

RESEÑAS

GONZÁLEZ, MANUEL PEDRO y SCHULMAN, IVÁN A., *José Martí. Esquema ideológico*, Publicaciones de la Editorial Cultura, T. G., S. A., México, 1961.

El distinguido profesor de la Universidad de California en Los Ángeles, Manuel Pedro González, asistido de su ex-alumno y colega Iván A. Schulman, de la de Washington en San Luis, acaba de prestar un nuevo servicio a los estudios martianos con la publicación de este valioso esquema del pensamiento del gran escritor y patriota. Trátase, en efecto, de una reducción a proporciones abarcables de la vastísima obra de Martí —que en la edición "Trópico" (aún incompleta) llena 74 volúmenes—, a fin de que el estudioso que desee adquirir un conocimiento global de ella pueda hacerlo fácilmente, en poco tiempo y manejando un solo tomo, sin perjuicio de ahondar después en las obras completas. Por eso los autores llaman a su compilación "especie de *thesaurus* o enciclopedia del pensamiento martiano". Difiere, sin embargo, de los idearios, como el que aparece al final de la edición "Lex" (muy valiosos también, sin duda), en que este *Esquema* es, además de una exposición de muestras bien escogidas, una excursión dirigida por un experto *cicerone* a través de las numerosas salas de la enorme pinacoteca del pensamiento de Martí. Ante cada cuadro o grupo de cuadros nuestro guía se detiene para explicárnoslos con claridad y profundo conocimiento de la materia. Las muestras no se nos van ofreciendo al azar, sino con un intento de clasificación, según un plan de trabajo preestablecido. Así las muestras tomadas de la obra del maestro vienen siempre a ilustrar una apreciación del compilador. En otros términos, no se trata de una mera crestomatía, como modestamente afirma González, sino de toda una teoría del pensamiento martiano.

Su método es el siguiente. Tras de una interesante disertación introductoria sobre "Martí, su circunstancia y su tiempo", va abordando los aspectos salientes de la personalidad literaria del gran cubano e ilustrando sus observaciones con los textos oportunos. Hay disertaciones largas que encabezan secciones; otras más cortas correspondientes a subsecciones y ocasionalmente alguna nota al pie. Es decir que todo el tomo de 553 páginas es una estructura en que el presentador está tan presente como el presentado. El método no puede ser más provocativo. Por de pronto, el lector alerta, iniciado o no en los estudios martianos, en seguida quiere ver si en el texto se confirman o no los prejuicios del presentador. Poco importa que de la confrontación surja la conformidad o el desacuerdo; en

todo caso la posición adoptada por el profesor González, siempre inteligente y bien fundada, nos habrá ayudado a comprender mejor, a penetrar más hondo, a gozar a cabalidad de los textos martianos.

El material presentado ha sido dividido en cuatro partes: "El creador", "Teoría y expresión literarias", "El pensador" y "Reflexiones en torno a temas más concretos", agregando al final una útil "bibliografía mínima". Cada trozo o fragmento ilustrativo va seguido de la indicación del tomo y la página correspondientes de la Colección "Trópico" de las *Obras completas* o de las iniciales S. C. y la página cuando la cita procede del volumen *Sección constante* de crónicas publicadas anónimamente en la *Opinión nacional* de Caracas.

Sin entrar en el comentario pormenorizado de los interesantes puntos de vista del profesor González (a él y no a su colaborador los atribuimos porque casi todas las páginas que las contienen llevan las iniciales M.P.G.), destacamos los siguientes aspectos: 1) la importancia que concede a la influencia de los parnasianos y simbolistas franceses sobre el estilo de Martí; 2) la tesis de que tal influencia es más visible en su prosa que en sus versos; 3) el relieve que toma en esta presentación el anticlericalismo de Martí, si bien compensado por su peculiar espiritualismo y sus ribetes místicos; y 4) el énfasis sobre el tono sombrío y pesimista de algunos escritos, especialmente los de la época en que ya tocaba a su fin esa vida que parecía incansable en el servicio apostólico de la Patria y de la Humanidad.

Mucho hay que agradecer, no sólo a los autores, sino a cuantas personas e instituciones la han hecho posible, señaladamente a la Universidad de Oriente de Santiago de Cuba, la aparición de tan valioso instrumento para el estudio y la apreciación de Martí.

Southern Illinois University

LUIS A. BARALT

IVÁN A. SCHULMAN, *Simbolo y color en la obra de José Martí*, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1960.

El fin principal que se propone el autor de esta valiosa obra parece asentarse en el postulado de que "estudiadas conjuntamente, las imágenes constituyen estructuras que, a su vez, revelan concepciones filósofo-morales" (p. 70). Es decir que en el concepto del autor el examen del mundo de imágenes de Martí, lejos de ser un fin en sí, o únicamente un ejercicio de estética, según la metodología de la estilística moderna, se debe concebir también como medio para conseguir otro fin, en este caso como medio para descubrir la raíz psicológica de la simbología martiana.

Considerando que en el estudio del profesor Schulman se encierran estos dos propósitos principales, el uno de índole estético-poética, el otro de índole ético-psicológica, no extraña que la metodología que se adopta resulte una síntesis de la orientación estilística tanto de la escuela española, y especialmente de los Alonso, como de la de Marcel Cressot, Leo Spitzer y Théophil Spoerri.

"La orientación estética de los Alonso —asienta el autor— será utilizada en técnicas analizadoras de la presentación simbólica, mientras que el método de Sperrin nos servirá para establecer la íntima relación entre la forma estilística creada y el principio psíquico que la informa" (p. 40). De conformidad con la metodología ecléctica arriba señalada, el doctor Schulman ordena la presentación de sus materiales en cinco capítulos que tienen los títulos siguientes: I. "El simbolismo literario" (pp. 19-49); II. "Fuentes, desarrollo y función de los símbolos de Martí" (pp. 49-82); III. "Estructura, módulos y núcleos del simbolismo martiano" (pp. 82-379); IV. "Técnicas de simbolización" (pp. 379-444); V. "Simbolismo cromático" (pp. 444-521).

Quien no haya leído estos nutridos capítulos con detenimiento, con dificultad conseguirá imaginarse el esmerado trabajo tanto de documentación y asimilación como de concepción y elaboración a que tuvo que dedicarse el profesor Schulman para escribir un libro de los alcances de éste. Si en el primer capítulo se consagra a la difícil tarea de definir, clasificar, analizar e ilustrar la naturaleza y estructura de imágenes y símbolos y en el segundo se ocupa de las fuentes, función y desarrollo de la simbología de Martí, es en el capítulo III (el de no sólo más extensión sino también en nuestra opinión el de más originalidad y significación) en el que el autor logra con más acierto su propósito de exteriorizar, por el estudio de imágenes y simbolizaciones, los aspectos fundamentales de la *Weltanschauung* de Martí. Con anterioridad (p. 110) había postulado el autor que "el mundo de imágenes de Martí es, sin disputa, resultado de su visión apostólica del mundo, concepción que se refleja en los símbolos rectores que expresan altitud, vuelo y elevación". Por lo que se podría decir que en el trabajo de indagación que se realiza en esta obra se encierra menos el intento de descubrir algo nuevo que el de comprobar el cómo y el por qué de actitudes y posiciones martianas ya bien conocidas. Según observa Gabriela Mistral (p. 83), "Martí conserva siempre bajo la floración [de sus imágenes] el hueso del pensamiento". La médula del hueso del pensamiento de Martí encierra el concepto de que la polaridad que caracteriza la misma naturaleza del idealismo y el materialismo se manifiesta en su obra en toda clase de dualismos lo mismo en fenómenos naturales que en aspectos de lo ético, lo estético, y lo intelectual. Martí como idealista *engagé* tiene plena conciencia de esta doble estructura espacial simbólica de contrastes, prefiriendo él por supuesto lo alto a lo bajo. "A mí me gusta más el cielo que las cuevas", nos dice.

