

del triunfo revolucionario: *En el acuario del Gran Zoo, / nada el Caribe. / Este animal / marítimo y enigmático, / tiene una cresta de cristal, / el lomo azul, la cola verde, / vientre de compacto coral, / grises aletas de ciclón. / En el acuario esta inscripción: / CUIDADO: MUERDE. ("El Caribe").*

Nostalgias, recuerdos, hechizos, pasiones de ayer y de hoy resuenan con voz inquietante en los *Poemas de Amor*. Pero los de *Tengo* son los poemas de la revolución victoriosa. En algunos de ellos, el lenguaje de Guillén mantiene la tónica de *La Paloma de Vuelo Popular*, observable en "Little Rock", "Pero Señor" o "Canción Puertorriqueña". En otros retoma formas poéticas que antes no aparecían sino eventualmente en sus libros. Vuelve Guillén, por ejemplo, al romance de sus versos juveniles; pero no al romance becqueriano de "La Balada Azul" sino al romance arcaico, como convenía a la grandeza épica de la gesta revolucionaria que abordaba: *Son más en una mazorca / de maíz los prietos granos / que Fidel Castro y sus hombres / cuando del "Granma" bajaron. / El mar revuelto los mira / partir con violento paso, / dura la luz de los rostros / severos, aún no barbados, / mariposas en la frente, / la ciénaga en los zapatos. / La muerte los vigilaba / vestida como soldado, / amarillo el uniforme / y fusil americano. / Heridos unos cayeron, / otros sin vida quedaron / ... (pág. 265).* Sobre el romance-balada en la última poesía de Guillén, véase un interesante análisis de Luis Iñigo Madrigal, en *Revista del Pacífico*, Valparaíso, número 1, 1964.)

Otra veta estructural de la poesía de *Tengo* la podría ejemplificar justamente el poema que otorga título al libro: *Cuando me veo y toco / yo, Juan sin Nada no más ayer, / y hoy Juan con Todo, / y hoy con todo, / vuelvo los ojos, miro, / me veo y toco / y me pregunto cómo ha podido ser. || Tengo, vamos a ver, / tengo el gusto de andar por mi país, / dueño de cuanto hay en él. / ... / Tengo que como tengo la tierra tengo el mar, / no country, / no jaildíf, / no tennis y no yacht, / sino de playa en playa y ola en ola, / gigante azul abierto democrático: en fin, el mar. || Tengo, vamos a ver, / que ya aprendí a leer, / a contar, / tengo que ya aprendí a escribir / y a pensar / y a reír. || Tengo que ya tengo / donde trabajar / y ganar / lo que tengo que comer. / Tengo, vamos a ver, / tengo lo que tenía que tener.*

H. L.

<https://doi.org/10.29393/At408-71PCHL10071>

La Plaza de las Cuatro Calles, de CAMILO PÉREZ DE ARCE. Novela.
Santiago, Empresa Editora Zig-Zag, 1965. 332 págs.

Suma y sigue. Un libro más en torno a la batalla de Rancagua. No un ensayo ahora —como los de Alemparte, Valencia Avaria y Balbontín—, sino una novela. Tampoco va sola en este terreno, puesto que un reciente libro de Jorge Inostrosa —*Los Húsares Trágicos* (Zig-Zag, 1964, 2 tomos)—, también recoge el mismo tema.

La novela de Camilo Pérez de Arce no sólo trata de eludir la línea folletinesca sino que aún pretende superar el marco tradicional de la novela histórica.

Tanto la estructura del relato como el manejo del tiempo narrativo implican, en *LA PLAZA DE LAS CUATRO CALLES*, un esfuerzo por novelar en una dimensión moderna. El personaje central es el teniente Manuel Urendas, de la división patriota cercada en la plaza de Rancagua. Entre asalto y asalto de los realistas, el teniente Urendas va desmadejando una turbia e intermitente historia sentimental que va a desembocar allí mismo, a la plaza de Rancagua. Allí, en otra barricada, está su primo Panchito, el bello y cobardón Panchito a quien desde niño tuvo que defender y proteger, a quien siempre estuvo vinculado con contradictorios sentimientos de cariño y de desprecio. Panchito es el marido de Cecilia, una muchacha española de armas tomar, decidida y voluntariosa. Cecilia despreció a Manuel —“nos parecemos demasiado”— para casarse con Panchito. Manuel, irritado por el desaire, asedia a la muchacha con furiosa constancia, en tanto que Panchito hace la vista gorda de puro miedo que le tiene a su primo. Resulta finalmente que Cecilia en verdad amaba a Manuel, se entrega a él apasionadamente —con algunas veleidades intermedias— y lo insta a deshacerse de Panchito. Manuel vacila, pero cede al fin, y decide que la mejor manera de liquidar a Panchito es llevárselo consigo al frente de batalla, incorporándolo al ejército patriota que ha sido movilizado por Carrera y O'Higgins para anular la invasión realista de Mariano Osorio. Por eso es que Panchito se encuentra en la plaza de Rancagua en los momentos en que comienza la novela. Pero lo que Manuel hace en los intermedios del batallar no es sólo recordar la historia, los antecedentes de la actual situación suya y de Panchito, sino, ante todo, tratar de resolver el oscuro conflicto de sentimientos hacia su primo. Ya Cecilia le había reprochado: “¡Tú estás enamorado de Panchito!” Finalmente Manuel se sacrifica por salvar la vida de su primo. Pero ya “ni Cecilia ni Panchito le importaban nada”: sólo la patria sostenía su gesto heroico.

