

BASES CRITICAS PARA UNA VALORACION DE LA NOVELA CHILENA

Radoslav Ivelic K.—Fidel Sepúlveda Ll.

Cada cierto tiempo la novela chilena se somete a revisiones críticas, para tomar conciencia de su justo valor. Es lo que ocurre actualmente: conferencias, foros encuestas, entrevistas, ensayos... para muchos la novela chilena está en crisis, y su crisis es tan profunda que el pobre enfermo, como si no le bastaran sus propios achaques, se ha echado encima un complejo de inferioridad: "el complejo Vargas Llosa".

He aquí otro ensayo.

Estas páginas no pretenden ser una historia, ni un panorama de nuestra novelística; buscan dar un nuevo diagnóstico, con la fundada esperanza de que el enfermo tiene fuerzas suficientes como para reponerse.

Para ilustrar nuestro diagnóstico hemos tomado ALGUNAS obras, ALGUNOS autores. Forzosamente, el lector encontrará omisiones importantes.

Nuestro ensayo está dividido en dos capítulos:

I.—LA TRANSFIGURACION DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO EN LA NOVELA CHILENA.

II.—EL ACONTECIMIENTO NOVELESCO.

Para un análisis más exhaustivo de los principios estéticos que se aplicarán, el lector puede recurrir al ensayo del R. P. Raimundo Kupareo "EL TIEMPO Y EL ESPACIO NOVELESCOS" que se publica en este mismo número de "AESTHESIS", y a sus demás obras —que citaremos oportunamente durante el transcurso de estas páginas—. Valor especial tiene esta advertencia, frente a los conceptos de ASINCRONISMO y ASINCORESMO, que relacionan dos espacios y dos tiempos respectivamente, no unidos entre sí, pero que, al aproximarlos, el novelista les da una nueva significación.

LA TRANSFIGURACION DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO

EN LA NOVELA CHILENA

(Primera Parte)

Fidel Sepúlveda.

Este ensayo quisiera haber sido escrito para Perogrullo: Perogrullo habría aceptado que una silla al natural y una silla pintada por Van Gogh no son la misma cosa; que una es la venganza que relata en la página central nuestro popular "Clarín" y otra es la venganza de Hamlet. En resumen, que una cosa es lo naturalmente dado y otra lo intencionalmente creado y que para crear algo, un hombre debe haber hecho algo más que copiar lo natural.

Y Perogrullo también habría admitido que, en una narración, lo que se ha de relatar es un hecho, algo que sucede a alguien en algún tiempo y lugar. Y que si esto aspira a que se llame creación, o sea, arte, debe reunir ciertas condiciones técnicas y apuntar a ciertos valores trascendentes, y que para que algo pueda tener trascendencia, aspirar a la subsistencia a través del tiempo y del espacio, debe tener cierta organización, cierta elaboración que lo eleven sobre un hecho vulgar, anodino. En una palabra, Perogrullo habría comprendido que algo que aspira a ser trascendente no puede tener un significado intrascendente. Y puesto en este punto, habría admitido también que el acontecimiento relatado debería dar una sugestión, apuntar a un "más allá" de lo que naturalmente es y que para ello necesita que los elementos que entran en la acción —personaje, tiempo, espacio— también deben estar elaborados, o sea, deben incorporarse a la acción, cooperar sugestivamente a ella.

Y Perogrullo admitiría también que el público o el autor llaman novelas o cuentos a ciertos relatos y a otros no, y que con esta nominación quieren distinguir a aquellos que estiman superiores por la técnica y la trascendencia que observan en ellos. Pero, ¿qué pasa cuando algo se denomina novela o cuento y delata en su configuración impericia técnica o simplemente retrata lo naturalmente dado? Cuando sus acciones no se diferencian de la que pasó ayer y de la que nadie se acuerda, porque no tenía nada digno de recordarse, porque no sugería nada más que su banal existencia y cuando su espacio no es sino la copia de lo que todos vemos, y cuando su tiempo es sólo sucesión de cosas que suceden todos los días?

Perogrullo diría que no puede ser considerada novela o cuento, y al decir esto estaría hablando por su boca el sentido común, la lógica y la consecuencia.

Es lo que hemos querido al escribir este ensayo. Examinar el nivel de existencia de los hechos relatados en algunas obras de la narrativa chilena.

Examinar si los materiales con que están construidas son materiales elaborados, profundizados, o si están al "natural". Si entre acción, personajes, espacio y tiempo hay integración, incorporación, unión en una unidad y nivel superior a lo naturalmente dado. Si sus autores "crearon" algo o "copiaron" cómodamente lo que hallaron a su paso. Si intuyeron en los múltiples acontecimientos de la vida un valor más trascendente, honroso y permanente que superara lo natural, físico-psíquico, y si fueron capaces de intuir en el espacio la potencialidad simbólica que esconde, y si el tiempo fue moldeado como entidad superior, con una duración aprehensora y sugestiva de fuerzas espirituales, metafísicas.

Para realizar nuestro intento, pasaremos revista a un grupo de obras, desde **Alberto Blest Gana**, hasta los novelistas actuales. De esta manera, creemos, será posible observar el avance, retroceso o estancamiento de nuestra novelística.

