

Estamos, como dijimos al empezar este comentario, en presencia de un escritor que conoce su oficio, que posee soltura y fluidez para contar e interesar. No encontraremos en los relatos de Vicente Salas Viú trascendentalismo. Son simplemente trozos de vidas, evocaciones personales, sucesos del acontecer cotidiano, referidos por un espíritu fino, culto, sensible.

M. R.

*

<https://doi.org/10.29393/At387-22CTRB10022>

Cuerpo a Tierra, novela de Ricardo Fernández de la Reguera.

Editorial del Nuevo Extremo, Santiago-Buenos Aires, 1959

Es evidente que la novelística española de los últimos treinta años se niega a coincidir con los rasgos relevantes de la novela occidental. Atribuir este desajuste al imperio de una censura implacable o a una congénita incapacidad del español para escribir buenas novelas, es condenarse a no entender lo que ocurre. Causas muchísimo más profundas han estado operando en España desde la cancelación del Barroco, manteniendo en vigencia un modo de creer, de sentir y de pensar insolidario con el resto de Europa, e influyendo, consecuentemente, sobre el destino de su novela. Piénsese que, a partir del *Quijote* (proyecto genial de novela, pero sólo proyecto), es en Inglaterra y en Francia donde se crean nuevas formas narrativas, apoyadas, según ha mostrado Ian Watt, en el hallazgo de un "realismo formal", impenetrable para la mentalidad teológica del español. Cada una de las variantes que el flujo de las generaciones a lo largo del siglo XIX impone al quehacer épico cae fuera del campo vivencial del hombre hispánico, que será realista, naturalista, existencialista, siempre fuera de tiempo, en ineludible contrapelo con el resto de Europa.

Pero no es éste el momento de ocuparnos de esta permanente dicronía. Sólo de insinuar su existencia.

Entre los novelistas españoles jóvenes, Ricardo Fernández de la Reguera ha conseguido suficiente crédito como para que *Nuevo Extremo* le reedite *Cuerpo a Tierra* (Barcelona, 1954), otra novela más sobre la Guerra Civil española. No es la única del autor. Empezó escribiendo *Cuando voy a morir* (1951), especie de anti *Rojo y Negro*,

en que se narran las peripecias de un hombre que se construye un futuro a puñetazos para destruirlo por los encantos de una maestra rural. Una serie de actos sí verosímiles, inauténticos, jalonan la ruta hacia la muerte del protagonista. Un estilo ágil a veces, obsoleto otras, cómico alguna ("El zaguán se alumbraba por una bombilla de pocas bujías maculada por la defecación de las moscas", pág. 130), hacen del trámite de seguirlos un esfuerzo bien considerable. Publica luego *Cuerpo a Tierra*, en seguida *Perdimos el Paraíso*, y por último, *Bienaventurados los que aman* (1956). Este último libro sigue en su estructura a *Madame Bovary*, pero realza al marido, aquí Manuel Sánchez, y transporta la acción al tiempo de la Guerra Civil. Igual amaneramiento de estilo que en *Cuando voy a morir* dificulta su lectura. La tendencia a caracterizar a los personajes mediante gestos rígidos, estrictamente convencionales (el estudiante pobre de *Cuando voy a morir* dice: "Estudié incansablemente, robándole horas al sueño", pág. 67), a base de una especie de particular catecismo que ordena las acciones en buenas y malas, sin que éstas se desplieguen ante nosotros, existiendo y convenciendo, el afán de reinterpretar los Evangelios con instrumento tan menguado, convierten a *Bienaventurados los que aman* en una novela-parábola sin consistencia mayor. El tema de la guerra vuelve a sus páginas. Manuel Sánchez es un poco el Iohann Moritz de *La hora veinticinco* y un poco el Gros-Louis de *El Aplazamiento*, de Sartre. Pero por sobre todo, es una marioneta que le sirve al autor para otorgar significado a la frase "Bienaventurados los que aman", subrayada en la novela mediante el desarrollo del motivo *Monsieur Bovary* por la sentencia "Bienaventurados los pobres de espíritu". Excelentes intenciones del autor. Flojo resultado por incapacidad de asimilar las formas actuales de la novela, de la épica, para expresarlo.

