

KURT WAIS. *Zwei Dichter Südamerikas. Gabriela Mistral, Rómulo Gallegos*. Berlin, Luchterhand, 1955, 87 págs.¹.

A la esclarecida memoria de Gabriela Mistral, fallecida, pero inmortal.

I

La obra de Kurt Wais es un ligerísimo trabajo en forma y método. No tiene ni índice de nombres ni bibliografía; hasta faltan, en muchos casos, citas de los lugares aducidos. El autor no aspira a presentar un material completo; no menciona sino dos de los tres más conocidos volúmenes de poesía de Gabriela Mistral; trata tan sólo cuatro novelas de Rómulo Gallegos. El último volumen de la Mistral —*Tala* (1946) — no aparece, aunque se refiere a algunos de los poemas que se han reunido en esa colección (Wais, pp. 15, 37 s., 41 s., 44). Con preferencia se cita *Desolación* (1922), el primero de los tres volúmenes; *Ternura* (1925) se usa al hablar de los poemas “objetivos” de la poetisa (Wais, p. 30 ss.). Pero todo esto no afecta al objetivo del delicioso librito de Wais, que es la divulgación de algunos poetas indolatinos en Alemania. Al limitarse más bien a las obras tempranas de los dos autores, no ha tomado en consideración un punto interesante: la transición de cada uno de ellos desde el estilo anterior, el “modernista”, al contemporáneo; el de la novela película en Gallegos, el un tanto “hermético” en la Mistral. Bajo tal aspecto,

¹ El presente artículo saldrá también en alemán, en la revista “Romanische Forschungen”.

un título como el del volumen de Augusto Iglesias sobre la poetisa² ya parece anticuado; ciertos poemas en *Tala* hacen recordar el habla abstractamente metafórica de una poetisa aún joven, la venezolana Ida Gramcko.

Ya se ve que Wais no escribe para los "especialistas" --quienes, sin embargo pueden aprender mucho de él. Escribe, más bien, para el lector culto y curioso de Alemania, ya que, por lo visto, hasta hoy día, se sabe poco en ese país sobre la literatura del gran continente indolatino. Y confieso que siento algo así como un consuelo viendo que aún es posible que las naciones y continentes no se conozcan, pese a la incesante labor de nuestra época de acercar a cada uno cada punto del globo, por demás empequeñecido, y de poner en lugar de tantas culturas con sus misterios, una sola civilización, en la cual el misterio se ve reemplazado por la rapidez.

El autor mismo no parece conocer, hasta el momento, la América Hispánica por propia experiencia. Sustituye tal contacto por su conocida preparación filológica y su tino de interpretación, además del amor y entusiasmo con que trata su materia, y en especial a la gran poetisa humana que es la Mistral. Se da a sí mismo y a sus lectores el nombre de "hesperios". Sus dos poetas son para él mismo "representantes extraños del espíritu humano cultivando la poesía"; habla de "ambo en su estado de dispersión" ("in ihrer Versprengtheit"); hasta dice "ya que ahora comienza a hablar (*scil.* la patria de ellos)" (p. 7 s.)³ Para quien el mundo hispanoamericano le es familiar por haber vivido en él, le produce cierta sonrisa un centralismo tan ingenuamente alemán como el que sirve de base a las palabras citadas. Los dos poetas a que se refiere se negarían a conentir que están "di persos" en sus respectivas patrias sudamericanas, y que allá "apenas se comienza a hablar de ellos".

Lo que Wais quiere dar no es, en primer lugar, información⁴, e más bien comprensión; y se sabe que, en crítica literaria, por cuanto que nos informan hay apenas uno que comprende o al menos trata de comprender. Así es que él ha sabido sacar de la obra poética que está estudiando, una quintaesencia, un distintivo estético. Con modestia excesiva, habló de sus dos ensayos, en carta pri-

² *Gabriela Mistral y el modernismo en Chile*. (Santiago, 1949).

³ Doy en propia traducción las citas del libro alemán de Wais.

⁴ Hay, sin embargo, bastante información positiva, que le han proporcionado al autor, en el caso de Ga-

llegos, además de su propia lectura, personajes tan autorizados como lo son dos amigos íntimos del escritor: Ricardo Montilla, ex-ministro en el Gabinete de Gallegos, y el fallecido poeta A. E. Blanco. (Véase Wais, p. 63, nota).

vada, como de "pequeñas improvisaciones casi inexcusables". Son, más bien, guías para una comprensión cada vez más auténtica. Todo el resto es secundario; hasta el lector preparado, habrá suplir él mismo lo que no ha cabido en el marco estrecho del libro, y corregir lo que se presta a la corrección.

