

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

ALGUNOS APORTES ESTILÍSTICOS
AL ESTUDIO DE LA POESÍA DE
CARLOS PEZOA VELIZ

LA SIMPLE, pero atenta lectura de los poemas de Pezoa Véliz, revela a cualquier lector, más o menos iniciado, una serie de estudios, de diferencias formales, de escalonadas épocas.

Existe un primer período de juventud en que parece que comulga con la hostia azul de los modernistas. Hay, en sus poemas, cisnes, flautas de oro, champaña, carne, "celestes carne de mujer", nombres griegos, tripentálicos, dulce silencio, garzas y, por encima de todo, ese trabajo, de cuidadoso orfebre, sobre el lenguaje que caracteriza al Modernismo.

Frente a todo esto se puede palpar una radical diferencia, un definitivo corte a esta línea lírica en los versos de su última época. Estableciendo una valla en el tiempo podríamos colocar este segundo período en los años posteriores a 1904.

Esta nueva manera de poetizar de Pezoa Véliz es la que lo define y lo estructura como uno de los mejores poetas de su generación, y aún más, como el único lírico chileno que ha cantado a un tema antes despreciado, hoy olvidado, el alma popular. Y, así, por su poesía o antepoesía desfilan personajes de la vida anónima y cotidiana: pícaros, huasos, viejas, mozas de gran estampa, vagabundos, chuscos, guardianes, rotos, gringos, y más todavía, lo concreto, lo diario apuntado como en una crónica periodística: El vecino Pérez, el vecino Pinto, los pelambres de la English Company, "la señora de la pensión", el muchacho que vende humas, el ratero pobre; en fin, la vida popular chilena al desnudo pintada a grandes trazos y en pequeños cuadros agudos, haciendo recordar la gran novela picaresca española en la composición y descripción de hombres y circunstancias, pero también diferenciándose poderosamente de ella en el profundo y asombroso amor que existe para estas criaturas y esta vida, en el dolor viril que re-

suenan por debajo como una invisible resaca, en la angustia vital y la protesta larvada que se palpan; y por qué no decirlo, en cierto tono epopéyico que trasuntan algunos poemas.

Todo esto nos hace perdonar los defectos de nuestro poeta. Nos hace mirarlo con amor y simpatía. Insistir y señalar sus limitaciones sería vano. La crítica nacional se ha encargado ya de fijar todo lo negativo de su poesía.

Nos proponemos fundamentalmente, en este trabajo, probar este doble distingo en la poesía de Carlos Pezoa Véliz y estudiar estilísticamente algunos aspectos de su creación poética.

TRES PROCEDIMIENTOS ESTILÍSTICOS DE LA PRIMERA EPOCA

Nos interesa demostrar, a través del análisis y descripción de estos rasgos de estilo, que la insuficiencia estilística atribuida a Carlos Pezoa Véliz, en verdad, no se justifica. Esta pobreza verbal de la poesía del autor de "Panchito y Tomás" parece que ha nacido de una frase de Augusto D'Halmar; una sentencia breve, asimilable y tan fácil de repetir: "pocas veces había tenido yo ocasión de tratar un literato con menos letras".¹

Así, Armando Donoso dice que su estilo es inelegante, su vocabulario pobre, rudo y forjado a martillazos, y su imaginación de corto vuelo.

Montenegro, por su parte, establece que su vocabulario es pobre e incierto y que sus composiciones debieron costarle grandes esfuerzos.

Raúl Silva Castro, Azócar, Norberto Pinilla exponen parecidas objeciones.

A través de estas breves calas en el estilo de Pezoa Véliz, nos proponemos establecer que nuestro poeta manejó con acierto la lengua poética, que su modernismo fue cabal y riguroso y que la economía de medios expresivos, la presencia de elementos narrativos, la introducción de palabras cotidianas y vulgares al mundo poético de su segunda época, es consciente y voluntaria. No es que el poeta *no pudiera escribir de otra manera*, sino que esta última forma de escribir es la única posible y sincera manera que debía usar para expresarse. Esta reducción del léxico, esta ausencia de figuras y tropos que es posible captar en su poesía, estos poemas hechos con el lenguaje de todos los días, es una consciente selección estilística, responde a una peculiar manera de considerar el mundo y luego la poesía.

Creemos que la clave estilística de Carlos Pezoa Véliz es una progresiva

¹D'Halmar, Augusto. "A la Memoria en Pena de Carlos Pezoa Véliz." En: "Alma Chilena". Editorial Bi-

blioteca Chilena Moderna. Vol. 1. Santiago, 1912, pág. 168.

vulgarización de la realidad, un acercarse cada vez más al hecho cotidiano, simple y ramplón. Es un lírico que poetiza a base de vivencias concretas, intencionalmente rebajadas a una pobre categoría estética.

