

LAS MEMORIAS DE GONZALEZ VERA

GONZALEZ VERA: Cuando era muchacho. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1951. 357 pp. Prólogo de Ernesto Montenegro.

NO abundan las memorias ni las autobiografías en las letras hispanoamericanas. Pero eso mismo, una obra como ésta —aunque sin las pretensiones de documento histórico exhaustivo— viene a cumplir una función descuidada y necesarísima: la de ilustrar sobre nuestro pasado inmediato. Lo que González Vera quiere contar son sus recuerdos del mundo chileno de las dos primeras décadas del siglo. Nacido en 1897 en El Monte y en un hogar humilde, José Santos González Vera (tal es su nombre completo) se crió en contacto directo con la naturaleza y en una sociedad sencilla cuyo encanto ha sabido recoger en estas páginas. En 1908 la familia se traslada a Santiago y el niño conoce el deslumbramiento de la gran ciudad y, luego, el estudio secundario en el Liceo Santiago. No concluye, sin embargo, sus estudios. Cierta natural disciplina, cierta tendencia inculcablemente autodidacta, lo arrastran a la calle en que ejerce los oficios más dispares e increíbles, hasta descubrir, emergente y segura, la vocación literaria. El muchacho es aprendiz de pintor, aprendiz de anticuario, mozo de sastre, empleado en una casa de remates, agente de suscripciones y (también) vendedor callejero de la revista *Selva Lirica*, corresponsal de un diario de provincia (que no le pagaba), empleado en la clínica de los Ferrocarriles del Estado y director-fundador de *La Pluma*, revista de literatura y como todas efímera. González Vera estuvo vinculado a los movimientos estudiantiles

Y no sólo los ambientes estudiantiles. También evoca magistralmente González Vera la literatura de la época. En sus páginas desfilan los creadores y los plumíferos, los que dejaron bien alto su nombre y los que se malograron o se desvanecieron en el anonimato. Y todos presentados con respeto a su valor humano, aunque el literario haya sido efímero, haya sido imaginario. En su evocación encontrará el lector a Manuel Rojas dirigiendo un teatro de aficionados; al grupo de los Diez que presidia, señorialmente, el recién fallecido Pedro Prado; a los Hübner, a D. José Toribio Medina, erudito y casi diría bibliógrafo; a Pablo Neruda en sus varios avatares: el muchachito medio aindiado e incontinente poeta, de Temuco; la voz, sólo la voz, que después de escuchada una vez parece surgir siempre con sus tonos apagados y blandos cuando se leen sus versos; el joven triunfante que impone su poesía entre los novelistas, que se rodea de una cohorte en la que también sobresale Alberto R. Giménez (para quien Neruda habría de componer su gran elegía); y finalmente el audaz poeta que se embarca para el Oriente, por un pésimo consulado en una posesión holandesa, como si supiera que de allí traería la renovación de *Residencia en la tierra*. Y también, es claro, Gabriela Mistral, a la que González Vera evoca en el Liceo cuando se niega a recibir a un impertinente que se estrechiera con su poesía; y de él también recuerda un par de auto con Jorge Hübner

Y no importa su memoria de personajes ilustres hoy; también dibuja González Vera, con igual precisión y cariño, a quienes no dejaron nombre, a quienes sólo supieron vivir su vida, curiosos o vulgares, pero únicos como todo hombre. La simpatía con que González Vera repasa un dicho o una anécdota o una figura no excluye, sin duda, la perspectiva delicadamente irónica que le facilita la distancia. Pero este memorialista no se ha propuesto obra de dispensador de justicia póstuma y por eso todos tienen cuerpo en su evocación y hasta sus enemigos parecen verdaderos.

A instancias de unos amigos compuso González Vera este li-

bro de memorias. En unas palabras liminares, que titula *Origen*, cuenta la historia del libro. Había publicado en "Babel" dos o tres relatos, y el doctor Udo Rukser creyó que eran partes de un libro. Me dejó ganar por su creencia. Casi a la vez Enrique Espinoza me expresó que trabándose con otros de esa índole podría salir algo. Y como continuara en esa prédica una vez por semana, resolví acatarlo y no sacar del error al primero. Estas mismas palabras explican el desarrollo por yuxtaposición de capítulos que presenta el libro a una mirada superficial. No ha tratado González Vera de dramatizar su vida o sus recuerdos. Cada episodio, cada persona, encuentra su sitio, es decir, el sitio que le da la evocación. En este sentido, nada más distinto de la calculada, de la estudiada evocación de Marcel Proust, autor al que González Vera tardó en acostumbrarse pero al que acabó haciendo justicia. No hay aquí orquestación o (si se prefiere otra metáfora) estructuración. Es libro escrito sin plan guiado su autor únicamente por la tenue línea cronológica. El libro, también, para ser leído sin prisas, para saborear en su medio tono, en su prosa llana y sin artificio, en la felicidad con la que, ocasionalmente, se fija para siempre un hecho, un retrato, una buena frase, una anécdota.