En **MARTIN RIVAS**, de **Alberto Blest Gana**, se advierte, desde las primeras páginas, una sumisión incondicional al tiempo socio-histórico. Hay un afán por precisar el año en que comienza la fábula, la edad del protagonista y del resto de los personajes, el vestuario de la época, etc.

Interés similar se observa en cuanto a la exactitud espacial. Bajo igual impronta espacio temporal, es necesario encuadrar las reflexiones sociológicas sobre el dinero y su eficacia como caldo de cultivo del ascenso social. Giran en torno a la idea del tiempo, igualmente, las consideraciones (¡tan abundantes y no siempre afortunadas!) sobre las edades del hombre y su perspectiva vital. Así, respecto de Leonor, se dice: *era un conjunto de belleza ideal, de las que hacen bullir la imaginación de los jóvenes y revivir el cuadro de pasadas dichas de los viejos.* (Pág. 12, Ed. Pomaire).

Individuos, grupos (familia, sociedad), se describen con acuciosidad, en aras de la fidelidad a la costumbre, al dato, a las ideas de un espacio y de un tiempo bien determinado.

En los primeros capítulos, ya se perfilan los motivos que dinamizarán toda la obra: juventud, dinero, sociedad o, si se prefiere, el impulso ascendente de la juventud y de la sociedad en conquista de un mejor status. Los problemas del individuo se reflejan en la familia y de ésta pasan a la sociedad entera. Se trata de un espacio inter-relacionado, interdependiente.

En el episodio del teatro, hay cierta riqueza y agilidad en la combinación de diversos espacios (bajos, altos) relacionados con la realidad y la ilusión, pero sin mayor vuelo creativo. Más animación y heterogeneidad de situaciones es dable apreciar en la fiesta de "medio pelo", pero también es riqueza vital, que no trasciende el documento de época. Dentro de esta línea se puede pensar ese paseo de fiestas patrias; en

el encuentro entre Agustín y la familia Molina hay una situación que indirectamente nos habla de espacios sociales y psicológicos que impiden que opere el espacio físico; pese a su proximidad los grupos permanecen separados. Se puede apreciar cierta elaboración del elemento espacial, pero bajo una estética realista, excesivamente respetuosa de lo objetivo en su sentido menos valioso. No hay verdadera incorporación, integración, al movimiento del acontecimiento y a su significado.

Para hallar algo semejante, habría que pensar en el siguiente pasaje: **Leonor habiendo oído a Agustín que Rivas iba a almorzar con Rafael San Luis, sintió helada la atmósfera del comedor, donde esperaba verle.** Encontramos aquí una proyección del estado anímico del personaje que impone su módulo al espacio. Es un avance al espacio-escenario, pero no rebasa un fenómeno psíquico, no se desprende del respeto a lo real, sea físico o psíquico. Y es que la estética realista de Blest Gana no le permite innovar en este aspecto. Las alusiones espacio-temporales que jalonan la obra están bajo el modus operandi que hemos anotado. Así cuando expresa que "el tiempo y la ausencia de los lugares" de la pasada felicidad terminan haciendo crecer el olvido y otro amor en el corazón de Matilde, o cuando Martín Rivas ve el paisaje con ojos diferentes, "condenado al luto" desde que lo abandonara la esperanza.

Dentro de estas limitaciones podríamos decir, sin embargo, que el ánimo espacio-temporal juvenil y provinciano impone su ritmo y su atmósfera al ambiente maduro y santiaguino y que correlativamente las ideas jóvenes, transitoriamente derrotadas, moldearán en el futuro la sociedad chilena. ¡Larga esperanza a largo plazo!

En **EL LOCO ESTERO**, Blest Gana realiza un trabajo de mayor madurez en cuanto a sugerencia de una realidad trascendente, empleando los elementos del género narrativo. Por esta causa, podemos observar que tiempo y espacio tienen una función más destacada.

El trabajo con espacios está creando atmósferas que entre sí se contraponen en una cadena de tensiones que animan los acontecimientos en segura gravitación en torno a un eje anecdótico central. Esta técnica de creación de atmósferas (o sea espacios henchidos de contenido) se puede captar desde los primeros capítulos. Así el mirar furtivo de la pareja de jóvenes, horadando la muralla de recelo y hostilidad de la tía de la muchacha, ya insinúan estos diversos climas en que se desarrollará la novela. Esto se hace más evidente cuando se contraponen espacios abiertos, juveniles, de libertad, con el espacio cerrado, de vejez y prisión del loco Estero. Los niños, compasivos, presienten algo misterioso y trágico en aquel cuarto en que se arrastran hierros y que vela la penumbra. Esta penumbra física tiende, alarga su manto a lo psíquico, al conflicto vislumbrado nebulosamente por la libertad gorgoateante exterior.

En esta misma línea de contraste entre espacios y atmósferas está la despreocupada alegría del pueblo en la Alameda, regocijada por la entrada triunfal de Bulnes y la concentrada y premiosa urgencia del Nato Díaz por abrirse paso, lo que deviene contraste de ritmos, o sea, contraposición de tiempos psíquicos.

Blest Gana rinde culto a sus recuerdos y a su escuela en este pasaje y describe minuciosamente el paso del general victorioso; es una descripción animada, pero exce-

siva. Pese a ello, tiene un resorte interno que la verticaliza: es el episodio de la loa al héroe. De nuevo el autor recurre al contraste entre tiempos vitales, La integridad y frescura de las niñas que recitan y el tic nervioso de irremediable decadencia de la señora Pineda; la salud y la enfermedad; el triunfo y la derrota están frente a frente hablando de la fugacidad. Esto queda aún más claro cuando flores y excremento de caballos quedan igualmente pisoteados luego que todo pasa.