Como medios para lograr su intento de averiguar hasta qué grado los elementos antitéticos usados por Martí son aspectos fundamentales de su estilo y a consecuencia de ello fehacientes manifestaciones de su mundo ideológico, el profesor Schulman establece cinco clasificaciones de fuentes tropológicas: 1) símbolos de la naturaleza, 2) símbolos espirituales, 3) símbolos mitológicos y clásicos, 4) símbolos minerales y metálicos, y 5) símbolos de indumentaria. En armonía con el método que se sigue en cada capítulo, el escritor se ocupa de los aspectos tanto teóricos como históricos de su problema antes de emprender el análisis de las estructuras simbólicas que elige estudiar en contextos determinados. Así por ejemplo con respecto a los símbolos de la naturaleza, el autor estudia la relación de Martí con el concepto emersoniano, alude a las *correspondances* de Baude-

laire, y se refiere al papel de la naturaleza en la simbología de Mallarmé y otros.

La visión ética que Martí tenía del mundo era la de una lid de contrastes: de bien contra mal, idealismo contra materialismo, bondad contra maldad, amor contra odio, belleza contra fealdad, virtud contra vicio, optimismo contra pesimismo, elevación contra bajeza, etcétera. Es decir que veía al mundo como un conjunto de coordenadas antitéticas, en el que las deseables quedaban en lucha perpetua con las indeseables. Martí, idealista por excelencia, con confianza ilimitada por sentirse en íntima alianza con las fuerzas del bien, se empeñaba en secundar las deseables entre las coordenadas antitéticas sin dejar por esto, siendo realista, de tomar en cuenta la presencia tan porfiada como necesaria de las indeseables. Hablando de la polaridad de la imaginería de Martí, el autor nos informa que: "En su vértice se encuentran símbolos de elevación: *monte, águila, ala, luz, estrella, antorcha, copa, oro*, sintetizados dentro de una estructura compuesta o en contraste con otros símbolos de profundidad, tales como *abismo, buitre, yugo, carbón, uña, cerdo, antro y fango*". Otras coordenadas simbólicas que atestiguan hasta qué punto preocupaciones éticas sin mismo inconscientes que conscientes influyen en la simbología martiana, son: *cielo-cueva, noche-luz, lobos-ovejas, montes-llanos, cardo-rosa, alas-pies, gusanos-águilas, montes-valles, monte-abismo, cielo-infierno*. Los dos símbolos centrales que sintetizan, según observa el autor, "los estratos inferior y superior de la experiencia humana, los reinos del materialismo y del idealismo", son *ala* y *raíz*. Otro símbolo que "encierra en miniatura las jerarquías de la simbología martiana" es el *árbol*. Las páginas (207-220) que consagra el autor al significado figurativo del árbol en la esquemática simbólica de Martí deben considerarse entre las más interesantes del libro. Nos falta espacio para dar más amplia información del contenido de este capítulo que consta de cerca de 300 páginas. No obstante no queremos dejar el asunto sin antes felicitar vivamente al doctor Schulman por haber podido alcanzar de manera tan sobresaliente la meta que se proponía alcanzar en este capítulo.

En el capítulo IV el autor se ocupa en estudiar las técnicas de simbolización que se notan en el estilo de Martí, desde los siguientes puntos de vista: yuxtaposiciones e interrelaciones simbólicas; el símbolo impresionista; el símbolo expresionista; bisemia recapitulación simbólica, representaciones alegóricas.

En las páginas de este capítulo que se consagran lo mismo al símbolo impresionista que al símbolo expresionista, el profesor Schulman parece aceptar como normas adecuadas a sus fines las definiciones de estos términos que da Elisa Richter en *El impresionismo en el lenguaje* (B. A., 1936; véanse citas de Schulman, pp. 392; 409).

Las definiciones de los dos movimientos que ese citan son muy buenas como definiciones, pero ¿es cierto que sabemos lo que definen? Por lo general, ¿no se puede decir que la técnica impresionista tiene que ver sobre todo con la pintura, y por el contrario la del expresionismo con la palabra escrita? El hecho de que ciertos escritores, Teófilo Gautier y los hermanos Goncourt por ejemplo, trataron de realizar con palabras lo que los pintores con colores, no quiere decir de ninguna manera que acertaron a lograr del mismo modo, mediante palabras, lo que lograron los pintores empleando un medio distinto. Aun cuando el escritor se esfuerza por reproducir en armonía con la técnica del pintor impresionista lo

que ve, sin que lo deforme la subjetividad del "ojo interior", nunca puede realizar su intento como se le antoja porque el medio verbal es de por sí mismo un medio de comunicación de orden más subjetivo, personal y numeroso que el del pintor. Además, ¿no conviene recordar en el presente contexto la distinción que hace Lessing entre los fines y potenciales de la poesía y los de las artes plásticas, siendo éstas esencialmente la representación de lo estático, de lo *Nebe-neinander* y la poesía de lo dinámico, de lo *Nacheinander*. Según observa Theodor F. Meyer:

Si llamamos, para emplear palabras de moda, lo que el artista recibe del mundo exterior, *impresionístico*, y lo que es en cambio fría expresión de la naturaleza interior expresionístico, entonces no hay arte que no sea a la vez impresionista y expresionista. Y la distinción entre arte impresionista y expresionista sólo significa una acentuación más enérgica de uno y otro elemento. (Cita de Schulman, p. 439.)

"L'art c'est un coin de la nature vu a travers un tempérament", afirma Zola. Si en esto Zola tiene razón, según nos parece, ¿no se ha de concluir que impresión y expresión no son sino inseparables elementos complementarios de la total función comunicativa y asimismo en el arte auxilios de la misma función creadora? ¡Cuánto más fácil es hacer preguntas que contestarlas!

En las otras secciones de su estudio sobre técnicas de simbolización, no se le plantean al autor problemas de igual dificultad que la de los que se relacionan con el significado de los términos "impresionismo" y "expresionismo". El autor demuestra con maestría la técnica de la acumulación y enumeración paralela de formas sintácticas análogas que caracteriza el estilo de Martí. Por haber explicado en el capítulo I la naturaleza del proceder simbólico, llamado bisemia (como la define Bousoño, "... un solo significante [que] conlleva, simultáneamente, dos significaciones"), y haberlo señalado con frecuencia en los capítulos precedentes, con razón el autor no creía tener que darle en el capítulo IV más amplio desarrollo de lo que en él se le concede. El capítulo IV termina con comentarios sobre las representaciones alegóricas que se notan en los escritos de Martí.

Existe ya sobre el simbolismo cromático una copiosa literatura en la que la crítica se ha ocupado en estudiar su desarrollo histórico como medio artístico del que se sirven los escritores para conseguir consciente o inconscientemente determinados efectos estéticos. En 1957 apareció en la *Revista Hispánica Moderna* (número de enero) un artículo por el profesor Schulman que lleva como título "El color en la poesía de Manuel Gutiérrez Nájera". Es de notarse que el método de análisis que sigue el autor en el capítulo V, "Simbolismo cromático", del libro que ahora nos ocupa es esencialmente el mismo, con más elaboración por supuesto, que el que siguió en su artículo sobre Gutiérrez Nájera.

La escala de valores cromáticos del Siglo de Oro era tan rígida y formal, según lo han demostrado varios eruditos (p. 453), que el simbolismo cromático de que hicieron uso los escritores de aquel tiempo no presenta problemas de interpretación. Así para ellos, el *verde* era el color de la esperanza, el *azul* de los

celos, el *morado* del amor, etcétera. Al otro extremo de la escala hay las sinestias cromáticas que da Rimbaud a las vocales: a la vocal A *negro*, E, *blanco*, I, *rojo*, U, *verde*, O, *azul*. Es evidente que una manera tan personal como esta de concebir la correlación de sonidos con colores no podría menos de conferir a la simbología cromática significaciones de índole tan privada y hermética que nadie, ¡tal vez ni siquiera el autor mismo!, llegaría a comprenderla.

Lo impreciso e indefinido que encarna tal identificación sinestética de colores con sonidos hace pensar en el concepto que tenía Mallarmé del papel de la simbología en la expresión poética: "*Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve...*" (Schinz, *Nineteenth Century French Readings*, vol. II, p. 730).

