

## El conocimiento estilístico en la forma exterior de la poesía de Carlos Pezoa Véliz (\*)

La simple, pero atenta lectura de los poemas de Carlos Pezoa Véliz, revela a cualquier lector más o menos iniciado, una serie de estadios, de diferencias formales, de escalonadas épocas.

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

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

Esta nueva manera de poetizar de Carlos Pezoa Véliz, es lo que lo define y lo estructura como uno de los mejores poetas de su generación, y aún más, como el único lírico chileno que ha cantado a un tema antes despreciado, hoy día olvidado: el alma popular. Y así por su poesía o "antipoesía" desfilan personajes de la vida anónima y cotidiana: pícaros, huasos, viejas, mozas de gran estampa, vagabundos, chuscos, guardianes, rotos, gringos, y más todavía, lo concreto, lo diario, apuntado como en una crónica periodís-

tica: "El vecino Pérez y el vecino Pinto", "Los pelambres de la English Company", "La señora de la pensión" y el muchacho que vende humas, el ratero pobre, en fin, la vida popular chilena al desnudo pintada en grandes trazos y en pequeños cuadros agudos, haciendo recordar la novela picaresca en la composición y descripción de hombres y circunstancias, pero también diferenciándose de ella en el profundo y asombroso amor que existe para estas criaturas y esta vida, en la angustia vital y la protesta larvada que se palpan y por qué no decirlo, en cierto tono epopéyico que trasuntan algunos poemas.

Todo esto nos hace perdonar los graves defectos de nuestro poeta. Señalar sus limitaciones sería vano, toda la crítica tradicional se ha encargado de hacerlo.

Tampoco se puede desconocer que dentro de la generación del 900, generación precursora y a medio realizar, su voz lírica es una de las más altas, juzgado comparativamente y dentro de un especial momento poético.

El presente trabajo, que tal como lo afirma la nota al pie de página, es un apartado de un trabajo más extenso, se refiere solamente a la forma exterior de la segunda época y como tal apartado se resiente en varias de sus partes, especialmente en lo que se refiere a la postulación teórica y al método usado. Referente a esto último, es posible obviar algunas dificultades ya que el méto-

(\*) El presente trabajo constituye sólo una parte del Ensayo *Espíritu y Forma de la poesía de Carlos Pezoa Véliz*, de próxima aparición.

do aplicado se basa en las investigaciones sobre el estilo hechas por Dámaso Alonso.

No se puede desconocer, por otra parte, que la época estéticamente más valiosa de Pezoa Véliz es, precisamente, la que es objeto de este estudio y que puede mirarse la investigación como algunas calas en el estilo de Carlos Pezoa Véliz. Si es posible apartar el prurito teórico y olvidarse un poco del desarrollo total del proceso de la investigación, creemos que el presente trabajo puede iluminar algunos sectores de la poesía de Carlos Pezoa Véliz, ignorados por la crítica biográfica, historicista o impresionista que campea en nuestro medio.

#### FORMA EXTERIOR DE LA SEGUNDA Y ÚLTIMA ÉPOCA POÉTICA DE CARLOS PEZOA VÉLIZ

Después de leer y comentar estos poemas como "Noctámbula", "Romance de Amor", "A una rubia", parece que ya hubiéramos cogido el proceso y la creación poética de Carlos Pezoa Véliz.

Sin embargo, si avanzamos al año 1904, época en que el poeta alcanza su cabal madurez literaria, según opinión unánime de los críticos e investigadores (véase Raúl Silva Castro y Ernesto Montenegro), sufriremos una profunda sorpresa.

Estamos junto a un poema representativo de esta época: "Nada" (publicado en 1904).

#### NADA

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

Una paletada le echó el panteonero;  
luego lió un cigarro, se caló el sombrero  
y emprendió la vuelta... Tras la paletada,  
nadie dijo nada, nadie dijo nada... (1).

El poema comienza con una forma verbal sugerente: eran... De inmediato establecimos una correlación mental: ¿No comienzan así los cuentos? "Erase una vez que había un hombrecito..."

Dice Kayser que el comienzo de un poema es importantísimo, que el crítico debe colocar especial atención en el inicio de la composición. Parece que el eminente investigador está en lo cierto.

Si leemos un poema de un escritor contemporáneo de Carlos Pezoa Véliz, podremos percibir perfectamente la importancia de este rasgo estilístico.

#### ¿RECUERDAS?

¿Recuerdas?... Una linda mañana de verano.  
La playa sola. Un vuelo de olas grandes y lerdas.  
Sol y viento. Florida la mar azul. ¿Recuerdas?  
Mi mano suavemente oprimía tu mano.

Después, a un tiempo mismo, nuestras lentas  
[miradas  
posáronse en la sombra de un barco que surgía  
sobre el cansado límite de la azul lejanía  
recortando en el cielo sus velas desplegadas.

Cierro ahora los ojos, la realidad se aleja,  
y la visión de aquella mañana luminosa  
en el cristal oscuro de mi alma se refleja.

Veo la playa, el mar, el velero lejano,  
y es tan viva, tan viva la ilusión prodigiosa,  
que a tientas, como un ciego, vuelvo a buscar  
[tu mano (1a).

Magallanes es un lírico suave, elegíaco, emparentado a través del tiempo con Garcilaso (la misma paleta cromática, el mismo amor imposible) y Bécquer (el especial ro-

(1) Pezoa, Véliz Carlos, *Poesías, Cuentos y artículos*. Edición ordenada con un estudio de Armando Donoso. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1927. Pág. 150.

(1a) Magallanes Moure, Manuel, *Sus mejores poemas*. Selección y prólogo de Pedro Prado. Edit. Nascimento. Santiago, 1926, pág. 139.

manticismo, la vida triste, el amor amargo). Un poeta antípoda de Carlos Pezoa Véliz.

El poema de Magallanes se introduce también con un verbo: ¿Recuerdas?, pero ¡qué diferencia con el comienzo de Carlos Pezoa Véliz! ¿Recuerdas?, suave insinuación, evocación, sugerencia. Primer acorde de la serenata amorosa, una invitación dulce y romántica a la amada y preparación del ánimo del lector: Vas a saber, dice el poeta, de un bello y triste recuerdo de amor.

Carlos Pezoa Véliz comienza por el contrario con un verbo esencialmente narrativo.

Incluso, los cuentos, con ese tradicional comienzo: "Erase una vez", crean un supuesto y previsible contexto anterior. Parece que alguien hubiera contado ya su historia y entonces otro narrador tomara la palabra: "Bueno, ahora, es mi turno: Erase una vez un lobo... Era una niñita llamada Caperucita Roja".

Con este verbo parece que el poeta continuara trabajosamente toda una serie narrativa anterior, que su voz viniera desde muy hondo y que no va a componer un poema sino un cuento:

Era un pobre diablo que siempre venía...

Reparemos en el sintagma "pobre diablo". Vocablo de uso común, cotidiano, *a priori* ciertamente antipoético. ¿Qué hace allí? ¿Dónde están las sinestesias? ¿El dulce silencio, la mariposa de Romanza de Amor?

Tenemos, pues, un nuevo rasgo estilístico, junto al uso de elementos narrativos existe un manejo del léxico cotidiano, una introducción al ámbito poético de palabras antipoéticas.

El significante siguiente llama profundamente a nuestra intuición: "Venía". Se trata de un copretérito. Andrés Bello ha establecido las propiedades metafóricas de este tiempo:

"En las narraciones el copretérito pone a la vista los adjuntos y circunstancias y pre-

senta, por decirlo así, la decoración del drama" (2).

En verdad, que todos estos significantes son la decoración del drama: Era, pobre diablo, y lo son también los siguientes: gran pueblo, flaco, invierno, un perdido.

No es un cuento de hadas, entonces, el que va a relatar el poeta. Es un cuento dramático, contenido, una protesta implícita contra el anonimato, la pobreza, la muerte del humilde, y el amor hacia el desvalido. El eterno drama de la muerte, pero la muerte anónima, absurda y patética de los pobres.

Notemos cómo el poeta describe al protagonista:

joven, rubio y flaco, sucio y mal vestido...

Un verso trimembre, un monema y dos sintagmas. Existe una preponderancia de la vocal "o". Vocal oscura y triste, dice Dámaso Alonso, y un polisíndeton acentuado.

El polisíndeton comunica morosidad al verso, acentúa la lentitud de los trimembres, incide en la tristeza y la suciedad del vagabundo.

En los versos siguientes continúa la aliteración del fonema "o".

Siempre cabizbajo... ¡tal vez un perdido!...  
Un día de invierno lo encontraron muerto  
dentro de un arroyo próximo a mi huerto...

En verdad, el clima es funerario, con una alusión constante a la parte triste de la vida.

Pero de pronto viene la antítesis imperceptible: varios cazadores que con sus lebreles cantando marchaban...

Aparece la blanca y alada vocal "a", cuyo especial efecto estilístico está ya establecido, contrastando con el clima oscuro de los significantes anteriores.

La alegría matinal y madrugadora de los cazadores frente al pobre vagabundo sucio, muerto en el arroyo.

(2) Bello, Andrés, *Gramática de la lengua Castellana*. Editorial Sopena. Argentina, Buenos Aires, 1949. 2.<sup>a</sup> Ed. Pág. 211.

