica, lo que no está mal, siempre que no se olvide lo observado por Whitehead, o sea, que una mente equilibrada requiere también de una amplia sensibilidad estética. Hay, pues, que impulsar, a la vez, las artes y los estudios humanísticos.

¹² En *Notes Towards a Definition of Culture* (Faber & Faber, Londres, 1947). T. S. Eliot observa: "Penetra un nuevo error cuando se piensa que la cultura es asunto de un grupo, o sea, cosa de "gente culta"... procedemos, entonces, a suponer que las clases no educadas son tan cultas como les haya sido posible asimilar algo de esa cultura consciente. Tratar a esas clases como si fuesen una tribu primitiva a la cual hay que revelarle una verdad, es estimularlas a que descuiden su cultura popular en la cual se vigoriza toda cultura consciente".

excedemos por ello en nuestras esperanzas debido a que es un folklore estancado que se halla, en muchos países, moribundo y lo probable es que el progreso material lo haga, finalmente, desaparecer.

2. El problema de la poesía

No es posible referirse a la poesía chilena en particular sin antes aludir, aunque sea en forma esquemática, al problema general de la poesía. Este problema es, en realidad, el problema de todo el arte, y podríamos resumirlo en la palabra *potencialización*. Un poema, un cuadro, una escultura o un trozo de música, deben poseer una potencia especial que los capacite para penetrar más allá de la superficie sensorial y operar dentro del hombre, en la fuente misma de su vida emocional. El ser humano es un evento temporal que para realizarse plenamente no necesita solo de la acción, sino también de la sensibilidad, si se entiende por ella esa sed del ser que le hace receptivo a las experiencias con calor o miedo, y que, una vez captadas, las envuelve en un plasma emotivo para digerirlas y nutrir su espíritu, que ellas transforman y enriquecen¹. La expresión de este proceso está sobre todo en el arte.

Desgraciadamente el avance de la civilización ha creado tanta actividad de orden racional, que el hombre encuentra una dificultad creciente para expresar sus vivencias emotivas con potencialidad. El racionalismo ha engendrado una teoría del conocimiento que, a su vez, ha impuesto un concepto nuevo de la realidad en relación a la sustentada en etapas anteriores de la cultura. Esta ve como real ante todo lo objetivo y comprobable, cuyo comportamiento ha estudiado hasta verlo sometido a leyes mecánicas. Estas leyes se han observado empíricamente en cierto número de fenómenos y por un acto de fe, bastante inexplicable, se han

¹ "La fertilización del alma es la razón de ser del arte" -Whitehead (*Science and the Modern World*).

llegado a considerar universales². En tales circunstancias las aprehensiones intuitivas y los procesos imaginativos no se valoran debidamente y por lo tanto el arte sufre³. Es difícil crear artísticamente cuando existe un divorcio entre lo que se cree y lo que se siente; cuando todo lo atávico, sumido en la sombría región del subconsciente, se manifiesta de un modo que la razón reduce a un absurdo. Es así que en cada siglo se nos ha hecho menos natural verter vivencias en arte, y se hacen también menos numerosos los que logran realizarse en este sentido, por muy dotados que sean.

El hombre primitivo que vivía sumido en la naturaleza, o sea, formando parte de ella, conocía un estado de concentrada atención, en el cual sus nervios cerraban el circuito entre el yo interno y la alerta punta de sus sentidos. Existía en el presente en una forma intensa, sin mayor nostalgia, sin una débil contemplación de su propia angustia. Pasaba del dolor a la risa, o de la ira al letargo, en forma repentina y espontánea. El hombre en general, y no en particular, vivía acosado; no sentía, por eso, mayor necesidad de lamentar su propia desgracia. Anhelaba fundirse al total para comprenderlo, para operar en él desde adentro. Sentía el ritmo en los procesos temporales, en el juego del color, en la pulsación del sonido, y anhelaba sumarse a él por mimesis⁴ en la danza y el canto. Su relación con la naturaleza, entonces, era mágica, y su magia estaba en su arte, por

² En la Edad Media, Santo Tomás, a pesar de su fe, sintió la necesidad de probar la existencia de Dios. En el siglo XVIII las leyes se enunciaban y nadie preguntaba ¿por qué?, bastaba la demostración experimental.

³ No solo sufre el arte; además, como señala Wiedlé, surge una tragedia para el artista. Veamos lo que tiene que decirnos al respecto en su *Ensayo sobre el Destino actual de las Letras y las Artes*" (EMECE, Buenos Aires, 1943):

"En un mundo desintegrado por el análisis racional, en un mundo " que se disgrega en átomos humanos extraños los unos a los otros y que " no están unidos por otros lazos que los del interés práctico... en un " mundo penetrado hasta sus cimientos por un pensamiento desprovisto " de profundidad y de misterio... cabe preguntarse: ¿ cómo el poeta ha " podido escapar a esa tortura nueva que en épocas más felices no ha " llegado a conocer?"

⁴ El realismo ha interpretado de un modo muy limitado el concepto de "mimesis" discutido por Aristóteles. Lo ha hecho significar imitación o copia cuando, en verdad, significa "identificación" o "adentramiento". Hay mimesis en una danza en la cual las bailarinas "se hacen brisa" y la expresan con el movimiento: no se sientan y soplan.

lo cual él poseía ese vigor, esa potencia, que ahora resulta tan difícil lograr. He ahí la razón por la cual el arte primitivo ha interesado intensamente en los últimos tiempos. Es obvio que no se trata de abandonar la civilización para volver a un estado salvaje, sino que de redescubrir algo que se ha perdido y que el hombre precisa para que su arte desempeñe una función psíquica eficaz y contribuya a reestablecer cierto equilibrio entre la vida emocional y el desempeño social⁵.

La ciencia es, como decíamos, responsable hasta cierto punto por el estado actual del arte. Ella, en el pasado, centró su fe en los hechos y en lo tangible. Era lo único que poseía una existencia real, el resto resultaba una mera ilusión⁶. Tomó en cuenta las cosas y olvidó

⁵ El hombre, al organizarse en sociedades, creó leyes de comportamiento y ellas, ya sean los tabúes primitivos o las leyes morales más evolucionadas, reprimen e inhiben. Por ello el ser requiere de ciertas válvulas de escape y Aristóteles ya le asignó esta función, entre otras, al arte cuando habló de *catarsis* o purgación de las emociones oscuras del ser. En los últimos tiempos Freud, Jung, Adler y otros han estudiado en detalle este aspecto terapéutico del arte. No obstante la importancia de esa capacidad de descarga emocional que poseen las artes, ella es más bien una consecuencia de algo más trascendental, por cuanto el ser humano es "expresivo" y tanto la pintura como la música y la poesía son, ante todo, medios de expresión; dan voz a un mundo interno muy real que se unifica para todos los seres en el *inconsciente colectivo*. Jung ha dicho: "Los poetas son los primeros de su tiempo que adivinan las corrientes que se desplazan oscuras y misteriosas. Ellos las expresan en símbolos que nos hablan con mayor o menor claridad. Dan a conocer, como verdaderos profetas, los profundos movimientos del inconsciente colectivo, 'la voluntad de Dios'... que, con el transcurso del tiempo, surge inevitablemente a la superficie como fenómeno general". Aquí conviene recordar que Jung cree que existen dos tipos de creación artística que él llama "psicológica" y "visionaria"; el primer tipo extrae su materia prima de las experiencias que pertenecen al mundo consciente y las eleva a una categoría poética; el otro trabaja con elementos que le concede el subconsciente y que vienen de un tiempo remoto donde todo es extraño, demoniaco y grotesco. Esta división es demasiado precisa, pues hay obras de arte que aparentan ser del primer tipo y no lo son, además, en las del primer tipo hay siempre filtraciones del subconsciente. En general, sin embargo, la división de Jung es válida y anotaremos que en la nueva poesía chilena hay numerosos poetas que intentan hacer una obra "visionaria" sin estar dotados para ello, con lo cual caen en confusión. Quienes se interesen en esta materia pueden leer *Tipos psicológicos*, de Jung, obra de la cual existen varias ediciones en español.

