

Evolución del estilo en la poesía de Max Jara

1

PARTICIPACIÓN DE MAX JARA EN LA ESTÉTICA DEL MODERNISMO

Cuando aparece *Juventud* (1909), El Modernismo literario mantenía aún un considerable auge entre nuestros jóvenes poetas que “imitaban a Rubén Darío y a Leopoldo Lugones, cuyas *Prosas Profanas* y *Las Montañas de Oro* eran devoradas en los milagrosos ejemplares que poseía Marcial Cabrera. Calcábase sus metros nuevos, sus rimas, sus aliteraciones raras, su exotismo elegante, sus oscuridades, su gusto por el símbolo y la alegoría” (1).

Esta aseveración de Armando Donoso de cuya exactitud puede tener constancia cualquier lector que repase someramente las obras de nuestros poetas publicadas en los primeros diez años de este siglo, se concreta en dos corrientes de influjos del Modernismo en los novecentistas.

A.—*Exotismo, innovaciones métricas. Retórica de Jara*

La primera es el afán de exotismo u orientalismo, expresado a través del ansia por lejanos, remotos países y de la presencia de orientales princesas, ninfas, faunos, monstruos, “vírgenes báquicas”, delfines, en medio de una flora exótica. Esto es especialmente notorio en un Antonio Bórquez Solar,

por ejemplo, o en un Pedro Antonio González, quien en su testamento lírico, ya citado, alude a su presentida, próxima muerte, diciendo: . . . “Y me voy, camino del Oriente, hacia la patria del ritmo”.

Otro de los aspectos en que los poetas del novecientos participan visiblemente en la retórica modernista, es en el gusto por las innovaciones métricas. Ritmo, metro y rima de la poesía anterior al Modernismo resultaban manidos, gastados, caducos para nuestros artistas del novecientos, y es por ello que, siguiendo a Darío, Lugones o Rueda, se entregan a la búsqueda de la expresión novedosa, original, a la acrobacia métrica y a la rebuscada e insólita rima. Tal influjo es transparente en Carlos Pezoa Véliz, al igual que en Víctor Domingo Silva, en Francisco Contreras, en Antonio Bórquez, tan plagado de ajenas resonancias, en Jorge González Bastías, etc.

Ahora bien, es curioso observar que en la obra de Jara jamás asisten tales elementos; ni exotismo ni afán de renovación métrica sojuzgan su obra en los cánones modernistas. Y es más notable esta independencia lírica de Max Jara si pensamos que a la publicación de *Juventud*, el poeta contaba solamente con veintitrés años y que manifestaba una encendida admiración (aún ahora mantenida) por Darío, Lugones y Salvador Rueda. Me parece que en cierta medida explica esta independencia de Jara con respecto al Modernismo, esa fuerte e ingénita disposición temperamental que arrastrándolo

(1) Armando Donoso: *Nuestros Poetas*, Editorial Nascimento. Santiago, 1924. Pág. 19.

siempre hacia el campo emocional, lo apartan de toda cerebralización poética y, por lo tanto, de toda innovación preconcebida o rebuscada lucubración.

No queremos decir con lo anterior que Jara siga los cauces de una poesía que en su época se sentía en derrota. No. Nos contradiríamos con lo que hemos venido exponiendo hasta aquí. Es indiscutible que en nuestro poeta hay un propósito innovador; pero se trata de una innovación que cala más hondo. El poeta anhela, por sobre todo, la máxima fidelidad, la más profunda vinculación entre la expresión poética escogida y la realidad del sentimiento que la motiva. Ese es su anhelo renovador y también su ideal poético y su retórica. Por ello, porque no los siente, es que no aparecen en sus versos ni seres exóticos ni remotos u orientales parajes; y por ello es que se aleja de la exquisitez factual y de los "hallazgos" y finezas formales del Modernismo, prefiriendo incluso caer en las llamadas rimas pobres, o en el uso de vocablos casi cacofónicos en bien de una íntima relación entre sentimiento y expresión, como ocurre en este último verso de *Su Labio*

"Y el beso de su labio me sonroja;
dentro mi corazón es frío peso;
la beso, y al besarla, en cada beso,
parece que me diera una congoja" (2).

O el empleo de rimas estridentemente consonantes:

¡Oh, mujeres olorosas!
¡Oh, mujeres deleitosas!

También es pro de esta fidelidad expresiva que ocurre lo que tan acremente se le criticaba a Jara en su época: la frecuente repetición de rimas entre unos mismos vocablos. Ocurre así, por ejemplo, con ojos y

sonrojos, o con padre y madre, parejas que en los poemas de *Juventud*, riman entre sí, por lo menos, seis veces cada una.

Y es por esta misma razón de fidelidad o espontaneidad en la expresión, que Jara rompe a veces, la asonancia del romance y coloca consonante, como lo veremos más adelante.

Estas pobreza léxicas y de rimas que podríamos verificar con bastante frecuencia en la obra de Jara, no tienen para mí otra explicación que la más arriba apuntada. Parecen probar esto, la constante preocupación y las frecuentes alusiones que hacia su poesía hace nuestro poeta dentro de sus poemas. Es singularmente expresiva al respecto, la primera estrofa del romance *Aunque estas palabras...*

"Aunque estas palabras
no tengan sentido,
no traducen otras
ni mal escondido,
y aún presintiendo
que son sólo ruido,
si yo las callase
no habría vivido" (3).

Versos en que la actitud es ya muy diferente de la de aquel bardo que, hastiado del mundo, entraba en "su verdad". Ahora, con real humildad el poeta canta por imperio de su fuerte emotividad, y los versos, quinto y sexto equivalen a la repetición de la interrogante: "¿Es esto poesía?" (4).

En *Poesía...?*, poema que encabeza el libro homónimo, hay también un par de versos que constituyen muestra palpable de este constante debatirse del poeta por lograr la interpretación de sus intuiciones poéticas:

(3) Pág. 144.