Un mínimo recurso estilístico, la aliteración y la antítesis, nos ha situado en el exacto centro del drama y el poema: la indiferencia de la sociedad frente al destino y muerte de un hombre humilde.

He aquí, entonces, otro rasgo estilístico del poema, la extraordinaria economía de medios expresivos.

En los versos siguientes se desarrolla un verdadero retablo popular, una especie de nerviosa descripción periodística: los jueces de turno, el guardián nocturno, el vecino Pérez, el vecino Pinto, una chica, un chusco.

Se trata de una acumulación estilística de especial efecto.

Su valor estético reside en la tensión contenida que se percibe detrás de estos significantes. En el sombrío humor del poeta, en su hiriente sarcasmo frente a la ingenuidad de una niña, y el respetable testimonio de dos buenos vecinos:

¡Vaya unos simplones!

La andadura estilística del poema a partir de la muerte del vagabundo, se acelera notablemente. El encabalgamiento tiende a dar esta impresión de premura.

Es un encabalgamiento continuado. Comienza en el verso:

Un día de invierno...

y se continúa hasta el verso:

ni el vecino Pérez ni el vecino Pinto...

No es un encabalgamiento retórico. Responde directamente al afán dramático y de pasión contenida del poeta. Es como si el lenguaje poético se precipitara a través de cauces diversos como vertiginosa corriente hasta reposar en el verso final, lento, como una campanada de difunto:

nadie dijo nada, nadie dijo nada...

Otro recurso estilístico fundamental del poeta: la reiteración. En rigor el recurso más

importante en esta lírica de la última época (3).

La reiteración también aparece en el verso:

ni el vecino Pérez ni el vecino Pinto...

Y en el artículo indefinido *un* que se repite a través de todo el poema.

Es que se quiere insistir en el anonimato del protagonista, en su poca importancia frente al mundo ordenado y habitual, para contrastar la debilidad patética resultante con la indiferencia y dureza de los cazadores, de los jueces y el panteonero. El procedimiento se refleja claramente en la forma exterior, a través de dos significados:

Era un pobre *diablo* que siempre venía  
cerca de un *gran pueblo* donde yo vivía...

Gran pueblo opuesto a pobre diablo. Cabal antítesis que refleja lo expuesto más arriba en el plano de la forma interior.

Si comparamos este poema y estos recursos estilísticos con los anteriormente analizados en la primera parte del trabajo, vemos que existen radicales diferencias. Hemos penetrado en un nuevo universo poético. Circulan por el poema pobres diablos, chuscos, jueces de turno, los vecinos Pérez y Pinto, panteoneros, etc. Existe, por otra parte, una profunda tensión dramática en lo poetizado, que obliga a un *lenguaje directo* en la forma, desnudo de artificios (sólo la aliteración, la reiteración y antítesis) y de una extraordinaria economía expresiva.

Hay, además, una preocupación por lo social, no demagógica o doctrinaria, sino honda, limpia, de buena ley. Podría decirse que es una preocupación por el hombre desvalido, abandonado, por el hombre humilde que no interesa a nadie, sino tan sólo a la sensibilidad fraterna y dolorida del poeta.

¿Representa este nuevo *mester* poético la vuelta a lo americano, a un realismo reflexi-

(3) El final del poema nos recuerda el soneto de Cervantes "Al túmulo de Felipe II".

vo que caracteriza la segunda fase del Modernismo?

¿Es esta la peculiar forma que adoptó la corriente modernista, llamada mundonovismo y que alcanzó su cúspide en el realismo de Lugones y el americanismo de Rodó?

El Modernismo tanto en su primigenio formalismo, como en su ulterior mundonovismo, fué esencialmente un trabajo sobre la forma, con un desarrollo abundante de recursos expresivos, de gran riqueza verbal, con un cultivo amoroso de la metáfora, el símbolo y el mito, la imagen. Nunca falta en el mundonovismo las alusiones mitológicas, cierta grandilocuencia estilística, una palpable preocupación por el virtuosismo técnico, la temática ambiciosa fundamentada sobre grandes trozos históricos, o preocupaciones filosóficas y americanistas, siempre estuvo presente el tono simbolista y el afán parnasiano.

¿Es posible creer que este poema y toda esta producción última de Carlos Pezoa Véliz reflejan un modernismo innovador, un mundonovismo?

Comenzaremos por el estudio del primer significante que aprisionó nuestra atención en este poema. Veremos si es un rasgo general de la lírica de nuestro poeta.

#### LA PRESENCIA DE ELEMENTOS NARRATIVOS EN LA POESÍA DE CARLOS PEZOA VÉLIZ

Si reelexmos "Nada" nos asombraría, sin duda, la ausencia de tropos en el poema. No hay aquí *flores retóricas*. No aparece una sola metáfora, ni una comparación, ni sinestesias, ni personificaciones. Abundan, por el contrario, los elementos narrativos, propios del cuento y la novela, pero no de la poesía.

Reparemos en el significante: una chica dijo —forma peculiar del cuento, de la prosa en general, de la narración.

Abundan, asimismo, las frases explicativas:

dentro de un arroyo próximo a mi huerto...

y junto a ello los versos definitivamente prosísticos:

entre sus papeles no encontraron nada...  
éste no sabía nada del extinto...  
una chica dijo que sería un loco...

Estos significantes existen en toda la poesía de la segunda época:

Vida de puerto, vida de esfuerzo  
con su comercio, su agitación (4).

(“Vida de puerto”).

Este es un artista de paleta añeja...  
un bostezo larga y otro y otro: tres...  
Ni pinta, ni piensa, ni el humor ingenia...  
Y mientras el meollo puebla un chiste rancio...  
Así pasa el tiempo. Solo, solo el cuarto...  
Hace ya diez años que en el tren nocturno  
iba un mercachifle y un ratero pobre (5).

(“El Pintor Pezera”).

Todos elementos retardadores de la acción, peso muerto, lastre de la prosa, cópulas, frases explicativas, enlaces, verbo introductor. Si disuenan y molestan en la novela y el cuento, más sorprende encontrarlos en un poema.

¿Por qué los usa Carlos Pezoa Véliz? ¿Cuál es su especial efecto estético?

Si reparamos que los rasgos formales revelan siempre una íntima unión con los rasgos de contenido, que son inseparables, veremos que el poeta usa estos medios de expresión con una concreta intención estilística.

La mayoría de los poemas de Carlos Pezoa Véliz están contruidos en base a una tensión dramática. El poeta construye su decorado, su ambiente tenso, triste, abúlico (“Nada”, “Entierro de Campo”, “El Pintor Pezera”, “Pancho y Tomás”, etc.), mediante estos recursos externos y retardadores del ritmo. Parece que quisiera mostrarnos morosamente, en forma machacona, las tragedias, la abulia, la muerte, el fatalismo y el

(4) Pezoa, Véliz Carlos, ob. cit., pág. 128. Passim.

(5) Pezoa, Véliz Carlos, ob. cit., pág. 139. Passim.

humor sarcástico que mueven la vida y los hombres, según el poeta.

Esto se ve claro en "Pancho y Tomás".

El paso inexorable del tiempo, destructor de esperanzas e ilusiones. El tiempo que pasa sobre el mundo irremediamente estratificado de los pobres, monótonamente estructurado.

El peón, la miseria, la dureza del patrón, es sugerido mediante el uso de estos elementos narrativos tan frecuentes en el cuento:

Y pasa *un* día, otro día  
*una* semana y *un* mes...  
 .....  
 Y pasa *un* año y *otro* año  
*otro* año más, y *otro* más...  
 .....  
 Y pasa *un* día, *otro* día  
*otra* semana y *un* mes (6).

Por otra parte, la mayoría de sus poemas están contruados a base de ciertos "argumentos", cada uno narra alguna historia, a todos los sustenta un hilo temático.

"Pancho y Tomás" es una narración perfecta. Dice Kayser que en el ámbito lírico no es posible rastrear un argumento, una fábula o un "sujet", es preferible hablar de motivos (6 a).

Pero en estos poemas de Carlos Pezoa Véliz existen, sin duda, poderosos elementos narrativos. "Una astucia de Manuel Rodríguez" está contruido a base de una anécdota bien concreta. Lo mismo ocurre en "De vuelta de la Pampa" o "Vida de Puerto".

En última instancia, esto podría mirarse como una preponderancia del aspecto con-

(6) Pezoa, Véliz, Carlos, ob. cit., pág. 182.  
 Estos versos hacen recordar inmediatamente la leyenda de José Zorrilla: "A buen juez, mejor testigo".

"Pasó un día y otro día  
 Un mes y otro mes pasó,  
 Y un año pasado había;  
 mas de Flandes no volvía  
 Diego, que a Flandes partió".

(6 a) Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la Obra Literaria*. Biblioteca Románica-Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1954, pág. 97.

ceptual de la lengua sobre el afectivo y el imaginativo.

Pero ya hemos visto como el poeta ha adoptado una posición peculiar ante la lengua literaria. Ella está al servicio de una profunda y desoladora visión del mundo, el poeta siente el anhelo imperioso de narrar las injusticias, las humillaciones y la miseria del pueblo. La contención sentimental, la parquedad verbal, la voluntaria pobreza estilística son los instrumentos expresivos que conviene emplear para la representación y comunicación de tan triste materia poética. Tenemos, pues, que la lengua literaria es insuficiente, para Pezoa Véliz, en la medida que es literaria. Existe, en nuestro poeta, una valoración del lenguaje cotidiano, de las formas comunes de expresión, incluso, una inclinación definida hacia el lenguaje popular.