A partir de Baudelaire el lenguaje de la poesía se hace cada vez más complejo, más dimensional, más personal, y por tanto más inasequible al lector. Es de señalarse, sin embargo, con respecto a la imaginería de los modernistas del siglo diecinueve que casi nunca llega a ser obscura. Afortunadamente, el profesor Schulman no tuvo que encararse en su estudio del estilo de Martí con la dificultad de desenredar complicadas marañas sintácticas —así como tiene que hacerlo quien quiera comprender a Mallarmé. Tampoco tuvo que esforzarse sobremedida por comprender la significación de la simbología martiana, sea que ésta se exprese por medio de los procedimientos estilísticos de antítesis, bisemia, catacresis, hipálaga, sinestesia o por medio de otra técnica. Y esto porque Martí escribía para comunicar la espontánea persuasión de su vibrante pensamiento y emoción y no con calculada deliberación para crear obras de arte. Por esto, sin duda, no hay en el estilo de Martí formas de expresión que son intencionalmente oscuras o ininteligibles. Así el trabajo del investigador se simplifica hasta cierto punto porque el problema que le plantea el uso del simbolismo cromático por Martí no abarca el del empleo de refinadas obscuridades artificiales encaminadas a confundir y derrotar al lector.

Así, después de asentar su método dentro de la orientación que quiere darle, el autor procede a estudiar en armonía con él lo simbólico cromático que Martí asocia con los adjetivos siguientes: *amarillo* (decadencia, muerte, melancolía, impureza moral, etc.); *oro* (vagos matices de perfección, excelencia, gloria, hermosura y superioridad moral); *azul* (sobre todo, cualidades de idealismo, alegría de vivir, excelencia de espíritu y superioridad moral, utopías, sueños, aspiraciones, lo celestial, etc.); *blanco* (pureza, castidad, perfección y belleza moral). "Los casos de catacresis, que abundan en la ordenación estructural del símbolo *azul*, escasean en la de *blanco*". Según dice el autor, sólo hay tres casos de catacresis de *blanco* en la obra de Martí: *beso blanco*, *blanco poeta*, *notas blancas* (pp. 481-82). *Negro* (muerte, melancolía, aflicción, tragedia); *rojo*, *carmin*, *carmesí*, *sangre*, *morado* (en términos generales, encarnan ideas de violencia, pasión arrolladora e inclinaciones inmORALES); *rosa* (colorido idealista de plenitud, sublimidad, imaginación, perfección); *verde* (fecundidad, fertilidad, con cualidades antitéticas de brutalidad, tosquedad y envidia; abarca a la vez cualidades de idealismo y materialismo); *púrpura* (dignidad imperial, real; traje característico de emperadores, reyes, cardenales, etc.). Como ejemplos de la yuxtaposición de colo-

res se señalan: *plata x negro; oro x negro; azul x amarillo; oro x cardenillo; blanco x rojo*. Es de notar que dichas antítesis de colores reflejan la misma polaridad de contrastes entre idealismo y materialismo que los encarnados en la simbología espacial de las palabras elevación y descenso y sus sinónimos.

Hay que celebrar el esfuerzo que ha desplegado el doctor Schulman en el estudio tan acertado como cuidadoso que ha hecho del símbolo y color en la obra de José Martí. La obra en cuestión nos suministra un inventario, al parecer muy completo y sin duda alguna muy concienzudo, del papel simbólico de los tropos y colores como elementos fundamentales de su estilo. Aun cuando son tradicionales por su calidad, las imágenes y simbología de Martí no sólo reflejan sino que también exteriorizan sus íntimas nociones acerca de lo ético y lo estético. Para quien se interese por lo cromático del modernismo y el papel que en él desempeñan los tropos y la "palabra coloreada", según el decir de Martí (p. 458), quedará este libro como imprescindible consulta. En verdad, creemos que esta obra, en cuanto a su método, podría servir de modelo muy digno de imitarse por quien quiera llevar a cabo estudios de esta índole.

En resumen, tanto con respecto a la síntesis y recapitulación que en él se hacen de los estudios anteriores que se han consagrado al asunto como a lo nuevo de la contribución que hace el profesor Schulman al entendimiento de la simbología martiana, es éste no sólo un libro útil sino también y sobre todo un libro necesario.

Southern Illinois University

BOYD G. CARTER

RAÚL SILVA CASTRO, *Panorama literario de Chile*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S. A., 1961.

Esta obra constituye un notable esfuerzo destinado a proporcionar un amplio y completo panorama de las letras chilenas. Quizás sea el más exhaustivo de que hoy se dispone, a juzgar por la meticulosa cuenta que en él se da de numerosos títulos, nombres, fechas y datos hasta hoy dispersos y aún ignorados.

La introducción con que se inicia el recuento podría dar la idea de que el autor va a limitarse a hacer la historia del orden cronológico en que han ido apareciendo los escritores y que se mezclarán los más diversos géneros, ya que en ella quedan comprendidos Lacunza, Ercilla, Oña, Ovalle, Molina, Bello y otros. Sin embargo, a partir de la página 31, se procede a una separación de los autores en dos grandes apartados: verso y prosa. Dentro del primero hay dos subdivisiones, en la primera de las cuales caen los literatos que cultivaron preferentemente el poema lírico y, en la segunda los que se dedicaron al verso descriptivo y épico. La prosa ocupa la mayor parte del libro (pp. 165-511) e incluye siete categorías principales: novela, cuento, drama, artículo de costumbres, ensayo, memoria personal y crítica de letras. En los apéndices figuran trabajos especiales sobre el movimiento literario de 1842, el certamen Varela de 1887 y la presencia de Darío en Chile, y el grupo de los Diez. Seis páginas de bibliografía cierran el tomo.

Si la organización que hemos descrito nos parece sistemática y apropiada para un libro de esta índole, el método expositivo exige igual observación. Silva Castro presenta en orden cronológico de nacimiento a los distintos autores pertenecientes a los apartados ya descritos, nos da datos biográficos indispensables y comprobados, los sazona con una que otra anécdota, enumera las obras principales, destaca las jerarquizaciones que juzga oportunas, hace apreciaciones de conjunto y cita opiniones de otros críticos cuando él no suministra las propias. Así, rara vez se nota disparidad entre los juicios de Silva Castro y los de terceras personas, con lo cual se procura atinadamente evitar cualquier polémica o herir susceptibilidades.

El muestrario de autores, vivos y fallecidos, con sus obras y la crítica que las acompaña, queda distribuido con generosa equidad. Es así como los valores de reconocido prestigio ocupan espacios respetables, sea que descuelen en un género o en varios, pero a los menores y a los jóvenes no se les escatima el número de renglones que se merecen. Salvo contadas excepciones, en los apéndices, por ejemplo, no se nota deseo alguno de establecer orientaciones o corrientes directrices generales del desarrollo de las letras chilenas.

Sería injusto, por otra parte, exigir al autor análisis más detallados o apreciaciones de conjuntos genéricos. No es por incapacidad del crítico que falta este aspecto en la obra, sino porque la extensión del tratado no lo permite. Con el procedimiento seguido ya se ve abultado el tamaño del libro, si bien no llega a desmedirse hasta adquirir las proporciones monstruosamente enciclopédicas de otras historias de la literatura. La impresión en tipo pequeño en nada dificulta la lectura; los errores de imprenta son escasos, a pesar del enorme caudal informativo, y la presentación acusa una cuidada pulcritud editorial.

Es indudable que esta obra se convertirá a corto plazo en uno de los mayores aportes realizados en pro del conocimiento y difusión de las letras chilenas. Celebramos la iniciativa de incluir el mayor número posible de escritores, admiramos la objetiva serenidad con que se les juzga, la precisión de los datos y, sobre todo, nos sentimos alentados a seguir los variados derroteros que nos abren sus páginas. Los estudios en profundidad realizados por Silva Castro y publicados en otros medios, complementan el contenido del presente volumen. Estos dos aspectos de la labor de Silva Castro servirán de guía a otros estudios monográficos pormenorizados, con los cuales todavía puede enriquecerse la investigación literaria de Chile.

Northwestern University

HOMERO CASTILLO

CARLOS SANZ, *La carta de Colón 15 febrero-14 marzo 1493*, Gráficas Yagues, S. L., Madrid, 1961.