(4) Ya sabemos que el título de su segundo libro *Poesía...?*, que no entendieron tampoco —salvo Omer Emeth— los críticos de la época, significa una duda y una interrogación anhelante: "Es esto poesía. Yo no sé. Dígalo el público". Esta es la cuestión que planteaba Jara con su modesto signo interrogativo.

(2) Pág. 29. *Juventud, Poesía...?, Asonantes, Otros Poemas*. Imprenta Selecta, Santiago, 1934. Utilizaré esta obra para las citas de los poemas de Jara a lo largo de este trabajo.

"Y habiendo sed de poesía,
la poesía en mí se muere" (5).

Alusión que emparenta con la disyuntiva de *Las Mareas*:

"Habla, madre,
que mi lengua *cante o ladre*
la visión de tu desmayo" (6).

Insistamos, pues, que todas estas alusiones de Jara a su propia poesía no son sino reflejo de su lucha por la expresión.

Peró la última cita nos obliga a una breve digresión. Quien lea *Juventud* notará de inmediato la insistencia con que aparecen el verbo ladrar, el sustantivo ladrido u otras expresiones semejantes.

Así, en *Desmayo*, dice el poeta:

"Envenenadas puntas que taladran
las voces ancestrales como ladran" (7).

Y en *Bodas*, tenemos el verso inicial:

"Hay un gran ladrido de congoja en marcha" (8).

Insistiéndose en el mismo poema en otra figura parecida:

"Si el presente es noche que ladra a la puerta".

Y, en *La Sendá*:

"Ladrando a la noche como un perro viejo
llamando a la muerte como un perro triste" (9).

En verdad, parece ser muy de época esto de los poetas que ladran (10), ladridos que eran como una expresión de rotundidad, de violencia y de rebeldía, y también de opo-

sición y distanciamiento a los lamentos sensibleros de la poesía postromántica.

Repetiremos todavía que es el afán del poeta de expresar con autenticidad sus emociones lo que lo lleva a preferir vocablos disonantes y expresiones de mal gusto que violentan el ritmo del poema.

B.—Vocabulario

Si Jara elude todo exotismo al igual que el afán de innovaciones métricas y se preocupa incluso de la elegancia formal, patrimonios todos de los modernistas, ¿cuál es, entonces, la participación de Max Jara en la estética modernista?

Ante esta cuestión debo confesar que, en lo que me ha sido posible ver, tal participación se limita a dos hechos: primeramente el vocabulario de nuestro poeta y seguidamente el metro de los versos que en sus poemas utiliza.

A través de las citas que hasta aquí hemos venido haciendo, ya nos hemos encontrado, a veces con frecuencia, con términos como connubio, hiemal, sedefias, fúlgido, mórbido, impúdico, paroxismo, áurica, tristura, hálitos, lumínicos, rhiniana... Términos todos que nos enseñan las preferencias de vocabulario del Modernismo o el afán de renovación del léxico que anima a los poetas enrolados en dicho movimiento. Es la necesidad de adecuar, de adaptar la lengua a nuevas exigencias o sutilezas del espíritu y de la época, que también se hace sentir en nuestro poeta.

Un caso típico de lo que acabamos de decir, lo encontramos en el poema *Las Nieblas* que empieza así:

"Las nieblas coquetas
que visten la luna de *undívagos* velos" (11).

El adjetivo undívagos posee, desde luego, una ostensible filiación modernista. Lo usan con cierta prodigalidad Víctor Domingo Sil-

(5) *Juventud*, *Poesía...?*, *Asonantes*, *Otros Poemas*, pág. 89.

(6) *Idem*, pág. 65.

(7) Pág. 43.

(8) Pág. 78.

(9) Pág. 83.

(10) En su *Elegía* a la muerte de su madre, Carlos Mondaca concluye:

"Y sólo con mi pena y mi recuerdo
aullarte como un perro..."

También Miguel de Unamuno tiene por ahí un poema con varios ladridos.

(11) Pág. 61.

va en dos o tres poemas de su libro *Hacia Allá*, al igual que Antonio Bórquez Solar en su *Campo Lírico*. También Pedro Antonio González, de quien seguramente lo tomó Jara, tuvo una particular predilección por este vocablo, usándolo en versos como "soy undívaga fibra" (12) o "en la undívaga brisa, ritmo eólico" (13) o "Tu cabello es undívago y rubio".

¿Por qué esa especie de moda en un término que hoy nos suena un tanto rebuscado? Simplemente por esa complejidad semántica —resultado del acoplamiento de las voces onda y vago— que otorga al término imprecisos límites y una vasta irradiación de sugerencia.

Finalmente, si hemos de ser severos en el deslinde de estas cuestiones, debemos recordar que la participación de Jara en el vocabulario del Modernismo, se limita solamente a su libro inicial *Juventud*, para desaparecer en las obras posteriores. E incluso en el libro citado, jamás Jara participa plenamente de esa pomposa verbosidad ornamental de que hicieron gala los poetas modernistas.

C.—Ritmo y metro en la poesía de Jara

Sabido es que el modernismo marca el paso de transición entre la construcción métrica tradicional y el actual verso libre que en la poesía chilena cobra auge luego de la primera guerra mundial con Pablo de Rokha en *Los Gemidos* y más tarde, con Pablo Neruda.

Pues bien, en este aspecto, Max Jara calza en el justo medio, es decir, en pleno modernismo; ya hemos anticipado que nuestro poeta se muestra respetuoso de la rima. Aún más, ni intenta siquiera los artificios o juegos de malabar rítmicos de nuestros modernistas. Sólo el ritmo, y por consiguiente, el metro, innovan en esta poesía, y ello, siguiendo siempre la línea marcada por el Modernismo.

Así, pues, tenemos en Jara diversos tanteos a la par que una mayor flexibilidad rítmica y cierta liberalidad en la longitud del verso y en la mezcla de metros diferentes. Pero en el fondo, todo no pasaba de los escarceos que intentaban la generalidad de los poetas de principios de este siglo, impelidos por la necesidad de ritmos y metros múltiples que expresasen con ductilidad el fluir complejo, sutil y cambiante de sus emociones y de sus intuiciones poéticas.