En verdad, que había disonado otra clase de lenguaje para la pintura del alma chilena, un concreto significado exige un determinado significante, una peculiar estructura poética. Wolfgang Kayser afirma que, "cuando entre la unidad del estilo y la unidad de la actitud surgen discrepancias irreconciliables, la obra se torna frágil. Cuando se es necesario, por ejemplo, expresar la verdad de una experiencia y por consiguiente tomar como base la actitud de la enunciaci3n sentenciosa, fallará la poesía, le faltará la unidad de la verdadera obra de arte, si la expresi3n adopta un tono completamente propio de la canci3n (7), forma que corresponde a la actitud lírica de la expresi3n de la interioridad anímica.

Es necesario meditar hondamente sobre estas palabras del investigador alemán.

Carlos Pezoa Véliz no puede seguir usando el tono de expresi3n lírica modernista que corresponde, sin duda, "al lenguaje de la canci3n". Ha cambiado el espíritu de su poesía, la materia, y por consiguiente debe cambiar la forma.

Todo estos nuevos recursos verbales tan

(7) Kayser, Wolfgang, ob. cit., pág. 545.

restringidos y parcos que aparecen en la lengua literaria de Pezoa Véliz no reflejan, pues, de ningún modo insuficiencia estilística, por el contrario, representan esa necesaria conciliación que debe existir entre actitud y estilo que preconiza Kayser.

Este enfoque sobre los problemas de los ideales estéticos de Carlos Pezoa Véliz y de su posición ante la lengua literaria, es punto fundamental de nuestra tesis, ya que dicha visión del problema estilístico del autor de "Pancho y Tomás" permite penetrar más hondamente en su creación poética, gustar más acabadamente de una poesía peculiar, que ciertamente sorprende y choca al lector de nuestros días. Por otra parte, esa repetida pobreza de estilo que los críticos han reprochado tanto a Pezoa Véliz, en rigor, no sería tal.

Como otro de los rasgos narrativos de la poesía de Carlos Pezoa Véliz, podríamos anotar, entonces, la estimación que profesa a la lengua popular y lo hacemos así, por que este lenguaje popular está dado siempre en forma de diálogo, estructura peculiar del arte narrativo.

#### VALORACIÓN DE LA LENGUA POPULAR

Llevado de su afán de retratar fielmente al pueblo chileno, imbuído de un deseo de verismo y concreción literaria, vinculado estrechamente a la técnica del relato naturalista, de espíritu hosco, rudo, Carlos Pezoa Véliz encontró en la lengua popular un adecuado y fiel resorte expresivo.

Quería el poeta pintarnos breves cuadros dramáticos de la vida y muerte del Pueblo Chileno. Mostrarnos el labrador cansado y triste y *las hambres y befas de sus hijos enclenques, la tosca puerta del rancho carcomido, donde hay tapias, rosales, organismos y esperanzas ruinosas, hablemos de lo que piensa la hija del inquilino, vejada por el pa-troncito* (8).

(8) Crítica de Carlos Pezoa Véliz al libro *Matices*, de Manuel Magallanes Moure. En: *La Lira Chilena*, N.º 41, 9 de octubre de 1904.

Para darnos la visión real de este mundo, para concretizar al máximo los personajes y las circunstancias, para dar la impresión que sus labriegos, obreros y vagabundos, tienen vida propia, nada mejor que poner en boca de ellos los giros y modismos peculiares del habla popular.

—¡Hay! Pa mí ese vasco *indino*  
vino... a enviudar. Yo a este chasco  
le hallo gusto a caldo y vino...

Hablaba Austín. —Güeno, ahora  
¿por qué, hermanos, no ayúarla (9).

No es, hermano, limosna, la que os trae un  
[hermano.  
recordó con devoto sonsonete el aldeano:  
es grave noticia que en Los Andes hay sabío,  
es la grave noticia que hay colgao al avío  
para dir a Santiago... ¿Sabe, hermano? Roidrigue  
pasó ayer como un viento por los Ande... Le  
[sigue  
un alfeire del Cuarto (10).

Tenemos, sin duda, una valoración cabal del habla espontánea del pueblo y un menosprecio por la lengua literaria artificial. En rigor, Carlos Pezoa Véliz presenta en toda su segunda época un acercamiento a los usos lingüísticos cotidianos, al habla familiar, pero en algunos poemas, como vemos, esta tendencia traspasa cierto límite acogiendo plenamente la lengua vulgar.

Parece que esta incorporación de usos lingüísticos extraliterarios no fué brusca ni insospechada. El poema "Vida de Puerto", nos permite afirmarlo así:

A los que sueñan renombre y gloria  
y hacen su almuerzo con un *pequén*...

acá un muchacho que vende *humas*  
y en una esquina dos *michicumas*  
que beben agua de sin *anis*...

(9) Donoso, Armando, ob. cit., págs. 203 y 208.

(10) Pezoa Véliz, Carlos, ob. cit., pág. 192.

por una taza de *motemei*...

.....

y algún *sanguich* con *salchichón*...

.....

fumando un puro para el *spleen*...

.....

los gringos hablan de un nuevo *match*...

.....

los *dandys* que usan *chaquet de cola*...

.....

guiñan un ojo con sal y *sprit*...

.....

dice despacio: *Marrons confit* (11).

Notamos aquí un hecho significativo. El poeta ha colocado en un mismo plano de valoración lingüística, los chilenismos, los extranjerismos y los préstamos lingüísticos. Es decir, Pezoa Véliz percibe como ajenos al habla literaria los usos verbales del vulgo, como son ajenos a la lengua, los préstamos y extranjerismos.

Revela esto en primera instancia una consciente elaboración estilística, una intencional manera de enfrentarse a un problema de estilo. Los chilenismos, extranjerismos y préstamos están colocados con letras cursivas, apareciendo, luego, como estructuras verbales superpuestas revelando que son elementos extraliterarios usados por el vate como una especie de *licencia poética*.

Esto no ocurre en los otros poemas ya anotados. Carlos Pezoa Véliz ha percibido el exacto valor estilístico, el clima de realidad y verismo que aporta la lengua popular a la poesía. Ya no es débil estructura externa, sino una forma central, un punto formal de apoyo para la cabal pintura del alma chilena, del espíritu nacional, de la expresión del pueblo.

Creemos que aquí reside el exacto valor de este significante; el cual representa, por otra parte, un rompimiento total con la ma-

gia verbal del Modernismo, con la artificiosa lengua literaria de este movimiento. El Modernismo que buscó ante todo la perfección de la forma, sentía una profunda aversión a la lengua vulgar, al habla cotidiana de la América española. Lengua y poesía era para ellos elementos antagónicos, el arte de escribir para los modernistas era un paciente trabajo sobre la lengua, era necesario transformarla, extirparle los lugares comunes y las formas familiares, es decir, se trataba de construir una lengua artificiosa altamente diferenciada de la popular.

He aquí, entonces, otro rasgo de estilo que aparta poderosamente a Pezoa Véliz del Modernismo en su segunda época.

Por otra parte, todo esto viene a revelar, que una determinada forma interior exige una idéntica forma exterior. Habría sonado a falso, a perspectiva estilística errada el uso de una lengua literaria y culta en boca del pueblo.

Porque, repárese, en que no es el poeta el que habla la lengua popular, sino son los huasos, obreros y peones que circulan por sus poemas los que la usan. Existe, pues, como hemos dicho, una determinada perspectiva estilística.

Cuando es el poeta quien nos habla con estos giros vulgares tiene buen cuidado de colocarlos en letra cursiva, como advirtiendo al lector que constituyen una *licencia poética*.

Habíamos establecido como un significante parcial de "Nada", la reiteración que aparece en el último verso:

nadie dijo nada, nadie dijo nada...

En rigor, este recurso de intensificación afectiva es uno de los pocos rasgos verbales aprehensibles en la forma exterior del poema. No pecaríamos de exagerados, si dijéramos que junto con la aliteración y antítesis que allí aparecen, constituyen las únicas figuras literarias posibles de registrar. Es por ello que hablabamos de la extraordinaria economía de medios expresivos que existen

(11) Pezoa Véliz, Carlos, ob. cit., pág. 128.

en este poema. Esta parquedad estilística es posible extenderla a toda la segunda época literaria del poeta y, en verdad, el único recurso estilístico cierto y seguro que allí aparece es la reiteración.

#### UN PROCEDIMIENTO FUNDAMENTAL: LA REITERACIÓN

Carlos Bousoño estudia en *Teoría de la Expresión Poética* este recurso, conocido por la retórica tradicional. Establece Bousoño que "la repetición de una palabra cualquiera acarrea una intensificación de su significado". "Añadamos aquí, continúa, que tal intensificación es individualizadora y por tanto origina un sustituyente". Si comparamos el sentido de esta frase:

Antonio es pobre, pobre, pobre, pobre...

con el que pueden tener otras, tal "Antonio es pobre" o "Antonio es muy pobre", se evidenciará lo que acabamos de decir. En los dos últimos casos formulamos una generalización; no individualizamos la especial pobreza que a Antonio se atribuye, puesto que ambas expresiones pueden designar, con igual acierto, el significado de otros pobres que no son de mayor grado. En cambio la frase "Antonio es pobre, pobre, pobre, pobre" se acerca mucho más a la individualización, porque las sucesivas reiteraciones han inoculado todo su contenido en el último término de la serie y así, ese adjetivo postrero ya no significa "pobre" sino algo que en intensidad desborda el mismo superlativo "pobrísimos" (12).

