

Juan Jacobo Bajarlía

## Undurraga y la poesía chilena

### EL BARROQUISMO COMO ESTADO DE EXALTACION

#### 1. JUSTICIA CIRCULAR



Si hubiese una justicia circular en la que cada uno al castigar se castigara (Terencio, al menos, ya lo anticipó en la premisa de un título: *Hombre que se castiga a sí mismo*), yo transcribiría esta frase final que Antonio de Undurraga descerrajó un día sobre la angustia de Pablo de Rokha: «he aquí la barroca y desmesurada arte poética de Pablo de Rokha, sacudida por alto y, simultáneamente, diabólico espanto: sacudida por rudas llamas de redención humana» (1). Luego una frase inicial en que a propósito del mismo autor se recuerda cierta carta de Nietzsche en defensa de su propia personalidad poética (2). Ambas frases, la primera y la última del libro, estrechan el círculo de lo que si bien se pronunció en fallo sobre otro, se integraba, en cambio, en exaltadora admonición de sí mismo. Porque Undurraga no buscaba, a pesar de él, la justicia sobre Pablo de Rokha. Buscaba el reco-

(1) Antonio de Undurraga: *El arte poética de Pablo de Rokha*, p. 106. Santiago de Chile. Nascimento, 1945.

(2) Ob. cit., p. 9.

cocimiento de sí mismo, tan regateado cuando el talento se polifurca en distintas dimensiones. Y buscándolo, dedicó a Rokha un estudio en el cual se trasegaban los hilos de un pensamiento que más le ataban su espíritu que no los valores del otro. Y este fué su castigo. Se castigó a sí mismo en tanto castigaba. Se castigó con el elogio de la obra ajena. Porque el elogio a la obra ajena, que es crítica, es castigo para uno mismo. No pudo substraerse a una justicia extraña. A una justicia circular en que para ganar había que perder, pasando por todas las aristas. Acaso por esto le correspondía la sentencia. O la recompensa. O el último velo de aquella suma fabulosa de setenta mil que los antiguos sufíes consideraban como límite para la realidad final.

Esta justicia circular se ha cernido sobre Undurraga a modo de un pan infinito que había que cortar para repartir y darlo todo, porque en el darlo residía el hambre y su satisfacción. Y fué así como, además de poeta, amaneció crítico (3). Hombre de su época, no necesitaba del juzgador profesional para enfocar los problemas que concernían a su arte. Y exactamente como Huidobro, Díaz Casanueva, Tzará, Bretón y Eliot, él también haría valer sus puntos de vista para que otros los rebatieran. Pero buscando, en realidad, la exaltación de sí mismo. La justicia circular. La flecha que vuelve después de haber deglutido la distancia y hiere el corazón del arquero.

## 2.—LOS MECANISMOS BARROCOS

Todo ello indica la necesidad de ver en qué medida se cumple en Undurraga ese imperativo barroco de la frase transcripta.

---

(3) He aquí, aparte del libro sobre Rokha, algunos títulos de su obra crítica: *La órbita poética de Jorge Carrera Andrade*. México. «Rev. Iberoamericana», 1942; *Lubicz-Milosz y su lucha con la eternidad*. Santiago de Chile. Gibrán, 1942; *La Araucana*, texto vital y prólogo. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947; *Elementos y límites de la creación poética*, «Caballo de Fuego», N.º 5. Buenos Aires, 1949.

Y no sólo en éste. Inclusive en los demás poetas de Chile. Apresurémonos, sin embargo, a decir que en nuestro concepto el barroquismo no implica una posición decadente. Al contrario. Es un impulso hacia la manifestación de todas las potencias inventivas. Un movimiento permanente que, en poesía, tiende a integrar todas las posibilidades de la imagen. Hay, por tanto, una exaltación de los valores humanos. Mas esta exaltación se vuelve peligrosa cuando el poeta no logra objetivar sus imágenes en una estructura histórica que le dé *actualidad cualitativa*. Porque en este caso, la exaltación lleva al misticismo. En el otro, a la realidad de los elementos poéticos. Son los dos caminos de esa exaltación que se cumple a través del barroquismo. Y al insistir en la exaltación oponemos el *objeto autónomo*, estrictamente poético, al *objeto mimético* el cual halla su fin en sí mismo. Se trata, pues, de la invención contra la mimesis.