Y llegamos a *Cuerpo a Tierra*, la novela dedicada a la Guerra Civil. La insistencia literaria en este suceso tanto por parte de los peninsulares como por los "trasterrados", la necesidad que sienten unos y otros de revivirlo para explicárselo, articula todo el quehacer de los novelistas españoles de postguerra. Su propia contienda les ha cerrado los ojos a la Segunda Guerra Mundial, dejándolos vueltos a un pasado que sigue siendo límite máximo de sus experiencias, "círculo de hierro en que ha encerrado a España la Guerra Civil", como lo denomina Francisco Ayala. Para él mismo, el único escape posible de

esta situación es contemplarla "con una mirada que si no expulsa y suprime todo los habituales prestigios del mal, los pone al descubierto, y de ese modo sutil, con sólo su simple verdad, los aniquila". Esta contemplación deberá conducir a la "náusea", portadora de catarsis. Pero ocurre que hasta ahora, y con una interminable lista de "miradas" a la guerra, los españoles no consiguen todavía asumirla y caen, una y otra vez, dentro del "círculo de hierro". Al respecto, escribía S. Serrano Poncela en 1953: "Lo cierto es que la Guerra Civil como tal, en sus vastas conexiones con el hombre trascendente, no ha dado la gran novela que era de esperar y que será, *de llegar algún día*, la novela de todos los españoles, desterrados y radicados, de la 'utopía' y del 'topos'; la novela que comunicará a todos esa gran lección universal que tanto se echa de menos en el novelar hispano".

Novelas como *La Forja de un Rebelde*, de Arturo Barea, como los *3 Campos*, de Max Aub; como *Los Cipreses crecen en Dios*, de José M. Gironella, asedian el asunto con menor o mayor maestría, con mayor o menor apasionamiento, con mayor o menor buena fe, pero su médula se les escapa irremisiblemente. O se vuelven al folletín truculento, o se pliegan a la técnica del documental puesta en marcha por los novelistas norteamericanos de la primera década de este siglo, o se acogen a una mostración naturalista que no puede calzar con los perfiles actuales del suceso.

Es que para los españoles de hoy la novela sigue siendo un instrumento indócil para expresarse, díscolo para entregarles la auténtica imagen de lo que son.

A más de lo dicho, plantea *Cuerpo a Tierra* un problema de índole general en el campo de la narrativa moderna: el del significado que la guerra toma en las novelas que de ella se ocupan.

Indiscutiblemente, cada estilo literario otorga a los materiales que emplea un valor simbólico propio. La capacidad de la novela de instalar al hombre íntegramente en sus circunstancias físicas depende de la conversión de ciertas situaciones, de ciertos escenarios, de ciertos gestos, en símbolos que trasciendan su puro enunciado. Los novelistas góticos de fines del siglo XVIII descubren las virtualidades del castillo como emplazamiento del terror. A lo largo de todo el romanticismo, los castillos aparecen descritos a la manera gótica, pero aluden ya a la situación del hombre en radical disconformidad con su circunstancia. O son sitios de tortura o lugares de evasión. Con Kafka,

la simbólica del castillo vuelve a variar. Ahora es símbolo de la condición derelicta del hombre, de su naturaleza caída, de su inevitable soledad. Podríamos multiplicar los ejemplos de adecuación de un mismo motivo o situación a sucesivas semánticas, a variadas significaciones simbólicas. Pero sólo nos interesa ahora ocuparnos de la guerra.