Hagamos resaltar que no es casual la reunión de la Mistral y Gallegos en un volumen como representantes de la literatura hispanoamericana actual. Wais (p. 51 s.), al notarlo da detalles interesantes sobre las relaciones de amistad personal entre ambos. Con todas las diferencias que separan a la mujer del hombre; a la chilena, del venezolano; a la poetisa lírica, del prosista; a la amante solitaria, del marido feliz; a la persona particular, del hombre de política; a la amiga de Cristo, del libre pensador, consueñan ambos en un punto, y es en un punto central: ambos no son artistas exclusivos, de lo de la "torre de marfil"; más bien arrancan ambos de una misma base ética. Para ambos tiene fuerza la responsabilidad pública; una parte del empuje creador en ellos es el amor social convertido en poesía. No es mera coincidencia que ambos hayan pasado década de su existencia como maestros de escuela, y más aún, apasionados y de vocación. Con ello —repetámoslo: ambos son poetas auténticos— la poesía lírica quizás en grado aún más determinado que el novelista. Con tales caracteres, embebidos de humanidad y a la vez de esencia artística, pertenecen ambos a una minoría pequeñísima en la historia de la literatura; ya que, como es sabido, por lo común, el hombre humano no es artista, y el artista carece hasta cierto punto de humanidad. El ejemplo más visible opuesto a la Mistral es su célebre compatriota Pablo Neruda, poeta fríamente ardoroso; y a Gallegos le podemos oponer, en el mismo sentido, a Arturo Uslar Pietri, que podría llamarse un d'Annunzio venezolano en miniatura⁵.

II

Wais ve el problema central de la poesía de Gabriela Mistral (seudónimo de Lucila Godoy), en la reunión de dos tendencias, por lo visto, antagónicas en el alma y destino de esa mujer extraordinaria: la soledad desesperada y la sociabilidad optimista. Tra-puesto a conceptos formales, esto significa el cultivo homogéneo de

⁵ Sobre el arte de Uslar Pietri véase mi artículo *Las lanzas coloradas*, *Ensayo analítico* (Bitácora, Caracas, 1943, N.os 6, 7). La reacción de la

verdadera juventud a la actitud humana y política de Neruda se puede estudiar en el libro de Pablo de Rohka: *Neruda y yo*, Santiago, 1953.

la lírica subjetiva y la objetiva: por un lado, la canción de amor y dolor, éxtasis y abandono, culminando en la plegaria; por el otro, el poema a la naturaleza, la canción de cuna, la copla de ronda y otros "infantiles", desembocando todo esto en poesías y prosas escolares, y en los "recados" a varios países/amigos lejano. Cronológicamente hablando, pertenece, la mayoría de los poemas de la primera clase, a la época temprana de la poeta, marcada por un amor trágico, el anhelo del hijo propio, y el recuerdo de un suicida; y los de la segunda, a sus años maduros y a su trabajo de maestra. Sin embargo, hay durante toda su vida ejemplos de ambos estilos, de "soledad cerrada" y de "soledad abierta"⁶.

Uno se da cuenta, desde luego, de que la inclinación de Wais —muy germánicamente— va hacia los poemas "subjetivos" y no en igual grado hacia los "objetivos". Pero lejos de separarlos mecánicamente, insiste más bien, como en el milagro esencial, en la función orgánica que han sabido alcanzar, en la mente de la poetisa, las dos corrientes y su expresión. "... pensando en las poesías anteriores, uno se preguntará si lo sobreperonal y —en el sentido más amplio— conformista de las posteriores no ha sepultado algo valioso y singular. Y sorprende que la poeta no haya perdido el valor de vivir su destino solitario, ni por su trabajo social ni, más tarde, por sus oficios y dignidades" (p. 41). Yo personalmente diría que dicha "sorpresa" la ha hecho posible una fuerza, común a cada expresión poética que ha emanado de la pluma de la Mistral, y que se llama amor: amor como eros, como caridad, y como sumisión a Dios (véase Wais, p. 25 s.). Así la poeta no puede parecer elemento humilde de la comunidad humana, hasta que aporta los encantos y los de astres del amor erótico más íntimo; así puede hablar de él incluso a Dios mismo, como si fuera un hermano en la tierra. Y por otro lado, ella se muestra trágicamente sola aun en medio del "corro" de sus queridísimas niñas e colares. "No parece haber distinción entre su vocación de maestra y su doctrina poética", dice Wais (p. 33); y cita a la poeta misma: "una canción es una herida de amor que nos ha sido infligida por las cosas"⁷; "Dame el levantar lo ojo de mi pecho con heridas, al entrar cada mañana a mi escuela" (ibid.) .

⁶ Me sirvo de la terminología usada en un artículo mío sobre los poetas Oscar Rojas Jiménez y Vicente Gerbasi, titulado: *Estilo colectivo y estilo individual*. (Viernes, N.os 15-17, 18-22, Caracas, 1941).

⁷ Mi retraducción, ya que no pude encontrar el original.

⁸ Wais no parece acertado al traducir: "...die Augen erlebe ueber meine wunde Brust". El texto original, como se reproduce arriba, *Desolación*, p. 174.

De modo que no se trata, en este fenómeno estilístico, tan sólo de la presencia simultánea de dos tipos de materias y de dos reacciones opuestas entre sí en un alma poética; sino de algo mucho más profundo que un solo estilo, que surgido de ambas corrientes, las expresa a ambas. Si sigo usando la doble terminología, lo hago con relación a las materias y las reacciones, no a la expresión que en el fondo es una sola.

Ya dije que, mientras Wais logra ver y comprender la unidad en la obra trágicamente hendida de la poetisa, lo que más le "viene" son los poemas "subjetivos". Da interpretaciones en parte magníficas de algunos de ellos, y en especial de los embebidos religiosamente (por ejemplo, p. 28). Dice muy bien: "Los grandes poetas lo son siempre por haber descubierto antes que otros nuevas provincias del alma" (p. 29). A la paráfrasis del ciclo en prosa "Motivos del barro" (*Desolación*, p. 188 s.; Wais, p. 30) quisiera añadir que, por lo visto, el "alfarero", interlocutor principal de la poetisa que se finge transformada en polvo, material con el que forma los "vasos", no es otro que el Creador en persona, el que ha hecho al hombre de barro. Los "vasos", correspondientemente, simbolizan a los seres humanos.