Si hubiéramos de servirnos de la terminología de Wölfflin diríamos que esta exaltación que observamos en el barroquismo poético, más que al ser tiende o se atiende al acaecer (4). Busca la concreción del movimiento que no la representación de los objetos en tanto objetos.

Algunos ejemplos van a ilustrar sobre cuanto decimos. He aquí una estrofa de *Transfiguración en los párpados de sagitario* (Santiago de Chile. Multitud, 1943):

*Y un barco de papel, como una oblea anuda  
a veces a mi lengua. Pero sé que una lágrima,  
como una lupa agranda, casi toda mi infancia.*

(«Recinto de la tortuga marina»).

---

(4) Enrique Wölfflin: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, p. 12. Segunda edición. Madrid. Espasa-Calpe, 1945. (En cuanto al barroco como constante histórica, V. p. 314. Puede consultarse también del mismo autor, pero con algunas reservas, su *Renaissance und Barock*. Munich, 1888).

Las imágenes se ciñen a un estado en el cual los elementos están en permanente movimiento de exaltación por reminiscencia. El barco es una oblea de papel para la condición humana que en su impulso colosal es capaz de ver el tiempo irreversible a través de una lágrima coagulada en cristal.

Este fluir que es característica esencial de lo barroco, se cumple también en el siguiente fragmento del *Zoo subjetivo* (Prensas de la Universidad de Chile, 1947):

*Crepúsculo en dos pliegos.*  
*Biombo para uso de corolas.*  
*Mapa de la luz.*  
*Mandil de celestes caballos.*  
*Flor sin motor.*  
*Velero angélico.*  
*Chispa de un peregrino arco iris.*  
*Naipe alucinado.*  
*Antifaz de la brisa.*  
*Llama condecorada.*  
*Mensajera de un ballet de siete colores.*  
*Vitró herido en las sonámbulas catedrales del aire.*  
*Bisagra del arco iris.*

(«Memorándum de la mariposa»)

Todo ello y algo más para la mariposa. La exaltación es aquí una búsqueda exasperada por aprisionar un hecho poético en constante variación, aún a riesgo de dejarle escapar. Esto que es tan calificante en *Transfiguración en los párpados de sagitario* y *Zoo subjetivo*, las obras principales de Undurraga (no nos hemos olvidado de *El líder de sudor y oro*, 1946), asume la misma característica en toda la poesía chilena como vamos a ver en seguida.

## 3.—DE HUIDOBRO A JUVENCIO VALLE

A).—Si hubiéramos de empezar por Vicente Huidobro, podríamos llenar una larga lista de ejemplos siguiendo el orden de *Horizón carré* (1917), *Tour Eiffel* (1918), *Tout a coup* (1925), *Altazor* (1919), *Ver y palpar* (1923-33), *El ciudadano del olvido* (1924-34), etc., De *Altazor* es lo que sigue:

*Sabemos posar un beso como una mirada*  
*Plantar miradas como árboles*  
*Enjaular árboles como pájaros*  
*Regar pájaros como heliotropos*  
*Tocar un heliotropo como una música*  
*Vaciar una música como un saco*  
*Degollar un saco como un pingüino*  
*Cultivar pingüinos como viñedos*  
*Ordeñar un viñedo como una vaca*  
*Desarbolar vacas como veleros*  
*Peinar un velero como un cometa*

(Canto III, vv. 68-78).

Es el acaecer en el que todos los objetos se desdibujan en beneficio de una imagen en perenne transformación. He aquí otra variante:

Ya viene la golondrina  
 Ya viene la golonfina  
 Ya viene la golontrina  
 .....  
 La golonniña  
 La golongira  
 La golonlira

(Canto IV, vv. 167-9 y 175-7).

Observemos de paso que estos procedimientos que podríamos llamar de letanía, se integran de otro modo en el *Zoo subjetivo*, según hemos visto en el ejemplo respectivo. Pero la finalidad es la misma. Se trata de una exaltación por reacción contra el objeto en su fenecida actitud estática.