Al describir en *La Cartuja de Parma* la batalla de Waterloo, Stendhal se abocaba a un problema típico de la novela anterior al naturalismo: frente a la descripción de una batalla no veía sino dos salidas. O la confiaba a alguien que la viviera, condenándose así a mostrar poco y a entender menos todavía de ella, o se convertía en observador omnisciente, forzándose a falsear el valor temporal del hecho bélico al contarla echando mano de fuentes históricas posteriores. En última instancia, el problema de Stendhal dependía de su concepción de lo verosímil y el escoger una u otra actitud no habría modificado ni a Fabricio del Dongo ni la estructura total de *La Cartuja*. Lo mismo vale para Thackeray y su Sedley de Waterloo en *La Feria de las Vanidades*. Acaso su imagen de lo bélico represente, por lo caricaturesco, el arquetipo de la empresa guerrera en la literatura anterior al naturalismo. Con el advenimiento de éste, se abre a la novela un horizonte inesperadamente amplio. Su ejercicio permitió deponer creencias y formas tradicionales y sustituir por los hechos duros y fríos las convenciones que dominaban el género. La pretensión de emular en sus descripciones a la fotografía anula las trabas morales que detenían al novelista en los lindes de "lo decente". El efecto del naturalismo en el tema de la guerra se aprecia nítidamente en la obra de Remarque y de Barbusse. Escribiendo sobre *La guerra en la novela española (1936-1947)*, decía J. A. Fernández-Cañedo: "El realismo inherente a la novela de guerra matiza crudamente el lenguaje... la expresión es dura, incluso grosera, porque recoge fidelísimamente la reacción de los hombres abandonados a sus instintos primarios. Enfrentados con la mayor aventura vital, los personajes se desvisten y quedan al desnudo, sin educación ni segundas naturalezas superpuestas."

Precisamente, esta condición de poner al hombre en una situación límite, la muerte, es lo que ha hecho que, tras las descripciones bélicas naturalistas, cobre la guerra en la novela actual una nueva significación, adquiera un valor simbólico preciso, perdiendo su sentido documental, su autonomía en el relato, su servicio a causas pacifistas.

Con André Malraux se opera este cambio semántico, en torno

al 1930. Antes, sin embargo, y en España, hay un intento de convertir la guerra en algo bien similar a lo que Malraux concibe. Se trata de una novela de Unamuno, *Paz en la Guerra*, publicada en 1897 y, desde entonces, sistemáticamente incomprendida por la crítica. La corteza de esta obra la forman los mínimos sucesos de la segunda guerra carlista, hasta su clímax, en 1874, con el sitio de Bilbao, del que Unamuno fue espectador. Lo que la crítica vio en la novela lo resume José Balseiro en *El Vigía* (primero en 1928 y luego en 1956): "Tal vez para el futuro el interés de esta ficción consista, principalmente, en constituir un *documento vivo* de lo que acaecía en el Bilbao de 1874, cuando Unamuno era niño, a modo de marco o escenario biográfico. Y ese interés será... muchísimo mayor por la relación que tiene con Unamuno hombre, que *por el valor intrínseco de la novela*." Y, sin embargo, cada párrafo de la obra, cada pequeño artejo de su trama, cada rasgo caracterizador de los personajes, cada descripción, cada diálogo, están al servicio de una concepción de la existencia que pone al hombre frente a un conflicto ontológico trágico e insoslayable, frente al tiempo y a la eternidad, frente a la paz y a la guerra. Hasta el léxico del novelista muestra lo nuevo de su concepción. Términos como *anhelo*, *afán*, *angustia*, *ansia*, *congoja*, *empeño*, se salen de sus cauces semánticos tradicionales para evidenciar el hallazgo. La guerra, en el libro, es relato cortical de unos acaecimientos, pero bajo ellos se oculta una significación que por primera vez se planteará en el territorio de la narrativa: la guerra es símbolo de la más honda condición del existente, es manifestación del desgarramiento del ser entre su afán de *serse* y el de *serlo todo*, el de instalarse en el tiempo y el de diluirse en la eternidad. Esta concepción ya madura en los *Ensayos en torno al casticismo*, sostiene a la novela toda, exige ser tomada en cuenta para entender el libro, le otorga a la novela una función de toma de conciencia ontológica, que antes le había sido negada.