III

También trata Wais de apreciar los poemas con motivos de la naturaleza (véase por ejemplo p. 38, en donde los menciona con relación a la labor pedagógica de la poetisa). No debería llamarse "poéticamente débil" un poema como "Plantando el árbol" (p. 36); pero es éste tal vez uno de los casos en que la falta de conocimiento personal del "país del poeta" le haya menguado el juicio al fino intérprete. De haber participado en las festividades del "Día del Árbol", habría, sin duda, sabido apreciar mejor tanto la frescura y la gracia como el profundo simbolismo de tal poema. Dicho simbolismo —la afinidad entre el hombre y el árbol— tiene una vitalidad muy concreta tanto en la Mistral como en otros poetas indolatinos. En aquellos países en que las fuerzas de la naturaleza son aún efectivas para el sentimiento humano, el mito "arquetípico" del hombre-árbol expresa todavía algo que para el "hesperio" ya ha vuelto a abismarse en el "subconsciente colectivo"⁹. Visto así, el poema en cues-

⁹ Hago uso de conceptos bien conocidos de la psicología de C. G. Jung, pensando en su cap. "Erläuterungen zu Wald und Baum" (Jung:

Symbolik des Geistes, Zuerich 1948, p. 72 ss.); y su artículo "Der philosophische Baum" (*Verhandlungen der Naturforsch. Ges. in Basel*, LVI, 1945,

ción revelará su dignidad no solamente poética sino mítica y mística. Se inicia el acto de plantar: "Abramos la dulce tierra . . ." y ya viene la palabra central: "es éste un acto que encierra de misterios el mayor." ;Misterio! ;plantar un árbol! Y es con vibración "mística" que "el tallo toca el seno maternal; entonces se entrega a los cuatro elementos tradicionales —"Bautismo de luz" (que sería el aire); "la buena agua"; "vo, noble Sol"; "vos, señora Tierra"; ¿quién no reconoce en tales personificaciones la serena solemnidad franciscana?¹⁰— y por fin, "al buen Padre Dios". Es así cómo un coro de niñas, por el lenguaje más simple y en redondillas populares, llega a expresar franciscanamente la vecindad inmediata del ser humano a la naturaleza y a Dios, o sea, el misterio más alto. Sigue la unión del alma infantil con la de la planta: "ya eres mío"; "a tu vida me consagro"; y como clímax anímico, la sumisión del orgullo humano al milagro divino de la producción natural: "¿Qué haré que valga el milagro de tu fruto y de tu flor?" (*Desolación*, p. 61.; también en *Ternura*, p. 19.). El "Himno al árbol" (*ibid.*, p. 63., resp. 20 s.) arranca de la misma intimidad entre naturaleza y alma humana, expresada, esta vez, no en lenguaje infantil y ritmo de ronda ritual y alegre, sino en forma de una alocución de la poetisa misma al árbol, y así llevada al campo ético, tan familiar a ella. Le pide al árbol "hermano", como si fuera en una plegaria, que le infunda el "invariado y universal gesto de amor" (fin), según lo ve realizado en la existencia y la actitud de la planta misma. Comparaciones con su alma herida por el amor y con el intelecto y el alma humanas en general le evoca el aspecto de unos "Pinares" (*Desolación*, p. 168 s.): "pinos que pensáis con pensar humano"; "así era el alma, . . . / así el amor púsole / su vestido trágico"; "cual se calla un hombre. . ."; "no te calles como / un hombre que piensa" (resaltándose el elemento *comparativo* del poema por la posición en rima y en *suspense* de la partícula *como* al final). La unión misteriosa y casi "mística" se eleva al nivel trágico, cuando ella se queda, de noche, en compañía de "Tres árboles caídos" (*ibid.*, p. 153 s.), que se mueren olvidados por el leñador. Ella morirá junto a ellos, "en un montón de duelo". (Las ex-

p. 411 ss.). Véase también R. Rolland: *L'Inde*, París, 1951, p. 120 (el mito indio).

¹⁰ Wais (p. 47) nos dice, que la Mistral tiene en preparación un libro sobre Francisco de Asís —en verdad un tema que deberá salir de las entra-

ñas mismas de la gran amadora. Sobre la relación del santo con el fuego, el agua, etc., y sus fuentes religiosas, véase el libro recién aparecido de G. Getto: *S. Francisco d'Assisi e il Cantico di Frate Sole* (Sorrento, 1956).

presione "unión mística", "plegaria" no las uso con descuido; no olvidemos que para esta poeta religiosa y que canta la naturaleza aún no manchada por la industria humana, Dios está presente en una planta, como también en las nubes, los animales, las frutas). Se incluye hasta la propia vocación poética en la identificación elemental con la planta, cuando ella, en presencia de un "fantasma" de árbol muerto, único resto de una selva quemada, compara no sólo la "llama" de fuego que consumió la selva con la llama de amor que consumió su alma, sino que compara hasta el "purpurino musgo" que "sube de la herida" (del árbol) con "una estrofa en angustia" (de su propia pluma trágica).