B).—En Pablo Neruda se observa el mismo estado de exaltación. El mismo mecanismo. La misma ansiedad barroca por un acaecer que se trueca en permanencia inasible. Porque esta permanencia, en vez de estar detenida, fluye en perenne transformación. Ejemplo de ello podrían ser sus tres *Residencias* (1925-35, 1931-35, 1935-45). Pero el ejemplo típico, sobre todo por la similitud del procedimiento, lo tenemos en las «Alturas de Macchu Picchu», incluido en *Himno y regreso* (1948) (5):

*Escuadra equinoccial, vapor de piedra.*

*Geometría final, libro de piedra.*

*Témpano entre ráfagas labrado.*

*Madrépora del tiempo sumergido.*

*Muralla por los dedos suavizada.*

*Techumbre por las plumas combatida.*

*Ramos de espejo, bases de tormenta.*

*Tronos volcados por la enredadera.*

*Régimen de la garra encarnizada.*

(VIII, 74-82).

Digamos también que este procedimiento es antiquísimo. Podríamos rastrear sus orígenes en el *Cantico delle creature* (¿1923?) del Poverello de Asis (*Laudato si, mi Signore...*) o en Selomó Ybn Gabirol (siglo XI). Mas no se trata exclusivamente de la forma si no del contenido que es donde hallamos los mecanismos barrocos como factores psicológicos de la exaltación.

---

(5) Seguimos la edición de Cruz del Sur. Prensas de la Universidad de Chile. Santiago, 1948.

C).—En Humberto Díaz Casanueva el estado de exaltación halla otro curso. Se salta del verso al versículo y las raíces de la invención se proyectan hacia un misticismo plagado de símbolos. Es la dirección más adversa a la especificidad poética, porque el símbolo, al mismo tiempo que asfixia el concepto poético y estereotipa una grandeza artificial (lo sublime de los retóricos), opera negativamente contra la condición humana. O en otras palabras: el secreto del símbolo y su instancia inasequible, vulnerable, únicamente, al espíritu místico, merced a su estado de gracia, empequeñece las potencias creadoras del hombre. Le transfieren a un estado que está en abierta pugna con lo poético (6). En Díaz Casanueva hallamos, pues, esta simbología. Una simbología en la que el hombre se exalta entre su estado de misticismo y su estado poético. Lucha que le lleva a ser el superhombre frustrado. O en las palabras del autor: el blasfemo coronado.

Y son tantos los símbolos en el *Blasfemo coronado* (1940), que podríamos extraerlos de cualquiera de sus estrofas. Pero en todos ellos el barroquismo hace del hombre un estarse hacia adentro que le convierte en sombra inalcanzable, en substancia increada. *Voy en pos de los terribles signos—dice el poeta— como el que pregunta en sueños y no es entendido* (VIII, 1.<sup>a</sup>). *O si no va por las calles del mundo como por entre andamios* (IV, 6.<sup>a</sup>), como una aparición de sí mismo (IV, 2.<sup>a</sup>), porque *el brazo que sale de las tinieblas* (II, 4.<sup>a</sup>), *el tiempo puro, la miel impura, la voz del alma (busca tu alma aunque no hayas oído su voz dentro de ti)* (II, 4.<sup>a</sup>), ceñirán al hombre roto, al blasfemo coronado (II, 5.<sup>a</sup>). No nos extrañe, entonces que en *La estatua de sal* (1947), el mismo espíritu, aterrorizado de su permanencia, nos diga:

---

(6) V. Juan Jacobo Bajarlía: *Valores de la poesía de vanguardia. La imagen, el símbolo y otros problemas de nuestro tiempo*. «Contemporánea», N.º 3. Buenos Aires, octubre, 1949.

*He de tomar la mano de hombres consternados: un  
guerrero entumecido,  
un loco con la sonaja en medio de los  
siervos,  
un alfarero con las manos vencidas*

(II, XXIII, 15-17)

Un Icaro con las alas derretidas, aunque tenga las manos llenas de ojos (II, XXIII, 18).