De esta forma, los poemas que muestran una mayor variedad y libertad en los metros y en los ritmos, están siempre sujetos a cierto fundado encuadre retórico. Veamos, por ejemplo, la segunda y tercera estrofas del poema *Las Mareas*.

- 1 Son las nupcias de la luna y de los mares
- 2 —ella triste y él amargo—
- 3 que confunden sus nostálgicos pesares
- 4 en un beso casto y largo.
- 5 Es la luna que deshoja sus lumínicos azahares
- 6 Sobre el dorso quejumbroso de los mares.
- 7 Es del golfo, en la lívida penumbra,
- 8 El silencio de la ola, toda blanca, que se encumbra
- 9 Son dos ritmos dolorosos
- 10 De la luz y de la espuma: dos sollozos
- 11 que se buscan y que se hallan
- 12 en el lecho de las playas.
- 13 Son dos tristes que confunden sus pudores
- 14 a despecho de la ausencia
- 15 dos desnudos que se muestran la hermosura de sus flores
- 16 dos conciencias
- 17 como espejos,
- 18 que se miran desde lejos
- 19 frente a frente
- 20 y ejecutan lentamente
- 21 una cúpula sin nombre que nuestro ojo no concibe
- 22 nuestro ciego ojo, que vive
- 23 sólo el círculo mezquino de la vida de los hombres (14).

(12) P. A. González: *El Monje y Otros Poemas*, página 27, poema "Pentágono".

(13) Idem, pág. 20, poema *El monje*.

(14) Pág. 63, *Las Mareas*.

He aquí un conjunto variado de metros diversos. Pero si nos detenemos con alguna atención en la consideración de este fragmento, podremos verificar que no se trata aquí de un conjunto de metros antojadiza o anárquicamente dispuestos, sino que, por el contrario, es un conjunto orgánico cuyas variantes o disimilitudes de sus componentes tienen profundas raíces artísticas y psicológicas. Así, pues, la primera estrofa no ofrece otra cosa que la alternancia de versos dodecasílabos (versos signados con los números 1, 3, 6, 7 y 10) y octosílabos (2, 4, 9, 11 y 12) que alternan ritmos poéticos lentos los primeros con otros más dinámicos de los octosílabos. A ellos faltaría agregar dos versos de dieciséis sílabas (5 y 8) que no son sino la adición de dos octosílabos ya que el poeta necesitaba de versos de más alta dimensión para intensificar el despliegue lento, moroso, de dichos versos. Véase, si no, el mero aspecto poético-semántico de los dos versos de dieciséis sílabas:

“Es la luna que deshoja sus lumínicos azahares”.

“El silencio de la ola, toda blanca, que se encumbra”.

Versos ambos en que el ritmo y lo poético-conceptual se hermanan para crear un clima de lento despliegue, acentuado esto por el aspecto sintáctico, ya que las oraciones subordinadas de ambos versos, y la frase explicativa “toda blanca” del segundo, acentúan el ritmo pausado (15).

Si frente a los versos anteriores colocamos un par de octosílabos del mismo poema,

(15) Carlos Busoño —en la pág. 145— de *La Poesía de Vicente Alexandre*, dice al respecto: “...en el lenguaje, el dinamismo positivo (acelerador del período) está encomendado a las partes de la oración que transportan nociones (verbos y sustantivos) y el dinamismo negativo (retardatorio de la expresión) se abandona a aquellas palabras que sirven únicamente para matizar, de un modo u otro, a las nociones mismas (adjetivos, adverbios, etc.). Si decimos “casa”, “bosque” o “leo”, “llueve”, nuestra mente percibe con claridad los conceptos que esas palabras llevan consigo. En cambio no adquiriremos noción alguna con vocablos tal “grande”, “negro”, “cansadamente”. En este terreno es lógico ubicar como elementos retardatorios del ritmo expresivo a las oraciones subordinadas y a las frases explicativas, especificadas, etc., ya que su papel es de meros modificativos.

“Ella triste y él amargo”

o

“Son dos ritmos dolorosos”

es evidente que estos últimos, más breves, cobran una notable celeridad expresiva.

Y el procedimiento se torna más visible cuando el poeta en la segunda estrofa del fragmento citado, divide el octosílabo en tetrasílabos (versos 16, 17 y 19) para violentar aún más el dinamismo de su expresión, que ahora se atenúa con los octosílabos y se desenvuelve lento, despacísimo con los versos de dieciséis sílabas, tal cual ocurre con el flujo violento, alternado por el reflujo penoso, arrastrado de las mareas (16).

Lo curioso es que en el aspecto material o fónico del ritmo, no ha ocurrido nada; incluso todos los versos del poema muestran un común denominador acentual: versos de ritmo trocaico con acentuación necesaria en la tercera, séptima y undécima sílabas de los dodecasílabos. En los octosílabos, con acentos necesarios en la tercera y séptima, y en los tetrasílabos, en la tercera. Es decir, tetrasílabos, octosílabos y dodecasílabos de ritmo trocaico de construcción tradicional en nuestra poesía castellana.

Recalquemos, pues, que toda la novedad métrica en este caso, consiste en la mezcla de dodecasílabos, octosílabos, tetrasílabos y versos de dieciséis sílabas, y que tal innovación no es sino el resultado de la adición de metros cortos o de la fragmentación de los metros extensos.

Ahora, sí, podemos despejar la perplejidad que nos produjo la lectura del poema *Grito*, inserto en *Juventud*, poema en el que se alternan versos alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos, y cuya primera estrofa es:

(16) Evidentemente, no tan sólo del ritmo y el metro depende el dinamismo de un verso o poema. Tanta o mayor importancia tiene la sintaxis, por ejemplo. Y en el fondo todos éstos no son sino medios o aspectos del poema, los cuales están condicionados por la representación poética.