Nada de teatral ni de artificialmente inventado debemos buscar en tal motivo. Su legitimidad se manifiesta por su multilateralidad: tanto en la ronda infantil como en la conciencia secreta de que la poesía misma es sangre que sale de una llaga del alma, es el árbol el símbolo que se presenta como el más adecuado para revelar tan variadas situaciones de la vida humana, colectiva e individual, carnal y espiritual.

Y ya dije que no se limita el motivo a la poesía de la Mistral, ni mucho menos. Citemos a su compatriota, ya mencionado, Pablo Neruda, en cuyo *Canto General*¹¹ se nos muestran los indios que crecen de la tierra como si fueran árboles: "así la tierra extrajo al hombre" (p. 114); y los árboles (la selva) moviéndose junto a los indios en defensa del suelo patrio contra los invasores blancos: "... creció Caupolicán... / y cuando hacia las armas invasoras / su pueblo dirigió, / anduvo el árbol, / anduvo el árbol... / los invasores vieron el follaje / moverse en medio de la bruma verde, / las gruesas ramas..., / el tronco terrenal hacerse pueblo, / ... Otro árboles con él vinieron" (p. 115)¹². La selva se hace in-

¹¹ México, 1952.

¹² El motivo de *la tierra misma* que resiste al enemigo (por ejemplo p. 86); y, en cambio, el libertador que es su propia tierra natal ("*Eres la tierra que nos diste...*"; "te galopamos, an Martín, salimos/ amaneciendo a recorrer tu cuerpo...") (p. 140) ha contribuido a hacer del *Canto General* de Neruda uno de los precursores del movimiento llamado "terruñista", por medio del cual ciertos grupos de jóvenes poetas venezolanos —y de otros países— tratan de

escaparse, en nuestros días, de la "torre ebúrnea" del hermetismo introvertido. No se debe confundir el "terruñismo" con el "regionalismo" que, más bien, suele simbolizar la vuelta de una poesía internacional, a asuntos autóctonos. Me refiero a mi artículo "Poesía y poetas venezolanos" (*Repertorio Americano*, XXXIII, Costa Rica, 1953). El motivo folklórico (o sea, primitivamente humano) del "árbol-hombre" está en la base también de las almas suicidas, transformadas en arbustos (no sólo

dios, y lo indio como si fueran la selva. Tampoco esto es mera fantasía, más bien es *visión*; más de una vez he visto con asombro la semejanza que tienen los cocoteros, movidos por el viento a lo largo del mar Caribe, con perfiles de indio coronados de penachos.

IV

Son estos caminos más bien "criollos" que "hesperios" para la comprensión —y en especial la comprensión poética— de un poema como "Plantando el árbol". En otro caso de poesía "objetiva" —se trata de uno de los "recados", reunidos en *Tala* (p. 131 ss.)— Wais mismo ha sabido descubrir en ello un tono que alcanza las regiones salvajes de la "epopeya heroica" (p. 37); y aun en otro lugar, habla de "los sonidos de flauta y órgano de estas canciones de comunidad" (p. 14). Se sabe que, en general, el objetivismo en la lírica le corresponde a la mentalidad neolatina más bien que a la germana y a la anglosajona; y es divertido leer en tal contexto lo que aduce Wais sobre "el estremecimiento sincero de las caras" (*scil.* de españoles simples), "al pensar que un forastero pudiera abandonarse a la soledad" (p. 14).

Incluso hay un grado de objetividad que expresa más inmediatamente el íntimo sentimiento que los gritos "subjetivos" más altos. Esto acontece cuando nuestra mentalidad se encuentra en los abismos sin luz donde viven "las Madres", en presencia de cosas elementalmente simples, pero que no hacen sentir la vibración de nuestro propio mundo "arquetípico". Quien lee los poemas titulados "Pan", "Sal", "Agua", "El aire", reunidos bajo la sección "Materias" en *Tala* (p. 55 s.)¹³, no dejará de sentir en sus venas el escalofrío de lo primitivo, de lo auténticamente vital, precisamente porque la experiencia de la poetisa, por su sencillez, se parece exteriormente a la de un realismo incomplicado. Tan sólo al sumergirse le viene la intuición al lector de que aquí no se describen el pan o el agua como objeto, sino que el poeta que habla es él mismo tal pan y tal agua, fundido con él, en profundidades en

que se encuentran dentro de los arbutos) en Dante, *Infierno* XIII (véase especialmente v. 99); y en el juego de nombres "Laura-Lauro", que agrada a Petrarca, y cuya frialdad parece calentarse a veces (por ejemplo Cz. 127, 29 ss.), cuando asoma una noción de

afinidad real y no solamente verbal entre la mujer y el árbol.