Quizá el interés que ha despertado su lectura impulse a González Vera a continuar el relato de su existencia donde lo ha dejado este volumen y comunique a sus lectores algo de su juventud y madurez, de su casamiento con Da. María Marchant, de sus dos hijos Álvaro y María Elena, de sus viajes por Venezuela, Argentina y Bolivia, de sus dos únicos libros (*Vidas mínimas* de 1922, *Ahué*, estampas de una aldea de 1928) que por su calidad le valieron el Premio Nacional de Literatura 1950. Seguramente que el relato de esta otra parte de su existencia dedicada al hogar y a los libros, al trabajo y a la amistad, no dejaría de tener el mismo fresco interés que esta colección de estampas de una niñez y una adolescencia chilenas en las dos primeras décadas del siglo.

Emir Rodríguez Monegal

del año 1920 (los evoca en los capítulos más vívidos del libro) y cuando se iniciaron las persecuciones debió huir a Valdivia. Al regresar a Santiago colabora en la revista *Claridad*, órgano de la Federación de Estudiantes de Chile.

Esta primera parte fermental de la vida de González Vera es la que pretexto los capítulos de su libro de memorias, aunque el escritor no se cure mucho de cronologías ni de minucias bibliográficas. Escribe como el que evoca, no como un erudito. Sin embargo, el trazado es nítido y fuerte. Una infancia en el pueblo, una adolescencia de estudios y trabajos variados (aunque sin llegar a la picaresca), una juventud en que el ejercicio literario alternaba con la vocación libertaria tal como se la vivía en los románticos primeros años del siglo. A través del relato llano que esconde cuidadosamente sus pretensiones literarias, va acercando González Vera a su lector a un mundo de personajes vivos, de costumbres que conservan el sabor que les ha preservado el tiempo, de anécdota reciente pero ya prestigiada por el recuerdo. Y como este narrador no es ningún vanidoso, como sabe retroceder a último plano cuando así lo exige la circunstancia, la obra adquiere un peso de objetividad, de verdad dicha sin artificios, que encaja su valor documental. Los ambientes estudiantiles y políticos de principios de siglo parecen descriptos sin hipérbole; el lector siente no sólo el entusiasmo y la retórica inconsciente con que estos anarquistas desafiaban una burguesía pacata y reaccionaria, sino su misma fe ingenua, su mismo aire inequívoco de redentores del mundo, de reformadores de cuajo, de teóricos entusiastas.

TU, EL RESPONSABLE

ESTAS son las palabras que Tú no autorizas.
Tú, el responsable del pan
y del agujero de la noche.
Hacia qué otras paredes encontrarte
con mi mano golpeada y mi alegría
nacidas ya de menos,
perdiendo pie yo misma por la hiel que me trajo
de tus fibras,
tu peso sagrado
y tu escalera
agostada de paz
desde sí sola.
Por qué atajo la precipitaste, dílo
para que no quiera empujarme a la orilla
ni reconozca en el cabezal de la llaga;
dílo ahora que espero por la sangre
y esto es una hendidura
sin piso y sin tristeza en qué gritar
porque cabe
duda.
Es que a quién, a quién entonces,
para quién festejar
las raíces;
quiero saber si para el légamo
o acaso para el hueso que nada indaga,
o para el flagelo que sacude el Beso
y es tu Dios mismo,
tu Dios significado por la ausencia
y ya sido y dejado
en lo que no solloza como yo
sobre la obstinada pequeñez
del viento.

NELDA GONZALEZ FERREIRA

1951



**'Ves, comprando por cajón
sale a 10 cts. la botella!'**

Claro... porque cada cajón trae 24 botellas
de la deliciosa y refrescante Coca Cola...
y qué ventaja tener Coca Cola en la heladera
cuando alguien tiene sed, o cuando caen visitas.



Pida hoy mismo a
su almacenero un
cajón de Coca Cola
sin refrigerar a
sólo \$ 240. Piense
que sale a 10 cts.
la botella.



MONTEVIDEO REFRESCOS S. A.
Embotelladora Autorizada de Coca Cola

CRONICA DE LIBROS

GASTON BATY & R. CHAVANCE: El arte teatral (Vie de l'art théâtral, des origines à nos jours). Traducción de Juan José Arreola. México. Fondo de Cultura Económica. 1951. 306 páginas. 24 láminas.