Que Carlos Pezoa Véliz podía unirse sin desmedro al coro modernista, que conocía perfectamente los resortes expresivos de la lengua, que su estilo podía ser brillante, artificioso y trabajado es lo que creemos que quedará claro a través de estas calas en su expresión poética.

Un procedimiento especial: *La ruptura del sistema*.

Carlos Bousoño enfrenta y deslinda este problema estilístico en su "Teoría de la Expresión Poética".²

"Sistema —dice Bousoño— significa aquí "norma" (norma de nuestro instinto o de nuestra razón, de nuestro sentido de la equidad, de nuestra experiencia, hasta de nuestras convenciones), arraigada con fuerza en la generalidad de los hombres. El análisis de un tal sistema descubre en él dos elementos, A y a, tan íntimamente vinculados, que cuando se produce el término A o radical, aparece en el sistema, normalmente, el término asociado a . Cuando el poeta destroza súbitamente esta esperada relación, se produce una ruptura del sistema."

Hemos creído ver en un poema de la primera época de Carlos Pezoa Véliz este especial efecto estilístico:

A UNA RUBIA

Semejante al fulgor de la mañana
en las cimas nevadas del oriente,
sobre el pálido tinte de tu frente
destácase tu crencha soberana.

Al verte sonreír en la ventana
póstrase de rodillas el creyente
porque cree mirar la faz sonriente
de alguna blanca aparición cristiana.

Sobre tu suelta cabellera rubia
cae la luz en ondulante lluvia.

²Bousoño, Carlos. "Teoría de la expresión Poética". Editorial Gre-

dos. Madrid, 1952, pág. 223.

Igual al cisne a lo lejos pierde
su busto en sueños de oriental pereza,
mi espíritu que adora la tristeza
cruza soñando tu pupila verde.³

El poeta ha querido hacer una verdadera sinfonía en blanco. Embriagado por este color, tan grato a los modernistas, y por su afán de idealización, nos describe a una mujer a base de alusiones a la blancura: cimas nevadas, pálido, blanca aparición, rubia cabellera, lluvia ondulante, cisne. Monemas y sintagmas de positivo valor estético. Ellos forman un clima de reiterada albura. No sólo los significados apuntan a este determinado color, también los significantes se ordenan dentro de un especial marco lingüístico, que en virtud de ciertos efectos verbales contribuyen a la expresión de lo blanco. Tal es el caso de la reiteración de la vocal a, vocal alada y blanca, dice Eleazar Huerta⁴, que aparece en el verso: "de alguna blanca aparición cristiana".

Además todos los significantes son lingüísticamente ingravidos, el material sonoro del poema apunta a lo suave, a la fonación delicada. Se huye de los fonemas explosivos, ásperos o guturales. Existe un claro predominio de la s. Hay versos de extremada suavidad:

"sobre tu suelta cabellera rubia"
"Su busto en sueños de oriental pereza"

Existe, pues, en el soneto un sistema sensorio determinado, un clima de blancura absoluta, y, de pronto, al final del poema nos encontramos con lo imprevisto:

"Mi espíritu que adora la tristeza
cruza soñando tu pupila verde"

El lector espera que continúe la sinfonía en blanco, sensorialmente lo espera. Pero, he aquí que el ritmo plástico se rompe, aparece bruscamen-

³Pezoa Véliz, Carlos. "Poesías, Cuentos y Artículos". Edición ordenada, con un estudio, por Armando Donoso. Editorial Nascimento. Santiago, 1927, pág. 90.

⁴Huerta, Eleazar. "Poética del Mio Cid". Ediciones Nuevo Extremo. Santiago, 1948, pág. 155.

te una escarpadura sensórea y entonces el poema se nos hace más valioso y, por lo tanto, más *sabio*.

Percibimos aquí un mester culto, un uso especial de un significante, un trabajo acabado sobre lo formal, una insistencia en lo sensóreo y un rompimiento consciente de cierto clima.

Lo valioso estriba en que este significante es posible rastrearlo a través de toda una poesía anterior. Una poesía trabajada formalmente, refinada, la poesía de Quevedo, de Góngora y de Rubén Darío. Ilustre parentela acompaña a nuestro lírico a través de este significante.