D).—La exaltación es a veces un sentimiento antropocéntrico, como puede verse en Rosamel del Valle. Un sentimiento excluyente en constante desintegración. Colindante con el misticismo. De ahí que en *Poesía* (1939), la voz no deberá vivir cerca de la boca:

*Oscura esencia perdida en la trenza de un rayo  
.....  
Aparece tan pronto como los pies vuelven al polvo  
Y se va si la voz aprende a vivir cerca de la boca.*

(Cuerpo central, XIX, 5-7 y 8)

(6 bis)

Porque esta voz es

*Un espeso sonido de párpado transparente*

(El corazón sumergido, VIII, 1)

O bien el eco de *Orfeo* (1944). El doble eco de lo que se cae dentro de nosotros:

---

(6 bis) Recuérdese que Huidobro había dicho en el prefacio de «Altazor»:  
*Después creé... los dientes de la boca para vigilar las  
groserías que nos vienen de la boca...  
Creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol...*



*¿Qué sería de nosotros sin el quehacer sin luces,  
Sin el doble eco hacia el que tendemos las manos?*

(I, 72 y 73)

Y así, como en este caso, todo está sometido al ser en el fluir de una voz—de una voluntad—intemporal, así también, en el ansia antropocéntrica, el espacio se retrovierte o se vacía de su centro si usáramos una expresión de Claudel: *l'Espace était vidé de son centre* (7). No hay otra salida. Es como si el ser, en su exaltación, acabara por fagocitarse a sí mismo.

E).—Otras veces, en cambio, el ser se introduce en las cosas circundantes, y fluye en extraño antropomorfismo: «el agua tiene una lengual plural y unas inclinaciones de abierta impudicia», dice Juvencio Valle en *El libro primero de Margarita* (1937). «El agua lleva siempre una dirección voluntariosa... se relame la trompa... Es libertina y sigilosa» (poema 8). Y cuando no es el agua pueden ser las esquinas o las escaleras. El ser, en un continuo precipitarse, está en todas ellas: «Las esquinas entrechocan sus codos resecos, las escaleras cantan desplegando sus largos acordeones» (poema 22). Y los objetos se amplifican: «Los rostros en la sombra son como raíces profundas. Se adaptan al polvo de las esquinas, se ensanchan como una enorme oreja o se alargan como una boca que busca alimentos escogidos» (poema 22).

Como Pablo de Rokha, según Undurraga (8), las imágenes

(7) *Connaissance de l'Est*, p. 232. Paris. «Mercure de France», 1946.

(8) *El arte poética de Pablo de Rokha*, ed. cit., p. 27. El lector, por su parte, puede consultar este aspecto en las siguientes obras de Rokha: *Morfología del espanto* (1942), *Escritura de Raimundo Contreras* (1929) y *U.* (1926). Del segundo de estos libros, que tratan el tema del amor, el mismo Undurraga formula sin querer un juicio que apoya nuestra tesis del barroquismo: «En él—escribe—gravita un cierto gigantismo impúdico y prepotente; su entendimiento y apostura, con frecuencia, caen en lo descomunal» (op. cit., p. 29).

de Juvencio Valle «rebotan y descienden como en una cascada obsesionante». Mas, en realidad, este juicio puede hacerse extensivo a todos los poetas en estudio. De Huidobro a Juvencio Valle, incluido Undurraga, todos han sido tributarios de los mecanismos barrocos que en tanto enriquecían la poesía, la emancipaban de la vulgaridad y el sonsonete con estrambote.

F).—Ni aún la nueva promoción, la que Undurraga llama del año 20 (9) entre los que podríamos citar a Víctor Castro, David Valjalo, Ricardo Navia, Antonio Campaña, Miguel Arteche, Fernando Pezoa, etc., escapan a esta calidad barroca. Y tómesese nota de lo que decimos. Hablamos de calidad como podríamos hablar del barroquismo en Góngora. No olvidamos, por ejemplo, que Dámaso Alonso, al referirse al poeta de las *Soledades* nos ha dicho que «así como en el barroco las superficies libres del clasicismo renacentista se cubren de decoración... así también en las *Soledades* la estructura... se sobrecarga de elementos visuales y auditivos... que no tiene ya un valor lógico... sino un valor estético decorativo» (10). Y también que «el arte de Góngora consiste en un doble juego: esquivar los elementos de la realidad cotidiana, para substituirlos por otros que corresponden, de hecho, a realidades distintas del mundo físico o del espiritual... El mundo sufre una poda de cualidades físicas no interesantes estéticamente» (11). No se trata, por consiguiente, de un concepto reservado ni aún con

---

(9) V. prólogo a *Las nubes trágicas*, de Ricardo Navia. Santiago de Chile. Tegualda, 1948. («Es la generación que nace alrededor de 1920», p. 10).