Es una idea que atraviesa toda la obra. La misma situación se plantea entre Deidamia joven y doña Manuela, en decadencia.

El contraste entre atmósferas o espacios se da, también, en el interior de Carlos Díaz cuando, luego de libertar a don Julián, éste insiste en ir a su cuarto. En ese momento se le plantea al mozo el conflicto entre ilusión y realidad. El procedió con la convicción de que don Julián no era loco. Ahora la realidad parece decirle lo contrario. La realidad es más compleja y tiene una lógica diversa de la rectilínea que quisiera atribuirle la juventud. Es lo que aprende Díaz cuando todo su plan se trastoca. El hombre, tan laboriosamente libertado, por los imprevisibles de la vida, termina perdiendo la libertad y cuando la recupera, ya no la desea. Están en tiempos vitales diferentes, y la comprensión se hace difícil. De todos modos, el aire de la juventud, fresco, entra, barre con los obstáculos y en lo que era lugar cerrado crepitante de odios y resentimientos, se impone la vitalidad, la alegría, de la joven pareja. Una época termina; unos desaparecen —doña Manuela— y los que quedan —don Julián— adhieren generosos a la vida que continúa.

Incluso desde el título, **ZURZULITA**, de **Mariano Latorre**, quiere presentar la vinculación profunda entre el hombre y el medio. El propósito es claro y, por si no lo fuera, el autor se encarga de explicarlo al correr de la narración. Mas el resultado no es tan claro. Dentro del criollismo, el afán geográfico, de reconocimiento de la tierra en su fauna, en su flora y, secundariamente, en su sociología, aparece predominante. En el fondo, ciencia sobre arte. Creación coartada en su libertad por un postulado que desde afuera del valor artístico se le impone y lo distorsiona y cohibe. De ahí que prevalezca la preocupación por la exactitud, por la copia o reflejo fiel de lo físico circundante, por lo fotográfico y documental, por el testimonio de lo que es en su nivel fenoménico, aparential y de ahí su carencia de aguas profundas y sus necesarias sinuosidades y reflejos e influjos soterrados pero, por ello mismo, más esenciales, más comprometedores de lo que es. Y de ahí también su falta de trascendencia, de irradiación, de sugerencia; su pacata particularidad, su anémica pulsación, su mortecina existencia reñida con el rescoldo vibrante que es la vida en sus zonas hondas y sutiles y aceradas.

Latorre, en **Zurzulita**, trabaja con lo elemental. Elementales son sus digresiones sobre la psicología de sus personajes, elemental su estructura novelesca, elementales sus problemas. Elemental es el tratamiento del espacio y elemental el tratamiento del tiempo.

Latorre ha desterrado de su obra el matiz, salvo cuando se trata de describir

la naturaleza, pero aún en este caso se trata de un matiz sensorial que no horada la corteza de las cosas para sangrar la esencia. Sus personajes obedecen a su esquema preconcebido y por ello no poseen pulso, calor y luz propia que contaminen y trasminen el espacio en que se mueven. Ahí están monocordes y uniperfilados, en pauperizada homogeneidad. Cuando varían, se escucha el chirrido del resorte, es una articulación desde afuera. Sus personajes no crean atmósfera en torno suyo, son un subproducto del espacio, espacio que tampoco alienta vida auténtica. Puestos en un tiempo no pueden desbordarlo. Acontecimientos lánguidos, se asfixian entre la seca densidad descriptiva.

Zurzulita quiere mostrar —y se explica, no se lo confía a los hechos— la incompatibilidad entre un temperamento soñador, abúlico, pueblerino —Mateo Elorduy— y la psicología cazarra, materialista y despiadada del campesino. (cfr. pág. 45, Ed. Nascimento, 1964). El fondo de crueldad y egoísmo del campesino es adelantado por el autor, no emana de los hechos.

La relación espacio-hombre es un leitmotiv que recorre la obra, es su columna vertebral. Los campesinos habían perdido, sin duda, algo de la raza originaria, los aventureros que en busca de oro se establecieron en el valle en los tiempos posteriores a la conquista, pero tomaron algo de la sustancia concentrada de las parras de rulo, la aspereza de los quiscos espinudos o de la astucia egoísta de los zorros ladrones y a veces, también, la escamifa de oro que un rayo de sol descubre en el lecho blanco de los pantanos y arroyuelos (pág. 73). Explicación veraz, si se quiere, aunque unilateral. Explicación, no sugerencia nacida de los hechos.

Samuelón, el paria, está descrito a partir de elementos telúricos: era una cabeza enorme. Una masa de barro oscuro de colgantes pliegues, en que un profano hubiera tenido la intención de modelar la cara humana (pág. 77). Plasticidad, pero no profundidad.

Mila, la joven preceptora rural enamorada, tiene su réplica en las zurzulitas. ¿Qué música es esa que suena a su alrededor, cálida, sensual, apasionadamente amorosa? Zurrúu, zurrúu.... ¿Es su propio corazón el que susurra, saturado de acres soplos de vida? Tarda mucho en darse cuenta de que las tortolitas esponjan sus plumas grises en la jaula de colihue. Estallan, casi inflamadas con la semilla de primavera que quema su sangre virgen.... Zurrúu, zurrúu (pág. 105).