Rubén Darío, en "Bouquet"⁵ había usado el mismo procedimiento. Inspirado en la "Sinfonía en Blanco Mayor", de Gautier, y en el poema "De Blanco" (1888), de Gutiérrez Nájera. Darío, antes de competir con ambos en la exploración del color blanco en nuestra lengua, prefiere pintarnos más bien un motivo plástico y jugar con el rompimiento de un orden sensóreo. El poeta nos habla, en su composición, de la blancura de una mujer y del ambiente que la rodea: blanca estrella, blanca rosa, cirios blancos, blancos lirios, cisnes, para terminar en un inesperado verso:

Mira cómo mancha tu corpiño blanco
la rosa más roja que hay en mi jardín

Este rompimiento es más fuerte, más brusco que el de Pezoa Véliz, ciertamente más inesperado, de mejor valor estético, pero, en el fondo, y guardando la exacta distancia que media entre Carlos Pezoa Véliz y el maestro Darío, el trabajo sobre la forma exterior es idéntico, el afán de expresión similar y presupone, por sobre todo, un conocimiento retórico acabado del especial uso de este significante. No es aquí Carlos Pezoa Véliz un poeta improvisador de rudimentaria técnica, al contrario, está en el mismo nivel retórico que el jefe del Modernismo.

EL VOCABULARIO DEL PRIMER PERIODO POETICO

Es este un trascendental y fecundo significante. Existe, incluso, una estilística orientada específicamente hacia una semántica de la expresión.

Dice Pierre Guiraud en su ensayo "La Estilística": "El vocabulario es la fuente principal de la expresividad, en todo caso, la mejor estudiada hasta

⁵Rubén Darío: "Prosas Profanas". Colección Austral. Editorial Espa-

sa Calpe. Argentina, Buenos Aires, 1952, págs. 43-44.

ahora". El tratado de estilística "de Bally es ante todo un estudio del léxico".⁶

Nos interesa fundamentalmente, antes que la capacidad de evocación o los cambios de sentido en este plano, la selección del léxico, su especial uso, su valor estético.

Como hemos visto, los principales reproches en contra de Pezoa Véliz estriban en su pobreza lingüística. Se le ha reprochado su vocabulario tildándolo de limitado, vulgar, prosaísta.

Examinemos ahora, sin prejuicios, y sin entusiasmo desmedido, el léxico de nuestro poeta. Estamos frente a una poesía de la primera época: "Romanza de Amor".⁷

Mira la fresca flor... Huele a delicia
prendida al césped donde el paso estampo.
Hay un silencio dulce que acaricia
como abrazo de virgen en el campo.

Reparemos en el rasgo más relevante: "silencio dulce", cabal proceso sinestésico que impresiona hondamente nuestra intuición de lector. Sintagma de vieja tradición poética. Recordemos la famosa "soledad sonora" propia de una poesía refinada y atenta al goce formal y al llamado sensóreo. Fijémonos asimismo en la cálida antropomorfización que aquí aparece: "como abrazo de virgen en el campo".

En la estrofa siguiente aparece otro significante sugestivo: "labios de oro", una imagen evocadora y expresiva. ¿Por qué Carlos Pezoa Véliz le atribuye al viento, labios de oro?

Existe, en principio, una evidente antropomorfización del fenómeno natural y celeste. Una alusión a los dioses del viento. Pero la razón fundamental reside, creemos nosotros, en el deseo de fabricar un ambiente fino, escogido, aristocrático, un afán decorativo, en suma, el menester propio del Modernismo.

En general, el léxico parece estar al servicio de este anhelo modernista. Se trata de evocar un ambiente de pedrerías, pagano, sensóreo, refinado y abundan luego los monemas y sintagmas que aluden a este plano: "cadenas de flauta", "gafas de oro", "alcobas perfumadas", "vírgenes morenas",

⁶Guiraud, Pierre. "La Estilística". Editorial Nova, 1956, pág. 72.

⁷Pezoa Véliz, Carlos. Ob. citada, pág. 60.

"flores", "caricias", "placeres", "azules", tripentálicos", "gramíneas", "brazos de azahar", "serenata", "vino", "verdes parras", "paso doble".

Junto a todo esto aparecen algunas típicas expresiones modernistas: "paso de garza", "júbilo del aire", "cantemos al amor", "collar de miradas y suspiros", "tripentálicos de plata".⁸

Abunda, en el vocabulario del poeta, esta serie de elementos lingüísticos, reflejos directos de la lengua poética modernista, destinados a crear, como hemos dicho, un clima refinado, un ambiente alegre y sensual.

En "Noctámbula", un poema publicado en el "Búcaro Santiaguino", el 11 de junio de 1899, encontramos numerosos vocablos decidores de este hecho: "copa", "mármol sonrosado", "champagne" (bebida literaria favorita de los modernistas), "rubio", "tesoro", "llamarada", "primavera", "embelesos", "primicias", "ígneos", "zahareños", "Cleopatra", "Alejandría", "bruna", "azahar" y ciertas imágenes peculiares del Modernismo, un determinado arsenal retórico prodigado abundantemente por los poetas modernistas: "jardín de mis caricias", "labios con sabor de guinda", "copa de mármol sonrosado", "trapecio hecho de luz", "champagne de tus cabellos", "palacio de oro".