La novela deja de ser espejo de realidades sociales o psicológicas. Se convierte en vehículo de la más íntima problemática del ser. Pero Unamuno no tuvo continuadores en España. Y ni *Paz en la guerra*, ni sus demás novelas consiguieron más que incompreensión, pleitesía o polémica.

Malraux, en torno a 1930, descubre —o redescubre— la virtualidad simbólica de la guerra. Y consigue ponerla en nueva vigencia. Como Unamuno, debe partir de una concepción del hombre y de su existen-

cia para llegar a la conquista del símbolo. El desgaste de los valores decimonónicos, la paulatina ruptura de la "casa cósmica", la pérdida del contacto con Dios, la ira y la angustia que desencadena en el escritor la gesticulación hueca de la gente, el descubrimiento sin vuelta de la radical soledad y finitud del hombre, son algunos de los rasgos que deslindan el mundo de Malraux. Malraux no huye, como Gide, por ejemplo, de esta imagen del mundo que se le da. La asume y al asumirla, encuentra en el revolucionario solitario, en el guerrero, en la guerra misma, el tipo y la conducta propios de las nuevas circunstancias. Los viejos símbolos ya no sirven. Hay que sustituirlos. Hablando en *Los Conquistadores* de la revolución china, dice: "La Revolución francesa, la Revolución rusa, han sido fuertes, porque a cada uno le ha dado su tierra; esta Revolución está a punto de dar a cada uno su vida." Y en *La Esperanza*: "La revolución desempeña, entre otros papeles, el que en otras épocas desempeñara la vida eterna." En el mismo libro, se narra una parábola que sirve para redondear lo ya dicho. "Jesucristo pensó que eso (las Hurdes) no andaba bien. Y se dijo: 'Voy para allá'. El ángel buscó a la mejor de las mujeres de la región y se le apareció. Ella contestó: 'Oh, no vale la pena; el niño vendría antes de plazo, ya que no tengo qué comer. En mi calle no hay sino un campesino que ha comido carne después de cuatro meses: fue el que mató a su gato'... Cristo vino donde otra mujer. Alrededor de la cuna no había sino ratas. Aquello era débil para calentar al niño; era triste para la amistad. Entonces Jesús pensó que en España eso no andaba siempre... hizo obligar a los propietarios a arrendar las tierras a los campesinos. Los que tenían bueyes aullaron que iban a ser despojados por los que tenían ratas. Y llamaron a los soldados romanos.

Entonces, el Señor se fue a Madrid, y para hacerlo callar, los reyes del mundo han comenzado a matar a los niños de Madrid". Pero queda la esperanza. Y la acción de "los pobres y los humildes de nuestra tierra". Todos "se pusieron en marcha armados de fusiles... Y cuando todos los hombres hubieron matado en defensa, y cuando la última hilera de pobres se puso en marcha... una estrella desconocida se alzó por encima de ellos". La revolución, la guerra, la lucha, cobran aquí claro sentido de salvación. Hasta la soledad radical del hombre se funde en la fraternidad de la guerra.

Aprovechándola para simbolizar su angustia y su esperanza, Malraux hace de la guerra un elemento nuevo en la narrativa contemporánea.

En *Los caminos de la libertad*, de Sartre, Mateo, el héroe, cierra su destino, disparando desde una torre: "Se acercó al parapeto y, poniéndose de pie, comenzó a disparar. Aquello era una inmensa retribución; cada bala lo compensaba de un escrúpulo anterior... Disparaba contra el hombre, contra la virtud, contra el mundo; la libertad es terror." Los tres volúmenes de la obra son un análisis minucioso de una existencia humana, "pasión inútil", encerrada en su propia libertad, reacia al compromiso, insolidaria, incapaz de amar, presa en su indecisión. La guerra, que electriza el ambiente de *El Aplazamiento*, pone a Mateo en *La Muerte en el Alma*, en una situación límite. Lo obliga a decidir. Y decide, liberándose de su "lucidez", su propia afirmación. De nuevo, pues, la guerra como símbolo de salvación, como acto que compromete al hombre no sólo en cuanto a ser social sino que en cuanto a existente profundo.