⁶ El debate entre Peacock y Shelley sobre la naturaleza del arte revela, en la obra de Peacock, la actitud de ese tiempo hacia lo artístico. Dice Peacock en *Four Ages of Poetry*: "La poesía es el chupete de la humanidad en la infancia de la cultura... hoy el hombre de ciencia ha edificado una pirámide desde cuya cúspide ve al Parnaso muy abajo". Véase *The Four Ages of Poetry*, etc. (The Percy Reprints N.º 3, Blackwell's, Oxford, 1937).

el fenómeno viviente llamado hombre. Solamente en los últimos años ella ha podido penetrar tan hondo en la materia que su visión de ella ha atravesado los límites sensoriales para entrar en el terreno de lo metafísico; puesto que en su esencia íntima (electrónica) su comportamiento no es ya racional –el electrón parece pasar de una órbita a otra sin atravesar el espacio intermedio (teoría de los quanta)–. Por otra parte, la teoría de la relatividad ha hecho ver el absurdo de ciertas disputas entre la ciencia y la religión, que en un momento de la historia causaron tragedias de muy considerables consecuencias. Es así como el asunto de si la tierra es la que gira alrededor del sol, o viceversa, resulta ahora sin importancia debido a que todo movimiento es relativo, dependiente del lugar en que se sitúe el observador. Estamos, pues, arribando a una posición de mayor tolerancia respecto de la validez de cualquier teoría del conocimiento, y por otra parte, el desarrollo de la conciencia histórica, el cúmulo de datos proporcionados por la arqueología y la antropología permiten examinar con mayor amplitud e interés el sentido de otras culturas.

El movimiento romántico constituye un despertar respecto a estos hechos. Poetas de alta capacidad intelectual que, por una parte, sentían ya en forma desesperada la necesidad de potenciar un arte que se diluía en juegos de repetición estética y, por otra, rechazaban intuitivamente el mecanicismo racionalista, manifestaron su actitud apasionadamente y esa actitud coincidía en muchos aspectos con la de algunos filósofos de su tiempo y muy especialmente con los alemanes. Como se ve, el movimiento romántico involucra dos procesos: uno estético y otro filosófico; pero el primero no podía verificarse sin las justificaciones proporcionadas por el segundo. Es decir, hacía tiempo ya que los poetas venían sintiendo que no podían extraer nuevas armonías del antiguo instrumento, pero para dejarlo había que tener alguna razón y éstas las proporcionó la filosofía, y no necesariamente la de los filósofos mismos sino la elaborada por poetas como Coleridge y Wordsworth, y que había sido estimulada por aquéllos. Lo que vio en primer lugar Wordsworth, y luego Coleridge y Shelley⁷ fue que el mecanicismo aislaba al hombre de la

⁷ Las ideas expuestas por Wordsworth en sus prólogos, por Coleridge en su *Biografía Literaria* y por Shelley en su *Defense of Poetry*, son muy importantes para el estudio del romanticismo.

naturaleza. Lo rechazaron no solamente por razones estéticas sino también por razones morales. Sintieron que un universo que es el resultado de combinaciones y permutaciones de átomos que corren ciegos dentro de unos márgenes hipotéticos constituidos por leyes naturales, establecidas quién sabe cómo, implicaba que el hombre no era otra cosa que un conglomerado de partículas ciegas, y que como tal no podía considerársele responsable de sus actos morales ni se podía pensar en su libre albedrío. Por esto, sustentaron que el universo era un organismo y no un mecanismo y que el hombre formaba parte de ese organismo. Insistieron luego en el hecho de que lo razonado con la inteligencia no llegaba necesariamente a la verdad, puesto que la intuición era superior en su capacidad de penetración. Los descubrimientos más trascendentales se han realizado desafiando el sentido común, porque el sentido común nos haría creer que la tierra es plana o que el sol gira en torno a ella. Las grandes visiones creadoras del hombre se originaron en vuelos imaginativos sustentados por una vigorosa intuición. Ahora bien, la poesía para ellos era de fundamental importancia, puesto que era la expresión viva de la imaginación; es por esto justamente que Emerson dijo, refiriéndose a los hallazgos que se descubren en cada bella metáfora: "el poeta tiene gran poder de resolución"; y Baudelaire: "la imaginación es la más científica de las facultades, porque resuelve las grandes analogías". Así, pues, llegamos a formulaciones de origen filosófico que permiten comenzar a entender la poesía de una manera fresca, porque se ve ahora que el poeta debe ante todo dar voz imaginativa a sus más profundas vivencias, lo que implica que el arte no es sustento de artificios, como es el de disponer de cierta sensibilidad en ejercicios realizados con formas tomadas de modelos respetados llamados clásicos. Haciendo justamente eso se había llegado a un academismo del que ha sido en cierto grado responsable la estética, ya que ésta, al estudiar las grandes obras de arte, equivocó, por largo tiempo, apariencia y sustancia y propició así la idea de que para crear una obra de arte bastaba dominar ciertas formas. El error está aquí en no comprender que aunque nada puede existir sin forma, la forma puede existir muerta (un árbol desarraigado tiene forma de árbol viviente, pero no puede florecer). La forma es, entonces, el principio de concentración que permite

vivir, pero no es la vida en sí⁸. No porque haya sido concentrado en una forma clásica, el arte alcanza expresividad; sin vivencia será como el árbol desarraigado (arte académico). Lo importante, entonces, es tener experiencias que comunican e imaginación para expresadas, porque todo artista verdadero tiene una profunda intuición formal que le ayuda a buscar la envoltura en la cual su vivencia puede quedar activa. Se diría, por lo tanto, que el estudio no es necesario y que se le atribuye excesiva importancia a la tradición. Esto no es cierto, en cuanto las formas que el pintor, el músico o el poeta elabora, por muy distintas que aparezcan, han sido construidas con un material y ese material es el que provee la tradición, y que, asimilado, yace disuelto en el inconsciente, donde los diversos elementos que ella concede se combinan para tomar una nueva apariencia, una apariencia, si la obra es válida, que revela lúcida-mente lo propio del artista. Sin embargo, antes de terminar este párrafo, es necesario hacer una advertencia con respecto al arte moderno. Este arte, no porque reaccione contra el viejo academismo deja siempre de ser académico, porque *es académico todo arte que explote una forma por un motivo secundario*, como la moda o el deseo de éxito. En otras palabras, un imitador de Picasso o Matisse, de Joyce o Neruda, puede estar haciendo academia si usa las formas externas de uno de esos artistas, sin que esas formas le correspondan íntimamente.

Lo que hemos anotado surge de un examen de las ideas expuestas por los poetas románticos más destacados; ellos dieron un gran paso adelante en la solución del problema de la naturaleza del arte⁹. Lo que trajo a luz no constituyó, sin embargo, una revelación

⁸ Dice Emerson en su ensayo *The Poet*: "No hay doctrina de las formas en nuestra filosofía. Se nos puso en un cuerpo como se pone fuego en un receptáculo, para trasladarlo de un lado a otro. Esta concepción no revela un debido ajuste entre espíritu y organismo".