El cacique rural y el cura están representados por los toros y los jotes. Todo esto tiene una intención: establecer el vínculo entre hombre y espacio, pero no convence, no pasa de ser una comparación que deja paralelos, no identificados, el plano real y el evocado.

En intención queda también aquel ciego, moldeando los cacharros de greda para recuperar la tierra. No tiene la fuerza del símbolo. Y dentro de la explicación, de la elucubración, de la conclusión, no del hecho, de la vida, de la entraña del ser, queda también este párrafo: **El, en cambio, era mirado como un extraño, a pesar de su nobleza generosa. Un aparecido, como lo había llamado Milla. En la entrega de la niña había más de la siesta cálida de bosque en primavera que de su voluntad. Aquellas piedras puntiagudas daban a los hombres una complexión egoísta y astuta como a los zorros de las risqueras. (Pág. 278).**

Se observan espaciados intentos por producir tensiones, contrastes entre elemento (Cfr. pág. 76) o analogías de dudoso acierto. (Pág. 203).

No cabe duda de que no se produce la "humanización de lo telúrico-cósmico" que exige Heidegger a la obra de arte. Y queda un residuo de torpeza expresiva, diluidora; de exuberancia descriptiva adherida y agobiante. Titubeos psicológicos graves, anticipaciones de desenlace en el mejor de los casos ingenuas; cuestionable elección de escenas y nombres de personajes y, en el fondo, falta de "instalación" de un "mundo" que incorpore y asuma y configure tanta materia, tanta "tierra", continuando el lenguaje heideggeriano. Y al hablar de ausencia de instalación pensamos no sólo en lo espacial, sino también, y quizás más, en lo temporal. En este último sentido no hay un trabajo serio; sólo un fallido intento de asociar la pasión amorosa en su nacimiento, plenitud y decadencia con el ciclo de primavera, verano y otoño. Pero de nuevo se trata de una adherencia, no de una incorporación.

En una época en que el **telurismo** produce una cadena de cumbres novelísticas en Hispanoamérica, en Chile se publica **RANQUIL**, de **Reinaldo Lomboy**, con un subtítulo: **novela de la tierra**.

¿Se cumple el programa que anuncia la portada? ¿Está ahí la tierra en su misterio, su fuerza, su vida? ¿Emana de sus páginas el espíritu que esta tierra infunde a sus hijos? ¿Recorrer sus líneas es ir recorriendo su corteza ríspida o suavísima? ¿Los acontecimientos relatados se yerguen, precipitan o remansan moldeando una imagen del empuje o serenidad de sus hijos? ¿Sus palabras encarnan su fecundidad y acogida o su crueldad y desafío? Por último, ¿presenta ideas, sentimientos, que trasciendan las limitaciones espacio-temporales hasta mostrar un valor universal, piedra de toque de todo arte?

Es posible que nos equivoquemos, pero creemos cuestionable el subtítulo. Creemos que es cuestionable lo de "novela" si se piensa la novela como la creación de un mundo, subsistente en sí, con su organicidad, con su pulso interno —una idea— que se expande por todos sus partes imprimiéndole un ritmo único, irrepetible y variable, como lo es la vida y como lo es la idea en su polifacética unidad. Creemos que aquí hay más bien un reportaje, una crónica que vive del reflejo de los hechos que la motivaron, pero que no alienta vida propia como debe tenerla toda novela que merezca tal nombre. El otro término es "tierra". Creemos que la tierra y lo que de ella se nutre y a ella se arraiga es mucho más de lo que presenta esta obra. Los efluvios de la selva y de los ríos, la germinación de sus frutos, sus hombres y sus pasiones, su goce y su desgarró, sus ilusiones y sus frustraciones, su nacimiento y su muerte, son algo más hondo, más entrañable que lo que muestra este relato.

Nosotros nos quedaríamos simplemente con "Ránquil" Como tal es una obra que exhibe cierta ineptia estilística, que se enmaraña y disgrega arrastrando cierto turbión neológico agotador, que presenta un diálogo poco flexible, que insinúa climas líricos, dramáticos o épicos que luego desbarata, que se prolonga en modulaciones

tonares monocordes y reiterativas de cansino desarrollo, con anticipaciones de acontecimientos que siegan el interés, con internación en un balbuciente monólogo interior desvaído, con una serie de acontecimientos secundarios significativos que se prestaban para su integración al hecho central en un ritmo ascendente impresionante, pero que siguen enmarañados, aislados y chatos. Cuando nos convencemos o indignamos no es por lo que nos entrega la narración, sino por el acontecimiento histórico "de afuera" que sabemos por otra fuente.

Los hechos transcurren en las montañas sureñas. Este espacio no está integrado a la acción, no está elevado a un plano superior. Es un escenario, no es "raumbilden" como dirían los alemanes, o sea, creador, personaje, fuerza, símbolo que irradie su propio mensaje más allá de su objetividad. Cuando se intenta asociarlo al destino humano —viento puelche y amenaza de expropiación— se logra sólo un paralelismo que se pierde en el resto inerte. Las comparaciones entre lo humano y lo telúrico suenan adventicias.