(10) Dámaso Alonso: *Ensayo sobre poesía española*, p. 211. Buenos Aires. «Revista de Occidente Argentina», 1946. (Se puede ver, asimismo, de Guillermo Díaz-Plaja, *El espíritu del Barroco*, Barcelona, 1940, o si no su *Historia de la poesía lírica española*, Barcelona, 1948, segunda edición).

(11) Dámaso Alonso, ob. cit., p. 217.

referencia al virtuosismo por más que en este caso estemos en su contra (12).

#### 4.—POESÍA MANIFIESTA Y COMPROMETIDA

Hemos dicho en más de una ocasión que la poesía es un acto de conocimiento. Y siguiendo al último Tzará, hemos repetido que la obra poética no es válida en tanto no haya sido vivida. De donde la imagen no es el resultado del producto de la razón o de la imaginación, sino el objeto de la experiencia poética (13). Pero el hacer poético, según Tzará, reconoce, a su vez, dos maneras de vertebración. Por un lado la poesía latente, *no dirigida*. Por otro, la poesía manifiesta o *dirigida* («*poésie dirigée vers un but précis*») (14). Esta poesía dirigida se acomoda a todos los hechos que haya que exaltar en razón de la militancia con el medio social. Sirve, especialmente, a la poesía popular. Y esta poesía no significa un desmedro de las grandes estructuras, a condición de que la organización de las imágenes o ritmos estructurales, esté condicionada a los valores estéticos que dan validez al ciclo histórico en el cual actúa el poeta. En este sentido hallamos en Undurraga una serie de elementos populares que han sido reelaborados en *El líder de sudor y oro* (Santiago de Chile, Cultura, 1946). He aquí, verbi gratia, una cueca con mucho de surrealismo y jitanjáfora:

---

(12) Sobre el virtuosismo en Góngora, V. Carlos Vossler: *Escritores y poetas de España*, p. 80 «in fine» y ss. Buenos Aires. Espasa-Calpe, 1947. No podríamos dejar a un lado, en cuanto a la invención en Góngora, a Federico García Lorca: *La imagen poética en don Luis de Góngora*. Obras completas, t. VII, p. 85 y ss. Buenos Aires. Losada, tercera edición, 1946. Y más limitadamente a Lucien Paul Thomas: *Góngora et le gongorisme considéré dans leurs rapports avec le marinisme*. Paris. Champion, 1911.

(13) Tristán Tzará: *Poésie latente et poésie manifeste*. «Le Point», N.º XXXI, mars, 1945. Y también en *Le surréalisme et l'après-guerre*, p. 66. Paris. Nagel, 1947.

(14) *Le surréalisme et l'après-guerre*, cit., p. 68.

*Cielito lindo, chupallas  
de luna y noche en botellas*

.....  
*cúcuruúcuru - cú  
cielito, vómitos, challa  
cúcuruúcuru - cú!*

*Cielito lindo ¡qué agallas!  
cócoro cócoro - có;  
la gansa puso una guagua,  
se hincan fantasmas peludos,  
la luna aun mea su enagua,  
ya pare el gallo amapolas,  
lindo cielito, ¡qué agallas!  
cócoro cócoro - có  
se traiga un naipe la vaca.*

*La higuera puso los huevos,  
la miss tan negros los halla.  
cócoro cócoro - có;  
gallinas, muslos, paraguas,  
picando en cueros la lluvia;  
la leche sube a la cama,  
sube a las niñas desnudas,  
el maqui pinta a la guagua,  
las cañas huera se alistan  
comiendo roncas castañas,  
cócoro cócoro - có,  
para ir, señor, a la Cámara.*

(VII, 174-79; 180-88; 213-24)

Respecto de lo jitanjáforico, versión americana de la sonoridad dadaísta, puede verse, también de Antonio de Undurraga,

la «Sinfonía fonética», de *Turno de la umbría y los labios* (1946) (15). Y junto con Undurraga, saliéndonos del tema, podríamos citar *El hombre se que comió un autobús* (1927) del uruguayo Alfredo Mario Ferreiro, el *Sóngoro Qosongo* (1931) del cubano Nicolás Guillén, y el *Trópico negro* (1942) del dominicano Manuel del Cabral, amén de muchos otros que dejamos a un lado (16).