⁹ En el primer capítulo del libro de C. M. Bowra intitulado *The Romantic Imagination* (Oxford University Press, London, 1950), se analiza con gran lucidez el significado de la contribución romántica al problema que nos interesa. Bowra nos dice que para los poetas del siglo XVIII, como Pope y Dryden, la imaginación era de poco interés. Aceptaban la fantasía siempre que la controlara el buen juicio. Admiraban el uso apto de imágenes que, no obstante, no pasaban de ser para ellos otra cosa que meras impresiones visuales. Lo que importaba entonces era la fidelidad a las emociones o lo que ellos llamaban sentimiento. Deseaban,

(continúa en pág. siguiente)

absoluta para todos los poetas; la mayoría no vio otra cosa que una justificación para abandonar toda disciplina. Las dos formulaciones de tipo romántico produjeron poetas de verdad como, por ejemplo; Wordsworth, Shelley, Coleridge, Byron, Keats, Goethe, Hoelderlin, Poe, Whitman, Baudelaire, Nerval, Rilke, Verlaine y Rimbaud, pero la gran mayoría confundió libertad con licencia, inspiración con

pues, expresar, en términos generales, las experiencias comunes del hombre y no aspiraban a comunicar sus visiones en un mundo personal imaginario y antojadizo. Para ellos el poeta era más bien un intérprete que un creador. Estaban, entonces, de acuerdo con Locke. En general, sospechaban de la imaginación como se venía haciendo desde comienzos del Renacimiento. Estaban en fundamental armonía con las ideas de Pico della Mirandola y de Sir Francis Bacon, quien observa en *The Advancement of learning* lo siguiente: "Puesto que la imaginación no está sujeta a las leyes de la naturaleza, puede juntar antojadizamente lo que ella ha separado y separar lo que ella ha reunido, realizando así matrimonios ilícitos y divorcios involuntarios". Se temía, entonces, que si se daba rienda suelta a la imaginación se perdía toda garantía de que predominase cierta verdad. Incluso Shakespeare tuvo sus dudas en este sentido (véase el discurso de Teseo en el quinto acto de *Sueño de una noche de verano*). Los románticos, en cambio, sustentaron que la imaginación, lejos de manejar lo inexistente, revela un tipo de verdad muy poderosa. Creyeron que revela, al funcionar, cosas que la inteligencia es incapaz de captar y que se relacionan con una clase de percepción llamada "intuitiva". Para ellos imaginación e intuición eran prácticamente lo mismo. Es la intuición según ellos la que da a lo imaginado una verdad interna y esa verdad surge del ser, cargada, o sea, "potente".

Interesantes también son las ideas de Robert Graves al respecto, en su libro *The White Goddess* (Faber & Faber, Londres, 1948), obra que lleva como subtítulo "Una gramática histórica del mito poético". Dice Graves: "Mi tesis es que el lenguaje del mito poético que se usaba antiguamente en el Mediterráneo y en el norte de Europa, era un lenguaje mágico relacionado con las ceremonias religiosas que se celebraban en honor de la diosa lunar o Musa, y que algunas de ellas datan desde la edad de piedra; además, que éste sigue siendo el verdadero lenguaje de la poesía –verdadero en el sentido de ser algo original y no un sustituto sintético–. Se comenzó a tergiversar este lenguaje a comienzos de la edad minoica, cuando invasores del Asia Central reemplazaron el matriarcado por el patriarcado y falsificaron los mitos al adaptarlos a su nueva organización social. Luego vinieron los primeros filósofos griegos, quienes se opusieron al lenguaje mágico debido a que contradecía su religión lógica y bajo su influencia surgió un lenguaje poético nuevo –racional– dedicado a su dios Apolo (Apolinio). El lenguaje original mágico sobrevivió en los ritos secretos de Samotracia y Corinto, como también entre los celtas"...

Por eso considera importante estudiar los antiguos poemas celtas que sobreviven en Gales e Irlanda. Cree también que la fantasía inglesa se debe al elemento celta que persiste en su cultura y que España la perdió cuando ese pueblo emigró de la península ibérica.

improvisación, emoción con sentimentalismo, fuerza con grandilocuencia y retórica. Además, aquellos artistas que poseían una inteligencia verdadera y que siguieron indagando en la naturaleza del arte, se plantearon problemas de pureza que, aunque muy interesantes en sí, no condujeron, por ser excesivamente analíticos, a otra cosa que a producir una poesía experimental que raras veces tiene entraña¹⁰.

El problema de la potencia expresiva es, como vemos, un problema cuya solución no puede venir de fórmulas infalibles, ya que apenas comenzamos a trabajar en el arte nos encontramos con un factor misterioso equivalente a la substancia catalítica en química, sin la cual no se producen ciertas reacciones aunque ella aparentemente no participe de esas reacciones ni pueda producirlas por sí sola. En poesía, las palabras, las formas, etc., son de inmensa importancia, pero no puede hacer con ellas una obra vital quien no posea capacidad de experiencia emocional y el don que le permitirá utilizar esas experiencias o vivencias. Un psicólogo como Freud diría que para ser artista creador hay que poseer un mecanismo que permita establecer un cortocircuito entre el "super yo" y el "id" o ello. No todos los seres son capaces de llegar a la región más profunda y oscura del inconsciente donde yacen cargadas (potentes) las experiencias vividas y heredadas. Esos pocos seres así dotados son los que, a través de un adecuado ejercicio de sus facultades, logran dominio expresivo de sus vivencias dirigiéndolas a la creación artística¹¹.

No cabe duda que una consecuente formación cultural que concentre y dé forma a la personalidad, y una debida inmersión en las tradiciones artísticas capacita al individuo dotado para ello para lograr ese dominio. Entonces los recursos tradicionales le sirven como nos sirve la gramática y el vocabulario, que una vez aprendidos usamos en forma directa, sin necesidad de calcular cada giro verbal,

¹⁰ Véase el estudio de Middleton Murry sobre las ideas de Bremond intitulado "Pure Poetry" (*English Essays of the Twentieth Century*, Oxford University Press, 1943).

¹¹ Una lectura cuidada revela que las ideas de Jung y Freud no contradicen, sino elucidan las de Wordsworth y Coleridge, como así también los conceptos de "capacidad de experiencia" y "vivencia". Las vivencias y experiencias están íntimamente relacionadas con el inconsciente, pero en modo inverso.

sin tener que escarbar en la memoria para desenterrar cada palabra y cada voz.

El problema de la potencia poética en nuestra América se ha visto agravado por las circunstancias que examinamos en la primera sección y que han impedido un desarrollo fundamental de la personalidad y un aprovechamiento debido de los recursos que conceden las tradiciones. Ahora bien, lo importante para nosotros es que la formulación que encierra lo que llamamos *la nueva poesía chilena* acusa un enriquecimiento notable en cuanto a sentido y contenido. La metáfora opera en nosotros con eficacia, revelándonos una capacidad de solución en el descubrimiento de analogías muy superior a la que observamos en los poetas de generaciones anteriores: hay en ellos un alto grado de verdad poética y nos llegan con frecuencia como una verdadera revelación¹². Fuera de esto se aprecia una intuición formal activa que descubre contornos e *inoramas*¹³ que dan cuerpo a la expresión del poeta. Esto implica maduración real, y no se observa solamente en poetas como Neruda y la Mistral, sino también en otros más jóvenes como Nicanor Parra, Eduardo Anguita y Gonzalo Rojas. Justamente sobre este fenómeno nos ocuparemos en las secciones venideras.

¹² Véase el ensayo sobre la metáfora de Middleton Murry en *Shakespeare Criticism* (Oxford University Press, 1949).

¹³ Palabra inventada por el poeta Gerard Manley Hopkins; *Inscape* (inorama) es la calidad de una belleza estilística distintiva e individual en cualquier objeto... El poeta y el artista manejan una cantidad de recursos que combinan de una manera particular. Lo personal en estas combinaciones "individualiza" y esa individualidad da un "panorama interior" (véase *Gerard Manley Hopkins*, de Ruggles (Norton, 1944).

3. El proceso chileno en la poesía

Es posible que Menéndez y Pelayo se haya expresado de la poesía chilena con cierta impaciencia en su *Antología de la Poesía Hispanoamericana*¹, publicada a fines del siglo pasado, debido a que ella había defraudado una secreta esperanza suya. Chile es el país de *La Araucana*, y puesto que poetas chilenos siguieron los pasos de Ercilla y escribieron luego *Arauco Domado* y *Purén Indómito*, puede que haya sospechado que así había nacido una tradición poética en este país, hecho que sus estudios en España no confirmaron, lo que podría haberlo impulsado a asumir una actitud poco receptiva.