El tiempo y su crudeza están vistos naturalísticamente. Es lo que todos conocemos, o sea lo objetivo. Cuando se opera con transposición temporal —en el comienzo— el hilo narrativo se toma tan tarde que se pierde el efecto buscado.

Falta profundidad y forma para hombres, hechos, elementos, para que éstos de el "más allá" que debe empezar toda obra artística.

FRONTERA, de Luis Durand, no aporta nada a la técnica novelesca. Es un libro donde no falta ningún tópico criollista: descripciones frescas, no agobiadoras como en Latorre, la obligada fiesta de lenocinio, peleas individuales o de grupos, juegos o trabajos de destreza, amores violentos e instintivos, etc.

No se le puede negar acción a la novela. Más bien habría que decir lo contrario. Es excesiva la anécdota. Esta proliferación deviene demérito, la acumulación no integrada de tanto incidente impide el relieve y la perspectiva, la segregación entre lo esencial y lo accesorio. Todo aparece parejo, igualmente importante o intrascendente. No basta para escribir una novela coleccionar muchos hechos si no se tiene un eje central en torno al cual giren y graviten. Este eje estructural falta en **Frontera**. Queda la impresión de que detrás de la obra hay un epos vigoroso, grandioso en su desborde de barbarismo, valor y pasión, pero esto se presiente, se ve al trasluz, no está ahí objetivado. Y una novela debe ser lo contrario. Debe estar vibrando en todas y cada una de las partes, debe tener una clara dirección teleológica, debe ser irradiadora de valores trascendentes para acceder a un plano de universalidad partiendo de su particularidad.

Por estas causas, el espacio y el tiempo no están transfigurados. El espacio está descrito con fidelidad, con ceñimiento a lo objetivo; no se supera el anhelo fotográfico. El espacio aquí es escenario que en ningún caso deviene fuerza que emane la sugestión de una idea. Sólo en contadas oportunidades se logran modestos efectos en-

frontando en contraste, como líneas de fuerza antagónica, al hombre y a la naturaleza. Son escasos parpadeos dentro de una modalidad de ninguna manera novedosa.

Del tiempo cabe señalar igual pobreza. Es mero escenario, igualmente sometido al vasallaje de lo natural. A este respecto, habría que agregar algo más grave. No se logra un manejo ni siquiera discretamente técnico del tiempo en su dimensión natural. Hay una pequeña inversión del orden cronológico: el episodio inicial, que temporalmente debiera ubicarse al final de la obra. Pero, ¿en qué parte? El episodio está borrosamente delineado en su psicología, de modo que no hay posibilidad de ubicarlo con precisión en el relato posterior. Esta imprecisión se muestra también en los personajes, nominados intempestivamente o entrando en acción sin que sepamos de dónde surgen. Y no se trata de un recurso intencional y sostenido; en este caso podría tener cabida como recurso técnico para dar una imagen del mundo de acuerdo a una determinada concepción y como tal sería novedoso y sugestivo y, por ende, acertado. En Durand no cabe esta alternativa y desgraciadamente hay que achacarlo a impericia.

GRAN SEÑOR Y RAJADIABLOS, de **Eduardo Barrios**, es una buena novela dentro de las convenciones del naturalismo en que se inscribe. Hay una estructura bien ideada, sostenida sin desmayos de principio a fin. Se trata de una técnica tradicional en donde el centro lo ocupa el carácter enérgico, violento, pasional y activo de José Pedro Valverde, un señor feudal de los campos chilenos. En sucesivas evocaciones, **ordenadas cronológicamente**, se va presentando la infancia, juventud, madurez, ancianidad. De cuando en cuando, recuerdos saltan del pasado, fugaces, a integrarse al caudal del presente. Es tradicional su técnica, como tradicional y clásica es la semejanza que muestra. Dentro de esta simplicidad hay delicadeza, dominio, destreza. Hay jerarquización de los hechos, modulación acertada de los sentimientos y creación de atmósfera que trasciende lo meramente localista y temporal.

Puede comprobarse un trabajo constante, soterrado a veces, ostensible sin estridencia otras, de las categorías espacio-temporales. Recordando el desarrollo de la obra podría decirse que se da un desplazamiento paulatino del espacio al tiempo. Los ingredientes espaciales abundan en un comienzo, se entretoran con lo temporal al promediar la obra y, al final, la presencia del tiempo gravita poderosamente.

El espacio, a diferencia del criollismo, no está tratado en sí. No hay minuciosidad, detallismo, inventario. Hay presencia con intencionalidad. La naturaleza aparece tranquila, impasible, cuando acaba de ocurrir la muerte del amigo y del padre del protagonista. Es una naturaleza que cumple una función, crea tensión. Más adelante (pág. 77, Ed. Nascimento, 1967), el resplandor de los rastrojos incendiados es una réplica del espíritu del cura Valverde. La naturaleza se presenta como contrapunto para reforzar y aclarar su estado interior. Cuando el rapto de la novia por el joven Valverde, sobrino del cura, un violento temporal durante muchos días asola el campo. Contrapunto con la violencia que desata en el alma del clérigo el acto del sobrino. Continúa esta técnica de alternancia entre contrapunto y contraste en toda esta parte. El contraste entre

conflicto, desgarró o turbulencia interior de tío y sobrino y la luminosidad de la naturaleza. (Págs. 110 y 129, respectivamente).