“Soy el hijo primero de tu entraña,
 fuí tu primer dolor, seré tu última herida
 me diste ayer tu leche; hoy mi llanto te llama
 ¡oh, mujer!, compadéceme,
 compadecete a quien fuera la gloria de tu vida!

Ocurre aquí que en medio de endecasílabos (primer verso), alejandrinos (tercero y quinto) y heptasílabos (el cuarto), sorprendemos un segundo verso tredecasílabos, lo que es causa de sorpresa, ya que no es la de Jara una poesía que se caracterice precisamente por las irregularidades o la anarquía. ¿Qué es entonces lo que ocurre aquí? Sólo la incesante lectura del poema y la insistencia en estrofas posteriores en el verso de siete sílabas, nos pudieron sacar de nuestra confusión: en esta estrofa sólo hay un alejandrino, el quinto verso; pues el tercero no es sino la ligazón de dos heptasílabos que se traicionan por la cesura que cercena realmente los aparentes hemistiquios. Contribuye a corroborar lo dicho el heptasílabo.

“¡oh, mujer! compadéceme”

que inconscientemente el poeta hizo rimar con el aparente primer hemistiquio del tercer verso:

“me diste ayer tu leche”

De la misma forma, resolviendo el supuesto tredecasílabo en su real esencia: dos heptasílabos yuxtapuestos,

“fuí tu primer dolor,
 seré tu última herida;”

encontramos la razón métrica y la peculiaridad de la construcción de Jara. Demostrando una vez más, lo repetimos, que las alternancias o mezclas métricas no son sino la adición (o división a veces) de un metro básico que, dentro de las exigencias que el poema crea, se despliega o encoge, siguiendo el ritmo sinuoso de la emoción que sacude al poeta.

En realidad, las variantes en estas combinaciones métricas no son muy vastas y se limitan casi exclusivamente a poemas de *Juventud*, tratándose siempre de combinaciones como las ya vistas —mezclas de octosílabos, con dodecasílabos o de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos— salvo algún caso aislado como el de *Desmayo del Atardecer* en que se mezclan eneasílabos con pentasílabos:

“Desmayo del atardecer,
 ¿de qué deseo de mujer
 vienes a mí?
 (Con la fe ingenua de la infancia,
 llorando están por ti mis ansias,
 y te perdí!) (17).

A propósito de eneasílabos, también podría llamar la atención la construcción métrica de la primera estrofa de *Grano de Trigo*.

“Mi vida incomprendida
 te miró indiferente —¡oh rubio grano amigo!—
 mi humildad pensativa
 no oyó hasta ayer la música del trigo;
 pero mi lengua te sabía bueno
 ya en el alba rosada de la infancia;
 hombre, sueño mi verso lleno
 de tu suprema y única elegancia” (18).

Se trata, pues, de una construcción métrica de heptasílabos y endecasílabos, en la que el segundo verso, un aparente alejandrino, no nos preocupa, pues ya sabemos que aquí se trata de la yuxtaposición de un par de heptasílabos; pero sí nos llama la atención el séptimo verso, el eneasílabo

“Hombre, sueño mi verso lleno”

¿Es que Jara, escrupuloso constructor de sus versos, desprecupó la presencia de este solitario eneasílabo en medio de los versos de siete y once sílabas? Nos parece que no,

(17) Pág. 173.

(18) Pág. 108.

pues aunque rítmica y métricamente el verso de nueve sílabas no disuena con el hepta y el endecasílabo, creemos que Jara, muy cauto ante cualquier renovación y afanoso siempre de la unidad en sus piezas, habría evitado la irregularidad. Lo que aquí sucede es que el sustantivo "hombre", que dentro del contexto del poema equivale más o menos, a una frase como "ahora que soy un hombre", se constituye por sí solo en una especie de entidad métrica, es casi un verso aparte (19), y por esto, se desliga, se sale del verso que queda así convertido en un simple heptasílabo.

Destaquemos, finalmente, que este gusto por la variedad de metros dentro de un mismo poema, se realiza en especial, en *Juventud*, pues en *Poesía...?* y poemas posteriores, el poeta busca por lo general, como cauce de su expresión, formas métricas uniformes para cada uno de sus poemas.

D.—*Un último rasgo de derivación modernista: lo vago y lo incierto en la poesía de Max Jara*

Sabido es que el Modernismo se reviste de ese decadentismo moral, de ese *spleen* y neurastenia que el Simbolismo puso en boga. Ya hemos visto que tales elementos tienen sólo una muy circunstancial aparición en la obra de Jara. Hay, sin embargo, en nuestro poeta un aspecto que hasta aquí hemos olvidado y que está íntimamente emparentado con el ya citado *spleen*. Ello es el gusto por la vaguedad y por lo incierto.

En este punto, puede preguntársenos: ¿Qué relación hay entre la abulia o *spleen* simbolistas y el gusto por la "pintura" vaga y de contornos difusos? La cuestión para mí se resuelve en una doble situación. Primeramente, el afán por lo vago e incierto no es sino el resultado del hastío o aversión

que en el ánimo del poeta causa cuanto lo rodea (20), lo que lo lleva a buscar en su poesía la expresión de una realidad diferente a la que vive. Y en segundo término, como el Modernismo también heredó del Simbolismo el gusto por el poder de sugerencia de imágenes y poemas, nada más apropiado para la creación de esa realidad diferente que su estructuración a través de términos que más que delimitar, insinúen; que más que precisar, muestren contornos, vagos, nebulosos y vastamente sugerentes. Es decir, que a una realidad de límites exactos y que por chocar con su yo, el poeta la ve chata y prosaica, se opone una realidad poética de ilimitado poder de sugerencia, especialmente apta para que la imaginación retoce, se solace y vague libremente. De ahí la abundante presencia en nuestros poetas del novecientos de voces como remoto, lejano, vago, vagoroso, tenue, leve, suave, difuso, ambiguo, lento, lánguido, etc. De ahí también que frente a la estridente tristeza romántica, estos poetas ponen de moda a la melancolía, palabra evocadora de un estado de ánimo más impreciso y complejo y por ello más sugerente. Y de ahí también que, en general, se procure el empleo de términos que sugieran vaga o indeterminada lejanía, ya sea temporal, espacial o de cualquiera otra índole. Vaguedad y ensoñación que es notorísima a través del frecuente empleo de adverbios como "lejos", "allá" y otros. Recordemos tan sólo que el primer libro de Víctor Domingo Silva, publicado en 1905, lleva el sugerente título de *Hacia Allá*...