La primera noticia publicada sobre América fue escrita por el mismo almirante y descubridor Cristóbal Colón y fue impresa, en Barcelona, en casa de Pedro Posa, en 1493. El folleto que reseñamos contiene una reproducción en letra

gótica del texto de 1493, así como una transcripción en letra moderna, notas críticas, y un estudio de la historia del impreso y de su influencia, por Carlos Sanz.

Dice Colón que ha descubierto "muy muchas Islas", pobladas con gente "sin número", que ha tomado posesión para los reyes católicos, y que ha puesto nombres —San Salvador, Santa María la Concepción, Fernandina, Isabela, Juana, y Española— a las islas. Encontró pueblos, puertos, tierras "fertilísimas", y muchas minas. Construyó una fortaleza en la Villa de Navidad y dejó algunas personas con armas y con comida por más de un año. Escribe Colón una descripción circunstanciada de lo que ha visto y lo que ha hecho.

Carlos Sanz muestra que la carta circuló libremente por España inmediatamente después del regreso de Colón. Numerosas ediciones aparecieron desde mediados de 1493. Escribió Colón en un estilo algo oficioso; sin embargo la carta tuvo un carácter eminentemente popular. "No se hablaba de otra cosa en la corte de Inglaterra," escribió Sebastián Cabot en Londres. Se dirigió el mensaje a toda la Cristiandad, pues como escribió Colón, "debe tomar alegría y hacer grandes fiestas". Pocas semanas más tarde, y en virtud de la carta de Colón, el Papa Alejandro VI expidió las famosas Bulas de Concesión y Demarcación, las cuales establecieron el legítimo territorio de España en América.

Lo curioso es que las alusiones a la primera impresión de la carta después de 1493 sean tan raras. Martín Fernández de Navarrete la editó otra vez en 1825, pero hasta mediados del siglo XIX no se conocía ejemplar alguno de la impresión original. Luego, en 1889, el anticuario francés, M. J. Maisonneuve, sorprendió a todo el mundo con la oferta de venta de un ejemplar. Hasta entonces nadie sabía ni la ciudad ni el nombre del impresor, porque el ejemplar no los indicó. Por fin, don José María Asensio descubrió los mismos caracteres tipográficos en un impreso de la casa de Posa en Barcelona, con fecha de 1481, identificación que otros investigadores han confirmado con nuevas pruebas. El ejemplar de Maisonneuve, que ya es el único, se halla ahora en la Biblioteca Pública de Nueva York.

Carlos Sanz ha escrito muchos trabajos, además de este folleto, sobre la carta de Colón. Es autor de *La unidad geográfica del mundo* (1958), con reproducciones de las 17 ediciones de la carta impresa en el siglo XV. También es autor de una *Bibliografía general de la carta de Colón* (1958), donde registra todas las noticias de la Carta desde 1493 hasta el siglo XX. Así, el folleto que reseñamos no es más que un breve resumen de su obra total. Sin embargo proporciona el texto original con transcripción, así como datos útiles sobre el primer impreso y su influencia.

State University of Iowa

CHARLES GIBSON

FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN, *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*, Translated from the Aztec into English, with notes and illustrations by Arthur J. O. Anderson and Charles E. Dibble, The School of American Research and The University of Utah, Monographs of The School

of American Research, Number 14, Parts II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, Santa Fe, New Mexico, 1950-1961.

La magnífica obra intitulada *Historia general de las cosas de la Nueva España*, escrita en el siglo XVI por Fray Bernardino de Sahagún, contiene sin duda la descripción más amplia, desde el punto de vista sociológico o etnológico, de la civilización azteca. Nació su autor en 1499 y murió en 1590 después de pasar la mayor parte de una larga vida entre los indios de la Nueva España. En la *Historia general* su objeto fue registrar toda la cultura azteca: las características de los dioses, la estructura social, la medicina, la economía, el imperia-lismo, las actitudes domésticas, en suma, todo lo que pudo descubrir sobre los indios conquistados por Cortés. Buscó sus informantes entre los pueblos de México y siempre escribió con cuidado lo que ellos le dijeron. Por su método tan preciso bien merece Sahagún el título de fundador de la investigación científica relacionada con la vida indígena de América.

Se ha publicado esta obra en varias ediciones bien conocidas. Sin embargo la verdad es que ninguna edición puede llamarse completa o definitiva. La bibliografía de Sahagún, sumamente compleja, se compone de cinco grandes grupos de manuscritos que fácilmente se confunden: 1) Primeros Memoriales, texto en nahuatl (lengua mexicana), escrito en el pueblo de Tepeapulco entre 1568 y 1560, y ahora conservado en Madrid; 2) Códice Matritense, texto en nahuatl y español, escrito en Tlatelolco entre 1561 y 1565, con notas probablemente agregadas en la ciudad de México entre 1565 y 1568, y conservado también en Madrid; 3) Breve Compendio, un resumen del texto español del Códice Matritense con fecha de 1570, conservado en la biblioteca del Vaticano; 4) Códice Florentino, texto en náhuatl y español, con muchos dibujos, escrito hacia 1576 y conservado en Florencia; 5) Manuscrito de Tolosa, texto en español, aparentemente copiado del Códice Florentino durante el siglo XVI, y conservado en Madrid. Aunque el mismo Sahagún también escribió obras sobre teología, lingüística, y otros asuntos, todos los referidos manuscritos son versiones de la *Historia general*.

La versión más famosa es el texto español del Códice Florentino, ya en la forma del mismo manuscrito de Florencia o en la forma del Manuscrito de Tolosa. Desde años sin embargo se han advertido diferencias importantes entre este texto español y el texto nahuatl del Códice Florentino. Parece claro que el uno no es una traducción exacta del otro. Aunque hay datos del texto español, los cuales no pueden encontrarse en el texto nahuatl, mucho más importantes son los datos que éste proporciona y que faltan en aquél. Así una laguna muy notable en la investigación sahanuniana ha sido la de una edición digna de confianza del texto nahuatl con una traducción a un idioma más conocido que el idioma original mexicano. Solamente el gran investigador alemán, Eduard Seler, hizo una traducción de unas partes en su obra *Einige Kapitel aus dem Geschichtswerk des Fray Bernardino de Sahagún* (Stuttgart, 1927), trabajo hecho con exactitud pero que permanece incompleto.

La laguna está en vía de llenarse completamente en nuestros días con las publicaciones de la Universidad de Utah redactadas por Arthur J. O. Anderson

y Charles E. Dibble, ambos especialistas tanto en el nahuatl como en la etnología histórica de México. La edición de Utah se compone de dos textos paralelos, el nahuatl del Códice Florentino y una traducción hecha al inglés por los dos redactores. Cada "libro" de los doce de la *Historia general* se publica por separado. Ya se han editado los libros I (sobre los dioses), II (sobre el calendario y las fiestas), III ("Del principio que tuvieron los dioses"), IV (sobre la astrología), V (sobre los pronósticos), VII (sobre el sol, la luna, y las estrellas), VIII (sobre los reyes y el gobierno), IX (sobre los comerciantes y los artesanos), X (sobre los vicios y virtudes y la medicina), y XII (sobre la conquista). Los otros se esperan pronto.

Es una obra importantísima. De gran interés son los informes sobre los labradores de oro y plata en el libro noveno y sobre los reyes y señores en el libro octavo. El libro sexto incluye las "pláticas" entre el señor y el pueblo, entre el padre y la hija, y otras. El libro duodécimo es nada menos que una narración de la conquista española desde el punto de vista de los indios. Cada libro reproduce los dibujos originales hechos por dibujantes indígenas del siglo XVI. Las notas proporcionan datos comparativos y explican puntos técnicos. La traducción es clara y exacta, muy en el espíritu del siglo XVI. Es un hecho muy importante para todos los investigadores de la historia de América que ahora tengamos una buena traducción de lo que manifestaron los informantes de Sahagún hace casi cuatro siglos.

State University of Iowa

CHARLES GIBSON

ENRIQUE ANDERSON IMBERT y EUGENIO FLORIT, *Literatura hispanoamericana; antología e introducción histórica*, Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, N. Y., 1960.

La presente obra es, sin duda alguna, la mejor antología que se ha publicado para el uso de los estudiantes de literatura hispanoamericana en los Estados Unidos. No es, como podría creerse a primera vista, un simple texto escolar, sino un verdadero repertorio de la literatura de los países de habla española de América. Aunque es verdad que al seleccionar los materiales se han tenido en cuenta las necesidades pedagógicas, los trozos escogidos son todos de alta calidad literaria.