De más estará decir que parejo a este nuevo simbolismo se da un cambio en los elementos estructurales de la novela. Unamuno transformó el tiempo tectónico de Flaubert en tiempo agónico. Malraux atomizará el soporte temporal de sus novelas, apoyándose en la cronología de un eterno diario. Sartre, en las suyas, buscará la coexistencia de varios presentes, hasta romper, en *El Aplazamiento* la tradicional estructura del párrafo para dar la sensación del flujo temporal en seres instalados en distintos lugares. Los personajes se otorgarán existencia los unos a los otros. El narrador desaparecerá de su relato. El espacio será funcional, no decorará ni apartará la atención del lector de lo que ocurre. El léxico irá al corazón de las cosas. No las disfrazará desviándonos de su curso. El ángulo mismo de la narración se abrirá considerablemente. A la perspectiva tradicional dada por el teatro —visión limitada a noventa grados frente al espectador fijo—, se agrega la del cine, en que los movimientos de la cámara equivalen a la visión dinámica real. Estos trazos deslindan en buena parte nuestra novela de la novela del siglo XIX. En cierto modo, constituyen sus fundamentos retóricos.

Ahora bien, confrontada *Cuerpo a Tierra*, tanto con la nueva simbólica esquematizada como con la nueva retórica apuntada, resulta una novela lastimosamente arcaica. Magnin, en *La Esperanza*, de Malraux, viviendo la guerra, dice: "sabía que nunca podría conocer nada de una batalla, pero tampoco vería nada de ella". Augusto, el personaje de Fernández de la Reguera, no quiere conocer, pero pretende ver y trans-

ferir lo que ve. Para hacerlo, Fernández de la Reguera, como Norman Mailer, en *Los Desnudos y los Muertos*, pone en una escuadra la responsabilidad de ser testigo y protagonista de la empresa bélica. Pero el libre juego del espíritu de cada uno de sus integrantes, el diálogo urgi-do y angustioso del teniente y del general, el tránsito del presente, en que cada hombre vive a segmentos significativos de su pasado, la contemplación de un futuro determinado por la situación que está viviendo, tan acuciantes en el libro de Mailer, carecen de sentido en la novela del español, se convierten allí en grotescas caricaturas de lo auténtico, porque la fundamentación existencial de *Los Desnudos y los Muertos*, la presencia de "los otros" tan vívida allí, la exacta adecuación de situación y lenguaje, faltan ostensiblemente en *Cuerpo a Tierra*.

Augusto, el responsable del relato, gira en torno a tres conflictos que *se cuenta* una y otra vez, que se narran con insistencia, pero que no se despliegan vivencialmente ante el lector, no se integran ante él ni afectan lo medular del personaje a través de las 395 páginas de la novela.

Los tres conflictos del protagonista lo enlazan a su familia, que no lo comprende, a su vida de estudiante representada por Juan, mal amigo que lo abandona, y a Berta, mujer a quien ama y que no es capaz de soportar una discreta medianía, casándose con Augusto, y lo deja por un hombre rico. Estos tres hilos organizan la conducta del héroe en los diversos frentes a que es conducido. Se van tejiendo y destejendo, sirven para evocar un pasado paradisiaco, alguna vez para subrayar la condición infernal de la guerra. Pero Augusto, frente a cada uno de estos problemas, es siempre demasiado bueno, comprende a los demás y no consigue sufrir lo que le hacen, porque se anticipa a perdonar. Juan, radical alguna vez por resentimientos sociales, es demasiado malo, medra demasiado pronto, se olvida en seguida de lo que debe a Augusto y, apenas puede, lo traiciona feamente. Berta, mujer en plenitud, se enamora de Augusto, pero jamás ocurre entre ellos nada. El sexo está proscrito de esta relación. Y su proscripción, pese a lo angélico del protagonista, resulta inverosímil. Por otra parte, el interés corroe a la muchacha, la ciega y la conduce a un matrimonio, del que querrá después abjurar. Lo que pudo haber sido auténtico drama, no es en la novela más que mala convención. La familia de Augusto no consigue entenderlo. Su hermana, en quien el muchacho pa-