En una de las entrevistas que para Zig-

(20) Las causas de este desajuste o choque entre el artista y su medio son siempre a mi parecer de índole social. Para el caso particular que nos preocupa, es evidente que al artista de nuestra América le fué y le es adverso un medio social en el que no hay mayor valer que el que da el dinero, ni jerarquía que no se asiente en otros signos que los monetarios.

Ante tal estado de cosas, nuestras clases altas y nuestros gobernantes han tenido, escasísima si no ninguna, consideración a quienes han forjado nuestra cultura. Añádase a esto el natural desprecio que nuestros intelectuales deben sentir por la incultura e insensibilidad de quienes tienen el poder y el dinero, y se concluirá, que a fin de cuentas, nuestro artista se constituye en el plano social, en un neto personaje marginal.

(19) El poeta pudo perfectamente haber constituido con él un verso independiente, tal cual lo hizo en el poema *Grito* (pág. 44), en su segunda estrofa:

"Mujer,
alegra a la prenda de tu orgullo".

Zag hacía Daniel de la Vega, Manuel Magallanes Moure teorizaba acerca de su poesía, tratando este punto, de la siguiente forma: (con mi poesía quiero) "sugerir matices porque nuestro espíritu moderno, complicado y sutil, no siente dolores ni alegrías simples, sino que percibe diversas tonalidades de sentimientos, confundidos" (21). De que tales palabras significaban un cabal conocimiento de su obra, dan testimonio los títulos de sus dos primeras obras: *Facetas* (1902), *Matices* (1904), y en general la poesía toda del autor de *Apaisement*. Así en poemas como *De mis días tristes*, leemos:

"Acaso este perfume delicioso
así tan leve, así tan vago, es tu alma" (22)

versos en que el objeto de máxima belleza: el alma de la amada, tiene para el poeta, como atributos esenciales de hermosura, la de ser leve y la de ser vaga.

Aunque pequeñito, no es menos decidior al respecto el siguiente fragmento de *El Estanque*

"... armonía indecisa
como la de un suspiro, música de un aroma
perfume de una música que como incienso toma
vaguedades de ensueño" (23).

Aquí la belleza y la armonía, se revisten de tal indecisión y de tan escasa corporeidad o forma determinada, como la podría tener un suspiro, término este último que derrama en el poema su caudal conceptual-emocional: melancolía, lánguida tristeza. Y a continuación nos es dable observar como en este clima de vaguedad e indeterminación, lo olfativo, y lo auditivo se confunden ("música de un aroma"); nebulosa atmósfera que se distiende con la inversión de los términos anteriores ("perfume de una música"). Finalmente, estos perfumes y músi-

cas toman aún "vaguedades de ensueños", nueva doble reiteración en la creación de este clima poético de vaga, indeterminada, difusa consistencia que, en realidad, nos ahorra mayores comentarios.

Ahora, la utilización por Max Jara de tal recurso poético, es evidente a una primera lectura; pero tiene en nuestro poeta la particularidad de que siendo elemento de innegable extracción modernista que apunta como tal en poemas de *Juventud*, según lo hemos visto en versos, ya citados:

"Suelo lejanamente"

"Al azar de los vientos"

"una estrella que luce remota"

"Los vientos que traen rumor de follaje
de lejanos bosques con denso ramaje"

"camino incierto"

"los tibios rubores
de las lejanías"

"en las inalcanzables lontananzas"

"hacia tierras ignoradas y remotas"

etc., va acentuando su participación a medida que avanzamos cronológicamente en la obra del autor de *Yerbas Buenas*. Ya hemos dicho más de una vez que del vasto y heterogéneo material poético que aparece en *Juventud*, el poeta, en la evolución de su obra posterior no intenta nuevos caminos, sino que procede de dos maneras: o atenuando y eliminando incluso, cuando entiende que tal material disminuye o perjudica cualitativamente a su obra, o intensificando los elementos que siente como eficaces dentro del contexto de sus poemas. Esta segunda actitud, pues, es la que se opera con los citados elementos expresivos de vaguedad o de lo incierto. Es como si el poeta, convencido ya de que su poesía ha de encaminarse por los

(21) Revista *Zig-Zag*, 15 de marzo de 1913.

(22) M. Magallanes Moure, *Sus mejores Poemas*, Edit. Nascimento, pág. 29.

(23) Idem, pág. 51.

senderos de la íntima emoción, buscara en la expresión de lo tenue, ambiguo y vago, la sugerencia necesaria a ese tono menor expresivo en el que se desenvolverá su poesía de *Asonantes*, tono menor que alcanzará la más alta factura, en el divulgado poema que se titula *Ojitos de Pena*.

“Ojitos de pena,
carita de luna,
lloraba la niña
sin causa ninguna”.

Dice la primera estrofa que, no obstante la evidente generalidad y vaguedad con que se expresa un sentimiento doloroso, despierta en nuestra sensibilidad un sinfín de sugerencias de hondo poder emotivo. Es como si ese “lloraba la niña” / “sin causa ninguna”, rasgara en nuestro espíritu un acorde de hondas y vastas resonancias que remueven nuestras experiencias de lo doloroso, triste y melancólico (24).