Reparemos en este último sintagma. Imagen típica del Modernismo, usada frecuentemente por Darío. El poeta nicaragüense amaba extraordinariamente el oro, su color, su brillo, su capacidad evocativa de lo fastuoso y lo cromático. Recordemos "la canción del oro" de "Azul".

Otro significativo importante es el sustantivo "champagne". Parece que el verso "llena con el champagne de tus cabellos", está inspirado en un verso similar de Gutiérrez Nájera:

Y son tus rubios cabellos
hijos de champagne frappé⁹

Este significativo nos coloca frente a otro problema del léxico: la Metáfora.

LA METAFORA MODERNISTA

En "strictu sensu" la mayor parte de las metáforas modernistas (y, en especial, las de los poemas cronológicamente iniciales del movimiento) cabría

⁸Ejemplos extractados de "Romanza de Amor".

⁹Gutiérrez Nájera, Manuel. Poesía.

Librería de la Viuda de Ch. Bouret, México, 1918, pág. 159.

calificarlas dentro de la imagen tradicional. "La imagen tradicional —dice Bousoño— conlleva de un modo u otro, la similitud física entre el plano real y el evocado".¹⁰

Esto podríamos ejemplificarlo con un uso metafórico de Rubén Darío: "La cabellera dorada y luminosa al sol, era un tesoro" (Palomas blancas y garzas morenas. Azul, pág. 82).

Wellek y Warren observan y analizan la existencia de metáforas fijas en el ámbito literario: "De casos difíciles de clasificar, el más importante, probablemente, es el de metáforas comunes a una escuela o generación literaria. Constituirían ejemplos... las metáforas fijas de Homero, tales como "la aurora de los rosados dedos". Los dientes de perlas, los labios de rubí, las gargantas de alabastro y la cabellera de doradas hebras de la época Isabelina inglesa¹¹.

En rigor, podríamos establecer una serie de metáforas de este tipo en la lírica modernista: Imágenes de uso común para todo un grupo de poetas. Tales serían: sus ojos de fuego, sus labios de rosa, boca de fresa, las perlas de su boca, del oro hirviente del champaña, líquidas esmeraldas de la menta, dedos de rosa, jardín de oro con pétalos de llamas (Ejemplos todos tomados de Darío).

En la poesía de la primera época de Pezoa Véliz encontramos abundantes ejemplos de esta clase de metáforas: Jardín de mis caricias, labios de oro, collar de miradas y suspiros, flautas de sus curvas líneas, mar de luz de las campiñas, el banquete de la vida, pupila azul del infinito, cristal de mi inocencia, el sol brasa de oro, etc.

Estas metáforas, construidas a base de la semejanza entre dos objetos materiales, han recibido el nombre de metáforas impuras¹². Constituyen, por otra parte, metáforas lexicalizadas, metáforas fosilizadas que han perdido su primigenio valor estético y han pasado a ser uso lingüístico cotidiano. Por esto mismo, la crítica ha desdeñado estas imágenes de Carlos Pezoa Véliz; son figuras trilladas, establece, que evocan una respuesta estereotipada, luego revelan falta de sinceridad. Esto es confundir el sentir del hombre que habla con el sentir del poeta. Muchas veces las imágenes trilladas expresan un sincero sentir. Además, ¿qué se entiende por sinceridad del poema? ¿Sinceri-

¹⁰Bousoño, Carlos. Ob. cit.
¹¹Wellek, René y Warren, Austin. Teoría literaria. Editorial Gredos, Madrid, 1953, pág. 339.

¹²Alonso, Dámaso. Poesía Española. Editorial Gredos, Madrid, 1952, pág. 333.

dad con respecto al supuesto estado emocional en que escribió el poeta? ¿O sinceridad al estado de ánimo del cual nació?

Si pensamos que la obra literaria es un microcosmo con leyes propias, un especial universo poético, la única conclusión lógica sería: sinceridad del poema con el poema mismo.

A través del vocabulario de Pezoa Véliz hemos establecido el afán del poeta por crear un ambiente decorativo, refinado, lujoso. Por una parte, esto puede mirarse como un afán retórico, como un reflejo condicionado del modernismo. Por otra parte, como una evasión del poeta del mundo cotidiano, de las circunstancias de su yo, pobreza, hambre, frustración, enfermedades. Pezoa Véliz, galán sombrío de la plaza Almagro, morador de un cuarto miserable, enamorado de una mujer humilde, celoso de un panadero, sin amigos, sin dineros, construye un mundo de escapismo con palacios de oro, garzas, mujeres rubias, cisnes, jardines, mármol sonrosado y champagne ("llena con el champagne de tus cabellos").