Progresivamente van privando las alusiones al espacio como elemento incorporado al quehacer anímico de los personajes. Es que cada vez se va hincando más la presencia del hombre sobre lo circundante, hasta hacerlo suyo, hasta transfundirle su fisonomía, pulso y vida. En otras palabras, se impone la línea de la solidaridad entre hombre y tierra, lazo, vínculo, que sólo vendrá a romper el tiempo como inherencia contingente, minadora del individuo y como devenir, transformador de la sociedad.

A veces es preludeo, como aquel **viñecillo que se fue aproximando. Lo sintió José Pedro venir entre las plantas, pasar, huir. Dejó una lluvia de acacias en el suelo. Y no hubo más.** Insinúa, anuncia, el nuevo amor que, leve, orea el dolor, refresca la herida dejada por el pasado. José Pedro ordena, al día siguiente, ampliar la casa... Y la evocación cierra con estas palabras: **Amaneció con tiempo espléndido.**

En esta línea aproximadora de personas y espacios hay que inscribir el "eterno retorno" de las estaciones, que se ajustan a estados anímicos de los personajes. En este fluir confluyen espacio y tiempo. Los pasajes más felices de la novela se hallan en esta dirección. Así, aquella **Sinfonía en azul** (que nos recuerda a Juan Ramón Jiménez, "Dios está azul"): **Despierta un domingo azul. Están azules los cielos y los espejos de los charcos, los pinos y los cristales de las casas.... Azul canta la flauta de los pájaros, azules llegan los gritos de las niñas desde el interior.... Si habla ahora ella, también azul sería su voz. Azules se vuelven sus pensamientos. Su alma toda se tiñe de azul. Y cuando la campana llamando a misa la despierta, le parece que se desparan los sonos por el aire cual si se desgranase un rosario de cuentas azules.** (Pág. 262). La paz, la serenidad, la plenitud, se trasfunde del espacio al personaje. Esta misma idea se modula en otro pasaje: **Cuando tiembla el alma, tiembla todo cuanto la rodea.... Es como cuando tiembla la luz y con ella las cosas que se hallan a su alcance.**

He aquí un planteamiento de raigambre panteísta, de interacción de todo el universo. Este principio informa buena parte de la novela. Así **pasa el mugir de ganados distantes.... Las aguas toman un tinte verdoso y opaco. Y un pececillo de estaño salta fuera del cristal, brilla una vez y vuelve a caer: deja primero un eco húmedo y luego un silencio misterioso. Es la voz de los universos invisibles. ¿Hay algo más intenso que lo invisible?** (Pág. 348). Ha llegado la madurez del amor. El pasado con sus infidelidades, el bullicio reciente se esfuman y en la noche el esposo y la esposa se recogen: **Del día quedaba en el ambiente un zumbor de colmenas y enjambres y en el aire ardía el aroma de los alevines. Arriba, la luna y las estrellas copiaban el vuelo nupcial de las abejas. Reina de plata, zángano de plata, perpetuaban sosegadamente un rito de amor. No estamos en la copia de la realidad. Esta es soporte para alzar el vuelo, trascender a una sugerencia más ideal.**

Además de esta fusión entre hombre y naturaleza, de lo visible y lo invisible, y de aquel símbolo de éste, está la concepción del hombre creador de espacio, de su propio espacio. José Pedro Valverde lo crea. Es su fondo, pero más allá de esto es su personalidad, personalidad que necesita libertad para desarrollarse, inmunidad a

las acechanzas del medio que intenta coartarla y por ello pone cadenas a sus casas, como emblemas de su inviolabilidad. **Aquellas cadenas con que tiempo atrás cercó la casa han llegado poco a poco a incorporarse a su persona con el poder de los símbolos. Y puesto que ha creado su mundo, lo sostendrá, lo conducirá de progresos a plenitudes y, fatalmente, a él se ha de entregar en altiva servidumbre.** (Pág. 273).

No es simple afán de propiedad privada, resabio del concepto romanista de propiedad. Es desarrollo en plenitud de su personalidad, personalidad que crea mundo, que crea conducta, que acuña almas y espacio a su imagen y semejanza.

Muy vinculado al espacio está el tiempo. Tiempo que carcome, que mina y resquebraja. El tiempo es algo que se impone, ante cuyo imperativo ciertos hombres no pueden defenderse. En este sentido, los escudos de armas, los antepasados, imponen una conducta y prefijan el futuro. El pasado es también el que impone su rebeldía, ante toda presión por una nivelación social. Aquellos muebles "eternos" crean un impacto frente a lo transitorio; pasan de casa en casa; pareciera que éstas hubieran sido hechas para aquéllos. Es que hay ciertas cosas en las que ha dejado su huella lo permanente y sobrenañan la marea de la transitoriedad.

El tiempo va sembrando la desolación, va despoblando de amigos el mundo hasta dejar al hombre en radical soledad. (Cfr. pág. 363).

El mejor pasaje en que el tiempo aparece como fuerza irreductible es aquel en que misió Marisabel narra el peregrinaje de los retratos de sus antepasados. La familia debe abandonar su antigua casa, perseguida por la estrechez económica. Lleva sus antepasados a otro lugar. Deben trasladarse a otra casa y a otra y así cada vez más pequeña, y para los antepasados ya no hay espacio, deben descuajarlos de sus marcos, envolverlos, recortarlos, y, finalmente, quedan sólo los rostros, todos agobiados, ahogándose en un solo cuadro. A esto ha reducido el tiempo lo pasado y su orgullo y vanidad.