La novela aparece así bastante compleja en su desarrollo. Pero esta complejidad es más formal que profunda, y más efectista que convincente. En su estructura alternan dos planos y dos tiempos de narración: el presente heroico y el pasado sentimental. Dos signos: Rancagua y Cecilia. Un nexa inquietante: Panchito. Pérez de Arce trabaja su relato dentro de una técnica Faulkneriana, con elementos que nos llevan a evocar los recursos narrativos empleados por Carlos Droguett en *Eloy* y por Carlos Fuentes en *La Muerte de Artemio Cruz*. El problema del ajuste entre los planos temporales que alternan en su novela, es resuelto con bastante habilidad por Pérez de Arce.

No olvidemos que Camilo Pérez de Arce es un escritor fogueado. “Con oficio”, según la fórmula al uso. Ha compuesto varias novelas y piezas de teatro —*Este Poderoso Reloj*, *El Cid*—, pero sus éxitos más comentados están en el terreno de la narración policial bajo el seudónimo James Endhard: *Estocada y Veneno*, *Cuarteto para Instrumentos de Muerte*, *Crimen entre Psicólogos*, *Comedia para Asesinos* (esta última en dos versiones, una narrativa y la otra teatral). No es extraño entonces que lo mejor logrado en *LA PLAZA DE LAS CUATRO CALLES* sea el *plano heroico* de la narración. Esto es: los capítulos en que se revive, con dinamismo y visualidad a menudo magistrales, el fragor bélico de la plaza sitiada, el desplazamiento de tropas, las escaramuzas en las

barricadas o en las casas adyacentes, los dramáticos primeros planos del heroísmo individual o del combate cuerpo a cuerpo. Con su doble experiencia de ágil novelista policial y de autor teatral, Pérez de Arce logra dar una visión muy intensa y movida de la batalla, tanto en el conjunto como en los detalles. Los toques de efecto confieren a esta zona del relato un colorido sorprendente, casi cinematográfico.

En cambio, el *plano sentimental* es francamente débil. Un psicologismo superficial, sin hondura en el trazo ni realismo en la sustentación, es el signo que preside en este terreno. Un "menage à trois" traído de los cabellos, un conflicto emotivo rebuscado y bastante artificioso, con pujos de turbiedad freudiana: tal es la otra cara de la estructura narrativa en *La Plaza de las Cuatro Calles*. Naturalmente, el resultado de conjunto aparece desequilibrado y vulnerable. Los esfuerzos del autor por "atmosferizar" el folletín sentimental, por lograr una ambientación realista del Santiago colonial —calles, iglesias, beatas, campanadas de novena, ceremoniosos caballeros de levita, damas recatadas, criadas de utilería—, son de una penosa languidez. Apenas si logran dar una imagen acartonada de algún sector de la pequeña aristocracia criolla. Sin embargo, la novela se salva en parte por la animación épica de los pasajes en que se relata el batallar. Las descargas de fusilería; el pesado rodar de los cañones; los movimientos de tropas; los insultos, jadeos y golpes en los combates cuerpo a cuerpo; la sed y el hambre de los sitiados, y su furiosa voluntad de resistir; sangre, polvo y sudor de la batalla, y los siniestros silencios intermedios: muchedumbre viva de ruidos, olores y colores que asalta al lector a medida que desgrana ciertas páginas de esta novela.

H. L.

Decadencia y ruina de los aztecas y Teoría y práctica de la igualdad en Indias, de GONZALO VIAL CORREA. Ediciones Historia, 1964

Un joven valor de la historiografía chilena, Gonzalo Vial Correa, ha publicado dos interesantes trabajos en las ediciones del Instituto de Historia de la Universidad Católica de Chile. Profesor de Historia del Derecho, miembro de la Academia Chilena de la Historia, institución que le concedió el Premio Miguel Cruchaga Tocornal por su memoria *El Africano en el Reino de Chile*, no se contenta con el testimonio de la palabra oral, sino que ha entregado diversos estudios de valía, entre otros, uno sobre *La nueva bibliografía sobre las causas de la Independencia de Chile*, con cuya publicación prestó un señalado servicio a quienes desearan conocer los motivos que produjeron la emancipación nacional. Sus ensayos han revelado estimable capacidad investigadora e imparcialidad en los juicios emitidos.

En *Decadencia y ruina de los aztecas*, Gonzalo Vial Correa traza un panorama de ese imperio durante la conquista de Hernán Cortés, con la cual terminó una época de incuestionable esplendor, pero a la vez de refinada cruel-