Se ha escrito mucho acerca del teatro. Pero los autores se atienen ordinariamente a uno solo de sus aspectos. La mayoría no estudia más que la literatura dramática. Algunos sólo conceden atención al decorado o al trabajo de los actores. Pero el teatro es un arte complejo y autónomo. Si en este pequeño libro añadimos algo nuevo al concepto de teatro, será indudablemente el empeño de no perder nunca de vista la totalidad de sus elementos. Con esas palabras explicitan su punto de vista los autores de este Breviario. Las proporciones necesariamente reducidas de esta síntesis, no permiten la minuciosa caracterización de cada modalidad dramática o de cada período importante del arte teatral. Los mismos autores se han encargado de señalar en las palabras liminares algunas previsibles deficiencias de su trabajo. No hemos podido hacer sino breves alusiones a la composición del público, a su distribución en las salas según las costumbres del siglo y las iniciativas de los arquitectos, contingencias que no dejan de influir sobre la obra dramática. Por otra parte, cualquier aficionado al teatro español del siglo de oro advertirá la insuficiencia del espacio concedido a un renovador tan original e influyente como Lope de Vega (apenas una página) y las fugaces referencias a Calderón (se le nombra dos veces) que tanta importancia tuvo no sólo como poeta dramático sino como organizador de los fastuosos espectáculos del barroco español. Cualquier estudioso contemporáneo encontrará, asimismo, insatisfactorio el último capítulo. Es cierto que la obra original fué publicada en 1932; pero no es menos cierto que pudo haberse aumentado para esta edición. A menos que los directores de la colección piensen dedicar un Breviario al importante teatro contemporáneo.

Es claro que estos déficits no afectan fundamentalmente al interés y el valor de este libro. Los autores han manejado una excelente bibliografía y han sabido exponer con economía y acierto la rica evolución del arte teatral en los principales centros culturales del mundo. Gaston Baty ha aportado al libro su experiencia de *metteur-en-scène*; su conocimiento del oficio por dentro ha dado, seguramente, a este manual un interés especial. Y por otra parte, el mismo punto de vista escogido —el arte teatral como algo autónomo, no como un pretexto para la comunicación de un texto literario— ha permitido a sus autores el planteamiento eficaz de todos los problemas verdaderos del arte escénico.

La presente traducción es cuidadosa pero no excluye algún error de información. Así, por ejemplo, en la página 129 traduce el título francés de una obra de Shakespeare (Los amantes de Verona) en vez del original *The Two Gentlemen of Verona* (Los dos caballeros de V); en la página 262 conserva el título francés, *Monsieur Chacm*, a *Jedermann* (Cada cual); moralidad medieval que adaptara Hugo von Hofmannsthal a pedido de Max Reinhardt.

Anglicismos de Arturo Barea

EL Sr. José R. Oliveras ha enviado a MARCHA una carta en la que hace referencia a una crónica publicada en estas páginas: *Con Arturo e Ilsa Barea en Inglaterra* (Nº 615 marzo 21). El Sr. Oliveras discrepa de las conclusiones expresadas en uno de sus párrafos. Yo había citado una carta personal de Arturo Barea en la que se refutaba la afirmación difundida por los falangistas de que La forja de un rebelde había sido escrita en inglés. Y agregaba como comentario: "Hay un argumento más objetivo aún y que nadie puede soslayar: el mismo texto español de La forja de un rebelde. Cualquiera que lo lea con atención podrá descubrir que ha sido escrito por un español. No sólo el vocabulario o la sintaxis revelan una familiaridad continua con la lengua; todo el libro está concebido y pensado en español; en español de ambiente y de tono, de imagen y de palabra."

A lo que el Sr. Oliveras comenta:

"Ahora bien, parece increíble que Rodríguez Monegal, al leer la versión original de la obra en cuestión, no haya advertido que la misma está plagada de errores de sintaxis y expresiones no usuales en castellano, evidentes aún para el lector más distraído, que aparentemente sólo pueden explicarse como malas traducciones literales de palabras y expresiones inglesas. Esto parece dar razón a los críticos falangistas, pero los hechos no pueden desconocerse por ese motivo."