¹³ Otro grupo parecido, pero más temprano y todavía no tan expresivo, se encuentra en *Ternura*, p. 17 ss. ("Canciones de la tierra", "Echa la simiente", y los que siguen).

donde todavía no ha habido e cisión de lo creado: “Dejaron un pan en la me a”; “La sal cogida de la duna”; “. . . un agua dulce, aguda y áspera”; “. . . encuentro como esperándome / el aire”. Las substancias elementales en su sencillez, el alma humana en su simplicidad; en tal pre encia, e iente aún más cerca de la vida que bajo el impacto de un amor trágico; en tal ambiente fundamental, oscilan algunos de lo poema tardíos de nuestra poetisa. Sin embargo, su lengua sigue siendo normal, sin contorsiones sintácticas, sin fragmentarismo expre ionista. Ante he dicho que hay una transformación estilística hacia los “surrealistas” en el volumen de 1946; pero se limita la transformación a las metáfora ¹⁴ y al vocabulario. La vibración siniestra, subterránea, que mueve en secreto estos poemas, no obstante “objetivos”, es bastante fuerte para manifestarse sin deformar la estructura lingüística como tal. (Estoy formulando mis impresiones: no cabe aquí el análisis que falta para darles evidencia).

Prescindiendo de todo lo que precede y que afirma la unidad de la poesía mistraliana, sostenida también por Wais, aprecio la última frase que él pone contra su propia convicción, diciendo: “Aquí topamos con la rotura interior que casi hiende la obra poética (*scil.* de la Mistral) en dos mitades. La poetisa de las canciones corales pasa alrededor del globo al servicio de la humanidad, y sin embargo, no se vanagloria de saltar por encima de las sombras lúgubres” (p. 44). Con esto, nuestro crítico toca lo inaccesible, el elemento irracional sin el cual una unidad artística e cambiaría en unidad lógica, tanto en la Mistral como en todo poeta de verdad.

V

También en la segunda parte de su libro, en la cual trata de Rómulo Gallegos, Wai ha logrado un balance positivo. Ya sabemos que lo que él se ha propue to hacer es hablar de sus dos “héros” en cuanto poeta , ante todo; y como poeta ha logrado ver también a Gallegos en un aspecto e encial y escondido. Sin embargo, con rela-

¹⁴ En las metáforas, sin embargo, es donde se incorpora la quintaesencia poética. “. . . una milagrosa transformación, semejante en la vida a lo que es la metáfora en el arte”, dice Alejandro Casona, que debe saberlo (El Universal), *Indice Literario*, Caracas, 20 de noviembre de 1955). Véase el profundo tratamiento lin-

güístico del asunto por E. Coseriu: *La creación metafórica en el lenguaje*. (Montevideo, 1956). Por desgracia, el libro de Rheinfelder *Gabriela Mistral, Motive ihrer Lyrik* (SB Bayr. Ak. d. Wiss, 1955), sólo lo he recibido cuando este artículo ya se había entregado al editor, por lo que sólo puedo citarlo.

ción a la intención “pedagógica” del libro, hay, en esta parte, unos puntos que trataré de corregir lo mejor que pueda.

La unidad alcanzada a través de los opuestos anímicos y artísticos e el fenómeno por medio del cual Wais ha comprendido la obra de la gran poeta lírica. En el gran novelista, lo que le llamó más la atención fue la ligereza de su estilo de narrador que, por lo objeto tratados y por otras razones, se habría esperado más bien pesado. “Tan sólo los ricos de verdad son tan económicos. De la “tesis” de la novela (cil. *Doña Bárbara*) . . . no deberíamos creer ni una palabra, si no fuera porque algo así como una libertad arielesca, por encima de todo lo fatalístico y ofocante, no habla desde la actitud estética del narrador” (p. 71). Wais consigue, así, apreciar positivamente un aspecto importante del estilo galleguiano que el que escribe y te reñía había considerado más bien como un extravío artístico, interpretándolo como expresión adecuada a la “novela película”; quiero hablar de lo que yo he llamado “estilo alusivo” o “saltador”¹⁵. Wais, en cambio, habla muy graciosamente de “aquellos capítulos breves y que tienen índole de flores” (“jener kurzen bluetenhaften Kapitel”) (p. 72); hasta encuentra una relación literaria sumamente atractiva, oyendo un eco del antiguo romance español en dicha forma de capítulo alusivo. “Alto, como corresponde a la esencia de lo baladístico, se organizan (scil. lo capítulo) en una serie bailadora” (p. 71). Más aún: Wais reúne tal propensión al romance, en Gallegos, con sus inclinaciones folklóricas, punto de arranque de más de una de sus novelas: “irve como incentivo . . . o una de las canciones populares tan e pañolas, . . . la coplas, . . . o un romance épico, o un motivo popularmente legendario . . .” (p. 72).

Lo que pasa, es que a Wais le parece encontrar tal estilo de “romance” ya en el libro epónimo de Gallego, *Doña Bárbara*. Hasta da un ejemplo de “cumbre de escena . . . pasada por alto”, y que sería un choque no de crito — según Wais— entre Marisela y su madre (p. 71): mientras que —para hacer honor a la verdad— dicha escena y dicho choque se describen en el libro, con todos sus detalles y hasta con un algo de mal gusto (*Doña Bárbara*, Ed. Raluca, Barcelona, S. A., pp. 242-4). No anotaría este desacierto, si no fuera con la intención de hacer resaltar que —si no me equivoco— lo que Wais llama, con tanto tino, “estilo romance”, es un rasgo cronológicamente secundario en Gallegos que caracteriza los libros posteriores a *Pobre Ne-*

¹⁵ Véase mi libro *Rómulo Gallegos. Estudio sobre el arte de novelar*, México, 1955, p. 102 s., p. 122 ss.

gro; mientras que lo que da el sello estilístico a *Doña Bárbara* y a las novelas de la misma época, es, más bien, la amplitud y riqueza, tanto de psicología y de invención como de sintaxis, heredada de grandes ejemplos del siglo XIX europeo, como Pérez Galdós, Dickens y A. Daudet (en W. Scott como modelo de Gallegos no habría pensado yo; p. 73).