A nuestro entender, antes que la capacidad individualizadora de la reiteración está en su especial capacidad de intensificación. Como bien dice Bousoño, el último término de una serie reiterativa presenta siempre un notable aumento de intensidad frente al primero.

(12) Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética (Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles)*. Biblioteca Románica-Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1951, págs 209-210.

Cuatro faroles descenden  
por Marga Marga hacia el pueblo,  
cuatro luces melancólicas  
que hacen llorar sus reflejos;  
cuatro maderos de encina,  
cuatro acompañantes viejos... (13).

Tenemos aquí la reiteración del adjetivo numeral "cuatro". Este simple monema adquiere un especial matiz afectivo. Ya no es un simple adjetivo numeral, el último cuatro ha recibido toda una cargazón poética proveniente de los tres términos anteriores, su significación se ha acentuado notablemente. Trasladándonos a un plano extraliterario, semeja ser los golpes dados sobre un trozo de metal en un mismo punto, tanto se golpea que el metal termina por enrojecerse y curvarse. Asimismo, la reiteración al insistir monótonamente sobre la sensibilidad del lector la impresiona fuertemente, la hiere, la pone al rojo vivo.

Bousoño dice que "la reiteración de una palabra sirve para expresar la simple repetición de un fenómeno; por ejemplo, la caída persistente de la lluvia:

Era una tarde en que llovía, llovía, llovía...

o el progresivo desarrollo de un acontecimiento, así, el rubor de una niña:

La niña se puso rosada, rosada, rosada..." (14).

Pero, también, puede repetirse una simple categoría gramatical o un sonido. Del mismo modo un encabalgamiento puede constituir una especial clase de reiteración.

Ahora bien, cabría entonces preguntarse, en qué sentido Carlos Pezoa Véliz usa la reiteración y qué efectos estilísticos persigue con ella.

#### REITERACIÓN Y VISIÓN DEL MUNDO

Si examinamos atentamente las funciones

(13) Pezoa Véliz, Carlos, ob. cit., pág. 120.

(14) Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*. Ed. cit., pág. 195.

gramaticales de los vocablos que Pezoa Véliz usa en la reiteración no encontramos nada novedoso ni sugerente. El poeta repite tanto sustantivos, como adjetivos, verbos, adverbios, etc. No existe marcada predilección por ninguna función oracional.

Pero ahora, si fijamos la atención en el plano significativo a que aluden dichas palabras, podemos constatar un hecho fundamental.

La mayoría de las series reiterativas, y por no establecer todas, aluden a la parte triste, pesimista, trágica del mundo:

... Otra voz murmura: —Hermanos  
roguemos por él, roguemos...

Meditabundos avanzan  
los pobres angarilleros...

Apresuran sus respuestas  
los pobres angarilleros (15).

(“Entierro de Campo”).

¿Dónde van los campos grises  
en monótona carrera?

¿Dónde van los campos grises  
del alado viento en pos?

Todos pasan, todos pasan,  
como las cosas del mundo (16).

(“El tren”).

Hay tufo a sudores y olor a cadáveres,  
hay tufo a modorras y olor a mujer...

El pintor no lee, la lectura agobia  
Juan odia los libros, ve horrible a su novia...

(6.<sup>a</sup> estrofa).

El pintor no lee, la lectura agobia  
Juan odia los libros, ve horrible a su novia...

(11.<sup>a</sup> estrofa).

Ni piensa, ni pinta, ni el humor ingenia  
¡Qué ha de pintar si halla todo sin color...

(8.<sup>a</sup> estrofa).

Ni piensa, ni pinta, ni el humor ingenia  
¡Qué ha de pintar si halla todo color gris!

(16.<sup>a</sup> estrofa).

Así pasa el tiempo. Solo, solo el cuarto...  
Solo Juan Pereza...

Muerta la esperanza, difunta la fe...

Un gringo de gorra, pensaba, pensaba...

Para tanta pena, para tanta sed...  
Tanta pena, tanta. Su llanto salobre...

Se sufre, se sufre. ¿Por qué? ¡Porque sí!  
Se sufre, se sufre... Y así pasa un año... (17).

(“El Pintor Pereza”).

nadie dijo nada, nadie dijo nada... (18).

(“Nada”).

Se echaron sobre los viejos  
brutalmente, brutalmente...

tan amarga, tan amarga...

está enfermo el organillo  
enfermo, enfermo de ensueño!

están lejanos, lejanos...

¿Nada, buen Dios? ¡Nada! Cada  
son masculla; nada, ¡idiota!  
La música sigue: ¡Nada!

que se estira larga, larga (19).

(“El organillo”).

(15) Pezoa Véliz, Carlos, *Poesías, cuentos y artículos*. Ed. cit., pág. 120.

(16) Pezoa Véliz, Carlos, ob. cit., pág. 123.

(17) Pezoa Véliz, Carlos, ob. cit., pág. 139 y passim

(18) Pezoa Véliz, Carlos, ob. cit., pág. 150.

(19) Pezoa Véliz, Carlos, ob. cit., pág. 165.

Todas estas series reiterativas presentan, sin duda, y como hemos dicho, una esfera de significación amarga y triste.

Sucede que el poeta tiene una visión pesimista y desolada de la vida, como ya hemos adelantado, visión que trataremos en extenso en el estudio de la forma interior.

Esta visión tan desconsolada de la vida no es de ningún modo literaria, es decir, una buena postura poética para fabricar literatura, es una actitud vital, hondamente sentida, Sus raíces residen, sin duda, en la misma existencia del poeta. Esa vida amarga, triste y corta de Pezoa Véliz. Jamás gozó el poeta de tranquilidad, de holgura, cuando la tuvo, bruscamente un terremoto se encargó de troncharla, nunca tuvo razón alguna para ser optimista, la crítica y el público lo ignoraban, crueles enfermedades le aquejaban, la pobreza fué su compañera inseparable, después de todo, no es de extrañar que el pesimismo y el fatalismo fuera su estado de alma natural.

En su juventud trató de ahogar esta marea negra que le venía subiendo desde adentro, creyó encontrar en la poesía una especie de saber de salvación: Sería más que Víctor Hugo. Después regresaría con mucho escrito a arrancar a este público imbécil una gloria soberana, una gloria más grande que la que pudo arrancar hombre alguno sobre este inmundo suelo (20).

Quiso construir una poesía brillante bajo el influjo deslumbrador del Modernismo. Pero más tarde y ya desilusionado comenzó a poetizar a base de vivencias concretas, arrastrado por una auténtica preocupación social, creyó ver en las actitudes y en el alma del pueblo, un valioso material poético y le fué fácil conciliar su actitud vital con el estilo de su obra.

Esta visión del mundo del poeta se ve reflejada en la forma exterior de su segunda época. A la reiteración en la parte triste de la vida corresponde una reiteración en el plano de los significantes, la tensión dramá-

tica de lo narrado exige una forma simple y directa y el profundo buceo en las formas populares de vida obliga al poeta a una determinada perspectiva estilística, como es la valoración de la lengua cotidiana y popular.

Estamos en este punto en el verdadero menester estilístico. Es posible percibir claramente la motivación del vínculo entre significativa y significado, es posible también atisbar fugazmente el momento en que la materia pasa a ser forma, y en el caso concreto del problema estilístico estudiado —la reiteración— ver cómo este recurso expresivo corresponde en forma exacta a la actitud del poeta, a un determinado rasgo de significado. A la reiteración en la forma exterior corresponde una misma reiteración en la forma interior (insistencia en el aspecto pesimista de la vida).

#### ALGUNOS TIPOS DE REITERACIÓN EN LA POESÍA DE CARLOS PEZOA VÉLIZ

Es fácil distinguir varios tipos de reiteración en la forma exterior de estos poemas de la segunda época.

Abunda, sin duda, la reiteración bímembre.

Roguemos por él, roguemos...

("Entierro de Campo").

todos pasan, todos pasan...

("El tren").

Juan Pereza fuma, Juan Pereza fuma...  
Muerta la esperanza, difunta la fe...

("El Pintor Pereza").

nadie dijo nada, nadie dijo nada...

("Nada").

Brutalmente, brutalmente...  
Tan amarga, tan amarga...  
Todo calla, todo calla...

("El organillo").

(20) *Diario de Vida, del poeta*, reproducido por Antonio de Undurraga, ob. cit., pág. 47.





De un escritorrillo sobre la cubierta  
un ramo de rosas chorrea placer  
y una obra moderna, rasgada y abierta,  
muestra sus encantos como una mujer.

El pintor no lee. La lectura agobia:  
Juan Valjean es bruto, necio Tartarín;  
Juan odia los libros, ve horrible a su novia  
y muere en silencio, de tedio, de esplín.

Sudores espesos empapan los oros  
que el lacio cabello recoge del sol,  
y se abren al beso del aire los poros  
del rostro manchado, con tintas de alcohol.

Y mientras el meollo puebla un chiste rancio  
que dicho con gracia fuera original,  
una flor de moda muere de cansancio  
sobre la solapa donde está el ojal.