¡Champagne! ¡Qué palabra mágica para el poeta! El, que se emborracha en las fondas y en los prostíbulos más humildes con el áspero vino tinto chileno. "¡Oh, champagne del poeta! ¡Quién lo bebiera!", exclama el mismo Pezoa Véliz en "Noctámbula".

Evasión verbal, la mágica evasión modernista, el palacio del sol y la ninfa blanca de Darfo, abierto como azul ventana sobre los días monótonos y grises.

¿Son insinceras, entonces, estas imágenes trilladas, ingenuas de Pezoa Véliz? Miradas como escape, como evasión verbal, lo único de valioso que tienen es su conmovedora sinceridad.

UN PROCEDIMIENTO INESPERADO: LA CORRELACION POETICA EN LA POESIA DE
CARLOS PEZOA VELIZ

POSTAL

Es el amor la gloria de la vida,
la virtud del amor es el candor;
virtud hay en el alma del que anida
ilusiones de amor:
Retén entonces en la edad florida,
alma, virtudes, ilusión y amor¹⁸.

¹⁸Pezoa Véliz, Carlos. Ob. cit., pág. 107.

Debemos establecer de antemano, que no nos proponemos un enjuiciamiento del valor estético de este poema. Simplemente, nos interesa la descripción de un rasgo estilístico, el poder penetrar un poco más en el misterio poético y la comprensión más acabada del poeta.

Ante el poema "Postal", nos encontramos con un recurso estilístico peculiar. Se trata de una estructura retórica posible de comprobar desde antiquísimo: La correlación poética. Dice Dámaso Alonso: "¡Qué inmensa extensión geográfica, y a través de cuántos lentísimos días, la de los poemas correlativos!".¹⁴

¿En qué consiste la correlación poética?

D. Alonso, que ha estudiado rigurosamente este problema literario, establece que para comprenderlo exactamente es menester partir de los conjuntos semejantes.

Alonso entiende por semejanza la vinculación de una serie de fenómenos a géneros próximos. Da un ejemplo: "La fiera (A_1) corre (B_1) por la tierra (C_1); El ave (A_2) vuela (B_2) por el aire (C_2); el pez (A_3) nada (B_3) por el agua (C_3). Todos pertenecen a un mismo género próximo:

El animal (A) se mueve (B) por su elemento (C).¹⁵

La ordenación de una serie de conjuntos semejantes en un poema constituye la correlación poética.

Uno de los tipos de correlación poética —estudiada por Alonso— es la que encontramos en este poema de Carlos Pezoa Véliz.

LA CORRELACION DISEMINATIVA-RECOLECTIVA

Consiste fundamentalmente este recurso poético, en diseminar una pluralidad a través de todo el poema para recolectarla al final, casi siempre en un solo verso.

En "Postal" el procedimiento aparece perfectamente claro:

Es el amor (A_1) la gloria de la vida,
la virtud (A_2) del amor es el candor;
virtud hay en el alma (A_3) del que anida
ilusiones (A_4) de amor:

¹⁴Alonso, Dámaso, y Bousoño, Carlos. Seis calas en la expresión literaria española. Editorial Griecos, Madrid, 1951, pág. 79,

¹⁵Alonso, Dámaso, y Bousoño, Carlos. Ob. cit., pág. 48,

retén entonces en tu edad florida
alma (A₃), virtudes (A₂), ilusión (A₄) y amor (A₁).

La fórmula corresponde exactamente al esquema que propone Alonso:

$$\begin{matrix} A_1 & A_2 & A_3 & \dots & A_n \\ A_1 & A_2 & A_3 & \dots & A_n^{10} \end{matrix}$$

La correlación poética es uno de los recursos más artificiosos y complicados de la lírica. Aparece con portentosa frecuencia en la Literatura Española: Lope, Calderón, Góngora lo usan sin restricción.

Es inoficioso referirse a la importancia de este significativo dentro de la poesía de Carlos Pezoa Véliz. Frente a la pobreza literaria que se le atribuye, a su falta de "oficio", a sus menguados recursos estilísticos, colocamos nosotros un poema correlativo, una brillante tradición poética que conlleva la evocación de Lope, Góngora, Calderón y Petrarca. ¿Cómo un literato de tan pocas letras pudo conocer y usar la correlación poética?

Se podrá argüir que se trata de un poema de escaso valor estético, de un ensayo de principiante. En verdad que el poema suena frío, un poco escolar, pero este defecto es general de los poemas correlativos. Poemas estéticamente fríos, dice Dámaso Alonso.