Puedo hablar más brevemente de Gallegos que de la Mistral, puesto que el novelista es más conocido en Alemania que la poetisa lírica. La lírica es, desde luego y por definición, la forma de expresión más solitaria y menos accesible en todo el campo del arte de las palabras. No se explica, en todo caso, la poca divulgación de la obra de la Mistral, por ser un valor menor; y tampoco por el volumen considerablemente mayor de la producción del novelista; ya que el único libro de Gallegos que se ha dado a conocer internacionalmente es siempre *Doña Bárbara*. (Wais (p. 65) enumera las traducciones a muchas lenguas, hechas desde 1931 hasta hoy día). Nuestro crítico sabe muy bien (p. 77) que hay libros de Gallegos por lo menos tan dignos de leerse como ese privilegiado. Quizás su propio libro de divulgación, aquí reseñado, dé impulso a traductores y editores para verter al alemán y publicar, además de *Doña Bárbara* (de la que existen dos traducciones), por lo menos *Cantaclaro* y *El Forastero*, o sea, la evocación épico-lírica de la sabana venezolana, dulce, triste y fantasmagórica; y el agudísimo sondeo psicológico de la política multiforme del despotismo, con la figura demoníaca del Dr. Daza, monumento de "Girella" tropical. En lo que a la Mistral se refiere, según Wais (p. 10), todavía no existe traducción alemana de ella; es verdad que hace falta un poeta de su propio nivel para cerrar la laguna. Muy bienvenidas son, mientras tanto, las versiones en prosa, casi todas fidelísimas al original, que Wais ha dispersado en su ensayo ¹⁶.

¹⁶ nas pocas notas aún al capítulo sobre la Mistral: léase "amo amor" (no "amor, amor") (p. 22); "als Sterben" (no "im Sterben") (ibid); "Menschen" (no "Maenner") (p. 23); "Gegenrefrain des maennlichen Genussfroderns": pero es la poetisa misma la que finge las palabras del amador, y que se finge a sí misma muerta; el nombre de Cristo no aparece tan raras veces como lo dice Wais (p. 26): por ejemplo, *Desolación*,

p. 7 ss. (3 poemas, passim); p. 20 s. ("Cristo" palabra guía); p. 102 s. ("Cristo" comienzo y fin, como sello simbólico); no se trata de "Steinplatten" que cubren la charca, más bien de "piedras" que la "rodean" (p. 34): "el árbol vecino y unas grandes piedras la rodeaban . . ." (*Desolación*, p. 241). Y repito para la segunda edición que hacen falta penosamente las indicaciones de los lugares de donde se sacaron varias citas, no encontrán-

VI

Añado aquí algunas noticias del ensayo sobre Gallegos. La más importante, a mi parecer, es la que sigue: no se deberían confundir —como las confunde Wais (p. 59 s.)— la supresión odiosa de minorías, deformación brutal del sedicente “problema de las razas”, en los Estados Unidos de América, parecida a la practicada por Hitler y Strydom, con la distancia natural entre las “razas”, humanamente inevitable, existente en la América indolatina, y de la cual salen novelas sobre el “mestizo”, tristes también ellas, pero sin la agresividad del norte angloamericano, más bien introvertidas y contemplativas, como las tres de Gallegos (*Doña Bárbara, Pobre Negro, Sobre la misma tierra*)¹⁷. “Mezclado: una de las diferencias básicas entre el norte angloamericano y el sur indolatino, en especial en su parte tropical, es de índole puramente biológica, reinando allá la separación racial, y aquí la mezcla; de modo que, desde luego, nunca ha habido al sur de Río Grande las condiciones necesarias para que se desarrolle la “guerra racial”, como las hubo al norte. En todo caso, parece poco acertado hablar, como de rasgo característico fundamental de la novelística hispanoamericana, de “un tema en verdad ciclópico, el choque de las razas” (p. 50); conceptos éstos que el editor del libro no debió poner en la solapa, ya que no dejarán de tener un eco deplorablemente erróneo en un país como Alemania. Es verdad que Wais se refiere ante todo a la “América Central” (“Mittelamerika”), casi identificándola con “los estados del sur de Estados Unidos” (ibid.); pero tampoco para México —dicho con respeto para con el señor P. Henríquez Ureña, citado por Wais (p. 51)— es cierto que “la disputa entre blancos y gente de color domina toda la novelística de este país” (ibid.). Es sabido que en México se está desarrollando, en nuestros días, el más radical movimiento de renacimiento indio, fomentado por los gobiernos y sellado por los nombres de grandes pintores, más que por otros. Pero tampoco leyendo una no-

dose en los volúmenes arriba aducidos (p. 30, 38, 40, 42 (3 veces), 44, 45 (2 veces), 46 s.). Mi apreciado amigo, el señor Manuel Torres, de Montreal, compatriota de alta cultura de la poetisa, me dice no conocer traducciones de ella, salvo una de “Tres árboles”, bajo el título algo raro de “Patagonische Landschaften”, aparecida en *Mitteilungen des Inst. fuer*

Auslandskunde, 1955. Me es grato atestiguarle al amigo Manuel Torres, también aquí, su abnegada ayuda en corregir el castellano de este artículo.