Hay planchas que esperan el baño potásico;  
un cuadro de otoño y una mancha gris,  
una oleografía de un poeta clásico  
con gestos de piedras y ojuelos de miss.

Juan Pereza fuma, Juan Pereza fuma  
en una cachimba de color coñac,  
y enfermo incurable de una larga bruma  
oye a un reloj viejo que dice: tic tac...

Ni piensa, ni pinta, ni el humor ingenia.  
¡Qué ha de pintar si halla todo color gris!  
Tiene hipocondría, tiene neurastenia  
y anteojos de bruma sobre la nariz.

Así pasa el tiempo. Solo, solo el cuarto...  
Solo Juan Pereza, sin hablar. ¿De qué?  
Flojo y aburrido como un gran lagarto  
muerta la esperanza, difunta la fe.

La madre está lejos. A morir empieza  
allá donde el padre sirve un puesto ad hoc;  
no le escribe nunca, porque la pereza  
le esconde la pluma, la tinta y el block.

Hace ya diez años que en el tren nocturno  
y en un vagón de última dejó la ciudad;  
iba un desertado recluta de turno  
y una moza flaca de marchita edad.

Un gringo de gorra pensaba, pensaba.  
Luego un cigarrillo... y otro. ¿Fuma usted?  
Luego un frasco cuyo líquido apuraba  
para tanta pena, para tanta sed.

¡Tanta pena, tanta! Su llanto salobre  
secaba una vieja de andrajoso ajuar;  
iba un mercachifle y un ratero pobre  
y una lamparilla que hacía llorar.

La vida... Sus penas. ¡Chocheces de  
[antaño!  
Se sufre, se sufre. ¿Por qué? ¡Porque sí!  
Se sufre, se sufre... Y así pasa un año  
y otro año... ¡Qué diablos! La vida es  
[así (21).

Raúl Silva Castro anota certeramente sobre este poema, que no es la pereza sólo el sentimiento que estos versos reflejan. Hay aquí una acertada descripción de la resignación de la vida chilena, del fatalismo que parece inseparable del hombre nacido en este suelo. Aquel ser cansado, que sin haber hecho nada siente que el mundo entero pesa ya sobre sus hombros, es fiel trasunto de una vasta muchedumbre de individuos (22).

En rigor, esta es la materia sobre la cual está construido el poema. La pequeña y sordida derrota vital de un hombre, su temprana resignación, su abulia sin remedio.

Pero, ocurre que esta determinada materia poética, según lo ha mostrado la crítica chilena, ha tenido otros cultores, circula por otros ámbitos literarios. Dice Armando Donoso: "El Pintor Pereza", desgraciadamente tan poco suyo. Ya hemos advertido que el poeta no fué insensible a las influencias de su época y en una de éstas fué la del Lugones de *Los crepúsculos del jardín*. En efecto, ¿cómo no recordar "El Solterón" cuando se piensa en Juan Pereza, tirado como un gran lagarto en su vieja bohorda, fumando su cachimba ni más ni menos que el displiciente sujeto lugoniano, que masca su pipa de boj, tendido sobre el sofá, mientras ruedan las horas sin desentumecer su ánimo" (23).

En verdad, nosotros hemos ya advertido del complejo problema que supone el descubrimiento de una fuente literaria y del bri-

(21) Pezoa Véliz, Carlos, ob. cit., pág. 139 y passim.

(22) Silva Castro, Raúl, *Retratos literarios*. Editorial Ercilla, Santiago, 1932, pág. 83.

(23) Donoso, Armando, *Carlos Pezoa Véliz*. En ob. cit., pág. 41.

llante enfoque sobre el tema que hace Amado Alonso.

La fuente literaria es la incitación poética que mueve al creador, tal vez puedan ser las musas, que no por constituir un lugar retórico, deben ser despreciadas alegremente por el crítico; o la flecha fugaz que hace temblar el aire poético e indica el blanco, porque, como establece Alonso, la fuente literaria no es forma, sino materia.

No es de extrañar, pues, que la misma materia haya sido usada por Rubén Darío (según Undurraga, págs. 251-252) o por Lugones, lo que debe interesar al crítico es la estructura que en cada poeta ha adoptado el tema común, es como esta materia, este espíritu ha pasado a ser forma.

Su mal es el mismo de los vagabundos:  
fatiga, neurosis, anemia moral,  
sensaciones raras, sueños errabundos  
que vagan en busca de un viejo ideal...

Carlos Pezoa Véliz confidencia a su amigo Ignacio Herrera Sotomayor en una carta del 16 de marzo de 1900:

“Cada día haciendo nuevos descubrimientos en mi carácter, descubrimientos desconsoladores, que caen sobre mi espíritu con toda la seca pesadez de una paletada de tierra arrojada a un sepulcro que se cierra para siempre...

“Ignorante, flojo, débil, cobarde, aturdido, miserable, inconsciente, torpe, embrutecido, vobre, despreciado, enfermo, incapaz de todo (!), incrédulo, sin ideas fijas, y sin saber para quién vivo, ni a quiénes debo querer” (24).

¿No son éstos los mismos males del pintor?, ¿la fatiga, la neurosis, la anemia moral?, ¿cómo no ver en “El Pintor Perezza” un fiel reflejo del alma y la vida de Pezoa Véliz?

Es innegable el parecido estilístico entre este poema y “El Solterón” de Lugones, pero no existe aquí una imitación, ni una pa-

ráfrasis. Es menester enfocar el poema de Lugones como la incitación creadora, el golpe lírico sobre el espíritu de Pezoa Véliz, que conformó y estructuró toda una difusa e informe masa de vivencias, de emociones, de postura vital transformándola en forma, en poesía, en arte.

Hace ya diez años que en el tren nocturno  
y en un vagón de última dejó la ciudad;  
iba un desertado recluta de turno  
y una moza flaca de marchita edad.

“El cuatro de enero de 1900, nos dice Undurraga, calza sus impecables botas, aplancha su trajecito tan bien cortado y con su doble bolsillo a la diestra, coge sus pequeños y escualidos bultos, y se embarca para Valparaíso, con el objeto de partir de allí para las islas de Juan Fernández, en donde piensa enriquecerse cazando lobos marinos. Su único equipaje consiste en una reducida maletita de madera” (25).

Cazar lobos marinos. ¡Qué ilusoria empresa! Tan ilusoria y mágica como la fama literaria. Esa fama tan huidiza para Carlos Pezoa Véliz. Jamás le resultó la caza poética. La cetrería metafórica. Nunca tuvo en sus manos la deseada paloma de la fama.

“En la plazuela de la calle San Diego, anota Undurraga, Lorenza Lecaros, su amada, y doña Emérenciana, su madre, le despidieron con una frialdad algo brutal” (26).

Y, sin embargo, y por lo menos, este viaje representa en la vida de Pezoa Véliz un deseo honrado de cambiar de rumbos, de enmendar su vida bohemia y desordenada. Pero su madre y su novia no lo entienden así, y una honda amargura invade al poeta.

“Mientras esperábamos el tranvía que había de conducirnos a la estación, Pezoa Véliz, sentado en su maleta, lloró amargamente, y me hizo prometer que, después de su muerte, yo me encargaría de publicar sus versos y de darlos a conocer al público” (27).

(25) De Undurraga, Antonio, ob. cit., pág. 65.

(26) De Undurraga, Antonio, ob. cit., pág. 65.

(27) *Diario de Vida de Ignacio Herrera Sotomayor*. Citado por De Undurraga, Antonio, ob. cit., pág. 66.

(24) De Undurraga, Antonio, *Pezoa Véliz. Biografía, Crítica y Antología*. Editorial Nascimento, Santiago, 1951, pág. 69.

Un gringo de gorra pensaba, pensaba.  
Luego un cigarro... y otro. ¿Fuma usted?  
Luego un frasco cuyo líquido apuraba  
para tanta pena, para tanta sed.

.....  
¡Tanta pena, tanta! Su llanto salobre  
secaba una vieja de andrajoso ajuar;  
iba un mercachifle y un ratero pobre  
y una lamparilla que hacía llorar.

Otra vez la experiencia vital plasmada en poesía, la materia en forma. Es otra de las características de la segunda época de Carlos Pezoa Véliz, el poetizar en base a vivencias concretas, la expresión casi directa de sus experiencias de hombre bohemio, pobre y amargado.

Tal vez así fué ese triste viaje a Valparaíso. Despedido fríamente en la estación, sin dinero, con sólo una esperanza remota. Luego, el vagón de última, la pobre luz de una lamparilla, los míseros acompañantes... ¡Tanta pena, tanta!

Este mundo humilde, humano y triste de las cuatro últimas estrofas de "El Pintor Pereza", es, luego, casi un reflejo directo del mundo del poeta. Pezoa Véliz, paso a paso, va traduciendo a literatura sus experiencias más inmediatas y hondas. Recordemos el triste episodio de la muerte de los padres adoptivos del poeta. Los remordimientos de Pezoa Véliz, por no haber traído a éstos, "buenos viejitos", como los llama, a vivir con él en Viña del Mar para gozar de la naciente prosperidad económica que entonces tenía. Tuvo nuestro vate el deseo sincero de reorganizar su ámbito familiar haciendo venir a sus padres. Por desidia, por abulia o pereza, el poeta jamás concretó estos buenos propósitos de conducta (véase Undurraga, *ob. cit.*, pág. 21 y *passim*).