Lo que interesa es el trabajo sobre la forma, el deseo de superar y dominar ciertos problemas del estilo y, en el caso específico de Pezoa Véliz, el conocimiento literario y retórico que revela el significativo.

Pero no es éste el único poema correlativo que podemos encontrar en la primera época de la poesía de Carlos Pezoa Véliz.

EDAD

Años (A₁) tenía pocos, mas tenía esperanzas (B₁)
que soñaban, refán y cantaban romanzas;
Hoy no tengo esperanzas (B₂), más tengo muchos años (A₂)
que lloran cosas idas, que cantan desengaños.

Y así he visto que pocas esperanzas (B₃) detienen
su marcha en esta eterna marcha (A₃) y que se van lejos;

¹⁰Alonso, Dámaso, y Bousoño, Carlos. Ob. cit., pág. 59.

se van las esperanzas (B_4) cuando los años (A_4) vienen...!
¿Por qué? Esperanzas mozas (B_5) no gustan de años viejos (A_5).¹⁷

Este poema correlativo corresponde al tipo especial de Hibridismo —progresivo—, reiterativo, según la clasificación de Dámaso Alonso.

La fórmula de este poema de Carlos Pezoa Véliz, es:

$A_1 A_2 A_3 A_4 A_5$
 $B_1 B_2 B_3 B_4 B_5$

La pluralidad básica es bimembre : Esperanzas mozas-años viejos. La motivación central del poema es la antítesis entre ambos términos: La esperanza no gusta de la vejez.

El tiempo, dice Pezoa Véliz, es eterna marcha. Este pensamiento tan brevemente esbozado lo vamos a encontrar más tarde como un motivo de su lírica:

Todos pasan, todos pasan
como las cosas del mundo...
(el Tren)

DOS PROCEDIMIENTOS ESTILÍSTICOS DE LA SEGUNDA EPOCA

En verdad, es asombrosa la reducción de elementos expresivos que presenta la poesía de Carlos Pezoa Véliz en su último período. Sus composiciones están desprovistas de toda figura literaria, de tropos, de "flores rethoricales". Es una poesía expresada en un "lenguaje directo", cotidiano, popular muchas veces. Existen en ella giros peculiares del vulgo, palabras "antipoéticas" (miradas frente a una tradición literaria), desgarrones afectivos de la lengua, introducción de elementos narrativos, en suma, una palpable pobreza estilística.

Esto ha inclinado a la crítica a considerar que Pezoa Véliz es un poeta de estilo primitivo, rudo, escolar. Nadie se ha preguntado: ¿Escribe así Pezoa por incapacidad literaria, por insuficiencia estilística? ¿O escribe intencionalmente de este modo?

Por nuestra parte, creemos que el poeta ha elegido esta especial forma de poetizar, porque ella corresponde a su peculiar visión del mundo, a su intuición vital del ser y de las cosas, o sea, que escribe así por el imperativo de ser fiel a sí mismo.

¹⁷Pezoa Véliz, Carlos. Ob. cit., pág. 106.

En el estudio de algunos procedimientos de la forma exterior de la primera época, creemos que quedó suficientemente demostrado que el poeta también podía escribir versos brillantes, que conocía perfectamente la técnica literaria, y la riqueza verbal del modernismo, que empleó incluso procedimientos tan artificiosos como la correlación poética.

Es por todo esto que sustentamos la tesis, ya expuesta más arriba, que todos estos procedimientos de economía expresiva y esta parquedad estilística son intencionales en Pezoa Véliz; que constituyen una consciente selección verbal, una búsqueda ahincada de un estilo, una real creación poética.

Todo el proceso creacionista de Carlos Pezoa Véliz se nos presenta como un progresivo encuentro del poeta consigo mismo. Como una búsqueda ansiosa de ciertos medios estilísticos, como un afán de encontrar su propia y honda expresión lírica.

Un rasgo de la Forma Interior:

El leit motiv y algunos motivos de la poesía de Carlos Pezoa Véliz.

En todo poeta de ley existen los llamados motivos poéticos¹⁸ y más claramente un *leit motiv*. Este último no es otra cosa que una visión peculiar del mundo, una radical intuición del ser y la vida. Sintaxis, léxico, metáforas, comparaciones, rimas, metro, etc., se ordenan en el poema conforme al motivo central que sustenta el cargamento poético.

Neruda, por ejemplo, ve el mundo como desintegrándose, y su lenguaje poético es desintegrado, angustioso, caótico. Antonio Machado ve todas las cosas dentro del *fugit irreparable tempus*, dentro del *phanta rhei* Heraclitano y sus formas lingüísticas para poetizar son esencialmente temporales, "rima verbal y pobre", adverbios temporales, monemas y sintagmas de uso cotidiano.