Hoy nadie podría pensar que *La Araucana* pudiese servir de base a una tradición poética firme, porque a pesar de sus muchas virtudes, no posee, creemos, una potencia expresiva cabal y, por lo tanto, resulta algo "académica"². Sin embargo, *La Araucana* ha influido fuertemente, aunque en forma indirecta, en la poesía nacional, debido a que estableció el mito del noble y valeroso araucano, en el cual se basa dignamente nuestro orgullo patrio. Ella, además, nos ha concedido el honor de ser el único pueblo de América que nace con una clara tradición épica. Por otra parte, el hecho de que poseamos un sentido de nacionalidad fuertemente arraigado engendró un profundo interés por la historia, y el estudio de ella creó un respeto más sentido por la tradición que el que existe en muchos de los países de nuestro mundo. Al fin y al cabo, sin tradición no puede

¹ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de Poetas Hispanoamericanos* (Madrid, 1893-1895).

² Fernando Alegría en su estudio intitulado *La Poesía Chilena* (Fondo de Cultura Económica, México, 1954), sostiene lo mismo al decir: "Hispanoamérica y Chile en particular deben estudiar una lección política y moral, ya que no tanto de arte puro, en la obra de Ercilla" (página 54).

vivir una cultura y, por lo tanto, una poesía. Lo que Menéndez y Pelayo no vio, fue que *La Araucana* "había contribuido a hacernos lo que él nos reprochaba, o sea, un país de historiadores –lo que no implica impotencia poética– y que al ser eso primero se comenzaba a preparar el terreno para un florecimiento posterior de la poesía sobre la base de una mayor conciencia colectiva.

El tiempo se ha encargado de contradecir toda sospecha acerca de nuestra capacidad poética. Hoy existe, y nadie lo niega, una poesía nacional diferenciada. No la podremos entender cabalmente, sin embargo, si no reconocemos que Chile, como todos los nuevos países del continente, se halla incorporado a la gran tradición general de la civilización de Occidente. Se hace esta advertencia porque los países jóvenes o recién liberados de un pueblo vigoroso sienten la necesidad, en un período u otro de su vida independiente, de realzar su individualidad, intentando cortar todo nexo con la cultura a la cual habían estado unidos. Para ello tratan de revivir las tradiciones autóctonas. Irlanda, por ejemplo, después de liberarse de Inglaterra, deseó abandonar el idioma inglés y revivir las tradiciones gálicas, en un movimiento literario llamado "Resurgimiento celta"³. No lo pudo hacer. El idioma patrio había experimentado una decadencia y era apenas un dialecto regional sin flexibilidad ni riqueza, mientras que el hombre irlandés, después de someterse durante tantas generaciones a un proceso de acondicionamiento a otra cultura, se había modificado. Se tuvo, pues, que volver al idioma inglés y a un respeto amplio por la tradición que los había asimilado, pero su interés por lo autóctono enriqueció su expresión y le otorgó notable originalidad. Entre nosotros se advierte a veces cierta tendencia a desechar las grandes fuentes de la tradición occidental y a acusar de extranjerizante a todo el que intenta cotejar lo nuestro con lo que se produce en ellas. Esa actitud es errónea, como también es erróneo negar la importancia de nuestro arte popular como fuente energizante. Es indispensable, entonces, discutir el carácter de nuestra producción popular así como señalar las razones por las cuales Chile pudo asimilar en cierto grado notable las formulaciones artísticas extranjeras.

³ Aludimos al movimiento "Celtic Revival" iniciado por William Butler Yeats, Singe, Hyde y otros, quienes crearon, también, el famoso "Abbey Theatre" de Dublin, que sirvió de modelo al "Old Vic" de Londres.

Ya hemos dicho que nuestra América miró hacia Francia después de la independencia, en forma preferente, pero esto no quiere decir que no se recibieran también estímulos, aunque menores, de Italia, Alemania e Inglaterra. España, además, no fue del todo olvidada. Lo importante es que en Chile existen ciertas condiciones que predisponen para una mejor captación de las manifestaciones estéticas europeas. Entre ellas, por ejemplo, está su clima templado en la zona más densamente poblada y su geografía quebrada en valles, en muchos aspectos semejantes a determinadas regiones de Francia, Italia o Alemania, por lo cual se puede suponer que la similitud ambiental ha engendrado modalidades de vida en cierto sentido afines a las que allí imperan. Es menester recordar también nuestra continuidad institucional y nuestra equilibrada constitución racial, nunca perturbada por una inmigración superior a la capacidad de absorción del país. Por otra parte, el hecho de que no existiera en Chile una cultura autóctona altamente desarrollada, y que no se trajera al país ni negros ni asiáticos en gran número, ha significado que la cultura popular, el folklore, sea más pobre que en países como Perú, México, Bolivia o Ecuador. Al mismo tiempo, nuestro arte popular, por lo simple de sus raíces, ha resultado más penetrable al total de la población. Resulta lógico pensar que es más fácil que un criollo sienta un folklore cuyas características predominantes son españolas que otro fuertemente influido por ritmos africanos, asiáticos o indígenas. Luego hay que considerar también, que nuestro folklore es esencialmente rural y que las clases tradicionales chilenas fueron siempre latifundistas y, por lo tanto, formadas en el campo⁴.

⁴ La conocida "paya" entre el mulato Tahuada y Don Javier de la Rosa ilustra a la maravilla la participación de pueblo y aristocracia en la vida popular, ya que el primero es un hombre de clase humilde y el otro pertenece a la clase pudiente. He aquí un trozo de ella:

Dice Tahuada: *Mi Don Javier de la Rosa
tiempo que lo ando buscando,
al cabo lo vine a hallar
en esta villa cantando.
Mi Don Javier de la Rosa
yo le vengo a preguntar;
ahora me va a decir
cuántas onzas pesa el mar.*

Las observaciones anteriores tienen como objeto insinuar que las fuerzas culturales activas han operado en nuestro medio en un terreno propicio para que sus efectos condujeran a un enriquecimiento expresivo en todos los sectores sociales.

Nuestra cita sobre la observación de Menéndez y Pelayo justifica, creemos, el hecho de que no haya nacido una poesía de verdadera potencialidad hasta este siglo; en el anterior los poetas eran casi siempre meros versificadores. Si analizamos ahora, este fenómeno desde un punto de vista económico-social, vemos que se inicia una notable actividad artística con posterioridad al gobierno de Balmaceda. No podemos negar, sin embargo, el valioso aporte de la generación de 1842, ni esto contradice la importancia que hemos atribuido a los historiadores, ni olvida tampoco el significado de las misiones científicas contratadas por Portales, o la labor extraordinaria desarrollada en los campos de la arqueología y la antropología por sabios como don Ricardo E. Latcham y folkloristas como don Ramón Laval⁵. Estos aportes prepararon eficazmente el terreno para una formulación que no podía

Contesta Don Javier: *Habéis de saber, Tahuada,
yo te voy a contestar;
dame luego la romana
y quien lo vaya a pesar.*

⁵ En general se considera que la observación de nuestra naturaleza comienza con Magallanes, quien anotó en su bitácora que su gente hizo fuego en el estrecho con "leña de humo aromático", o sea, con canelo (*Drimys Winteri*). Describe, además, otras yerbas que se comieron para curar el escorbuto. Posteriormente Alonso González Nájera (1614), Alonso de Ovalle (1646) y Diego Rosales (1652), se refirieron, en diversas obras publicadas más o menos en las fechas indicadas entre paréntesis, a muchas plantas chilenas tales como la palma que da miel (*Jubea Spectabilis*). Luego hubo expediciones francesas, como la de Feuillée, y españolas como la de Ruiz y Pavón. No obstante la obra de mayor importancia en este sentido escrita durante la colonia es, sin duda, *Saggio sulla storia naturale del Cile* (1782) del Abate Molina. Este trabajo fue publicado en Italia y describe más de tres mil plantas chilenas. También incorpora mapas. Posteriormente nos visitaron varias misiones inglesas entre las cuales se destaca la del "Beagle" porque en ella vino Darwin. Pero es solo durante el gobierno de Portales que Chile se comienza a preocupar del estudio de su territorio, por cuanto fue ese gobernante quien contrató al eminente sabio francés Claudio Gay, cuya obra, de 28 tomos, coloca a Chile entre los primeros países del mundo que cuenta con una flora clasificada. Continuaron su labor en el Museo Nacional sabios tan trabajadores como Rodulfo Armando Philippi, Federico Johow, Rietche y Federico Philippi. Paralelamente comenzaron a trascender los trabajos de antropología del profesor inglés Ricardo E. Latcham, los trabajos folklóricos de Ramón Laval y otros, como así también los estudios sobre los pájaros del país, realizados por Philippi y Johnson.