El cuadro de la literatura hispanoamericana que se presenta, tanto en la parte antológica como en la histórica, es —con pequeñas excepciones— bastante completo: en el tiempo arranca desde el período prehispánico, representado por selecciones tomadas del *Popol Vuh*, de la poesía nahuatl, de la poesía quechua, y llega hasta nuestros días, con las generaciones de escritores nacidos entre 1900 y 1915. Octavio Paz (1914) es el escritor más joven representado en la antología.

Figuran en la obra, como se nos advierte en el "Prefacio", todas las tendencias, todos los períodos, pero no todos los géneros: la novela y el teatro han quedado sin representar, debido a que, según los editores, "publicar sólo un capítulo novelesco o una escena dramática apenas ayudaría al lector a compren-

der el sentido de la obra original" (p. v). Criterio que, por lo demás, no nos parece válido, ya que lo mismo se podría decir de las selecciones históricas incluidas (Bernal Díaz, Acosta, Cieza de León, etc.) y de los poemas épicos (*La araucana*, *La grandeza mexicana*, etc.). Al mismo tiempo, notamos que se incluyen fragmentos de tres cuasi-novelas: *Los infortunios de Alonso Ramírez*, de Sigüenza y Góngora, *Lazarillo de ciegos caminantes* de Concolorcorvo y *Noches tristes y día alegre* de Fernández de Lizardi; en cambio, al discutir la obra de Eduardo Mallea se nos dice: "de acuerdo con nuestro plan, no podemos incluir aquí pasajes de sus novelas" (p. 722). Sería casi imposible preparar una antología de la literatura hispanoamericana, una antología que sea representativa, con trozos completos. Resultaría una antología del cuento, el ensayo y la poesía lírica hispanoamericanos. Que es posible seleccionar trozos, entresacados de las novelas, que tengan unidad estética queda ampliamente probado en esta antología con las selecciones de las obras arriba mencionadas.

En cuanto a lo incluido y lo excluido, prerrogativa de los antologistas, nada podemos decir, excepto que las selecciones reflejan el buen gusto y alto criterio estético de los editores. Personalmente, echamos de menos, entre los poetas, a Enrique Banchs, a Rafael Alberto Arrieta, a Ricardo Molinari, a Germán Pardo García, a Eduardo Carranza, a Alí Chumacero; entre los cuentistas, a María Luisa Bombal, a Juan Rulfo, a Rojas González, a Juan José Arreola, a Alejo Carpentier. Creemos, al mismo tiempo, que se podrían haber incluido, con provecho, obras dramáticas en un acto, o trozos bien seleccionados de González de Eslava, Florencio Sánchez, Rodolfo Usigli, etc. Entre los novelistas no están representados Mariano Azuela, Ciro Alegría, Agustín Yáñez. Personalmente hubiéramos querido ver selecciones de esos autores, en vez de las que se incluyen de Fray Gaspar de Carvajal, Juan de Castellanos, Saavedra Guzmán, Acosta, Díaz de Guzmán, Rodríguez Freile, Núñez de Pineda y Bascuñán, Jacinto de Evia, Domínguez Camargo, Juan Bautista de Aguirre, Santa Cruz y Espejo, Zequeiro y Arango, García Goyena, Terralla y Landa, Maitín, Lloréns Torres, Macedonio Fernández, Roilán Turcios, Miró, Poveda, Ribera Chevrement, Fernández Moreno, Coronel Urtecho, Cabral, Fombona Pachano, Jorge Rojas, Westphalen y Campos Cervera; no porque las obras de estos autores no sean de gran valor, sino porque desde el punto de vista pedagógico es imposible estudiar con provecho a tantos autores durante el año escolar. Hubiéramos preferido que se ampliaran las selecciones de otros autores que han quedado mal representados, como en el caso de Xavier Villaurrutia y Octavio Paz.

Como ya hemos observado, todas las selecciones escogidas son excelentes. Las excepciones serían, entre los cuentistas, las obras de Hernández Catá y Barrios; el cuento "Noventa días" de Hernández Catá no creemos que llegue a la altura de los otros seleccionados; el cuento "Como hermanas" de Barrios pierde mérito debido a que su autor no ha sabido ocultar el desenlace, que es previsto por el lector antes de terminar la lectura. También notamos que Torres Bodet no está representado como poeta, aunque sí como prosista.

La organización del material sigue fielmente la de la *Historia de la literatura hispanoamericana* del profesor Anderson Imbert. Nos parece que, con el propósito de ayudar a los fines pedagógicos de la obra, hubiera sido mejor

reorganizar el material de los últimos capítulos. A Octavio Paz, aunque mexicano, hubiera sido mejor colocarlo después de Torres Bodet, Borges y Neruda, ya que su obra es posterior a la de esos autores; Palés Matos, nos parece, debe preceder a Nicolás Guillén; al mismo tiempo, hubiera sido mejor colocar a los cuentistas Asturias, Novás Calvo, Bosch, de la Cuadra y Amorim junto con Latorre, Rojas, Lyra, etc., con el propósito de no tener que volver a hablar del cuento.

La excelente crítica antepuesta a cada autor, lo mismo que a cada capítulo, repite, con pequeñas variantes, lo dicho en la *Historia* por el profesor Anderson Imbert. La "Introducción: Literaturas indígenas" es, sin embargo, nueva; no se halla en la *Historia*. El libro cierra con una lista de libros que se recomiendan como "lecturas complementarias" y que consta en su mayor parte de títulos de novelas y piezas teatrales; con un útil glosario de términos de métrica y retórica, y con un índice alfabético completo. De gran utilidad son también las notas al pie de cada página, relativas a palabras y giros poco comunes y nombres relacionados con la geografía y la historia de la cultura.

Hemos notado leves errores, tanto en los textos como en las notas, que a continuación transcribimos, con el único propósito de ayudar a los editores a corregirlos en una segunda edición: p. ix: *Lilio* debe ser *Lillo*; *Salvador Díaz Marín* debe ser *Mirón*; p. 6a "no es posible que *se matéis*" debe ser "que *me matéis*"; p. 32, n. 30 *Guaubtémoc* debe ser *Cuaubtémoc*; p. 210a *Bayacá* debe ser *Boyacá*; p. 286a; *Priéndalé*... debe ser —*Priendale*...; p. 300b *esto canto* debe ser *este canto*; p. 305a "se suprimen las estrofas 242 a 251" debe ser "a 250"; p. 308, n. 150 "hasta el canto XIII" debe ser "hasta el canto XII"; p. 354, n. 5 "región de Veracruz" debe ser "región de Yucatán"; p. 383b *tiraban* debe ser *tiraban*; p. 507b "y a quién él conoce" debe ser "y a quien él conoce"; p. 528b "Hay veces en que ..." línea repetida que debe omitirse; p. 637b *buyes* debe ser *bueyes*; p. 743a *Camaguey* debe ser *Camagüey*.

La palabra *curaca* se anota en la p. 68; n. 11; sin embargo, ya aparece, sin nota, en la p. 66a; en la p. 115b sería útil una nota para indicar que Salapa es hoy Xalapa, o Jalapa; en la p. 206, n. 3, leemos: "Maguey o pita que da el pulque"; la "pita" no da pulque; en la p. 284, n. 87, se da como sinónimo de "cabestreando" la palabra "seguido"; sería mejor "tirado"; en la p. 177 se dice que fray Servando negó la tradición popular de la Virgen de Guadalupe; según parece, Mier no negó la tradición; únicamente el material de que está hecha la tilma en que quedó pintada la imagen de la Virgen; la explicación que se da en la n. 114 (p. 304) de los versos "lo mesmito que el mataco / me arrojé con el porrón" nos parece dudosa; lo mismo la de la nota 160 en la p. 308; p. 386, n. 54: "pendeja" no quiere decir "muchacha, persona joven", sino "tonta, estúpida"; en la p. 396 se anota la palabra "camalote" que ya había quedado explicada, más ampliamente, en la p. 284, n. 86.