Mas volviendo a nuestro propósito, debemos agregar que concebida la poesía como una instancia dirigida, ella deberá ser portadora de un propósito militante. O lo que es lo mismo: debe comprometerse en el sentido social. Y decimos en el sentido social porque en lo estético toda poesía está comprometida en tanto se integra en el desarrollo específico de los valores que señalan su progreso estructural. Tal es nuestra opinión, vertida ya en un trabajo sobre el *Significado militante del arte* (17). Y en esto nos mantenemos contra opiniones adversas que extraviando el significado de arte comprometido (*art angagé*), llegan a conclusiones de disciplina y coerción de la libertad creadora. Y para evitar tales propósitos se alzan contra un fantasma que haría naufragar la poesía si ella se ajustara previamente a conceptos de combate. No advierten, como lo sostenemos nosotros, que la poesía se *compromete* en dos direcciones. En lo social y en lo estrictamente estético. Y que ambas direcciones son válidas si los elementos de una y otra se atienen a la especificidad de sus medios expresivos. En lo social, por ejemplo, no valdrá

---

(15) Esta obra se publicó como libro cuarto de la primera edición de *Red en el génesis* de Antonio de Undurraga (Santiago de Chile, Tegualda, 1946). Incluía, también, estas otras: *Junco jungla o el navío de las hojas*, (1946), *Transfiguración en los párpados de sagitario* (1943), *Asamblea del musgo y del hombre* (1946), y *los puños de Caupolicán* (1946). En cuanto a la «Sinfonía fonética», se la puede consultar en la antología del mismo título —*Red en el génesis*— publicada por Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1949.

(16) Para un estudio de la jitanjáfora, V. Alfonso Reyes: *La experiencia literaria*, p. 193 y ss. Buenos Aires, Losada, 1942; y Juan Jacobo Bajaría: *Literatura de vanguardia*, p. 116 y ss. Buenos Aires, Araujo, 1946.

(17) V. «Contemporánea», N.º 2. Buenos Aires, marzo, 1949.

la facilidad de la imagen si ésta no concuerda con una estructura filológica que nos esté indicando el avance que en tal caso correspondería a los valores poéticos. Aquí, pues, en este tema tan delicado, fallan los que ahora se oponen a la literatura comprometida (18).

Poesía comprometida es la que se inserta al final de *Red en el génesis*, de Antonio de Undurraga, especialmente la «Sinfonía del traje único» y el «Hosanna del gallo de la veleta» (19). Del primer poema son los siguientes versos:

*El traje único es el más homérico y puro carruaje de nuestra*  
[sangre;  
*porque el traje único es como una planta y codicioso y fran-*  
[ciscano como el yuyo;  
*el traje único se multiplica de púa, estaca, mugrón e injerto*  
*y por su geografía de gamas taciturnas*  
*a veces circulan, azulmente, nuestras venas;*  
*en los bolsillos del traje único, a menudo, se hallan monedas*  
[de oro  
*con la efigie de Zenón, el Estoico.*

*Yo siempre pedí que dieran a mi traje único flechas de hierbas*  
[ingrávidas,  
*hilos, agujas en éxtasis y cuidé de sus costillas,*  
*como cuida el terrateniente de sus toros dinásticos.*

---

(18) V. André Bretón: *Seconde arche*, en «Fontaine», N.º 63. Paris. nov., 1947. V. también Antonin Artaud: *Lettres de Rodez* (esp. 4.ª carta). Paris. GLM., 1948. (El ataque de Bretón a la poesía comprometida es reciente. No opinaba así en los días iniciales del surrealismo, como puede verse en Maurice Nadeau: *Documents surréalistes*. Paris. Edes. du Seuil, 1948).