rece encontrar consuelo a una soledad que de vez en cuando el autor nos menciona (p. 112, por ejemplo), está casada con un hombre egoísta, que le impedirá dedicar a su hermano la atención que quisiera. Frente a esta tríada, Augusto gesticula sin mayor convencimiento. A veces, parece que su conducta fuera a cristalizar en un hecho auténtico, primigenio, puro. En una de sus visitas a sus padres, por ejemplo, se nos dice: "Cinco días. El tiempo justo para poder dar un abrazo a sus familiares y volver. Está triste. Ha pensado mucho en este momento de gozo y, sin embargo, experimenta ahora una mortal desazón... No van a comprenderle. Es mejor así, pero es triste. Tendrá que seguir llevando a solas su fardo de pesadumbre... Va a ser triste, sí... Y se marchará con su secreto terrible, con el corazón dolorido por las angustias de esos meses... Sin poder decirle (a su madre) que sufre, que tiene miedo, que está solo, que necesita que lo consuelen, que lo besen... Va a reír con los suyos y va a callar. Verá a Berta... y también callará. Porque Berta —él lo sabe con angustia— tampoco le puede comprender" (pp. 256-257). Hay en este trozo de corte azoriniano, con la alusión a la madre, correspondiente a la mujer-madre de Unamuno, la presencia de la soledad, de la incomunicación del ser humano. Concluye con una frase que podría ser de Malraux: "Para el soldado de primera línea no hay otra familia posible, otro hogar posible: el camarada y el parapeto." Pero sigue el relato y el Augusto congojoso y angustiado vuelve a sonreír, vuelve a practicar la diaria rutina, vuelve a enfrascarse en sus preocupaciones sin madurar, sin variar, condenado a ser igual a sí mismo, siempre por el afán caracterizador de Fernández de la Reguera: una virtud o un vicio por personaje. Nunca la vida viviéndose en ellos.

Los soldados son seres angélicos. De ahí, acaso, su hermandad. El Barbas, un soldado fuerte y primitivo, cuenta "intimidantes de su noviazgo". Nos anuncia Fernández: "Hablaban de una forma tan cruda y grosera, que a Augusto le producía una sensación de repugnancia y malestar. A la vez, la pasión sexual del Barbas era tan arrebatada y salvaje, tan vital, que aminoraba un poco la brutalidad de aquellas explicaciones, que él hacía, como siempre, con desgarrado gracejo" (p. 54). Y sigue parte de una de ellas. No es una parábola para señoritas de Acción Católica, pero tampoco nada para repugnar a un soldado.

Al respecto, una de las tesis de *Cuerpo a Tierra* es la de que "el soldado pelea limpia y claramente, con inmaculado corazón" (p. 180).

Consecuentemente, habrá rasgos de heroísmo fraterno (p. 183), habrá comandantes paradisiacos (pp. 39, 45), habrá tenientes maternales (p. 907), y ángeles-soldados por todas partes (p. 344). También habrá algún malo —Ruiz, en este caso—, que será despreciado por todos, pero que, a fin de cuentas, se vengará de todos. Fernández de la Reguera ha hecho en 1954 lo que los románticos a principios del siglo XIX con el salvaje: ha creado el “buen soldado” tan impenetrablemente virtuoso como el “buen salvaje” del romanticismo.