Por lo demás, estas pequeñas erratas nada quitan al mérito de esta excelente obra, con la cual da gusto enseñar la materia. Por fin contamos con una *Antología* que hace justicia a la literatura hispanoamericana, hasta hoy tan mal representada en los libros de texto con que nos hemos visto obligados a enseñarla.

LUIS LEAL, *Mariano Azuela, vida y obra*. México, Ediciones De Andrea, 1961.

El profesor Luis Leal, de la Universidad de Illinois—a quien se deben importantes investigaciones acerca de la literatura mexicana y, en particular, del cuento—, vio aparecer en 1961 su libro *Mariano Azuela, vida y obra* (Núm. 30 de la Colección Studium, Ediciones De Andrea, 179 p.).

Al escribir una nota para la *Enciclopedia Británica*, según él mismo refiere, advirtió la falta de un trabajo exhaustivo sobre la obra del novelista que sólo han examinado, en páginas académicas, estudiantes de México y de los Estados Unidos. Entonces fue cuando él decidió emprender su tarea que abarca más ampliamente que algunas tesis de maestría y doctorado, la vida y la obra del escritor fallecido hace una década.

Sobre la vida de Mariano Azuela existen—además de los testimonios de su viuda, hijos, nietos y sobrinos—, abundantes informes de quienes lo trataron. En el aspecto biográfico, la tesis reciente del profesor Dewey R. Jones: *El doctor Azuela, médico y novelista* (México, 1960), contiene mayor número de datos que varias de las anteriores.

La bibliografía del escritor, intentada por algunos, en revistas y libros, se amplió, gracias al esfuerzo de Alf Chumacero, al publicar el Fondo de Cultura Económica las *Obras Completas* de Mariano Azuela, en tres tomos, aparecidos entre 1958 y 1960. La bibliografía crítica aumentó considerablemente en los últimos años, con fichas que permiten conocer asequibles obras de consulta.

Luis Leal ha tenido presentes los mejores de aquellos estudios, al realizar su trabajo. En el primer aspecto, aprovechó las aportaciones de los que le precedieron; de preferencia, las de quien obtuvo declaraciones y reunió recuerdos personales de allegados y amigos del novelista. Al sintetizarlas, conserva los elementos indispensables para llegar al hombre, a través de sus memorias—antes dispersas— y de las evocaciones de sus compañeros, y así traza una somera biografía, sin lagunas. Todo queda dicho allí en el orden debido, en forma clara y concisa.

Para examinar de manera metódica las obras del escritor—analizadas por él—, las clasifica previamente. Parte de aquellas que son de carácter novelesco, para llegar a las autobiográficas, después de examinar los cuentos, el teatro, la crítica, la biografía, los artículos y los ensayos. Al estudiar cada una de las novelas, proporciona la síntesis del asunto, antes de emitir opiniones sobre lo que llama "El proceso creativo". De ese modo se sigue la evolución del escritor, en las sucesivas etapas que Leal señala. El lector conoce así los temas, el ambiente, la naturaleza, los personajes, el estilo y la estructura de las obras.

Las novelas se hallan repartidas por Leal en cuatro grupos, los cuales corresponden a las etapas que él distingue: *Alborada* (1896-1910), *Mediodía* (1911-1918), *Atardecer* (1919-1932) y *Ocaso*—la más extensa— hasta el final de su vida, que se prolongará con *La maldición* y *Esa sangre*, póstumas, publicadas en 1955 y 1956, respectivamente. Tales etapas, que resumen el ciclo vital, equivalen a los períodos de iniciación, afirmación—plenitud— y declinación, que ofrece un escritor cuya existencia alcanza cabal desarrollo.

La separación entre las obras novelescas—novela, novela corta—y los cuentos, presenta el inconveniente de que, al seguir en aquéllas la evolución de la técnica, se suprimen escalones importantes, a los que volverá después, en cuanto

se refiere a las obras narrativas menores de Azuela. Tal sistema seguido por Leal, que parece lógico, da lugar también a algunas repeticiones de frases, que el lector encuentra dos o tres veces, a lo largo de este libro y que deben figurar únicamente en el sitio en que resulten insustituibles.

El profesor Leal sólo ha podido establecer contactos personales con el ambiente en que vivió el escritor, durante las vacaciones anuales, pues tuvo que realizar la mayor parte de su libro sobre Azuela en la universidad estadounidense donde enseña. Ese material alejamiento—que, hasta cierto punto, equivale al temporal y permite adelantarse al juicio de las generaciones futuras—da a varias de sus opiniones madurez que las hace más valiosas. Se propuso, como buen crítico, ser imparcial; quiso impedir que la admiración hacia el novelista influyera en sus pareceres, los cuales son por eso, con frecuencia, objetivos y casi siempre serenos.

La cercanía de los sucesos políticos—a la cual el narrador no pudo sustraerse, porque eran estímulo constante en esa labor que emprendía como testigo de acontecimientos cuya trascendencia social le interesaba especialmente—, para Leal, resta valor a la obra del novelista. Aun produce, a su juicio, monotonía, por la insistencia en determinados tópicos, siempre que la pasión lo domina, y llega a influir en él, hasta hacer parcial su testimonio humano, según se ha dicho.

El autor, al advertirlo en los años finales de su vida, eliminó varias frases que le parecieron excesivas, por apasionadas, cuando revisó los libros de la última etapa creadora. No obstante, esas frases se hallaban justificadas como reacciones personales del doctor Azuela, intransigente según el punto de vista que adoptó como revolucionario libre de influjos corruptores.

Su apartamiento involuntario ha impedido a Leal recoger, de modo directo, la mayoría de los testimonios. De haber podido cambiar impresiones con algunos coterráneos, de Azuela, quizás hubiese modificado varias de sus afirmaciones, para hacerlas más precisas. En lo relativo, por ejemplo, a la escenificación que de *Los de abajo* hizo el autor, conviene aclarar que no es la representada en el Teatro Hidalgo, el 22 de febrero de 1929, pues aquélla y la inmediata—a las que fue ajeno—, lo impulsaron justamente a realizar la incluida en su tomo de teatro.

La preferencia de Leal por dicha obra narrativa, le lleva a considerarla como la obra maestra del autor. Para nosotros es, indudablemente, un gran acierto: quizá el mayor de la segunda etapa; mas lo superó con *La luciérnaga*, que es su más lograda obra, a pesar de los escollos del estilo, intencionalmente difícil, que él allanó, en parte, al preparar los originales enviados de España.

La ausencia de Leal impidió que corrigiese las últimas pruebas de su libro, en el que se deslizaron erratas que su atención habría podido evitar. Entre otros—algunos errores de ortografía, atribuibles a la imprenta, como en el nombre Rousset de Bourbon, defectuosamente impreso (p. 11)—, se advierte el cambio de la palabra *Antena*, por *Atenea* (p. 139), al señalar la revista mexicana donde se publicó por primera vez el cuento "...Y últimadamente".

Fuera de tales menudas objeciones, el libro de Luis Leal merece amplios, entusiastas elogios, por lo que significa su esfuerzo y por los servicios que prestará, como útil guía, a los estudiosos que quieran familiarizarse con la vida y la obra de Azuela. Hay que agradecer, en particular, la inclusión de los documentos, solicitados y obtenidos por él de la Universidad de Guadalajara, sobre los estudios

del doctor Azuela, y la divulgación de la cubierta y la portada de la primera edición de *Los de abajo*, facsimilarmente reproducidos, como apéndices, en las páginas finales de *Mariano Azuela, vida y obra*.

FRANCISCO MONTERDE.

Presidente de la Academia Mexicana de la Lengua; Universidad Nacional Autónoma de México.

BARRENECHEA, JULIO, *Antología de Julio Barrenechea*. Santiago de Chile, Empresa Editora Ziz-Zag, 1961.

Si de la poesía de Julio Barrenechea dijéramos que es frágil, para desestimarla, tendríamos por inicuo semejante juicio: la verdad es que parece frágil, sin duda, ya que está cortada en pequeños fragmentos, de muy reducido número de versos, y compuesta de imágenes sutiles, elegantes, algunas gratuitas y otras muy bien observadas, todas, eso sí, sugerentes y gentiles. Tal podría ser el balance provisional y muy por encima que logramos de la *Antología* que acaba de publicarse en pulcra edición (Zig-Zag). Pero, insistimos, el balance es provisional y admite no pocas rectificaciones y añadidos, con los cuales, si tenemos paciencia y buena voluntad, podemos acercarnos, poquito a poco, a terreno más firme.