(19) Págs. 86 y 89 de la cit. antolog. de Espasa-Calpe.

*Yo sé que el traje único es una escultura en fuga y que las  
[grandes mareas  
del Océano Pacífico causan algunos deterioros a su red fibrátil,  
pero sólo a él le crecen en Primavera,  
flores angélicas, tempestades multiceleulares.*

Del segundo es esta estrofa:

*¡No, no!, el gallo de la veleta solloza y grita,  
picotea mi silla y come en mi mano lechugas evangélicas,  
solloza y grita por los naufragos huesos de las catedrales  
que perecieron ahogadas,  
que tornáronse polvo sanguinolento,  
solloza y grita por el sudor que en la silla eléctrica  
deja blancos a los negros,  
por el sudor que en Virginia torna rojos a los negros,  
por el gaucho que perdió su música y sus tierras,  
su pantalón de tambaleantes boas (20).*

En la literatura chilena, la tradición de la poesía que ahora llamamos comprometida, se remonta a Carlos Pezoa Véliz, a pesar de las opiniones en contrario de sus biógrafos. Y nos referiremos a este asunto porque aquéllos le han motejado de superficial después de haberle acusado de una falsa postura con relación al pueblo (21).

---

(20) Recordemos que en «Tengo el habla fértil» (ant. cit., p. 83), había dicho:

*y desde mi paracaídas provisto de huesos neumáticos,  
doy de comer maíz ecuménico a los gallos de las veletas*

(21) Tal es el caso de Armando Donoso en la recopilación y estudio preliminar a las *Poesías y prosas completas de Carlos Pezoa Véliz*, pág. 36. Santiago de Chile. Nascimento, 1927. Donoso no hace otra cosa que seguir a Ernesto Montenegro, el primer compilador de Pezoa Véliz.

Para nosotros el caso es muy claro. Pezoa Véliz, naturalista o no, a comienzos del siglo, escribe poesía popular en tanto los demás poetas siguen las huellas de Rubén Darío. Le preocupa el destino de su pueblo. Quiere integrarse en su lucha que es la suya propia. En el sufrimiento que también fué el suyo. Y halla el acento. La voz que ha de anunciar la rebeldía. Entonces nos deja el anonimato del peón en «El Organillo», el triunfo del labrador en «De vuelta de la pampa», y el temple de los huasos y los rotos en «Alma Chilena». Y esto sin contar sus prosas donde no falta el espíritu militante, que hacen de Pezoa Véliz una saliente entre las tantas de la poesía chilena.

#### 5.—LA CRÍTICA SENTIMENTAL

Hay una suerte de crítica que funda sus juicios en la repetición de algunos términos. En las palabras cuya repetición vendría a caracterizar o a dar color a la obra poética. Pero esta manera de juzgar, el ejemplo del cual tenemos en Moreno Villa (22), es una variante de la crítica que podríamos llamar sentimental. Deja a un lado el juicio del valor estético y busca, más que nada, una tonalidad con miras a la proyección de un estado psicológico que no siempre se conjuga con el hacer poético. Y si agregamos que puede haber más de un poeta con iguales términos característicos, sin que haya ningún parentesco en la estructuración de la propia obra, llegaríamos a la conclusión de la inconveniencia del método. Mas si consideramos que esta manera de juzgar ayudaría de algún modo el juicio general de la obra de arte, diríamos que en el caso de Undurraga el verbo *coagular* condiciona parte de su obra (*Transfiguración... Asam-*

---

(22) José Moreno Villa: *Leyendo a...*; México, El Colegio de México, 1946. Y en parte Amado Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires. Losada, 1940. (V., a mayor abundamiento, Alfonso Reyes: *A lápiz*, pp. 16 a 20 sobre Cocteau. México, Stylo, 1947).



blea del musgo...)) a cierto tono elegíaco vinculado con la angustia y el tema de la muerte. Nos bastaría una lectura detenida para ver de qué manera y con cuántos derivados opera este verbo. Y no sólo con los derivados. Inclusive con algunos substitutos como la *congelación*, el *hierro*, los *huesos*. Sin embargo no lo creemos conveniente por el peligro que entraña su interpretación. Además que por este camino un mismo libro, como el *Zoo subjetivo*, v. gr., podría servir para que cada crítico buscara las palabras que más le impresionen o se acomoden a su temperamento.