¹⁷ Aprovecho la oportunidad para decir que el nombre del conocido escritor norteamericano Richard Wright aparece, por error, en un artículo anterior mío, en la forma “White” (*Rom. Forsch.*, LXVI, 1955, p. 247).

vela hoy aclamada en México como *Al filo del agua* de A. Yáñez, se encuentra uno con algo semejante al racismo; se trata más bien de la disputa entre la Iglesia y el Estado y temas adyacentes, dominantes en ese país desde la Revolución de 1910 en adelante. Con relación a la novelística sudamericana en el sentido estricto de la palabra, Wais dice con acierto que en ella prevalece “la lucha entre el hombre y la naturaleza” como tema central (ibid.).

Permítaseme añadir, en este contexto, que “catire” (p. 74, nota 1) en Venezuela, además de cierto tipo de mestizo, significa “rubio”; y, en tercer lugar, es una salutación cariñosa entre amigos, sin consideración ni de raza ni de color de cabellos. Y quisiera mencionar, como información para quienes todavía no lo sepan, el hecho de que el notable escritor franquista, C. J. Cela, parece haber tenido a bien hacerse ordenar hace poco, por el actual gobierno antidemocrático venezolano su volumen de más de 400 páginas, titulado *La Catira*¹⁸, escrito en una jerga difícil de tragar hasta por venezolanos natos. Con dicho libro se ha intentado nada menos que reemplazar *Doña Bárbara*, obra del antagonista epónimo de los poderes actuales, en el favor del público. El repudio del libro de Cela por la prensa venezolana y hasta del exterior —excepto en España—, ha sido poco menos que unánime. Para el filólogo, es éste un caso interesantísimo de “imitación voluntaria con fines extra-artísticos”; y el hecho mismo hace recordar el del *Bolívar* publicado por los años de 1940, mediante una remuneración excesiva, por Emil Ludwig, quien ni siquiera sabía hablar español, y rechazado después por el mismo gobierno venezolano que lo había ordenado y pagado.

No me parece que Wais haga justicia al libro colombiano extraordinario, aunque desequilibrado, de J. E. Rivera, *La Vorágine*, llamándolo “más bien un documento de reportaje que una obra de arte”. En lo que peca es en lo mismo que acontece a Gallegos: Rivera no ha sabido encontrar la forma literaria que su inspiración habría requerido para salir a la luz en su entereza, según su entelequia, hablando aristotélicamente. No habría debido exteriorizarse dicha inspiración en forma de novela, sino en forma de una serie de poe-

¹⁸ Barcelona, Ed. Noguer, 1955, Agradezco material valiosísimo acerca de *La Catira* y su repercusión en Venezuela a mis fieles amigas, las poetisas Jean Aristeguieta y Conie Lobell, directoras de la interesante colección *Lirica Hispana*, cuyo cuaderno 160

acaba de salir en Caracas. La noticia de que el libro se le ordenó a Cela, la tengo de fuente fuera de Venezuela, tan bien informada como fidedigna, y a cuyo cargo puedo dejar con confianza la responsabilidad de ella.

mas líricos —en verso o en prosa. *La Vorágine*, en cuanto obra de arte, es lírica disfrazada con un vestido de novela que no le viene; como, según mi convicción, más de una de las novelas posteriores de Gallegos, es ensayo psicológico, folklórico, político, infelizmente cubierto de una “invención” novelesca”¹⁹.

No creo que Mujiquita —el secretario-esclavo del Jefe Civil (título que, “cuando Gómez”, correspondió más o menos al “Gaulétier” nazista)— haya dado el impulso al poeta “de concebir el desierto como devorador de hombres” (p. 63). Mujiquita y Ño Pernalte son ambos tipos fársicos, aunque los rodea la horrible realidad del despotismo. Han llegado a ser, en la presentación de Gallegos, epónimos del “gomecismo de aldea” en la literatura venezolana, eso sí; pero los tipos como tipos aparecen en muchas novelas del país que no tienen que ver con la sabana y sus problemas y misterios²⁰. Ya en su calidad de tipos *urbanos* —o sea, vinculados esencialmente al gobierno central— no habrían podido estar en la base del mito esencialmente campesino de la naturaleza “devoradora”.

Es Lorenzo Barquero quien simboliza al “devorado”; es *Doña Bárbara* la que simbólicamente “devora”; y ambos pertenecen a la sabana. Los servidores de la política se quedan al margen de la trama, como también “Mr. Danger”, personificación del yanquismo conquistador, otro intruso en el mundo herméticamente siniestro del “tremedal”, y con el cual tales existencias no pueden tener afinidad interior.