También las dos últimas estrofas de *Puesta de Sol* resultan singularmente útiles para ilustrar este aspecto de la poesía de Jara:

“Otra vez, ante el *vago rumor* del vasto río,
el Sol entre las aguas era un *deseo mío*.
Tras el oro y azul, *miraba en el vacío*.
El aire fué silencio; el agua escalofrió.
Pero aún más hermosa contemplé la agonía
de la luz sonrosada en verde lejanía:
una estrella temblaba; una vaca mugía;
una voz alababa a la Virgen María” (25).

En que la indeterminación del paisaje: vago rumor del vasto río; luz sonrosada (matiz aproximado al rosa), verde lejanía; confluyen con el estado anímico del poeta que ante tal paisaje, pierde su mirada en el vacío y es presa de un deseo del cual sólo sabemos que se identifica con el hundimiento del Sol en las aguas (seguramente se trata de un sentimiento de tristeza provocado por

la hermandad que el poeta establece entre la caída del Sol y sus esperanzas o anhelos muertos o frustrados) (26).

Hay en la poesía de Max Jara la insistencia pertinaz en el empleo de un vocablo, insistencia que también se acentúa a medida que avanzamos cronológicamente en sus poemas. Se trata de la palabra “desmayo” que, por los matices con que se reviste en esta poesía, hállese, a mi manera de ver, hondamente vinculada con la materia que en estos momentos nos preocupa.

Ocurre, por ejemplo, que al contemplar una estrella, el poeta siente que

“su rayo en mi noche desmayado flota” (27).

O hablando del recuerdo de la amada muerta:

“Visión tú fuiste ayer rayo y poema,
mas hoy tu fuego pálido no quema.
Hoy llevas en tus tintas el desmayo” (28).

Ya hemos visto, que acerca del amor, el poeta de *Juventud* establecía:

“el amor es triste, desmayado y loco” (29).

Y en *Adiós a las Mujeres*:

“en mis ojos dos deseos
desmayados y amarillos
como cirios de un entierro” (30).

Siempre con respecto al mal de amores, dice:

“Pone en todas las cosas un sabor y fragancia
y en hombres y mujeres, el desmayo del ansia” (31).

(26) Una vez más quiero insistir: esa sugerencia de vaga tristeza que emana del poema, no proviene únicamente de lo citado, y que ritmo, sintaxis y la textura toda del poema, colabora en la creación de un clima de incierta, vaga melancolía, que surge de la contemplación de un quieto, adormecido paisaje crepuscular. En suma, un poema es una entidad complejísima y nuestros análisis tienen el objeto de destacar un aspecto de dicha entidad.

(27) *Estrella*, pág. 17.

(28) *Elegíaca*, pág. 23.

(29) *El Amor*, pág. 30.

(30) Pág. 35.

(31) *Adolescencia*, pág. 102.

(24) De este poema se hará una exégesis más detenida en páginas posteriores.

(25) Pág. 96.

Evocando a la mujer querida y muerta, encontramos:

“—Señora, baluceo con infantil desmayo” (32).

Y el tono elegíaco repite el término en otro caso semejante:

“Y un desmayo infantil me posee y rebosa suave y lípidamente de mi triste razón, cuando, tocando el árbol —¡oh, locura armoniosa! siento que está más cerca de ti mi corazón” (33).

En fin, que el poeta “en el desmayo de la luna” (34), reposa con “el desmayo tembloroso del paisaje” (35) y evoca el “beso desmayado en la frente” (36) de aquella primera mujer poseída. Todavía, el reflejo de las olas es “la visión del desmayo” (37) de las mareas. Finalmente, por lo elocuente, leamos la primera estrofa del poema *Desmayo del Atardecer*:

“Desmayo del atardecer
¿de qué deseo de mujer
vienes a mí?
(Con la fe ingenua de la infancia
llorando están por ti mis ansias,
y te perdí) (38).

Como se puede ver a través de estas citas, la preferencia por este vocablo es notoria, como también es visible que el empleo semántico que a este término se da, no es uniforme, más aún, su significación en muchos casos, resulta ambigua. Incluso podemos adelantar que tal palabra es empleada por Jara siempre con algún matiz metafórico, interesándole el vocablo “desmayo”, más que por su significación habitual, por los matices que él evoca: lo lánguido, desvaído, quieto, abandonado, sin vida o cercano a la muerte. Esto es fácilmente verificable cuando en un poema como *Fiesta de los Estudiantes*, nos describe un paisaje quieto, solitario y ajeno al bullicio y algarabía de la fiesta juvenil, escribiendo:

- (32) *Pero llega la noche*, pág. 169.
(33) *Elegíacas*, pág. 114.
(34) *Elogio a la Melancolía*, pág. 183.
(35) *Fiesta de los Estudiantes*, pág. 147.
(36) *Desde aquella primera mujer*, pág. 167.
(37) *Las Mareas*, pág. 65.
(38) Págs. 173.

“reposé con el desmayo
tembloroso del paisaje”

Versos que si intentamos traducir, deberíamos reducirnos a decir: (alejándome del bullicio) fuí a reposar en el abandono, y la quietud temblorosa (porque aguas, vegetación y aves viven y vibran) del paisaje.

Y cuando escribe que el rayo de la estrella “en mi noche desmayado flota” o metaforiza “el desmayo de la luna” no hace sino aludir a los reflejos del astro, caídos, quietos, y abandonados sobre los objetos terrestres.

También ese desmayo del atardecer proveniente quizás de qué deseo de mujer, es más que un desaliento, es una melancolía, una lánguida tristeza, un anhelo vago e insatisfecho, una indefinible ansiedad. En fin, “desmayo” aquí es todo eso, quedando aún un remanente de significación, porque ya es hora de volver a nuestro punto de partida: como decía Magallanes Moure, el poeta del novecientos —modernistas y postmodernistas— sintiendo que la realidad psíquica es compleja e imposible de representar fiel y totalmente por medio de las palabras, prefiere buscar el camino del matiz y de la sugerencia. Si la realidad psíquica que es sintética, no se puede transferir con fidelidad por medio de las entidades analíticas que son las palabras; entonces, sugiramos esa realidad, hagamos que nuestros poemas sean como mágicos sones que al ingresar en la sensibilidad del lector se abran en una infinita gama de resonancias. Esto parecen decirse nuestros novecentistas. Así, pues, desmayo, lejanía (39), esfumación, nebulosas,

(39) El empleo del vocablo desmayo me parece que es también un patrimonio de la época. Por lo menos, yo lo he podido ver usado por V. D. Silva con bastante insistencia, y por Magallanes Moure en versos como:

“Caen las hojas fingiendo
mariposas desmayadas”.