Pero a esta altura ya nos está sucediendo a nosotros si no una justicia circular—de la que estamos lejos—una recaída en círculo que consistiría en una inmersión en el sentimentalismo que estamos combatiendo. Pero esta recaída tiene una disculpa, y es la de la conciencia que tenemos de ella. Y bien, este caer en la instancia señalada tendrá en nosotros un aspecto con relación a cierta afirmación que hace Undurraga en el «Arte poética» de *Junco jungla o el navío de las hojas* (1946):

*Es preciso hacer llorar la hoja,  
los gorilas y el agua, pero sin llanto*

Y sobre la base de esta afirmación que nada tiene que ver con la rosa de Huidobro, debemos decir que uno de los propósitos de Undurraga fué, precisamente, el de elaborar una poesía contra el llanto, jubilosa. Más allá de ese tono sombrío que caracteriza la de un Neruda o la de un Díaz Casanueva. Pero no lo logró a pesar de su ancho impulso y de la riqueza de objetos que llenan las aguas de su voz. Hubo en su desarrollo—lo hay, por supuesto—un tono elegíaco que tiñó—que tiñe—casi toda su obra de cierta ardida ansiedad que se convierte en extraña angustia. Sólo que tal angustia pareciera, también extrañamente, una exultación que no el desánimo tan frecuente en los grandes poetas de Chile. Una exultación como consecuencia del esfuerzo

angustiado hacia la concreción de una voluntad que tropieza con el destino.

## 6.—OMISIONES

A).—Todo esto que hemos dicho respecto de Undurraga y la poesía chilena, encuadra en un esquema parcial que no ha querido ir más allá del barroquismo y de sus variantes populares vinculadas, en parte, con el concepto de lo militante. Quizás no hayamos sido muy explícitos en cuanto a la vinculación de aquella instancia con lo popular. Pero es fácil advertir que si el barroquismo es un acaecer contra toda forma estática, este acaecer se trasiega en jitanjáfora cuando se integra en lo popular. Este jitanjaforismo no es sin embargo, la consecuencia ineluctable del barroquismo en su versión popular. Es una de sus tantas estructuras que se relacionan con un elemento dinámico el cual hace de sus imágenes una invención intemporal. O en términos más precisos: una imagen total variando al infinito. Una modificación hasta el agotamiento de todas las posibilidades metafóricas dirigidas unilateralmente, en este caso, hacia la misma dirección. Sólo que habrá que huir a tiempo del procedimiento para evitar el virtuosismo o la exageración incontrolada.

B).—Nuestro esquema parcial nos ha llevado, asimismo, a un análisis del que hemos excluído la ubicación histórica que correspondería a la poesía chilena. Y al proceder de esta manera, hemos omitido a Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y algún otro del grupo *Mandrágora*. Pero esta exclusión y estas omisiones están ya predeterminadas por la índole de la exégesis encaminada, intencionalmente, al estudio de un estado psicológico dentro del cual las imágenes se multiplican por exaltación. Hay, pues, un impedimento connatural que no podríamos torcer sin recordar aquel terceto en el que Juan de la Cueva manda acomodar el estilo a las cosas tratadas al vivo, o sea a las que originaron su desarrollo (*Ejemplar poético*, I, 178-80).

Para llegar a la poesía chilena y su historia y a la importancia que ella tiene, hubiera sido imprescindible un parangón con otros procesos creadores del continente y de todos éstos con la poesía de Europa, rezagada ya, en muchísimos aspectos, frente a las grandes conquistas de la expresión americana. Y empleamos este eufemismo por no hablar totalmente de una fuerza inventiva que se torna insuperable. El análisis del significado histórico será, por ello mismo, materia de otro ensayo. diremos únicamente que Undurraga es otro de los grandes poetas que ha dado Chile desde Pezoa Véliz a nuestros días.

Buenos Aires, enero de 1950.