La madre está lejos. A morir empieza  
allá donde el padre sirve un puesto ad hoc;  
no le escribe nunca porque la pereza  
le esconde la pluma, la tinta y el block.

También, pues, el pintor tiene padres que esperan de seguro, todos los días, las cartas

del hijo ausente. Estas jamás llegan, primero llegará la muerte: "a morir empieza" (recordemos que la madre de Pezoa Véliz, Emerenciana Véliz, falleció el 21 de septiembre de 1903 a raíz de una angina, siguiéndole muy luego su marido don José María Pezoa, el cual murió atropellado por un carro eléctrico, el 20 de abril de 1904). He aquí, trasladadas circunstancias del plano vital al ámbito poético. Poesía enriquecida, precisamente por esto, porque se percibe la vida misma detrás de la retórica.

Es indudable que en "El Pintor Pereza", la forma interior es mucho más rica que la forma exterior, ésta se reduce a la reiteración y a los versos trimembres. Lo valioso del poema reside en la materia con que está construido y en la profunda huella autobiográfica que se percibe en la composición entera.

Pero, aún se puede calar más hondo. El *leit motiv* del poema es el desencanto, la resignación y el fatalismo de un hombre. El pintor ve la vida y el mundo como algo abúlico, gris, lleno de tristeza y gente humilde que sufre. No se puede negar, y ya lo hemos establecido, que esta es la propia visión del mundo del poeta.

Esto se ve reflejado en varios significantes de la forma exterior. Así los adjetivos del poema aluden siempre a cualidades tristes y cosas desvencijadas:

Este es un artista de paleta *añeja*  
que usa una cachimba de color coñac,  
y habita una boharda de ventana *vieja*  
donde un reloj *viejo* masculla: tic tac...

Esta especial adjetivación se presenta en todo el poema:

Mueble *inválido*, *pobre* diablo *escuálido*, *viejo* burgués, ve *horrible* a su novia, máscara *gris*, sensaciones *raras*, sueños *errabundos*, *vago* ideal, todo *sin color*, sudores *espesos*, *lacio* cabello, chiste *rancio*, enfermo *incurable*, *flojo* y *aburrido*, moza *flaca*, *marchita* edad, etc.

Se revela, además, en ciertas exclamaciones

que resumen toda la cargazón psíquica del poema, y aun los motivos líricos de la composición:

¡Qué ha de pintar si halla todo sin color!...  
 .....  
 ¡Qué ha de pintar si halla todo de color gris!...

Está, pues, expuesta en "El Pintor Pereza" la visión del mundo de Carlos Pezoa Véliz, su estado vital de hombre perseguido y amargado. Aquí yace al desnudo el alma del lírico, está la miseria, la abulia, los quebrantos físicos y morales que la conformaban. El poema de Lugones fué la luna poética que levantó esta marea vital, la trompeta profunda que derribó el muro.

El fatalismo del protagonista del poema es el mismo fatalismo del poeta: "tengo un destino negro que burla todos mis planes". "Para colmo todo ha sido malo para mí hoy. Nada bueno; ¡Ah buitres salvaje! ¡Ah destino!"... "En fin, ¡qué diablos!" "Venga todo, todo lo recibiré en el vano de mis lágrimas" (28).

¿Cómo dudar que este poema está hecho a base a vivencias concretas, a personalísimas intuiciones y experiencia de la vida?

Suena el grito desgarrador:

¡Oh Destino! ¡Ah buitres salvaje!

Pero luego viene la conformidad, el fatalismo étnico:

En fin ¡qué diablos! Venga todo...

¡Tanta pena, tanta! Su llanto salobre  
 secaba una vieja de andrajoso ajuar;  
 iba un mercachifle y un ratero pobre  
 y una lamparilla que hacía llorar.

La vida... Sus penas. ¡Chochees de antaño!  
 se sufre, se sufre. ¿Por qué? ¡Porque sí!  
 Se sufre, se sufre... Y así pasa un año  
 y otro año... ¡Qué diablo! La vida es así...

Estas son las únicas estrofas en que aparece el desgarrón afectivo de la lengua. Sólo

(28) De Undurraga, Antonio, ob. cit., págs. 56, 57 y 59.

aquí el poeta recurre a las exclamaciones, parece que el poema se ha ido cargando paulatinamente de afectividad, de sentimiento contenido y, al final, viene el reventón emocional, la descarga psíquica.

En todas las otras estrofas el poeta ha preferido otro recurso expresivo para comunicar tan triste y amarga experiencia vital, un procedimiento menos violento que las exclamaciones, con menos temperatura estética, pero más seguro porque está fuertemente repetido, más triste porque es más lento: la reiteración.

Hay estrofas que se repiten enteras con ligeras variantes:

Juan Pereza fuma, Juan Pereza fuma  
 en una cachimba de color coñac  
 y mira unos cuadros repletos de bruma  
 sobre un hecho que hubo cerca del Rimac.  
 .....

Juan Pereza fuma, Juan Pereza fuma  
 en una cachimba de color coñac  
 y enfermo incurable de una larga bruma  
 oye un reloj viejo que dice tic tac...

#### O versos completos:

El pintor no lee, la lectura agobia...

(aparece dos veces)

Juan odia los libros, ve horrible a su novia...

(se repite dos veces)

Ni piensa, ni pinta, ni el humor ingenia...

(se repite dos veces)

#### Palabras aisladas:

Y habita una boharda de ventana *vieja*  
 donde un reloj *viejo* masculla: tic tac...  
 .....

un bostezo larga y otro y otro: tres!  
 .....

Un gringo de gorra *pensaba, pensaba*...  
 .....

*Para tanta pena, para tanta sed...*

El ritmo aparece, por otra parte, también como un elemento de reiteración, en fin, es éste el único recurso cierto en todo el poema.

Las variaciones estróficas casi no existen en la composición, sólo al final se introduce una nueva perspectiva narrativa:

Hace ya diez años que en el tren nocturno  
y en un vagón de última dejé la ciudad...

Esta perspectiva se continúa en las tres últimas estrofas compuestas a manera de un *tableau*.

Existe aquí un retablo de personajes populares variado y pintoresco, junto a la angustia y amargura expresada mediante las exclamaciones y la reiteración.

Sabemos ya el efecto estético de esta última, su especial papel estilístico. Mediante la reiteración el poeta expresa su visión triste de la vida.

Pero, he aquí un hecho sorprendente. En la primera época de su lírica no aparece una sola vez la reiteración. Aún Pezoa Véliz está poseído de un ímpetu juvenil, de ilusiones, de esperanzas. Cree que su pluma le abrirá las esquivas puertas de la fama y la fortuna.

Ignacio Herrera Sotomayor, su gran amigo, nos dice:

"Todas las tardes... encontraba a Pezoa Véliz radiante de gozo, a causa de la abundante producción de versos del día. Recuerdo que una vez, después de haber pasado tres días sin comer, encontré a Pezoa Véliz, loco de júbilo, porque según decía, había hecho el descubrimiento más portentoso que era dable imaginar. Piense usted —me decía—, que desde Homero hasta mí ha habido una sola concepción de la poesía y que después de mí, todo va a cambiar" (29).

Y esto era en el año 1900. ¡Pobre poeta ilusionado! Sólo tres años más tarde la vida se habrá encargado de quitarle casi toda sus

esperanzas, para asestarle en 1906 el golpe definitivo.

Pero, en estos años finiseculares el Modernismo se encarga de proporcionarle todos los recursos verbales que el poeta puede desear. Y le proporciona también su especial mundo vital-literario, una lengua culta, artificiosa, evasión hacia ambientes refinados, gozo de la vida, ondinias, exotismo:

Un arroyo rimaba blandamente  
en su violín de plata vibradora  
una canción traída del oriente  
al través, de los mares  
por una ondina blanca y soñadora  
como el mejor cantar de sus cantares (30).

("Campo lírico")

Notamos aquí las personificaciones, la plasticidad en las imágenes, las aliteraciones, el colorido, cierta breve alusión a la mitología pagana y al oriente; recursos todos peculiares del Modernismo.

Pero luego, viene la desilusión, la amargura, la ferocidad del destino, "El buitre salvaje", las enfermedades, la indiferencia, y aun el desprecio del público y la crítica. Carlos Pezoa Véliz ve triunfar a los otros, y a los que estima menores. Luego, descubre una nueva realidad poética. El naturalismo le proporciona una serie de elementos técnicos y temáticos. Ve la mísera condición del pueblo, sus vidas tristes, mínimas. Hace de todo esto el *leit motiv* de su poesía, insiste e insiste morosamente sobre ello, ya no le sirven las metáforas brillantes, las imágenes plásticas, el oriente, las ondinias y nace como el único recurso estilístico adecuado la reiteración.

Es que el poeta ha adoptado una nueva forma lírica, y necesita, por lo tanto, nuevos y diferentes procedimientos expresivos.

Wolfgang Kayser distingue tres formas líricas fundamentales:

Una, sería la enunciación lírica que pre-

(30) Pezoa Véliz, Carlos, ob. cit., pág. 80. Poema compuesto en el año 1900. Publicado en *Instantáneas de Luz y Sombra*, del 25 de diciembre de 1900.