El enemigo, los “otros”, no tiene rostro en esta novela. Es siempre Goliath luchando contra David. Siempre muchos, siempre poderosos, siempre valientes, siempre derrotados. Esta inexistencia del enemigo contribuye a acentuar todavía más lo inauténtico de los que rodean a Augusto, convirtiendo sus acciones en gestos estrictamente desprovistos de sentido, dado que no se dirigen a nadie.

Esta vacuidad en la conducta impide la génesis de la más elemental tensión. Dispersa el relato en anécdotas autónomas, porque no tiene la mínima unidad necesaria para coordinar la multiplicidad de acontecimientos. El presente que vive el personaje es un presente que no engrana con un futuro inmediato, próximo, urgente, como en *Por quién doblan las campanas*, de Hemingway, con el que atolondradamente se ha comparado a Fernández de la Reguera. El presente de *Cuerpo a Tierra*, está aislado, incomunicado con su pretérito, que suele advenir en forma de recuerdo inconexo, cerrado a un futuro que no se vislumbra.

Sin tensión temporal, no hay progresión válida del relato. Y su desenlace deberá ser postizo. Fernández tiene que echar mano de la connotación temporal en el texto para sacarnos de la acronía de su historia: “llevaban ya dos años en la guerra” (p. 378). Y cuando la cancele con la muerte del héroe, todo el esfuerzo que gastó estableciendo relaciones casi mágicas entre él y otro personaje, resulta perdido. La catástrofe es traída por los cabellos y se suma a las inverosimilitudes en que abunda tanto el libro.

El estilo es centáurico. A veces vívidamente narrativo. Otras lírico. De repente, detenido en un tiempo fijo. Machaconamente preciosista en cuanto a léxico. No incita a leer. Más bien detiene la lectura.

¡Cómo dudar de las excelentes intenciones de Fernández de la Reguera al escribir *Cuerpo a Tierra*! Hay en él una voluntad de reconciliación, un afán de calar en la guerra y no en sus causas. Un deseo,

anhelo más bien, de asumirla. Pero el intento se desmorona ante lo rudimentario del instrumental novelesco con que se ha emprendido. Y *Cuerpo a Tierra* se nos convierte, con auténtica nostalgia, en otro fracaso español de escribir "la novela" sobre su Guerra.

Ricardo Benavides Lillo.



Naturaleza del ser, por Jorge Jobet

Durante veinte años, Jorge Jobet ha venido desarrollando su expresión poética y ha dejado su labor en revistas y periódicos dispersos. No hace un par de años dio formato a su primer libro. Ahora, corporiza su segundo poemario, *Naturaleza del ser*¹.

Hombre interesado en el pensar, gran parte de su modo de ser se encuentra en sus poemas. Además, consciente del lenguaje como instrumento estético, no ha querido apresurarse en expandir sus obras sin antes comprobar el desarrollo de germinación artístico. Cuando está en acto creador advierte las posibilidades de trabajar la expresión. Gusta evitar la imagen suelta y relumbrona. Gusta extraer sentidos inéditos al lenguaje español. A través de la poesía, del hecho creador, Jobet comprende y saborea el espectáculo del cosmos. Esta manera de captar y conocer el universo lo obliga a castigar su expresión cuando transporta a la realidad del verso mismo lo que en él ya se ha dado como evidencia. El proceso normal de su poética es la identificación con las cosas, es decir, aquello que enfrenta la conciencia suya pasa emotivamente a integrarse en él. La función que toma su poesía se hace doble: adquirir noción de los seres y pregonar la noción íntima de ellos. Supera aquí, en *Naturaleza del ser*, la etapa primera de la "maravillación" que reflejara en su libro anterior, *El descubridor maravillado* (1957).

La línea fundamental de *Naturaleza del ser* es el paso que el hombre da al conocer la esencia de los otros seres. Aquí se maneja constantemente el mundo natural que puebla el universo, tanto visto como soñado. Aquí se delata el solaz re-creador de Jorge Jobet. Aquí el poema

¹Jorge Jobet: *Naturaleza del ser*, Nascimento, Santiago, 1959