(continúa en pág. siguiente)

concretarse hasta que se incorporara un sector verdaderamente amplio de la población en la vida espiritual del país. Recordemos que Chile surgió a la vida independiente con una estabilidad política e institucional superior a la de todas las otras repúblicas nuevas de nuestra América y que justamente por eso se transformó en refugio para intelectuales americanos en desacuerdo con los regímenes imperantes en sus países. Así llegaron hasta nosotros Andrés Bello, Sarmiento y Alberdi, que también contribuyeron de un modo significativo al desenvolvimiento cultural de nuestro medio. Sin embargo, esa estabilidad política se debió a un gobierno benignamente autocrático, impuesto por latifundistas de aspiraciones aristocráticas pero que no pasaban de ser una burguesía adinerada, presa en las redes del convencionalismo de esa clase social y, más aun, sin el respaldo de una tradición colonial nutricia, en cuanto nuestra república no pasó a ser durante la colonia otra cosa que un extendido campo de batalla⁶. Participaba, entonces, un sector muy pequeño en la vida espiritual del país y ese sector era en muchos sentidos, extremadamente limitado. Balmaceda inició una tendencia reformista que afectó muy en especial a la educación y justamente cuando se principiaban a sentir los beneficios económicos de la guerra del Pacífico. Permitió, entonces, acceso a la cultura a un sector más amplio del pueblo y la incorporación de él a la vida espiritual del país rindió frutos muy apreciables. Es así como ahora, entre una Gabriela Mistral, maestra primaria, y un Pedro Prado, perteneciente a una familia acaudalada y aristocrática; entre un Pablo Neruda, hijo de un modesto empleado ferroviario, y un Vicente Huidobro, miembro de una familia de larga tradición y de amplios medios económicos, caben casi todas las clases sociales del país. Es posible también identificar dos tipos de sensibilidades como consecuencia de este fenómeno: el uno rural y el otro

El interés romántico por la naturaleza incitó a poetas como Pablo Neruda y Gabriela Mistral a interesarse por la historia natural. Ellos, especialmente Neruda, se familiarizaron con las obras de los científicos mencionados y su influencia en el trabajo artístico de ambos es muy visible en algunos de sus poemas. No podría decirse, sin embargo, que este primer impulso hacia la naturaleza haya prendido con fuerza en las nuevas generaciones, pues en la obra de la mayor parte de los nuevos poetas falta un sano contacto entre vivencia y experiencia, cosa que sin duda beneficiaría a su expresión.

⁶ El profesor Ricardo Latcham, hijo del antropólogo y distinguido especialista en literatura hispanoamericana, hizo esta observación en un trabajo suyo publicado en la revista *Adam* de Londres en 1947.

urbano, que, con el correr de los años, se han estimulado y enriquecido mutuamente.

Los iniciadores de la poética de este siglo fueron todos poetas menores; su obra es pobre de contenido emocional y su vivencia poco profunda, residiendo su virtud mayor en la sensibilidad con que expresan estados de ánimo nostálgicos, ocurrencias de un ingenio agradable pero nunca penetrante. También en su verdadero amor por el oficio, su gracia en el manejo de la palabra y en la vitalidad visual de mucha de su metáfora. Los mejores poetas de esta etapa expresan, además, un algo subjetivo, íntimo y delicado, Pezoa Véliz, Magallanes Moure, Mondaca, González Bastías y otros han escrito poemas dignos de la más exigente antología. En general, diríamos que los hechos sucedían como era debido, ya que no nacen grandes poetas en forma espontánea, sino más bien de un suelo previamente enriquecido por una poesía menor de calidad que es al mismo tiempo la que mantiene viva una tradición después de cada nacimiento o renacimiento poético.

Las principales debilidades de nuestra poesía menor son las que hereda de la poesía menor romántica: monotonía de los estados de ánimo, sentimentalismo excesivo y una tendencia repentina a conducir los poemas a conclusiones filosóficas que no pasan de ser meras moralejas. No hay una honda vivencia personal sino una concepción románticista de lo que debe ver y sentir el poeta, surgida de una interpretación sincera aunque superficial de la posición estética imperante. Ella impone una languidez melancólica, un idealismo sentimental y la necesidad de mostrarse sufriente, en cuanto se pretende que el poeta, debido a que posee una sensibilidad extremada, estaría destinado a vivir sumido en una penumbrosa angustia. El vocabulario los delata, puesto que en sus obras repiten con ilimitada regularidad palabras como *alma*, *blanco*, *débil*, *tenue*, *leve*, *grácil*, *pálido*, *transparente*, *luna*, *llanto*, *invierno*, *cansancio*, *ensueño*, *tristeza*, *enfermo*, *horizonte*, *desolación*, *clima*, *angustia*, *fino*, *largo*, *aliento*, *penumbra*. Hay aquí, obviamente, un artificio emocional que, con un poco de descuido, rebasa hacia lo meloso o cae en un triste academismo.

Es necesario hacer notar que el movimiento romántico, en su primera formulación, no dio poetas de verdadera trascendencia en los países latinos (Víctor Hugo, por ejemplo, es un gigante de pies menudos;

su poesía tiene fuertes caídas y lo mismo sucede con d'Annunzio). Esto podría ser consecuencia de la dificultad que se experimentó para escribir libremente después de siglos de aprisionamiento en convenciones literarias muy rígidas y también de la falta, más de fantasía que de imaginación⁷ (en las tradiciones mediterráneas, el *Poema del Cid*, por ejemplo, posee poca fantasía comparado con las leyendas del Rey Arturo), y esto en un momento en que se miraba con especial interés los