(29) De Undurraga, Antonio, ob. cit., págs. 73 y 74.

supone, en cierto modo, una actitud épica, el yo está frente a un ello, frente a un ente, lo capta y lo expresa.

La otra actitud lírica fundamental sería el apóstrofe lírico. Aquí no aparecen separadas, y frente a frente, las esferas anímicas y objetivas, sino que actúan unas sobre otras, se desarrollan en el encuentro, y la objetividad se transforma en un tú. La manifestación lírica se realiza en la excitación de este influjo recíproco.

La tercera actitud fundamental es la más auténticamente lírica. Aquí ya no hay ninguna objetividad frente al yo y actuando sobre él; aquí ambos se funden por completo; aquí todo es interioridad. La manifestación lírica es la más simple autoexpresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica. A este lenguaje le llamamos lenguaje de la canción (31).

Es innegable que en su primera época modernista, el poeta adoptó a base de una peculiar actitud, el lenguaje de la canción.

Pero, la segunda época ha cambiado la actitud (desilusión y descubrimiento de un nuevo mundo poético) y, luego, el lenguaje de la canción ya no es posible; la forma lírica en que se va a expresar el poeta será la sentencia y el apóstrofe lírico.

He aquí, entonces, esa necesaria conciliación entre actitud y estilo, piedra angular de todo buen poeta. He aquí como vida y creación se confunden en un mismo plano estético. El poeta ha penetrado en un nuevo ámbito lírico, ha descubierto una nueva realidad, el alma popular, y necesita, por consiguiente, nuevos medios expresivos, la reiteración se le aparece, entonces, como el único procedimiento estilístico adecuado.

Ha sido, éste entonces, el especial sentido que hemos querido dar a este título: *Reiteración y vida*. Se trataba de ver en qué época de su vida usó Carlos Pezoa Véliz la reiteración y cuál fueron las razones vitales y estéticas de su uso.

#### LA BIMEMBRACIÓN EN LA POESÍA DE CARLOS PEZOA VÉLIZ

Habíamos establecido que la reiteración asumía en los poemas de Pezoa Véliz, muchas veces una forma bimembre.

Dámaso Alonso en *Estudio y ensayos Gongorinos* plantea el concepto de verso bimembre. Dice el estilista hispánico, que pueden considerarse en el verso bimembre, de una parte los elementos lógicos del verso, los conceptos y, de otra, los elementos que la gramática clasifica: "Los elementos lógicos —añade Alonso—, podrán contraponerse de un miembro al otro ("Vivo te aborrecí, te lloro muerto"), o no contraponerse ("las artes guardan y los ingenios cría"). Los gramaticales en los bimembres perfectos, repiten con exactitud en el segundo miembro el esquema morfológico y sintáctico del inicial" (32).

Intenta, también, Alonso, una clasificación tipológica del verso bimembre —teniendo como materia la poesía de Góngora— que es de indudable utilidad.

En rigor, la peculiar bimembración de Pezoa Véliz no cabría en este esquema. No es sólo una bimembración sin contrarios, sino reiterativa. Se repite el mismo concepto en los dos miembros.

Pero esto no es un escollo insalvable. El mismo Alonso —y ya lo vimos— al enfocar en forma general el verso bimembre habla de repetición de elementos lógicos.

La bimembración más común y la más perfecta es por contrarios:

Quemaré el hielo, abrasaré la nieve...

(Trillo Figueroa).

Inglés te aborrecí y héroe te admiro...

(Quintana)

Esta bimembración aparece *una sola vez* en

(31) Kayser, Wolfgang, ob. cit., pág. 543.

(32) Alonso, Dámaso, *Estudios y ensayos Gongorinos*. Biblioteca Románica-Hispánica. Madrid, 1952, pág. 122.

la segunda época poética de Carlos Pezoa Véliz.

Duro el amo, manso el buey...

("Pancho y Tomás").

También, es posible rastrear una bimembración sin contrarios, ya un poco más numerosa:

.....  
señor de corvo y de hazañas...

.....  
trazan sombras, rumian frases...

("El tren")

.....  
tez de durazno, boca de guinda...

.....  
Carne bravía, pierna como hacha...

Sangre fecunda, muslo potente...

("Teodorinda").

.....  
la huasca y al aguardiente...

("El organillo")

.....  
días sin pan y noches sin guarida...

("El perro vagabundo").

Pero la bimembración más numerosa es la reiterativa, como se puede comprobar con los ejemplos dados anteriormente en el capítulo *La Reiteración*.

Se podrá reprochar al poeta que el uso que él hace de la bimembración no es el más acertado. Ya sabemos que los versos bimembres son de un rico efecto estilístico al final del poema.

Sin duda, esta es la colocación más acertada dentro de la estructura de una composición poética. Muchas veces el encanto y la fuerza final de un poema residen en el verso bimembre colocado estratégicamente al último.

Bastábale al clavel verse vencido  
del labio en que se vió, cuando esforzado  
con su propia vergüenza, lo encarnado  
a tu rubí se vió más parecido.

Sin que en tu boca hermosa dividido  
fuese de blancas perlas granizado,  
pues tu enojo, con él equivocado,  
el labio por clavel dejó mordido;

Si no cuidado de la sangre fuese,  
para qué, presumir de tibia grana,  
de tu púrpura líquida aprendiese.

Sangre vertió tu boca soberana,  
porque roja victoria amaneciese  
llanto el clavel, y risa a la mañana (33).

El único poema en el cual el verso bimembre ocupa el final es "Nada". ¿Y no es este el poema mejor terminado de Carlos Pezoa Véliz? Mucho de esto se debe al encanto y la fuerza estilística de la bimembración.

Góngora, que es un maestro en el uso de la bimembración, siempre los colocaba en posición final. A no dudarlo la belleza de un poema se acrecienta enormemente con la bimembración usada de este modo. Es muy importante saber comenzar un poema, pero aún más valioso es saber terminarlo bien.

Muchas veces una bella composición poética se resiente notablemente porque está deficientemente terminada. Típico ejemplo es este soneto de Garcilaso:

¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas  
dulces y alegres cuando Dios quería!  
Juntas estáis en la memoria mía  
y con ellas en mi muerte conjuradas.

Quién me dijera, cuando en las pasadas  
horas en tanto bien por vos me veía  
que me habladéis de ser en algún día  
con tan grave dolor representadas?

Pues en una hora junto me llevastes  
todo el bien que por término me distes,  
llevadme junto al mal que me dejastes.

Si no, sospecharé que me pusistes  
en tantos bienes, porque deseastes  
verme morir entre memorias tristes (34).

En general, Garcilaso de la Vega no sabe terminar sus versos. Este hermoso soneto,

(33) Quevedo Villegas, Francisco, *Poesías amorosas*. Editorial Sopena, Argentina, Buenos Aires, 1943, pág. 12.

(34) De la Vega, Garcilaso, *Poesía*. Editorial Ebro. Zaragoza, 1950, 3.<sup>a</sup> edición, pág. 96.

termina inesperadamente, el lector tiende a seguir, es como si una melodía se interrumpiera bruscamente. Esto rebaja en varios puntos la calidad estilística del poema.

Es menester, entonces, cierta técnica para finalizar el poema. Creemos nosotros que el verso bimembre es una de las fórmulas más adecuada, superada tan sólo por los versos trimembres.

En la poesía de Pezoa Véliz, los bimembres van colocados muchas veces en el interior de la estrofa:

Los cuadros que se reemplazan  
en desfile vagabundo,  
*todos pasan, todos pasan,*  
como las cosas del mundo.

(“El tren”).

Ahí los humos fugaces  
de oxidadas chimeneas  
trazan sombras, rumian frases  
llenas de blancas ideas.

(“El tren”).

En otros encabezan una estrofa:

Juan Pereza fuma, Juan Pereza fuma...  
El pintor no lee, la lectura agobia...

(“El Pintor Pereza”).

Pero, el lugar más común de los bimembres en esta poesía es al final de la estrofa. Sin duda, que aquí tienen mayor valor estético. Reciben y condensan toda la carga zón psíquica anterior:

Porque el patrón, los consejos,  
la huasca y el aguardiente  
se echaron sobre los viejos  
brutalmente, brutalmente.  
.....

O alguna mazurka ambigua  
que en una cadencia larga  
cuenta una historia antigua  
tan amarga, tan amarga...

(“El organillo”).

Así pasa el tiempo. Solo, solo el cuarto...  
Solo Juan Pereza, sin hablar. ¿De qué?  
Flojo y aburrido como un gran lagarto.  
Muerta la esperanza, difunta la fe.

(“El Pintor Pereza”).

¿Por qué la guerra? La tierra  
no es de Pedro ni es de Juan.  
Desde el mar hasta la sierra  
el amo es dueño. A la guerra  
los amos no van, no van.

(“Pancho y Tomás”).

A pesar, que como hemos dicho, el poeta no obtiene de los bimembres toda la potencia estilística que ellos contienen, este último uso, los bimembres al final de la estrofa, es de buena ley. El poeta condensa en ellos toda una carga sentimental notable. El paso lento, en dos tiempos del bimembre comunica fuerza y tristeza a la estrofa. La andadura estilística se hace acompasada, el poeta avanza firmemente machacando, insistiendo ya no tan sólo conceptualmente, sino también mediante el ritmo.

Se echaron sobre los viejos  
brutalmente, brutalmente...