Y luego, el Sr. Oliveras anota, minuciosamente, los ejemplos que ha extraído de una primera lectura de la obra. Son los siguientes: 1º — Empleo del verbo producir como traducción literal y con el mismo sentido del verbo inglés *to produce*: tomo II, p. 104, línea 14; tomo III, p. 45, línea 19; 2º — Uso del verbo realizar como en inglés *to realize*: tomo II, p. 241, línea 6; tomo III, p. 91, línea 32; p. 223, línea 25, p. 248, línea 26; 3º — Empleo del verbo introducir como en inglés *to introduce*: tomo III, p. 140, línea 33; p. 226, línea 19; 4º — Empleo del verbo soportar como en inglés *to support*: tomo II, p. 201, línea 33; tomo III, p. 97, línea 44; 5º — Otras voces: *typista* como *typist* (tomo III, p. 55, línea 14); *escolar* por *scholar* (t. III, p. 74, línea 29); *atender* por *attend* (t. III, p. 241, línea 3); *valuables* por *valuable* (t. III, p. 251, línea 18); *criticismo* por *criticism* (t. III, p. 260, línea 11); *feudo* por *feud* (t. III, p. 303, línea 44); 6º — Empleo de expresiones no usuales en español. Todos los ejemplos que cita el Sr. Oliveras (son nueve) están correctamente anotados y pertenecen al volumen III. No los transcribo para no extender más esta (me temo) tediosa enumeración, pero están a disposición de cualquier curioso en la redacción de este semanario.

La carta del Sr. Oliveras concluye con estas palabras:

"Si se tratara de una obra traducida del inglés, seguramente Rodríguez Monegal hubiera destacado estos flagrantes

errores de traducción, como lo ha hecho muchas otras veces. Minuciosamente, en casos análogos. Creo que en esta ocasión, en que se trata de un texto presumiblemente original, estos ejemplos de mal uso del idioma debieron haber sido señalados con la misma minuciosidad, aunque ello hubiera significado llevar al agua al molino de los lacayos académicos de Franco.

"Si bien es cierto que parece sentirse en toda la obra 'el sabor de la terruca madrileña' que menciona Barea en la carta reproducida en el artículo mencionado al principio, (y digo parece porque sobre eso sólo un madrileño podría opinar con autoridad), el cúmulo de ejemplos citados, cuya enumeración seguramente no es completa, no puede explicarse con la referencia que hace Barea en la misma carta a 'algún... anglicismo que se haya escapado'."

"Todo lo anterior no está escrito con el ánimo de menoscabar el valor de la obra de Barea, (lo cual por lo demás significaría presumir de crítico literario, y nada está más lejos de mi intención), sino con el objeto de plantear un problema sobre el cual creo que Rodríguez Monegal debe opinar para los lectores de MARCHA y de 'La forja de un rebelde'."

* * *

Es indudable que el Sr. Oliveras tiene razón al documentar con los ejemplos citados el uso incorrecto de expresiones y palabras inglesas. Pero no tiene razón si cree, por esto, que la obra haya sido traducida del inglés. La utilización ocasional de voces y formas de otro idioma no alcanza para demostrar que una obra haya sido traducida de ese idioma. Si así fuera, casi toda la poesía modernista hispanoamericana (y buena parte de su prosa) resultaría francesa. Por ese lado puede estar tranquilo el Sr. Oliveras: su minucioso examen del léxico y de la sintaxis de *La forja de un rebelde* no lleva agua al molino iraquí, sino en todo caso (para jugar con la metáfora) lleva agua a un molino de viento.

Su minucioso examen no demuestra que la obra haya sido escrita en inglés y luego traducida en castellano (hipótesis iraquí); apenas demuestra la utilización de anglicismos y formas sintácticas del inglés. Lo que es otra cosa.

Pero hay algo más importante. Si se observan mejor los ejemplos que anota el Sr. Oliveras se advertirán dos hechos:

1º — Que no hay uno solo que pertenezca al tomo I. *La forja*, escrito durante la permanencia de Arturo Barea en París, según él mismo comunica en el tercer volumen: *La llama*.

2º — Que todos los ejemplos que cita son de palabras muy comunes, de expresiones muy usuales, de formas y voces habituales en el habla coloquial inglesa. Si a esta circunstancia se une el que estén en los dos últimos volúmenes (escritos en Inglaterra) y no en el primero, la explicación que solicita el Sr. Oliveras en nombre de los lectores de este semanario y del libro en cuestión, está dada.

