

“rigor en el comercio de la vida”. Y así, el libro termina con una profesión de fe que es un repentino colofón en el tono universitario que pretende poseer la obra. A lo mejor, de tanto andar en compañía y en diálogo intelectual con la religión, lo que ha resultado es sólo un converso más.

Nuestra más sincera opinión es que por ninguna parte asoman en estas páginas los temas que se nombran. Los permanentes problemas humanos y la conmovida situación de nuestro tiempo sólo aparecen minimizados, desprovistos de la complejidad que es el signo de su grandeza. La razón, aquí, no sopla por ningún lado, pues todo lo que el prof. Rivano toca se trasmuta en futilidad, en esas micrologías que sospechaba el Estagirita.

Y nuestro último y ecuaníme juicio:

“En las novelas se dice ‘nacieron para amarse’, pero sabemos que esta frase debe corregirse de muchas maneras y hasta el infinito en la realidad. El amigo que nos invita a almorzar anticipa ‘a la suerte de la olla’” (p. 42).

Después de esto, nos cabe la *seguridad* de que en el presente libro es una invitación a filosofar a la suerte de la olla.

JAIME CONCHA

<https://doi.org/10.29393/At408-64MAJC10064>

Los modos de Autorreferencia en la obra de Pablo Neruda, de HERNÁN LOYOLA.
Edics. de la revista *Aurora*, 1964

Este ensayo de Loyola no dice, en su apretado tamaño (68 pp.), todo lo que contiene en observaciones, datos, ideas y tesis sobre la obra de Neruda. Esta es revisada en una perspectiva específica, desde los primerizos poemas adolescentes anteriores a *Crepusculario* hasta *Memorial de Isla Negra*. En contraste con una crítica que, si no insiste en desarrollos sesudamente estilísticos, cansa con tópicos biográficos, Hernán Loyola establece en las páginas iniciales de su opúsculo al siguiente postulado:

“La poesía de Neruda no es una biografía anecdótica, aunque recoja a menudo la anécdota: es ante todo la *historia de una conciencia humana* en su proceso de integración, en su proceso de formación, de crecimiento y desarrollo, en sus orígenes, en su incorporación al mundo, en su vinculación cada vez más profundizada con la naturaleza, con los objetos, con los hombres, con la cultura, con el movimiento de la historia, con el sentido del esfuerzo humano, con el impulso del hombre hacia la plenitud” (p. 6).

Esta actitud lleva consigo varias ventajas: 1. El hecho meramente biográfico no interfiere en la explicación de la poesía; 2. Sí, en cambio, la poesía puede iluminar aspectos esenciales de la biografía; 3. La trayectoria humana y poética se coloca en la única y justa perspectiva; el desarrollo significativo de la subjetividad.

Esta triple puntualización permite entender, en su cabal sentido, la siguiente premisa que nos propone el crítico: “Es una poesía de fundamentación autobiográfica” (p. 7).

Base biográfica, circunstancia concreta y función activa —como rasgos generales de esta poesía— precisan y aclaran el concepto metodológico capital

utilizado por Loyola. *La autorreferencia* no es sinónimo de lo que en Kayser podría denominarse modo o modalidad de presentación del sujeto lírico. Con el fin de que sea visible la vaguedad y ningún perfilamiento teórico que ofrece la noción del investigador alemán, citamos literalmente: "La lírica se presenta como expresión de un yo. Por consiguiente, el autor tiene que decidir si quiere hacer de su discurso lírico la expresión de su propio yo o de un yo indeterminado, o si quiere ponerlo en boca de determinado personaje" (p. 250, ed. Gredos).

Es decir, Kayser deja abiertas tres posibilidades, y no más: el sujeto poeta como yo, o indeterminadamente, o como personaje. Pero, en verdad, estos tres modos del discurso lírico no son formas externas inmutables, sino potencias de la subjetividad poética susceptibles de intercambiarse. Así, el yo puede forjar, para su propia manifestación, personajes y figuras que lo traduzcan y lo corporicen. Y por otra parte, cierto sujeto colectivo (como el nous, de las *Fleurs du Mal*) puede oscilar entre la máxima indeterminación y una personalización extrema.

Por el contrario, la noción de autorreferencia o autoalusión es clarísima y de gran fecundidad heurística. Se trata de esa galería de personajes íntimos que todo poeta —y especialmente Neruda— proyecta en su poesía, como en un espejo. Son efigies necesarias, siluetas que el lírico crea de sí mismo para habitar —transfigurado e individualizado a la vez— en su propio mundo. En este sentido, el trabajo de Loyola ha consistido en ordenar e interpretar este sistema de autorreferencias, cuya intención, en el designio de Neruda, es "autodefinirse en relación con el mundo concreto que lo rodea" (p. 7).