(Sus mejores poemas, pág. 13).

“Así desmaya en tus sombreados ojos
la suavísima luz de tus miradas” (pág. 17).

Así también como en Carlos Mondaca:

“... y las hojas ...
me dan sus sombras en un lento desmayo” (pág. 31).

lo incierto e impreciso, vaguedad en suma, son simples resortes de los que Jara, al igual que sus contemporáneos, se vale para sugerir bella languidez, morosa delectación y poéticos dolores o tristezas.

2

LA SENCILLEZ Y SU RELACIÓN CON EL TONO MENOR DE LA POESÍA DE MAX JARA

Páginas atrás, cuando comentábamos la orientación hacia la naturaleza que hemos podido ver en la poesía de Max Jara, insinuábamos que dicha dirección aparecía en el poeta como una predisposición temperamental que lo lleva a preferir lo natural y simple, lo que es también una reacción al medio artificioso y desnaturalizado con el que el poeta se halla en pugna.

Vista ya la participación de la naturaleza en la poesía de Jara, correspóndenos ahora atisbar cómo aparece el correlativo gusto por la sencillez y simpleza en esta poesía.

Hasta aquí, en más de una oportunidad hemos hablado de que nuestros poetas del novecientos son en tal o cual aspecto herederos del Simbolismo. De tal Escuela procede, por ejemplo, el afán de armonía y ductilidad, esa especie de decadentismo morboso, el gusto por la ingeniosa o novedosa rima y la resonante aliteración y esencialmente ese anhelo de hacer del poema una especie de pieza musical que, partiendo de lo sentimental, despliega toda un área insinuante y sugerente que transforma a tales creaciones casi en algo así como esas veladas actrices que aparecen en los espectáculos frívolos, o revisteriles, actrices de las cuales, no obstante percibir sólo resquicios o contornos de sus figuras, imaginamos y adivinamos mil y uno de sus encantos, estimulados por los pequeños, pero sugerentes detalles que los esfumados velos nos permiten captar.

Hasta aquí, pues, hemos hablado de los legados que el Simbolismo entrega a nuestros poetas. Y, me parece, hemos sido justos.

Pero, no lo seríamos totalmente, si no nos refiriéramos también a la contrapartida o a la otra cara de estos influjos.

Pues, no obstante que estos mismos poetas que empiezan su producción literaria a comienzos de nuestra centuria se reconocen sucesores del Simbolismo, ocurre que es precisamente contra este movimiento poético que se realizan las más fuertes reacciones. Se vitupera primordialmente lo mórbido, decadente y artificioso que aparece en las producciones de los simbolistas, como lo expresa Francisco Contreras (1). Pareciera contradecirse esto con las páginas que hemos dedicado al aspecto decadente que aparece en los poetas de la generación del novecientos, pero la verdad es —tenemos que insistir en ello— que tal generación es un movimiento complejo y polifacético en el que se esgrimen y concilian las más encontradas tendencias. Así, me parece que en esta reacción hacia lo artificioso y decadente pesa grandemente el influjo de Zola y de toda la novela realista, que conjuntamente con la transformación económico-social que empieza a vivir nuestro país, abren la sensibilidad de nuestros artistas hacia un más profundo y exacto sentido de nuestra realidad.

Es así, como por reacción a ese decadentismo que se sentía había cumplido ya su ciclo vital, se genera un ferviente anhelo antirretórico, de sinceridad, de sencillez y de simpleza.

Ya el maestro Pedro Antonio González había dejado, aunque aislados, algunos testimonios de tal anhelo, como ocurre con una de sus más celebradas poesías, cual es *Mi Vela*:

“Cerca de mi vela que apenas alumbra
la estancia desierta de mi buhardilla,
yo leo en el libro de *mi alma sencilla*
por entre la vaga y errante penumbra” (2).

(1) Fco. Contreras: *Preliminar sobre el Arte de Hoy*, estudio que encabeza su libro *Romances de Hoy*, Garnier Hnos. París, 1907.

(2) Pedro A. González: *El Monje y Otros Poemas*, Talleres Gráficos “El Nuevo Imparcial”, Santiago, 1953, pág. 44.

Indudablemente que esto de autocalificarse de sencillo, es en Pedro A. González (al igual que en muchos otros del novecientos), un puro anhelo, pues en el fondo, ni lo es, ni él mismo sinceramente se sintió nunca sencillo.

Que este afán de sencillez era en su esencia un anhelo retórico de la época lo prueba la doble orientación de la mayoría de nuestros poetas del novecientos que por un lado, participan de lo retorcido y decadente y por el otro, claman por la sencillez y la naturaleza. Tránsito este que se encuentra límpidamente expresado por el poeta Magallanes Moure en su celebrada pieza *Las Ventanas*:

“Maestro constructor: ¿crees que las ventanas serán muchas? Pues yo pienso que no son tantas como las que debiera poseer esta casa.
Si antes amé la sombra, fué porque había en mi
[alma
la inquietud de un secreto, la angustia de una falta
Si antes amé la sombra, fué por creer que estaba
en ella mi ventura” (3).

.....
“Si antes amé la sombra, hoy la luz me hace falta”.

Concluye el poeta puntualizando las dos retóricas: la de las sombras o lo decadente y la de la luz o sencillez.