En los diferentes libros que ha publicado Julio Barrenechea (Premio Nacional, 1960), y de que se extrae el material de este florilegio, comenzando por *El mitin de las mariposas* (1930) y terminando en *Diario morir* (1954), hay una evolución, un cambio, una metamorfosis. Se va de menos a más, se asciende en el terreno de la interrogación psicológica, porque mientras los versos del comienzo tienen algo frívolo, descoyuntado e intrascendente, en los de las postimerías se acendra el tono de la angustia. El poeta fue joven, como todos, y cuando publicó sus primeros versos no vacilaba en actuar alocadamente, esto es, en forma juvenil; y ahora que ya no es tan joven y pesan sobre él responsabilidades que antes no tuvo o que podía postergar, nacen en él nuevas posiciones ante las cosas.

El primero de esos libros ya citados, cuyo nombre no volveremos a decir porque nos parece de mal gusto, encierra un simpático humorismo, temperado a veces por la ternura, cual puede verse en *Tertulia con las estrellas*:

Perdón que las reciba en esta bata
de soledad gastada.

Es mi traje de casa.

No, señoritas,

no es un trozo de luna:

este es mi lechó,

cuya blancura rige mi madre.

En seguida sobrevienen los cambios. Ya en *Espejo del sueño* (1935), por ejemplo, se acerca a la naturaleza y quiere transportar al verso algunos de los pequeños prodigios que en ella divisa; mientras, de otra parte, se deja ganar de la melancolía nocturna y en *Esquina con flauta* logra tal vez su mejor poema, al evocar la calle, la noche, la pena, y al nimbar todo ello con un halo de luz lunar:

Música triste, encendida
 en el final de la flauta.
 Por la noche de los cielos
 se enciende la luna blanca.
 Blancura de ojos y luna.
 Flauta de música blanca.
 La noche tiene su luna
 y el ciego tiene su flauta.

En el mismo libro hallamos, en fin, *El surtidor* que es, asimismo, un portentoso hallazgo de sensibilidad pictórica que no cabría desmembrar sino citar íntegro, ya que constituye un *sketch* donde no falta una sola línea para producir la ilusión de que se contempla la caída del agua de la fuente.

Barrenechea nos desliza a un mundo ingrátido, y obediendo a su "vocación de lirio blanco" prefiere siempre las palabras suaves, melancólicas, sutiles; todo hasta el punto de que su poesía, hoy por hoy, súbitamente se convierte en una especie distinta ante la cual se rompen las clasificaciones. ¿Poeta chileno un señor tan sutil, cuando lo usual en estos años ha sido la poesía de rompe y rasga, desde los trenos y los sollozos de Gabriela Mistral hasta los apopléticos resoplidos de Pablo de Rokha? Y bien, la gracia de la cosa está precisamente en que tan chileno es uno como otro, y que la fisonomía espiritual de Chile permite tales contrastes y de ellos, al parecer, extrae su savia. De otro lado, cabe preguntarse si esta poesía sutil está llamada a la permanencia, o si, por el contrario, las venideras edades preferirán a quienes hayan pretendido decir, en forma hispida y volcánica, lo tremendo y lo inquietante.

Sin embargo, si se atiende a que un pequeño madrigal de Gutierre de Cetina atraviesa las centurias y disfruta hoy de tan lozana vida como en la hora en que fue compuesto, burla burlando, por el poeta cortesano, bien se puede fiar en que el concertado suspiro de Julio Barrenechea logre más, con el tiempo, que el mugido discordante de cualquiera de los innumerables estridentistas que nos asordan. Por lo demás, como decíamos, en la antología de Barrenechea asistimos a una metamorfosis. Con *El libro del amor* (1947), sin ir más lejos, queja repetida y blanda de la congoja erótica, nace el dolor y se formulan lágrimas, las viejas y siempre solícitas compañeras del hombre. El poeta, además, acongojado, pide comprensión para que los otros seres a quienes apela le ayuden a sentir. ¿Recuerda el lector que hubo, en el camino de Cristo hacia el Calvario, un hombre pío que se dolió de aquella tragedia y que arrimó su brazo y su espalda para que la cruz no descansara sólo en el ya maltrecho hombro del que

iba al suplicio? Pues algo así pasa también con los poetas, desde inmemoriales tiempos. Si dicen que algo les duele, es para que los demás compartan este dolor, y no porque deseen descargarse en seres inocentes de lo que puede ser su culpa, sino porque la solidaridad es uno de los más bellos momentos de la vida del hombre. Y así vamos ascendiendo, como decíamos, desde la grácil pompa de jabón juvenil hasta las realidades algo melancólicas de la edad madura, compendiadas, por lo demás, en una pequeña obra maestra que es necesario hacer leer a cuantos se pueda. Nos referimos a

TIEMPO POBRE

Se acababa el mercurio en los espejos.
Se iban los muebles de la casa sola.
El luto andaba aullando en los rincones,
y callada tejía la penumbra.

Al piano lo sacaron como a un féretro,
con la música muerta en el teclado.
Temblaba el gas azul de cielo breve,
y solos sollozaban los retratos.

El techo, que se abría como un párpado,
su monótona lágrima lloraba,
y los pequeños brazos de la leña
se encendían al fondo de la casa.

A veces, la ventana, por estrellas,
entraba al cielo como red hundida.
Desde los muros nuestras pobres sombras
nos miraban vivir, y enmudecían.

Era la larga, la terrible noche,
hasta llegar a la estación del día.
Sin voluntad, tendidos como náufragos
que las playas del alba recogían,
vivíamos callados: la tristeza
se había puesto todas nuestras caras.
Todo estaba en silencio, estaba todo
como si le faltara una campana.

Obra maestra hemos dicho, y lo repetimos, a condición de que se entienda que esto fue compuesto hacia 1947 y no hacia 1847. Porque en esta última fecha el poeta habría atendido a que en esas imágenes se hallaba sólo el esbozo de un poema, y que era preciso, tal vez, allegar otras para intentar que de entre los andamios surgieran nítidas las porciones arquitectónicas que forman un edificio. Habría eliminado algunas cacofonías, sobre todo, que son malezas de fácil extirpación, y en seguida se las habría ingeniado para distribuir, con pausa, las rimas que se hacen necesarias a la canción si de ésta pretendemos que se cobije

en la memoria. Porque rimar puede ser una preciosidad de que se prescindie, pues no es consustancial a la poesía; pero si rimamos, ¡cuántos efectos de sonoridad no hacemos rendir a la lengua! ¡Qué ardientes y triunfales logros de la armonía! ¡Qué primor!

Hoy no es lo mismo. El poeta en nuestros días se contenta con menos, acaso porque tiene un sentir muy rico y no quiere perturbar por más tiempo la comunicación entre lo que siente pecho adentro y el lector lejano, remoto, desconocido. Y este lector, ya que lo hemos mencionado, ¿también habrá de conformarse con tan poco? Bueno, hay lectores y lectores. Los poetas de hoy deben estar creando gustos nuevos entre nuevas generaciones que nada saben ni del difunto Gutierre de Cetina ni de otros señores tan difuntos como él. El hecho es que a los poetas de hoy no se les pide ni que rimen ni que supriman las cacofonías, ni nada. Pero, en desquite, tampoco se aprenden de memoria sus versos, así nos parezcan ellos admirables.

Desde este punto de vista, pues, y para el gusto imperante, Julio Barrenechea es un excelente poeta en el tono menor de lo suave y de lo tierno, con algo de humorismo en sus primeras entregas líricas y con una melancolía sana y viril en las de años ulteriores; y no dejará de serlo por el hecho de que, cediendo al uso de sus días, olvide el primor del arte y deje en el libro el esbozo, el bosquejo inicial de lo que pudo ser un gran poema.

Universidad de California, Berkeley.

RAÚL SILVA CASTRO

ARTECHE, MIGUEL. *Quince poemas*. Santiago de Chile, Ediciones Alerce. Sociedad Escritora de Chile, 1961.