⁷ No es fácil encontrar una definición satisfactoria que distinga entre imaginación y fantasía, y hasta el siglo XIX se las confundió. Velázquez es, para nosotros, un pintor profundamente imaginativo que rehúye la fantasía, mientras que Jerónimo Bosch nos parece imaginativo y también dotado de fantasía. En poesía tanto Quevedo como Blake tienen imaginación, pero solo Blake se expresa con fantasía. Parecería, entonces, que la fantasía subyacente una actitud mental que valoriza especialmente las "visiones" internas de tipo onírico. Hay en los artistas que desean expresarse con fantasía una sed por el símbolo y el mito y esta sed se nota más en aquellos de ascendencia germánica que en los latinos. T. S. Eliot en su ensayo sobre William Blake, anota lo siguiente: "Es interesante observar que podría haber sido de beneficio para los países del norte de Europa poseer una tradición religiosa más continua. Las divinidades locales de Italia no fueron exterminadas del todo por el cristianismo, ni se les redujo a un tamaño enano como sucedió con nuestros 'trolls' y 'pixies'. La pérdida de las deidades sajonas no es importante, sin embargo dejaron un vacío y, además, nuestra mitología se empobreció mayormente cuando nos divorciamos de Roma. Las regiones infernales de Milton son vastas pero desamuebladas y rellenas de una pesada conversación. La mitología puritana es muy delgada... Confusión de pensamiento, emoción y visión es lo que encontramos también en obras como *Alsos Spracht Zarathustra*; ello no sucede en lo latino". Eliot es esencialmente clasicista y por lo tanto ve una debilidad en la imprecisión mágica que defiende Robert Graves, quien, como vimos en la nota N.º 9 de la segunda sección, cree que ella es una fuerza que engendra "potencia" expresiva y que sobrevive en Inglaterra debido a los celtas. La ausencia de fantasía en lo latino sería, entonces, resultado no de una mayor continuidad religiosa, sino de una tradición religiosa contaminada de racionalismo, un racionalismo que luego se detiene con la Contrarreforma. Mario Praz, en su libro intitolado *Romantic Agony* (Oxford University Press, 1951), dice esto al respecto: "La palabra romántico se asocia, entonces, a un grupo de ideas que tiene mucho que ver con la magia, lo *nostálgico* y *sugestivo* y, sobre todo, con palabras que expresan estados de ánimo indescriptibles, como la alemana *Sehnsucht* y la inglesa *wistful*. Es curioso observar que estas palabras no tienen equivalente en las lenguas romances, signo claro del origen nórdico y anglogermánico de los sentimientos expresados". El romanticismo, como decíamos, buscó la fantasía y se originó en países donde se le cultiva, por eso en parte, es pobre el romanticismo latino. También podríamos recurrir a Jung, pero él diría que la fantasía es producto de seres de temperamento "intuitivo introvertido" y no hay razón para que existan más de esa clasificación entre los europeos del norte que entre los del sur. Pensamos, pues, que es cosa de cultura, o de la forma en que la cultura ha evolucionado en las diversas regiones.

romances medievales impregnados de ella. Lo cierto es que la mayor parte de los grandes poetas latinos del último tiempo pertenecen a la segunda etapa romántica que se inicia con los decadentes y culmina con el simbolismo⁸: En Chile esto es especialmente cierto, mientras que, por otra parte, la poesía popular revela en cuán alto grado la actitud asumida por los poetas cultos distaba del temperamento nacional y de las vivencias genuinas del pueblo⁹. En la cueca, por ejemplo; hay lirismo, pero hay también un humor robusto y una mirada directa y viva como en la poesía de Chaucer. Quizá pocos poemas cultos de categoría menor tengan la limpieza y genuinidad lírica que posee –para citar un caso– *Blanca Azucena*:

*Déjame pasar, que voy
en busca de agua serena
para lavarme la cara,
que dicen que soy morena.*

*Aunque soy morenita,
no me trocara
por otra que tuviera
blanca la cara.*

*Blanca la cara ¡Sí!
Blanca azucena,
si la azucena es blanca
yo soy morena.*

⁸ El primer escritor que ve al simbolismo como una reformulación del romanticismo es Edmund Wilson en su *Axel's Castle* que publicó en los Estados Unidos en 1931.

⁹ No solo la poesía popular actual y de la colonia en Chile se expresa con alegría e ingenio, sino también la de los improvisadores cultos de la colonia como el padre López y el capitán Lorenzo Mujica. Además, la mejor poesía de Salvador Sanfuentes es graciosísima. Recordemos su "Campanario"; en él dice:

*Cuando el siglo diez y ocho promediaba
cierto marqués vivía en nuestro suelo,
que las ideas y usos conservaba
que le legó su castellano abuelo:
quiere decir que la mitad pasaba
de su vida pensando en irse al cielo;
viejo devoto y de costumbres puras,
aunque en su mocedad hizo diabluras.*

(continúa en pág. siguiente)

*Azúcar y canela
son las morenas.*

Pero aquí no hay forzada melancolía, ni una actitud estética artificial; hay candor y un algo poético muy fuerte y natural. *Blanca Azucena* da solo un aspecto del espíritu de nuestro "folklore"; no refleja la robustez campesina, con su humor y su sensualismo, como la siguiente:

*Las feas como las lindas
¿darán más de lo que tengan?
Compro cerezas y guindas,
revueltas, tal como vengan.*

*Naranja, higuera, parra,
peral, manzano,
cualquier cosa que sea
¡zas! le echo mano.
¡zas! le echo mano. ¡Ay sí!
no soy tan bruto
para despreciar nada
que me dé fruto.*

En la poesía popular urbana, aunque hay un grado de sofisticación mayor, existe un reflejo muy genuino del temperamento nacional e incluso una crítica humorística y muy ingeniosa de la falsedad sentimental de la poesía culta. A veces hay en ella una inventiva que le da una categoría tan alta como la que posee la poesía absurda de Edward Lear en la tradición inglesa¹⁰. Este es muy especialmente el caso con la poesía de Osnoña (Enrique Alfonso), caricaturista del "Zig-Zag" y de otras revistas en la época de entre

No hay pues que ver, como intentan algunos, influencias sajonas en el humorismo de Parra y de otros poetas de la nueva generación.

¹⁰ La poesía absurda de Edward Lear surge en Inglaterra cuando se debilita el impulso romántico y ridiculiza su excesivo sentimentalismo, como así también sus artificios de misterio. Realiza, pues, una función semejante a la que realizara el Quijote, sin lograr, claro, su magnificencia expresiva.

guerras. No podemos, en efecto, resistir al deseo de incluir uno de sus poemas aquí:

*Fue una tarde triste y pálida
de su trabajo a la sálida,
pues esa mujer neurótica
trabajaba en una bótica,
la encontré por vez primera
y una pasión efímera
me dejó alelado, estúpido,
con sus flechas el dios Cúpido;
pues su puntería sabía
mi corazón herido había.*

*Me acerqué y le dije histérico:
señorita, soy Fedérico,
y me respondió la chica
yo me llamo Verónica
y en el parque a oscuras, solos
nos amamos cual tortolos.
Pasó veloz el tiempo árido
y a los tres meses el mánido
era yo, de aquella a quien
creía pura y virgén.*

*Llevaba un mes de casado,
lo recuerdo, fue un sábado,
la pillé besando a un chico
feo, flaco y raquitico.
De un combo lo maté casi
y a ella yo le hablé así:
Te creía buena y cándida
y has resultado una bándida.*

*Hoy mi honor solo indica,
mujer perjura y cinica,
que te perfore el craneo.
después de tu devaneo.
Y maté aquella mujer
De un tiro de revolver.*

Vemos pues que tanto la poesía popular rural como la urbana, la una sin intención consciente y la otra con intención satírica, desdican al poeta artístico que, debido ni deseo de hacer "arte" de acuerdo con una doctrina estética comprendida parcialmente, elabora su obra sin permitir que penetren en ellas las vivencias y experiencias personales¹¹. No hay, entonces, en esa poesía menor, a pesar de su sensibilidad y delicadeza, aquella reverberación de la vida en lo íntimo del ser viviente que da fuerza a todo arte de verdad poderoso. Es esto lo que va a estar presente en lo mejor de la nueva poesía.

Es difícil establecer con quién se debería comenzar un estudio de la nueva poesía. Lo exacto es que nace con Huidobro, Neruda y de Rokha, pero no se puede tampoco ignorar a Gabriela Mistral, cuyos poemas, como los de Yeats, evolucionan con los años de modo que se incorporan a la vanguardia, cuando ella ya se ha hecho sentir por otros conductos. Además, sus obras primerizas influyeron presumiblemente en el vocabulario y acento general de la poesía inicial de Neruda y de otros poetas de sensibilidad rural. Pero si miramos en este sentido a Gabriela Mistral, no podemos desconocer a Pedro Prado, que pertenece a la generación que Henríquez Ureña ha denominado "de transición", porque en ella se percibe una honda inquietud por los problemas expresivos planteados por los simbolistas. En tal caso tampoco se puede desconocer la obra de Pezoa Véliz, cuya temática, más aun que la de Mondaca, enseñó a ver a través de lo local; fuera de que este poeta fue capaz de escribir con lucidez, sin que por eso le faltara vuelo imaginativo ni sutileza formal. Es que tanto Pezoa Véliz como Prado y Gabriela Mistral pueden

¹¹ Es interesante recordar que la poesía popular chilena no es solo rural. El norte de Chile ha dado algunos poetas populares notables, entre ellos a Brito, poeta de mineros.

considerarse precursores, por lo cual, antes de examinar en detalle a los nuevos poetas, es indispensable referirse a su contribución en beneficio de una claridad mayor.