En Max Jara, desde *Juventud*, es visible en el campo temático la preocupación por lo simple y sencillo. El poeta, ya lo hemos visto, busca en la elementalidad de la naturaleza y en el primitivismo esencial de la vida natural, sus motivos de inspiración. Y en general, cuanto exalta su emotividad se reviste en su poesía de estos atributos de simpleza, sencillez y humildad. La mujer amada se enviste así de femenino “gracia sencilla” (4) y su risa “tiene el áurica sencillez de la luna” (5). “Oh, sencilla” (6), es el vocativo con que exalta la evocación de su

madre. También el cielo es sencillo (7) “los sauces humildes” y “las flores de los campos” / “graciosas pero simples” (8). En *Las Mareas*, ya nos encontramos con el verso:

“Con el rayo de la luna va un deseo simple y casto”
(9).

y hemos visto también que el poeta lanza sus versos a turbar

“El sueño adolescente de la vida sencilla” (10).

Digamos, en fin, para no recargar de citas estas páginas, que el canto a la sencillez, a la vida humilde, a los elementos u objetos simples y sencillos, es una constante en la poesía de Jara. Y que la adjetivación de humilde, simple y sencillo tiene siempre, en el fondo, un matiz ponderativo.

Ahora bien, la retórica misma que podemos observar en la evolución estilística de la poesía de Max Jara, no se condensa sino en una sola actitud: la búsqueda incesante y cronológicamente progresiva de la sencillez. Se puede así establecer una línea estilística en la obra del autor de *Yerbas Buenas*, línea que iría de lo complicado, recargado y artificioso, hacia lo simple, claro y llano. *Juventud* sería, en este camino, el primer hito en que el atormentado joven poeta se debate desesperadamente en la búsqueda de la expresión del complejo rebullir sentimental que lo sacude. *Poesía...?*, en cambio, es una atenuación de recargamiento estilístico y emotivo; pero dentro de esa trilogía, aparece como una transición hacia *Asonantes* que es ya una clara definición en esta línea evolutiva.

Nada más útil para atestiguar lo que venimos estableciendo que la confrontación de poemas pertenecientes a los dos extremos: *Juventud* y *Asonantes*.

Veamos, en primer término, fragmentos del libro inicial de Jara:

(3) Manuel Magallanes Moure: *Sus Mejores Poemas*, Edit. Nascimento. Santiago, 1926.

(4) Pág. 36, *El Adiós a las Mujeres*.

(5) Pág. 69, *Salutación*.

(6) Pág. 45, *Grito*.

(7) Pág. 116, *Elegíacas*.

(8) Págs. 123 y 124, *Quebrantado el Viajero*.

(9) Pág. 66.

(10) Pág. 12.

Voz en el Desierto

“Musa de juventud, que a la eterna distancia del olvido dilatas tu perenne armonía, el último vestigio de una ideal fragancia hoy sube del jardín de mi melancolía. Verdor de las praderas cuajadas de rocíos, tu recuerdo minora la fatiga doliente con que los corazones de ilusiones vacíos se pierden en la noche pacífica y doliente” (11).

Veamos también la estrofa inicial del ya varias veces citado poema titulado *Las Marcas*:

“Oh, perenne armonía de las olas rugientes con las inacabables fiebres del infinito! preñadas de lo eterno, vuestros flancos hirvientes con su ser justifican la belleza del mito que los ojos helenos glorificaban antes ebrios de agua y de sol en las playas egeas, en los pechos heroicos los hálitos gigantes de las vastas mareas!” (12).

Es en estos versos donde la juventud de la época vió y saludó en Jara “el advenimiento de un poeta máximo” (13).

Veamos ahora del libro *Asonantes*, un par de estrofas del romance *Gemía la Tórtola*:

“Gemía la tórtola
silbaba el zorzal
entré por el monte
llorando mi mal
Cantó primavera
en el manantial
Del viento en el agua
no queda señal” (14).

Finalmente, en *Clavel y Rosa*, poema de procedencia posterior a *Asonantes*, leemos:

“Leche el clavel, sangre la rosa
suelen un día amanecer

Semejan esposo y esposa
Es el destino florecer.
Breve la vida de la rosa
como la llama suele ser:
la mata el viento que la goza,
la rosa es casi una mujer” (15).

La sola lectura de estos fragmentos habla por sí sola, de tal forma que una somera comparación nos hace ver que frente a la complejidad sintáctica de los poemas de *Juventud*, recargados de frases explicativas, subordinaciones y agrupaciones de elementos análogos; los poemas de *Asonantes* muestran una faz descarnada, monda, que exhala una fresca espontaneidad expresiva. La adjetivación misma que en ciertos poemas de *Juventud* resulta a veces profusa, sufre en *Asonantes* un proceso de atenuación, de mesura, de tal forma que el adjetivo es siempre parco y preciso.

Vinculado a este afán de sencillez y sobriedad, se desarrolla también lo que se ha llamado “tono menor” de Max Jara. Y estilísticamente no puede haber una mayor correspondencia: en la primera etapa (*Juventud*), oscura, tumultuosa y complicada, el poeta canta, llegando a veces a desgañitarse. Pero cuando el mismo poeta madura artística y sensiblemente, entonces ya no cantará, por el contrario, dirá apenas, en voz bajísima, musitará sus versos.

Este bajar la voz, este asordinamiento del poema que verificamos en otros poetas de la misma generación, tales como Mondaca y Magallanes, es también una reacción a la exuberancia verbalista, al estruendo orquestal que Darío y el Modernismo ponen en la lírica hispanoamericana; igualmente se sienten insinceros y huecos los destemplados gritos y los arranques líricos emocionados de los románticos.

Digamos, en fin, que es en *Asonantes*, el libro libertado de todo influjo, donde Jara conseguirá la cabal realización de este tono

(11) Pág. 48.

(12) Pág. 63.

(13) Rubén Azócar: *Poesía Chilena Moderna*, pág. 28.

(14) Pág. 151.

(15) Pág. 179.