Así se encadenan tiempo y espacio en esta novela. Así se metabolizan hombre, espacio y tiempo. Los pobres se someten a las leyes de los poderosos como la tierra misma: **Pasto blanco. Lo pisotean, pero él se levanta y a la tarde ya está fresco, creciendo para que se lo coman.** Pero los ricos tampoco escapan a esta ley inexorable y por ello, cuando, soberbio, el patrón arranca las vides, para no someterse a la evolución que imponen los nuevos vientos sociales, empieza su decadencia: **Junto con desaparecer aquellas parras, con tanto ilusión y tanto amor plantadas, empezó don José Pedro real y efectivamente a envejecer.**

Pero uno es el tiempo social y otro es el tiempo de un hombre. Por eso cuando muere, **clavados los ojos, muy abiertos, en la muriente lista de luz, agonizó. Se apagó el sol. Habíase nublado de improviso y empezó a llover con ira y estrépito.**

Antuco abrió de par en par la ventana del patio. El aguacero violento había cesado al hacerse la noche. Ahora llovía misteriosamente en las tinieblas.

Así finaliza esta novela sólida, maciza, sobria, y con relámpagos intuitivos que nos abren al misterio, a la trascendencia.

En "LLAMPO DE SANGRE, de Oscar Castro, hallamos un remanso de frescura, fluidez y poesía. En los planos espacio-temporales, se ciñe en general a la realidad, pero paulatinamente va generando una atmósfera livianamente ensoñada de mirajes auríferos que simbolizan la irreductible esperanza del hombre en la felicidad y el amor. Corre a lo largo de esta obra el contraste entre el sentimiento hondo del hombre y la rudeza del espacio en que labora. En otro sentido, se puede apreciar un contrapunto entre la pasión punzante y desgarradora y su trabajo minero, en fino simbolismo, en el episodio sentimental entre Ricardo y Elena. Entre el abrir destrozando la mina y aquel sentimiento acosador, hay íntima concordancia y las palabras se ciñen y, rítmicamente, plastifican este asedio sin tregua. (Cfr. pág. 33 y siguientes. Ed. del Pacífico, 1950).

Presciencia evapora aquella escena imaginaria en que el minero muerto dialoga con San Pedro. No es simple imaginación, es un espacio espiritual que subyace en el minero en su mundo en que lo visible tiene menos realidad que lo invisible. Si hay pasajes admirables en la obra de Oscar Castro, éste es uno de ellos por su hondura y en su sencillez, trascendencia. Ciriaco Pardo descendía por última vez hasta Chacón, majestuoso, tranquilo, sin asentar los pies en el suelo, como si fuera volando.

Se entreveran contrastes y contrapuntos entre lo humano y el paisaje en gráciles desplazamientos. (Ver. págs. 167-182).

En el capítulo **Las pupilas del oro**, es fácil apreciar la vivificación del espacio y el traspaso de su dureza al alma humana, afilánola de codicia.

La novela va nervándose poco a poco, irguiendo su ritmo desde la ensoñación hasta el crimen y sigue en este ritmo ascendente hasta el episodio de la agonía, muerte y resurrección de Ricardo Robles en el interior de la mina. A este punto confluyen espacios y tiempos haciendo de él uno de los más logrados. La cueva de la mina, en esa situación límite de la muerte, se llena de profundo significado. Afuera, espacios abiertos, la luz, la vida. Adentro, espacio cerrado, la oscuridad, la muerte. La muerte que empieza a inundarlo, a mojarlo desde las paredes de la mina y el tiempo, el presente de minutos saboreando su vida, su pasado, su futuro; lo que podría haber sido o lo que será luego de la muerte. Espacio y tiempo cercándolo y desnudando lo que tiene de más profundo y permanente. Decantación del amor y decantación de todo y la esperanza allá, lejana, imposible.

El tiempo destruye y perpetúa. Va a destruir a Ricardo Robles. Perpetúa al minero viejo, Dick Russell, en el hijo.

El tiempo está captado en esta parte en una duración no simplemente cronológica, ni psíquica, sino como duración de madurez y duración "sub specie aeternitatis", del que contempla todo a la luz de la muerte y bajo esta luz ve su valor y su finalidad.

La novela termina con estas palabras, cuando ya Ricardo, salvado prodigiosamente, vive con su mujer y su hijo y ésta va a ver al amigo encarcelado: "Un amigo lo esperaría al salir, lejos, en un pueblo del sur".

Miró por la ventana estrecha que le mostraba una esquinita de cielo, y había sol en los barrotes, allá arriba.

Entonces sintió que ya no estaba solo. Que ya no estaba tan solo,

En **JUANA LUCERO**, de **Augusto D'Halmar**, se da el choque de dos espacios y de dos tiempos, y, a través de esta estructura, la acción se quiebra y polifacetiza en disparejas sugerencias.

Hay un espacio socio-histórico de ancestro zolaniano, descarnado, sórdido, egoísta, de una parte, en el que se desarrolla la acción. En este espacio aparece la adolescencia de la protagonista, trizada por la muerte materna; la caída de Juana Lucero en manos de la indiferencia, la brutalidad, la explotación y su declive final en la locura. Se trata de un ambiente cancerado por el vicio, maquillado por la hipocresía, acorazado por el egoísmo.