No conviene incluir a Pezoa Véliz en una antología como ésta porque su obra es claramente modernista, es decir, influida por Rubén Darío. No se observa en ella una tensión que busque en momento alguno liberarse de la dicción poética elaborada por esa escuela. La mejor poesía de Pezoa Véliz es de una calidad superior a la primera poesía de Gabriela Mistral, pero son justamente los excesos y las desafinaciones iniciales de la poetisa de Vicuña los que nos hacen presentir una presión interna superior. Lo cierto es que en ellas no solo se presiente sino que se palpa, y por eso mismo se soportan todos los defectos y siguen teniendo sentido aun después de que la autora ha publicado varios libros de una sustancia poética mucho más profunda.

Si comparamos la poesía de Pezoa Véliz con la primera poesía vanguardista de Huidobro, de Rokha o Neruda, vemos que se contradicen por cuanto lo último que buscaban estos otros entonces, era lucidez y concentración. Neruda, sin embargo, revela conocerlo y podría decirse que jamás lo ha perdido de vista. Hoy día se lee a Pezoa Véliz con interés y agrado debido a que nos conmueve su absoluta falta de pretensión y la pretensión es uno de los mayores defectos de mucha de la nueva poesía. Pero esto no bastaría; luego se le descubre, además, un instinto expresivo considerable y se ve que su dicción poética, a pesar de estar presa en el convencionalismo verbal romántico (“Sobre el campo el agua mustia, cae fina, grácil, leve”)¹² y cargada de recursos dariescos (“Este no sabía nada del extinto, ni el vecino Pérez, ni el vecino Pinto”)¹³, logra un acercamiento notable al idioma cotidiano y se amarra a incidentes locales que ubican la experiencia sin que el regionalismo sea forzado o le impida llegar a un algo muy fino en su sensibilidad. Las mejores poesías de Pezoa Véliz —desgraciadamente muchas son débiles— son importantes porque buscan expresar, como decíamos, experiencias ubicadas y en un lenguaje viviente, lo que corresponde

¹² De *Tarde en el Hospital*, por Pezoa Véliz.

¹³ De *Nada*, del mismo autor.

a las aspiraciones de todo un sector del simbolismo: aquel a que pertenecen Laforgue y Corbiere. En Chile la generación de 1937 buscó, con Oscar Castro y otros, algo semejante. De ahí surgió luego la poderosa "antipoesía" de Nicanor Parra, que debe poco a Pezoa Véliz directamente, pero lo indirecto no deja de tener importancia en los desarrollos artísticos.

Pedro Prado, decíamos antes, es un poeta, como observa Henríquez Ureña, de transición. Penetra en forma cautelosa en una zona emocional que luego será ocupada decisivamente. Su novela *Alsino*, por ejemplo, es una obra exploradora por su oblicuidad y por la forma en que se intenta en ella combinar recursos simbolistas y naturalistas. *Los pájaros errantes* constituye un aporte de valor a la poesía nueva debido a que está escrito en un logrado verso libre que delata cierta influencia nórdica y, sobre todo, porque alcanza a través de un lenguaje de ningún modo académico, una altura poética cabal. Hermoso también es su poema "Lázaro", obra de notable aliento, consistencia y riqueza metafórica. Nada más útil para comprender la naturaleza del talento de Prado que considerar *Karez-I-Rosham*, obra publicada en Montevideo como creación de un poeta persa con la ayuda de Antonio Castro Leal (1924). El objeto de nuestro poeta fue desenmascarar el snobismo de muchos lectores entonces encandilados por la literatura oriental. Logró solo en parte su propósito, ya que no habría engañado a nadie si los trozos inéditos de su poesía que se incluían en el libro no hubiesen poseído calidad poética y fantasía. Sabemos desde luego, que no se habrían leído con tanto interés de haberse publicado como producción suya, pero ello demuestra apenas un hecho eterno y consabido: nadie es profeta en su tierra o pesa como debe en su tiempo (Shakespeare, significa más ahora que en la época isabelina). Lo que confirmó aquella incidencia poética es que Prado poseía talento especial para expresarse alegóricamente con fantasía y nadie lo ha puesto en duda desde entonces. No obstante, a la vez, se delató a sí mismo, pues no habría utilizado su capacidad de fantasía hasta el extremo en que lo hizo de no haber permitido él que lo sedujese la sirena oriental. Decimos esto porque su poder de oblicuidad alegórica no es mayor que el del poeta inglés Flecker y es muy inferior al de William Blake, Jerónimo Bosch o Palmer. Si bien penan en su obra vaporosas sugerencias no

logra, como Blake o el poeta contemporáneo Walter de la Mare, mantenerse en un estado de constante deslumbramiento ante los aspectos mágicos de la existencia. Su fantasía no es, pues, consecuencia de una psiquis peculiar, como es el caso de Blake o Bosch, quienes viven en un mundo anfibio, entre real y onírico. En ellos la fantasía es cosa tan propia y natural como es verdadera y natural la ingenuidad del douanier Rousseau. En lo fantástico de Prado hay encanto, invento y gracia pero no una presión vivencial incontenible. Esto reduce su categoría.

Sus poemas posteriores confirman lo antedicho, ya que en ellos abandona ese tipo de oblicuidad y comienza a discutir, dentro de formas poéticas clásicas, temas de angustia existencial eternos y a través de símbolos tradicionales. Sus sonetos últimos exponen lo que ha expresado Quevedo ("Yo no hallé cosa en qué poner los ojos, que no fuera recuerdo de la muerte")¹⁴, Shakespeare ("Como con esa furia ha de enfrentarse lo hermoso cuyo gesto es más frágil que el empinar de una flor")¹⁵, y Blake:

*Oh, rosa, estás enferma¹⁶
el gusano invisible
que vuela en la noche,
en la tormenta que aúlla,
descubrió tu lecho de goce purpúreo
y su amor negro y secreto
destruye tu vida.*

Logra, claro, éxitos expresivos ("Y es el rosal una ascensión de espina en tránsito a la rosa que termina"); sin que por eso llegue a convencernos de que ha actualizado estos temas cediéndoles una nueva urgencia.

Prado es, entonces, no un artista mayor, pero sí todo un artista. Su importancia en la tradición poética chilena que recién se inicia es real, puesto que él, fuera de haber escrito un buen número de poemas de jerarquía, usa emotivamente el pensamiento, reflejando una

¹⁴ De *Avisos de la Muerte*, por Quevedo.

¹⁵ Del *Soneto LVI*, por William Shakespeare.

¹⁶ De *Song of Innocence and Experience*, por William Blake.

inquietud intelectual de importancia en nuestro medio y, más aun, toda su labor es un ejemplo de seria devoción al oficio literario.

El poeta que acabamos de considerar, a pesar de su predilección por el mar y el campo, es de formación urbana, mientras que Gabriela Mistral es la poetisa rural por excelencia. Sus convicciones y su vocabulario son consecuencia de su formación provinciana que, a la vez, explica la debilidad sentimental de su primera poesía, ya que es lógico suponer que un ser criado en un ambiente distante de los centros de cultura, no puede poseer un refinamiento que le permita reaccionar sin ingenuidad ante –como es su caso– el vargasvilismo lánguido y dulzón. No obstante esto, su obra primeriza tiene fuerza y está escrita en un vocabulario rústico conmovedor. El ha influido en toda la poesía de juventud de los escritores de formación rural. En la primera poesía de Neruda, por ejemplo, abundan palabras como “mieses” y expresiones como “pan prieto” y “vitrales ojivos”, que luego desaparecen, pero que no por eso dejan de ser indicio de uno de los cauces que encontró mientras iba en busca de su propio lenguaje. Además, la poesía juvenil de Gabriela Mistral ayudó a extraer al poema de amor del internadero en que lo había encerrado el flácido romanticismo de sus antecesoras. En ella no hay ya *miradas cálidas* dadas por ojos *como lagos* en los cuales *el alma desfallece*.