Es difícil usar la bimembración en los versos octosílabos; el metro que más se presta a esta división es el endecasílabo, que en verdad parece constar de dos hemistiquios:

A batallas de amor, campos de plumas...

(Góngora).

Sin embargo, en Pezoa Véliz la bimembración más numerosa está en los versos octosílabos. Se consigue con esto romper la unidad rítmica del octosílabo y luego, la bimembración se hará más patente a los ojos del lector. Es que el poeta quiere insistir sobre un tema dado y detiene el ritmo rápido del verso para comunicar sensaciones de tristeza, de amargura, cierto fatalismo, en fin, para recrearse morosamente en un estado de alma peculiar.

Ya hemos dicho, que los bimbres reiterativos aluden a la parte sombría y amarga de la vida. Es por esto que los bimbres casi no aparecen en la primera época del poeta. En la segunda época su uso es frecuente y abundante.

En general, el Modernismo no gustó mucho de los versos bimbres. Hemos investigado en la poesía de Rubén Darío y aparecen allí sólo en contadas ocasiones. No le viene, de estos cauces poéticos, entonces, la bimbreción a Pezoa Véliz.

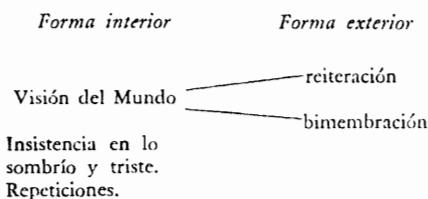
Ahora, establecer el origen cierto, las fuentes de las cuales el poeta aprendió esta técnica es, antes que asunto de investigación, cuestión de suerte.

Lo importante, reside en el valioso aporte que la bimbreción proporciona al *mester* de nuestro poeta y la ceñida visión que nos da de su proceso creador.

Podría dispensársenos el entusiasmo que sentimos al percibir de nuevo la íntima relación entre forma interior y exterior, entre contenido y formante.

No hemos registrado sólo un rasgo verbal, una particularidad idiomática. Podemos decir, que la bimbreción es el reflejo formal de un determinado contenido. Hemos dicho, que los bimbres reflejan perfectamente el mundo sombrío del poeta, que le permiten insistir, casi majaderamente, en cierta intuición profunda de la vida. No es azaroso que Pezoa Véliz no use la bimbreción por contrarios, ni la sin contrarios, sino la bimbreción reiterativa. Es ella la última, la única adecuada para expresar su mundo, la vida y su persamiento poético (34 a).

(34 a) Podríamos, para mayor claridad, establecer gráficamente esta relación entre los dos planos:



#### VERSOS TRIMEMBRES EN LA POESÍA DE CARLOS PEZOA VÉLIZ

El atento estudio de la forma exterior de la segunda época de Pezoa Véliz nos revela un rasgo formal sugerente: *la trimembreción*.

“¡Ah!, este frío... me ha calado... me ha [aterido].

Esta niebla desmorona los mirajes.  
Esta lluvia friolenta ya ha entumido  
los efectos, los ensueños, los paisajes...

(“La primera lluvia”).

Su mal es el mismo de los vagabundos:  
*fatiga, neurosis, anemia moral,*  
sensaciones raras, sueños errabundos  
que vagan en busca de un vago ideal.

*Ni piensa, ni pinta, ni el humor ingenia.*  
¡Qué ha de pintar, si halla todo sin color!  
Tiene hipocondría, tiene neurastenia,  
y hace un gesto de asco si oye hablar de amor.

(“El Pintor Perezza”).

Dámaso Alonso establece acerca de los versos trimembres: “Conoce Medrano su especial efecto como remate de una composición. Unas veces como pórtico de salida... Otras veces, para recoger el fin, ya pasado el huracán, lo que el dolor ha entrecortado” (35).

Es imposible desconocer la belleza de los versos trimembres. Comunican ellos a la composición poética lentitud, morosidad estilística, incluso cierta majestad, permiten recoger muchas veces toda una carga afectiva, todo un golpe sentimental que de otro modo se perdería.

Su efecto estético resalta mejor cuando van al final del poema. Parece así saberlo Pezoa Véliz, en ese precioso final de:

(35) Alonso, Dámaso, *Vida y obra de Medrano*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio Nebrija. Madrid, 1948.

## ENTIERRO DE CAMPO

Y allá en la montaña oscura  
¿quién era? llorando pienso:  
—¡Algún pobre diablo anónimo  
que vino un día de lejos,  
alguno que amó los campos,  
que amó el sol, que amó el sendero  
por donde se va la vida,  
por donde él, pobre labriego,  
halló una tarde el olvido,  
*enfermo, cansado, viejo!*

En tres golpes lentos está expresada plenamente toda la compasión y emoción del poeta por ese pobre diablo anónimo. Enfermo, cansado, viejo.

El remate del poema es perfecto, gracias a la trimembración. Toda la afectividad del poeta refrenada, en las estrofas iniciales, se va desbordando lentamente. Se hace más notoria en la estrofa inicial y se desborda calmamente en los trimembres.

Enfermo, cansado, viejo...

Pero, no sólo este uso estilístico de trimembres es valioso en Pezoa Véliz. El poeta siente especial predilección por ellos. Así, en "El Pintor Pereza" los trimembres constituyen la oculta estructura del poema:

- 1) Fatiga, neurosis, anemia moral.
- 2) Ni piensa, ni pinta ni el humor ingenia.
- 3) Mira el techo, el humo, las flores, el mar (36).
- 4) Muere en silencio, de tedio, de esplín.

En verdad, los trimembres son la espina dorsal del poema. El poeta por medio de estos sintagmas no progresivos nos da el clima exacto del poema. El pintor tiene fatiga, luego no piensa, ni trabaja, mira distraído y permanece silencioso en medio del tedio. ¿Pero no es éste un atisbo de correlación, no es siquiera un débil esquema, una oculta armazón?

(36) Consideramos estos tres sustantivos, como un sintagma.

Fatiga (A-1), neurosis (A-2), anemia moral (A-3).

Ni piensa (B-1), ni pinta (B-2), ni el humor ingenia (B-3).

Mira el techo (C-1), el humo (C-2), las flores, el mar (C-3).  
(distráido) (idem)  
(idem)

Muere en silencio (D-1), de tedio (D-2), de esplín (D-3).

La pluralidad básica sería:

A-1    A-2    A-3

Ahora, si no existiera esta correlación (y recordemos que el poeta conocía el procedimiento), los trimembres, en última instancia, son los que dan la tónica afectiva y la andadura estilística, junto a la reiteración, al poema.

Pero, ¿no llama la atención a nuestra intuición de lector el material afectivo y conceptual sobre el que están contruídos los trimembres?

- 1) enfermo, cansado, viejo...

("Entierro de campo").

- 2) Flaco, lanudo y sucio...
- 3) los paseos, las plazas y las ferias...
- 4) Mustio y cansado, sin saber su anhelo...

("El perro vagabundo").

- 5) fatiga, neurosis, anemia moral...
- 6) ni piensa, ni pinta, ni el humor ingenia...
- 7) mira el techo, el humo, las flores y el mar...
- 8) muere en silencio, de tedio, de esplín...

("El Pintor Pereza").

- 9) le corroen, le anesthesian, le amortajan...
- 10) Las campanas... es el tiempo; es esta lluvia...
- 11) Caen hojas amarillas, caen quejas...

- 12) cae el tedio de los pájaros inquietos...  
 [(37).  
 13) ... Santa madre, tengo frío, tengo frío  
 14) hora a hora, noche a noche, día a día...  
 15) ¡Ah, este frío!... me ha calado... me  
 ha aterido...  
 16) los efectos, los ensueños, los paisajes...  
 ("La primera lluvia").  
 17) Serio, brusco y socarrón...  
 18) torvo, enjuto y carcomido...  
 19) gente pobre, vieja, inculta...  
 20) la noche, la sombra, el frío...

("Pancho y Tomás").

De los veinte ejemplos de versos trimembres que hemos dado, *sólo dos* no aluden a lo sombrío, lo triste, lo patético.

En verdad, parece que la visión del mundo del poeta es hondamente amarga y descarnada. Todos los recursos formales apuntan hacia ángulos deprimentes y melancólicos.

(37) Muchas veces los trimembres y plurimembres rebasan la estructura del verso y se continúan en el siguiente.

Carlos Pezoa Véliz ve la vida del pueblo con ojos y alma de escritor naturalista. Le impresionan de la realidad social todos aquellos aspectos que revelan miseria e injusticia social. Es evidente que no es esta una visión retórica, artificiosa, sino vital y profundamente sentida. Pero, también, es evidente que el naturalismo fué el movimiento literario que —como a la mayoría de los escritores del 900— le proporcionó la técnica, los instrumentos literarios necesarios para penetrar y recrear estéticamente esta realidad amarga, apenas entrevista por los escritores anteriores.

La visión pesimista de Zola sobre la vida y los móviles que guían al hombre, se ve reflejada indudablemente en la visión de Pezoa Véliz. Para ambos, también, la solución de este estado vital sombrío se encuentra en el trabajo.

Los versos trimembres, lentos, morosos, tristes, permiten a Pezoa Véliz expresar adecuadamente este estado de alma peculiar, que dominó su existencia y estructurara su poesía hacia un determinado ángulo formal, fiel reflejo de la materia, de los motivos poéticos que la conforman.