Viendo la poesía de las nuevas generaciones, no pocas veces nos hemos preguntado por qué siguen los jóvenes dando forma exterior de versos a las composiciones que lucubran. Abolida la rima, así sea consonante o asonante; suprimida casi radicalmente la acentuación por cláusulas rítmicas, ¿qué subsiste del antiguo verso? Nada. Es absolutamente igual poner en líneas completas o en líneas desiguales lo que el poema contiene, si se han suprimido o eliminado aquellos rasgos que constituían, en otras épocas, el arte métrica. Pero hay por lo menos una excepción. Tenemos a la vista *Quince poemas* (Ediciones Alerce), de Miguel Arteche, y nos llama no poco la atención el rigor métrico de algunas de las composiciones de este autor. El cual, por lo demás, figura, por la edad, entre los más jóvenes, puesto que nació en 1926. ¿Es de la generación del 38, o del 39 ó del 40? No sé. Pertenezco a un grupo que no cree en aquellas formaciones generacionales, y me parece por lo tanto vano el juego de los encaillamientos y de las definiciones anexas.

Por lo demás, la obra de Arteche vale por sí misma y no por los parentescos que pudieran buscársele. Desde luego, en ella vemos ciertas influencias hispanizantes que son por lo menos inesperadas en un ambiente que se distingue por el desprecio a lo español. El primero de estos *Quince poemas* se titula *Que-*

vedo habla de sus llagas y se refiere al grande escritor del Siglo de Oro, sin disimulo alguno de la identidad, en su ambiente. El estilo de otras composiciones conserva asimismo algo de sabor hispánico. ¿De quién es la huella? Hay, desde luego, poemas dedicados a la eucaristía (*Pan*), donde vemos algo de conceptismo, sin perjuicio del uso insistente de la metáfora, que es, por lo demás, rasgo permanente de la lírica de lengua española, así en los clásicos de ayer como en los más recientes poetas de las últimas hornadas. En el caso de *Pan*, desde luego, la metáfora consiste en hablar de "ensangrentada harina" con referencia al cuerpo de Jesús crucificado.

Pero contiene este libro, a pesar de su brevedad, algunas otras cimas de excelencia. Nos parece que una podría ser *Navidad*, donde el autor junta por modo singularmente feliz los dos grandes hechos de la vida cristiana, el nacimiento del Salvador en el pesebre y la muerte en la cruz, no contados por él o narrados por un testigo cualquiera, sino por la propia madre. La audacia del rasgo ha sido coronada por el buen éxito, ya que el resultado es bellissimo. Veamos algunos versos:

Inclínate, montaña: que no gima.
 protéjalo el planeta, y el rocío
 se haga leche en su boca. ¡De rodillas:
 que en este montoncito no haga frío!

Después, cuando las imágenes del gran duelo se van sobreponiendo en el espíritu de la madre, surgen las trascendentales interrogaciones:

¿Van a escupir la miga de sus dedos
 y a clavar este pan que está dormido
 de mí, fuera de mí, pero pequeño,
 umbilical y mío?
 ¿Van a horadar los pies de la azucena
 y a morder sus rodillas
 con tinieblas y hiel, donde te espera
 una lanza que brilla,
 donde talan un árbol, donde el mundo
 unas manos se limpia
 en vano de rojez? ¿No estás oscuro,
 sol, sobre esta gavilla
 de carne apenas? Si tu cuerpo pesa
 la estatura de un hilo,
 ¿de dónde sacarán cruz tan pequeña,
 copo recién nacido?

Si examinamos estas proposiciones interrogantes, que se refieren a uno de los más augustos trances de la religión cristiana, fácil nos será descubrir en ellas, sin perjuicio de su belleza, algo de incoherente y de dislocado. El poeta tiene a su disposición un material enorme, que le habría dado base, si fuera verboso

como Víctor Hugo, para un poema de seis o siete cantos, cada uno de ellos compuesto de varios centenares de versos. Pero el ser verboso no conduce ya a las leyes contemporáneas de la poesía, y el poeta de hoy prefiere limitarse y estrecharse. Al decir, pues, que en *Navidad* vemos algo incoherente, no condenamos propiamente al autor sino a la moda, a la tendencia, a la corriente en auge, que ha hecho de la tartamudez un signo de estilo. El poeta de hoy odia la elocuencia en poesía, y prefiere el grito inarticulado y breve, tan breve que evita circunloquios.

Arteche es, a lo largo de estos quince poemas, un poeta muy de su tiempo; pero conserva, asimismo, algunas inclinaciones de los estilos de ayer, a las cuales se allega tal vez por sus lecturas. Una de ellas es, desde luego, la inclinación a componer sonetos, y no sonetos cualesquiera, al desgaire, sino bien estrictos, como los hacía Argensola. Oigámosle este:

EL CAFE

Sentado en el café cuentas el día,
el año, no sé qué: cuentas la taza
que bebes yerto, y en tu adiós la casa
del ojo, muerta, sin color, vacía.

Sentado en el ayer la taza fría
se mueve y mueve, y en la luz escasa
la muerte en traje de francesa pasa
royendo, a solas, la melancolía.

Sentado en el café oyes el río
correr, correr, y el aletazo frío
de no sé qué: tal vez de ese momento.

Y en medio del café, queda la taza
vacía, sola, y al través del asa
temblando el viento, nada más, el viento.

¿Nota el lector en estos versos algo vago e impalpable, como alusión a hechos misteriosos, entrevistos, que el poeta no quiso diseñar más a fondo, con luz más cruda, con más incisivo trazo? Pues tenga por cierto que es uno de los grados de excelencia del soneto, desde los días clásicos, el que deje en el lector esta sensación vaga y dulce de misterio, seña de complicidad, en fin, con que delicadamente el poeta y sus lectores se reconocen a la distancia, por medio del lenguaje críptico del verso, miembros de una cofradía de arte exquisito y solemne. El soneto de Arteche que hemos copiado ciertamente es admirable, y día llegará en que se le estudié con alguna mayor profundidad que la concedida en estas notas.

Por lo demás, no está solo. En el mismo libro vemos otro, *Comedor*, donde se emplea el mismo sistema de alusiones a cosas entrevistas e incorporales. El poeta visita una casa que fue suya ayer, y después de habernos llevado al recinto nos da a conocer, finalmente, su emoción:

Busco el pasado entero en esta mesa:
las manos que no son y están, el mundo
que estuvo alrededor de este vacío.

Y al levantar de nuevo la cabeza
huelo todo el ayer, y aquí, profundo,
me encuentro a solas con la edad y el frío.

Estas citas no habrán sido hechas en vano ni parecerán excesivas si el lector logra captar, al través de ellas, algo de lo que constituye el peculiar estilo de Arteche, la notación breve, alusiva, jamás insistente, tímida en el aspecto, audaz en el fondo; el uso de los símbolos sin añadidos postizos. La imagen de *las manos que no son y están*, por ejemplo, es hallazgo muy feliz para sugerir ciertas ausencias; y el estar *a solas con la edad y el frío* es el recto y condigno epifonema con el cual el soneto se corona. Sin él, el soneto, excelente en todo, podría quedar trunco así como sí, por impaciencia, el arquitecto dejara de colocar volutas en el capitel de la columna. Con él, en cambio, el soneto, cabal, perfecto, "arma la proa y zarpa" a conquistar el mundo.

Es, pues, el estilo, de brevedad insigne, el que mejor define la fisonomía espiritual de este poeta a quien hemos visto crecer en el transcurso de pocos años, ganar peso, equilibrio, ponderación, hondura expresiva, a lo largo de varios pequeños libros, desde *La invitación al olvido* (1947). Hoy el poeta no olvida, sino que, al revés, voluntariamente recuerda, con emoción vivísima, algunos de los muchos misterios que cercan el alma del hombre, desde los propiamente metafísicos de la gana de vivir y el apetito de entender las cosas del orbe, hasta el misterio de la eucaristía, con la transubstanciación de las especies y el tránsito de la carne al pan y de la sangre al vino. Arteche es, hoy por hoy, el gran poeta eucarístico de las letras chilenas, si bien vive en el mundo y no carga sotana.

Universidad de California, Berkeley

RAÚL SILVA CASTRO