Esto viene a demostrar que el lenguaje poético no es azaroso, sino sólo expresión de estructuras vitales que exigen determinadas formas verbales extraídas conscientemente del depósito de la lengua. Esta relación que existe entre los elementos de contenido y los del estilo no es invención antojadiza nuestra, el "motif und wort" desarrollado por los filólogos alemanes, corresponde a esta manera estilística.

Lo que perseguimos nosotros en este caso particular de la poesía de Pezoa Véliz, es sólo establecer un principio unificador, alguna finalidad estética general que penetre toda la obra.

¹⁸Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Edi-

torial Gredos, Madrid, 1954, pág. 92 y *passim*.

Si recurrimos a nuestra virginal intuición de lector, al fin de cuentas la más valedera, la más pura —ya que los poemas no han sido escritos para los investigadores y críticos, sino para un simple y desinteresado lector—, a fin de aprehender algunos motivos dentro de la poesía de Pezoa Véliz, tendremos una primera impresión imborrable, la visión del mundo terriblemente pesimista, amarga, que tiene nuestro poeta.

Esto no es de extrañar, sabemos ya cómo fue de sobresaltada y triste su vida. Mirada a la distancia parece un capítulo del "Buscón" o del Lazarillo: Origen incierto, pobreza, hambre, humor amargo, agudeza mental, oficios variados y pintorescos (Verbigracia: calador de sandías), inadaptación social, el castigo celeste, las enfermedades, el hospital, la sala común, la muerte solitaria y miserable.

Todos estos hechos vitales así tan someramente enunciados parecen amenos y anecdóticos, basta sí, acercarse un poco a ellos para comprender la angustia, el dolor y la miseria que siempre conllevó el poeta como una pesada carga expiatoria.

Al penetrar ahora con un criterio más riguroso en sus poemas, el simple título de algunos ya nos pone en la pista: Nada. El Pintor Pereza.

NADA

Era un pobre diablo que siempre venía
cerca de un gran pueblo donde yo vivía;
joven, rubio y flaco, sucio y mal vestido,
siempre cabizbajo... ¡Tal vez un perdido!
Un día de invierno lo encontraron muerto
dentro de un arroyo próximo a mi huerto,
varios cazadores que con sus lebreles
cantando marchaban... Entre sus papeles
no encontraron nada... Los jueces de turno
hicieron preguntas al guardián nocturno:
éste no sabía nada del extinto;
ni el vecino Pérez, ni el vecino Pinto.
Una chica dijo que sería un loco
o algún vagabundo que comía poco,
y un chusco que oía las conversaciones
se tentó de risa... ¡Vaya unos simplones!
Una paletada le echó el panteonero;

luego lió un cigarro, se caló el sombrero
y emprendió la vuelta... Tras la paletada,
nadie dijo nada, nadie dijo nada...¹⁹.

El poema comienza con un verbo esencialmente narrativo: Era. Nos hace recordar la técnica introductoria de ciertos cuentos: Erase una vez... Este significante crea, pues, una tónica estilística determinada: el poema no será un arranque lírico, sino una descripción o narración de algún hecho.

El poeta nos describe al protagonista. Usa fundamentalmente los copretéritos. El copretérito —dice Andrés Bello—, presenta, por decirlo así, la decoración del drama²⁰. Y, en verdad, que todas las circunstancias externas y adjuntas que acompañan al protagonista son el marco escénico donde se va a desarrollar un drama.

El motivo poético central del poema está ordenado en los versos:

... Tras la paletada
Nadie dijo nada, nadie dijo nada.

El poeta se ha impresionado dolorosamente por la muerte de un vagabundo, pero lo que le mueve más profundamente es la indiferencia colectiva ante la muerte. A los buenos vecinos, a la chica, al indiferente sepulturero, poco les importa esta pobre existencia extinguida. Muere un hombre anónimo, de una muerte anónima, en un pueblo anónimo, ¿a quién puede interesarle? La vida del hombre remata en esto, en "Nada". He aquí el fin de la preciosa y amada vida. Es la muerte absurda y patética del pobre, su fatal sino, su inexorable fin.

Tenemos, pues, un motivo cierto en la lírica del poeta, la inutilidad de la vida, la presencia en ella de la tragedia cotidiana, de la Nada.

En "El pintor Pereza", el motivo es la abulia vital, el fatalismo, dice Raúl Silva Castro. El mal del pintor se expresa a través de un significante especial: los versos trimembres.

fatiga, neurosis, anemia moral
.....
ni piensa, ni pinta, ni el humor ingenia.
.....
mira el techo, el humo, las flores, el mar

¹⁹Pezoa Véliz, Carlos. Ob. cit.