No es la menos valiosa entre las aportaciones hechas por el autor la de descubrirnos esa "prehistoria poética de Pablo Neruda" de que nos habla en las páginas 7-10. Es obvio que poemas escritos entre los 14 y los 16 años no posean un efectivo rango literario. Con todo, esos 160 poemas nos entregan un documento adolescente del más vivo interés. La temprana conciencia de su condición visionaria (p. 8), el presentimiento de su destino vital al definirse como un "viajero" (ibídem), indican a las claras la subterránea relación que guardan estas composiciones con la gigantesca obra ulterior de Neruda.

Luego de una útil clasificación cronológica de los poemas de *Crepusculario* (ya bosquejada en un corto artículo aparecido en *Atenea*, número 400, abril-junio de 1963) y de una asombrosa cita recogida en un álbum de Neruda (p. 14), aborda el estudio de los grados de subjetivación que revisten las fórmulas de autorreferencia en *Residencia en la Tierra*. Distingue fórmulas "en tercera persona", "por vía comparativa y atributiva" y mediante la "metáfora de subjetivadora", forma más avanzada de este fenómeno expresivo. Un análisis así, minucioso y fino, autoriza al crítico para ir obteniendo conclusiones de notable amplitud, ya que pueden legítimamente hacerse extensivas a la evolución mayor y total de la obra de Neruda. Los siguientes dos juicios nos parecen decisivos:

"Pablo Neruda no se abandona jamás a la desesperación. Una tenaz vo-

luntad de sobrevivir, un persistente anhelo de plenitud establece, frente al íntimo desconsuelo, el dramático conflicto que hace de *Residencia en la Tierra* un documento de tan singular altivez humana" (p. 26).

"Al mismo tiempo, el examen profundo de la obra de Neruda en esos años —en prosa y en verso— deja en claro que los rasgos novedosos que aparecieron en ella no reflejaba de ningún modo una *conversión*, sino un Desarrollo" (p. 33).

Concordamos plenamente con esta última tesis, que implica considerar la obra de Neruda, no atomizada temporalmente, sino en su exacto sentido unitario. Otro de los errores de Amado Alonso fue echar a correr eso de la conversión, idea carente de toda significación poética. A esta teoría corpuscular de la trayectoria del poeta hay que oponer, como lo hace Loyola, una visión ondulatoria, más sencilla y veraz.

Sería trabajo infinito anotar todas las contribuciones al tema que el crítico nos entrega en este breve apartado de *Aurora*. Como cosas finales, mencionaremos solamente la relación que establece entre "Alturas de Macchu Picchu" y "Las flores de Punitaqui" y la justificada valoración de la importancia del "Viaje al corazón de Quevedo".

Por su constante vigilia en la crítica semanal, Hernán Loyola ha estado siempre en contacto con ese tema insoslayable de nuestras letras que es Neruda. Varias publicaciones en revistas nacionales y su misma Tesis de Grado, "Orígenes y estructura del *Canto General*", confirman su temprana y continua admiración por aquella poesía. Su preocupación por ella no va, entonces, tras antecedentes de curriculum universitario, sino que es testimonio de una auténtica y libre preferencia.

Con esta pequeña pero valiosísima obra, Hernán Loyola se revela como el mejor conocedor en nuestro país de la compleja y vastísima producción nerudiana.

J. C.

El Ultraísmo, de GLORIA VIDELA. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España, 264 pp. Bibl. Rom. Hisp. Edit. Gredos. Madrid, 1963.

"¿Qué es el ultraísmo?"... El ultraísmo es el abecedario de los poetas analfabetos".

Esta definición no pertenece a ningún enemigo de este grupo de poesía de vanguardia. La proponen los mismos ultraístas, a través de su revista oficial, *Ultra* (núm. 3, 20 de febrero, 1921).

Y Tzara, en su Manifiesto Dada (12 de enero del mismo año), después de definir bizarramente el cubismo, el expresionismo, futurismo y otros, dice finalmente: "et l'ultraïsme recommande le mélange de ces 7 choses artistiques".

Pasada ya la primera post-guerra, poco queda en el haber de la vertiginosa avalancha de los ismos. Apenas sí unos cuantos poemas definitivos, en contraste con los intentos excesivamente pretenciosos de programatización