Muy bien habla Wais acerca de la prehistoria del gran libro, de

¹⁹ El fenómeno, a mi parecer, tan divulgado como importante del “tema poético que no ha encontrado su forma legítima”, lo trato en mi libro citado sobre Gallegos, p. 93 ss., y pasim. Sobre *La Vorágine* y un supuesto “plagio” cometido por Gallegos, véase *ibid.* p. 37 s. (nota 3). El arte de Rivera es reconocido también por E. De Chasca: “El lirismo de *La Vorágine*” (*Revista Iberoamericana*, 1947, p. 73 ss.). No me convence la relación establecida por Wais (p. 52 s.) entre “lo devoró la selva” de Rivera y la “devoradora de hombres” de Gallegos. Doña Bárbara “devora” como mujer activa, erótica, política, y que quiere vengarse del sexo masculino

de Richeut tropical; Rivera, en cambio, hace uso de un motivo que es tópico en la literatura tropical, con su naturaleza aún superior al hombre; el hombre “desaparece” en la naturaleza. Véase mi libro citado, p. 38, nota 3. Es verdad que Doña Bárbara simboliza la sabana; pero la diferencia entre ambos motivos no se elimina por ello.

²⁰ Uno de los ejemplos más recientes del “Jefe Civil” lo encontré en M. Otero Silva: *Casas Muertas* (Buenos Aires, 1955), libro fino y triste, y cuyos temas gomecistas salieron, por lo visto, de los recuerdos personales del autor.

su necesidad como “poema nacional” (p. 49), que puede explicar en parte su fortuna extraordinaria; además, el sentimiento “ambiguo” del caraqueño alrededor de 1930 frente al interior de su propio país (p. 66); y ha sentido con acierto como calidad poética central de Gallegos su genio de crear *símbolos* apropiados para expresar lo que ha “visto y vivido” (“Die sinnbildliche Kraft im Angeschauten und Erlebten”) (p. 67). También menciona, aunque algo pasajeramente (p. 75), el voluntarismo ético, rasgo tan básico en todas las creaciones de Gallegos sin excepción, y que informa y transforma hasta a la mujer bárbara y trágica. Es aquí donde se separa el libro epónimo de Gallegos de otro gran libro que, bajo tal aspecto, se puede considerar un precursor antitético de *Doña Bárbara* y no tan sólo por razón de su título; quiero hablar de *Doña Perfecta*, de Pérez Galdós²¹.

Después de lo dicho, casi huelga contestar afirmativamente a la pregunta de Wais, dirigida a “quienes tienen conocimientos de la vida política de Venezuela”, de si Gallegos acertó en rechazar, como las rechazó, las ofertas del dictador Gómez (p. 76). Yo no alardeo de política; pero tanto es verdad que entre dictadura y democracia no hay punto de comunicación. Es prácticamente inconcebible un Gallegos senador bajo Gómez, y también bajo Pérez Jiménez. Precisamente porque es venezolano, tuvo que abandonar Venezuela en aquel entonces, y tuvo que volver a abandonarla como la abandonó en 1948.

Entre las numerosas obras de Gallegos, Wais se ocupa con detenimiento tan sólo de *Cantaclaro* y de *Canaima* y, más transitoriamente, de *Sobre la misma tierra* (p. 77 ss.; p. 84 s.). Y ya que su tema es el *poeta* Gallegos, tiene razón en ello, puesto que la trayectoria literaria del escritor, más allá de *Canaima*, ha pasado, cada vez más, por los campos de la psicología, la política, la pedagogía, el folklore científico. Esto no dice que su vena de poeta, hasta hoy día, se haya secado. En cuanto a la composición, no solamente en casos determinados sino siempre o casi siempre yo le negaría el carácter de “concisa y concluyente” (p. 78); yo definiría el arte de nuestro novelista, bajo este aspecto, más bien que de “novelesco”, de “sultamente épico”.

Notemos aún de paso que Maracaibo —lugar de desarrollo de *Sobre la misma tierra*— está situado en el extremo noroeste (y no en el noreste” (p. 85)) del país; y que el funesto descubrimiento del petróleo venezolano ocurrió, no “en los últimos diez años” (p. 86), sino

²¹ Me refiero a “*Doña Perfecta y Doña Bárbara*” (*Rómulo Gallegos*) (cit., p. 43 ss).

en 1917. *La Coronela* no debería traducirse en alemán sino por "Die Oberstin"; pues "Die Frau Oberst" (p. 65) despierta, en un alemán, nociones muy burguesas y poco adaptadas al caso. No dejaré de añadir que, al traducirse el libro al español —cosa sumamente deseable—, sería preciso eliminar, con cuidado, ciertos lugares aislados donde el crítico cambia su tono de respeto y comprensión para con los poetas indolatinos en uno de condescendencia europea, ya anticuada, y que sin duda no expresa su verdadero sentimiento (por ejemplo, p. 7 s., 26, 32, 72, 76). ¿Qué tienen que ver los "Wilden des Amazonas-Urwaldes" (p. 76) con Gallegos y *Doña Bárbara*? El Amazonas no se encuentra en Venezuela; y tampoco los "salvajes", a mi saber.

Y termino extendiendo mis felicitaciones más cordiales al autor de este libro, excelente, a pesar de algunos errores y omisiones que hemos tratado de rectificar. Por su mucha y valiosa información; por un sinnúmero de interpretaciones intuitivamente acertadas de poesía sublime y difícil; por el entusiasmo con que se concibió y la gracia con que se presenta; hasta por su misma brevedad y su precio bajo, es el instrumento indicado para alcanzar un alto objetivo: abrir a los lectores cultos en Alemania el mundo literario hispanoamericano, y contribuir, de tal modo, a la comprensión entre los hombres y a la paz en la tierra.

University of Toronto, Canadá.

ULRICH LEO