Arturo Barea no es un intelectual, creo haber señalado en mi artículo. Su utilización del idioma es la de un hablante, más que la de un lector (aunque le gusta leer) o un escritor (aunque lo sea desde la caída de España). Viviendo en Inglaterra, en contacto directo con la gente y con el idioma, obligado a hablar inglés todo el día, no es extraño que se le hayan pegado las formas más coloquiales de la lengua y principalmente las que tienen semejanza formal con el castellano aunque su significado sea otro. Lo extraño es que Barea no use más formas; lo extraño es que conserve todavía su vocabulario español o madrileño, con el que ha conseguido traducir esa experiencia impar de su España. Y esto lo puede comprobar quien lea la reseña que otro madrileño de su generación, Guillermo de Torre, ha hecho en *Sur* Nº 205, noviembre, 1951). Por mi parte, puedo dar fe de que Arturo Barea utiliza en su conversación y en su correspondencia (en español) los mismos anglicismos que el Sr. Oliveras con tanta exactitud ha relevado en los dos últimos volúmenes de su trilogía.

Quizá una confidencia que me hizo Arturo Barea sirva para ilustrar mejor este problema. El título del tercer volumen de su trilogía se le ocurrió en inglés: *The Clash* (El combate). Era la palabra inglesa la que expresaba lo que él quería decir, y no la española, *La llama*, que buscó después. En la voz inglesa estaba no sólo el sentido de lucha sino también, y onomatopéyicamente, el estallido súbito, como el de un fósforo al prenderse, y, por extensión y asociación, la llama. En una sola palabra inglesa encontraba Barea su imagen compuesta: el combate con su luz de llama y su sonido.

E. R. M.

F. L. LUCAS: *Literature and Psychology* (Literatura y psicología). London, Cassell & Co., 1951. 339 pp.

El propósito inmediato de este libro es mostrar cómo puede aplicarse al estudio de las obras literarias y de sus creadores los nuevos descubrimientos realizados en psicología (especialmente en psicoanálisis) en lo que va del siglo. El Sr. Lucas recoge aquí el texto de una serie de conferencias que pronunciara ante alumnos del colegio de Girton en Cambridge, en los años posteriores a la última guerra. El propósito del autor era, pues, eminentemente didáctico. No se podrá buscar aquí, por lo tanto, ninguna teoría original pero sí la aplicación de teorías o métodos descubiertos por Freud y su escuela o por Wilhelm Stekel. (El volumen está dedicado a Hilda Stekel.)

Pero como el Sr. Lucas se dirige a un público universitario, el libro no cae en excesos de simplificación y hasta puede permitirse el lujo (o la vanidad) de citar los textos en sus idiomas originales. (Incluso el griego y el latín, y hasta el italiano de Dante, aunque no el español, desconocidísimo ahora.)

Los dieciséis capítulos del libro aparecen divididos en dos partes. La primera se ocupa de la Interpretación de la Literatura y parte de un examen de viejos caballos de batalla como *Lady Macbeth*, *Edipo* y *Hamlet*, pasando por otros héroes shakespearianos, hasta desmenuzarse en los poetas del romanticismo y del surrealismo. El campo que cubre el Sr. Lucas en este volumen ya había sido explorado por él mismo en una obra anterior: *The Decline and Fall of the Romantic Ideal* y por el mucho más erudito Ma-

rio Praz en su *The Romantic Agony*, libro que el Sr. Lucas cita por su edición italiana, más breve, *La carne, La Morte, e il Diavolo nella Letteratura Romantica* y del que hace liberal uso. La segunda parte del libro del Sr. Lucas está dedicada al Enjuiciamiento de la Literatura y allí se pretende demostrar la relatividad del gusto y la necesidad de evitar todo dogmatismo en el juicio, aunque se acabe por abogar en pro de una crítica de tipo moral. En esta parte el Sr. Lucas parece confundir gusto con juicio, o por lo menos, no aparece muy preocupado por demostrar que tiene conciencia clara de lo que significa emitir un juicio.

Para un estudioso de la literatura crítica contemporánea nada nuevo dice el Sr. Lucas, nada que no hayan dicho mejor los modelos en los que se inspira, nada que (en su propia

lengua) no hayan estudiado con más solvencia y superior capacidad crítica, un C. S. Lewis, un Edmund Wilson, un Lionel Trilling. Incluso sería posible señalar, en una reseña más detenida, algunos errores de interpretación que comete el Sr. Lucas, el más notorio de los cuales quizá sea el que se refiere al correlato objetivo de que habla T. S. Eliot en su artículo sobre *Hamlet*. (Este error, por otra parte, lo ha cometido un colega uruguayo del Sr. Lucas, lo que le quita hasta el mérito de la novedad.)

De todos modos, este libro constituye una lectura estimulante. Por su variedad de ejemplos y por el estilo urbano en que está redactado justifica la lectura, así sea para discrepar de sus conclusiones, así sea para empezar a refutarlo en el detalle.