Es menester dejar constancia que en nuestra América fueron las poetisas las que vigorizaron el poema de amor, recorriendo el velo con que lo había cubierto la tapujería novecentista. Mucho se debe en este sentido a las argentinas y uruguayas, cuya labor hizo explicable obras posteriores como *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Neruda. A pesar de su erotismo, la poesía femenina de los países del Plata es de una limpia inocencia, ya que en el fondo propicia los dioses de la fertilidad con pagana pero maternal pasión. Juana de Ibarbourou lo revela claramente en los siguientes versos:

*Espera, no te duermas. Esta noche¹⁷
somos acaso la raíz suprema*

¹⁷ De *Noche de Lluvia*, por Juana de Ibarbourou.

de donde debe germinar mañana
el tronco nuevo de una nueva raza.

En su primera etapa, Gabriela Mistral se distingue de estas poetisas; su poesía, aunque apasionada, posee un pudor provinciano y no busca al amante esencial, sino que llora al amante perdido y lo identifica con el hijo deseado. Más tarde su poesía amorosa adquiere gran vuelo y el estudio de ella es importante. En "Dios lo quiere", por ejemplo, expresa en cinco estrofas magníficamente equilibradas la angustia de la enamorada que contempla la posibilidad de perder a su amado. En todas ellas crea una tensión entre dos fuerzas poderosas. Una surge de la contemplación de lo desolada que quedará sin el amante ("la tierra se hace madrastra – si tu alma vende mi alma"), y la otra es provocada por la ira que le infunde la idea de ser abandonada ("pero te va a brotar víboras – la tierra si vendes mi alma"). La presión emocional la elementaliza y la vuelca a su pasado rural, transformándola en ser capaz de recurrir al *ensalmo*, la *maldición* y la *imprecación*. Esto llega hasta el extremo de que "Cristo se apaga en su alma" esencialmente tierna ("Dios no consiente que tú duermas sino en mi trenza ahuecada"). Lo notable es que, a pesar de las presiones elementales, sigue activo el sentido formal y el poder de síntesis. Impresiona en esta etapa la manera en que ha madurado su instinto artístico e, incluso, en poemas no tan vigorosos como su "Balada", en la cual el tránsito temporal se insinúa de estrofa en estrofa con verdadera sutileza. El hecho de poder mantener activo el instinto formal cuando la presión emotiva es candente la acerca a los grandes poetas del barroquismo y muy especialmente a los místicos. En la obra de Santa Teresa la pasión por Cristo alcanza una tensión equivalente sin que se rompa el equilibrio estético en momento alguno. Lo mismo podríamos decir de los poemas de amor de John Donne¹⁸. Por esto

¹⁸ He aquí un poema de amor de John Donne, poeta metafísico del siglo XVIII que conoció bien a los místicos españoles, y en el cual se nota una "ira elemental":

*Cuando el desprecio tuyo me dé muerte, asesina,
y de mi amor ardiente
te consideres libre eternamente,
verás cómo a tu lecho mi espectro se avecina,
aterrada mujer. Mujer, lirio fingido,*

(continúa en pág. siguiente)

vemos en ella un rebrote del barroquismo español semejante al que surgiera en los Estados Unidos con la escuela "New England" que introdujo, por intermedio de Poe, el tremendo exotismo isabelino en la poesía francesa¹⁹.

Los dos últimos libros de nuestra poetisa son de una complejidad temática inesperada, especialmente *Tala*, pues *Lagar* es de un mayor recogimiento; hay en él más intimidad y menos amplitud. Decimos que *Tala* es una obra de inesperada complejidad temática, debido a que antes su poesía se debatía dentro de un campo emocional relativamente restringido. Ahora no tan solo concentra su expresión en poemas de amor que le permiten escudriñar la muerte y establecer un contacto radical con Dios; también se abre a la naturaleza y su misticismo la lleva a sentir el profundo significado de los grandes ritos solares y vegetacionales de América. Su barroquismo se hace, a la vez, más aparente, ya que su poesía se torna más alusiva, más indirecta en lo verbal, más espesa en el concepto. No obstante, ella sigue siendo esencialmente ensimismada. No hay en sus poemas de la naturaleza ese goce sensual, que abunda en la poesía inglesa, y que implica un olvido de la persona, la cual queda en suspenso, encantada ante una maravilla que observa y que es ajena a ella. El goce, claro, es siempre personal, pero puede provocarlo algo que sabemos externo de nosotros. En la poesía inglesa esto se verifica, a momentos, aun en la poesía mística. Gerard Manley Hopkins, el más grande poeta místico inglés quizá de todos los tiempos, contempla un alcotán y sale de sí y exclama: "Oh, cómo retiene las riendas del voluble viento...

*bien sé que ni tu amante
acudirá a ayudarte en ese instante
si le pellizcas seguirá dormido,
o fingirá porque no tiene gana
y cree renovado tu deseo.
Más fantasma que yo en mi ajetreo,
serás con tu sudor esa mañana.
Lo que diré no lo sabrás, testigo
quiere ser el que ahora no te ama;
prefiere que soportes en la cama
a que alentada escapes sin castigo.*

¹⁹ El clasicismo francés marginó lo exótico y mórbido del campo expresivo; lo que después fue incorporado con fervor por Baudelaire, Sade, Lautreamont y otros.

¡Qué maestría! ¡Qué maravilla!" etc. No así Gabriela, que en todo momento impone al ser sobre la naturaleza. Ella tiene una manera de ver la vida que aúna al ser y al mundo externo. *La vida la da el mundo* y por lo tanto el mundo es *ser diseminado*, es fecundidad, fertilidad, es alma y cuerpo y por eso siente y es nosotros; para ella el sol es "de casta de hombre y de leopardo" y el trigo tiene cuerpo y la persigue de modo que ella puede recoger "a puñados... las pechugas huyentes". Sucede que la poesía de Gabriela Mistral aun antes de que aludiera a los grandes ritos de la antigüedad era una poesía *ritual*; la religiosidad de nuestra poetisa la induce a hacer de sus poemas "rezos", o "encantamientos". Estamos, hablando, claro, de su poesía madura, no obstante el campo emocional en torno a su poesía primera deslinda con el de la nueva.

En *Lagar* hay menos preocupación por temas universales y está más presente la vida cotidiana de la autora. A pesar de esto no hay disminución del propósito fundamental de su poesía. En él la edificación de una casa, el surgir de una vertiente, la existencia de una flor, constituyen un hecho misterioso y profundo. En cada caso algo *entra* al mundo y, al hacerlo, entra también en nuestras vidas, de modo que el existir es estar incorporado a cosmos que pululan, cuya complejidad se incrementa de momento a momento, presionando sobre nuestras vidas; de *mundo a ser* hay un místico y constante flujo. Danza una bailarina y su danza nos envuelve por dentro²⁰, nos contamina y finalmente todos estamos atados a ella, como, inevitablemente, a cada muerte, a cada amor y a cada nacimiento que acontece. Su poesía, pues, es religión, es rezo, en cuanto alumbrada, canta, celebra y finalmente conduce a una "mimesis" general del hombre con todo lo creado.

Para nosotros cada lectura de Gabriela Mistral ha constituido una nueva y más profunda revelación. En un principio su obra nos pareció interesante pero inferior a su personalidad; hoy estamos convencidos de que no habíamos penetrado lo suficiente en su obra, cuando emitimos ese juicio.

²⁰ Hay en Gabriela Mistral una incorporación de la experiencia en la emoción vivencial que raras veces brota en la poesía hispanoamericana.