²⁰Bello, Andrés. "Gramática de la

Lengua Castellana". Editorial So-pena Argentina, 1949, pág. 211.

.
 y muere en silencio, de tedio de esplín

Parece que los trimembres fueran la espina dorsal del poema. Incluso existe un atisbo de correlación entre ellos. Además, el paso estilístico lento del trimembre le comunica morosidad al verso.

Sin duda, Pezoa Véliz tiene una profunda intuición del mundo, una visión radical, que de un modo u otro se refleja en los poemas anteriores. Un mundo en que la presencia de lo trágico cotidiano se expresa a través de la muerte en acecho, de la Nada, y un mundo irremediamente estratificado, abúlico, sin cambios:

Y pasa un día y otro día
 una semana y un mes . . .

 La tierra es siempre robusta;
 el amo es siempre señor
 bajo la herencia vetusta:
 siempre el peón bajo la fusta,
 la oveja bajo el pastor.

(Pancho y Tomás)

Ciertamente, una concepción trágica y pesimista de la vida. Un *leit motiv* invariable: un mundo en que siempre habrá miseria, dolor y que remata en Nada.

El único escape a esta pesimista situación vital es el trabajo, piensa Pezoa Véliz. Otro motivo de su lírica: el trabajo como liberación:

Vida de puerto, vida de esfuerzo,
 vida que es digna de prosa y verso,
 porque es alegre, porque es de acción.
Vida de Puerto.

UN PROCEDIMIENTO FUNDAMENTAL: LA REITERACION

Sin caer en pecado de exageración, podríamos decir que la reiteración es el único recurso estilístico cierto de la segunda época de Carlos Pezoa Véliz:

Cuatro faroles descenden
.
Cuatro luces melancólicas
.
Cuatro maderos de encina
Cuatro acompañantes viejos.
.
Roguemos por él, roguemos
.
Que amo el sol, que amo el sendero

Entierro en el campo

Todos pasan, todos pasan
sin saber adónde, adónde.

El tren.

Juan Pereza fuma, Juan Pereza fuma
.
para tanta pena, para tanta sed!
.
Se sufre, se sufre . . .
Se sufre, se sufre

El pintor Pereza.

Nadie dijo nada, nadie dijo nada
Nada.

Enseñaba santamente, santamente
La primera Lluvia.

Se echaron sobre los viejos
brutalmente, brutalmente
.
tan amarga, tan amarga.

El Organillo.

Los ejemplos son numerosísimos, sólo hemos anotado una pequeña fracción. La reiteración, en la mayoría de los casos, es bímembre. Otras veces es paralelística e incluso se repiten estrofas enteras, como en *El Pintor Pereza*, o versos completos, como en *Pancho y Tomás* o en *El Tren*.

El uso tan frecuente y repetido de este procedimiento estilístico se debe a que la reiteración le permite insistir en su visión pesimista de la vida. Siem-

pre la reiteración, como se puede apreciar en los ejemplos, alude a la parte triste, trágica de la existencia.

Trasladando la reiteración a un plano extraestético, semeja ser los golpes dados sobre un trozo de metal con un martillo, tanto golpea el instrumento en el mismo lugar que termina por enrojecer el metal, lo pone al rojo vivo.

Asimismo, la reiteración al insistir monótonamente sobre la sensibilidad del lector, la impresiona fuertemente, la hiere, la quema.

Es, pues, la reiteración un reflejo directo del *leit motiv* del poeta, a la reiteración en el plano conceptual, a la insistencia sobre la vida triste corresponde una reiteración en el plano estilístico, en el significante.

REITERACION Y VIDA

La reiteración no aparece en su primer período poético. Pezoa Véliz es aún un joven embriagado por la magia verbal del Modernismo, sus temas son galantes y frívolos, está presente en él el bello y antiguo tópico de la poesía latina: "Collige virgo rosas". El modernismo le ofrece una serie de recursos expresivos y una materia poética determinada.

En el último período poético, nuestro vate quiere cantar a hondos y nuevos temas. Ha descubierto una realidad vital ignorada, el mundo popular, el alma chilena. Ha descubierto, asimismo, y ya definitivamente, que el dolor se enseñorea en la vida, que la abulia y la tragedia y la Nada viven cotidianamente en el corazón del hombre y en sus circunstancias. Ya el modernismo y sus alardes verbales no le sirven para expresar tan triste realidad. Sólo la reiteración le permite penetrar cabalmente en este mundo doloroso y popular; es el procedimiento estilístico adecuado.