En intermitente paralelismo contrapuntístico aparece el mundo del más allá de impronta cristiano-espiritista, como factor premonitorio y preludiante. Espacio fugado de espejos en los que la imagen de la madre difunta va adelantando lo porvenir, en profética impotencia frente al destino de su hija.

El desarrollo cronológico se ve alterado por estos anuncios de futuro, iluminadores para el observador, ciegos para la protagonista.

En este juego entre realidad visible e invisible está el mayor mérito y la mayor debilidad de la obra. Mérito por su audacia intencional; debilidad por el resultado. El autor está con un pie en la realidad y con el otro en el más allá; tiene en una mano el humo y en la otra el neuma, pero no logra insuflar éste a aquél y esta indecisión le es fatal. La obra no fragua sino que permanece en radical trizamiento. D'Halmar trata de explicar la presencia de la muerte por alucinaciones, producto de la obsesión, por una parte, pero, por otra, pretende darle óptica subsistencia y en este tironeo, el hijo, la obra, no se salva, como en el salomónico caso, sino que se desgarró y muere.

Cisura semejante es posible vislumbrar también en el desdoblamiento de la protagonista —muerte de Juana y nacimiento de Naná— sugerencia que ideativamente no tenía necesidad de buscar, afanada, apoyaturas naturalísticas, pero que D'Halmar no afronta con resolución sino en fatal titubeo. Pone abrazaderas (aclaraciones, insistencias, salvedades) que desde afuera buscan impedir el derrame de la idea porque ésta no ha impregnado homogéneamente la materia en intuitiva visión integradora.

No olvidemos, sin embargo, que fue escrita en 1902. Se necesitaba audacia e intuición creadora, en aquella época, para aventurarse por estos insólitos senderos.

Queda, como saldo a favor de Augusto D'Halmar en aquel ambiente abruptamente

naturalista, ese flamear de fuego fatuo de la imaginación, la sugestión del ritmo interno por la cadena ascendente y enriquecedora de las apariciones espectrales, (doble de espacio y tiempo), visual sesgada entreveradora de bien y mal (Virgen del cementerio), de vida y muerte (anciana del lenocinio), conciencia y locura (protagonista), ser en originaria luminosidad y desintegración (castaño y crápula), etc., que hieren la realidad achatada con reflejos de trascendencia.

En **HUMO HACIA EL SUR**, de **Marta Brunet**, se observan diversos espacios y tiempos vitales. El luminoso, sereno, vagoroso, de **María Soledad**; el frío, rígido, estéril, de **doña Batilde**; el ensañado, imaginado, calidoscópico de **Solita**. Madre e hija, los niños y los enamorados, resisten el asedio, se refugian en la espontaneidad. El resto se somete a la voluntad de **doña Batilde**. Ella ciega la luz y queda la casa sumada a la noche, la noche en la infinita monotonía del tiempo, despiadado coleccionador de identidades. (Pág. 557, *Obras Completas*, Ed. Zig-Zag). Esto es todo el pueblo, su pueblo.

Espacio y tiempo asociados —un temporal de seis días— ponen cerco a las conciencias; el temporal deviene crisol depurador de adherencias, revelador de verdades. Después de este hecho, todo saldrá cambiado: abiertos los odios, descubiertas las pasiones, purificado el amor, y, cuando esto último sucede, abre el cielo, cesa el aguacero, se restablece la bonanza, bonanza pasajera. La gente rebulle, conversa, traspasa límites, rompe convenciones, como jamás lo ha hecho antes. Nadie sabe por qué todavía. Y la verdad es que ha dejado ya de pertenecer a **doña Batilde** y por esto cada uno recobra su espacio y tiempo vitales, intransferibles.

Ernesto observa: Algo había cambiado en el aire, en las calles... en el pueblo todo. Un encanto mantenido por la cerrazón de su secreto se había trizado para siempre. A su desdoblamiento interno correspondía un casi más insoportable desdoblamiento de la realidad externa. No era posible precisar en qué forma aquello se manifestaba, pero percibía en cada cosa una actitud hostil, como si también ellas hubieran de pronto confiado a un extraño lo torpe de su íntima naturaleza, como si se hubieran liberado y se atrevieran a enfrentarse con el resto del mundo, en todo el terrible impudor que hasta entonces se mantuviera en sigilo. (Pág. 667).

Don Juan Manuel, pura ausencia palpable, la ausencia de **doña Batilde** corporizada, es quien ha desencadenado la rebelión. (Pág. 669).

Ahora comprende totalmente el por qué de sus confidencias al borde de la partida del genlo director del pueblo, ahora comprende la responsabilidad que le toca a él y la culpa de los demás. Comprende a la **Paca Cueto**, comprende a los que dejaron a un muerto en cruz sobre la otra cruz de los caminos (Pág. 669).

Ya está frente a la casa de **doña Batilde**, que, sin ella, se convierte en el centro de la noche, en el vértice del remolino que amenaza succionarlo.

Don Juan Manuel, el marido de doña Batilde, emana un espacio que atrae a la sombra, que magnetiza, espacio que se irradia desde su mano **percutida de manchas ocres** en que la piel aparece ligeramente humedecida, con algo de viscoso y de repulsivamente vivo. Atmósfera malsana es lo que emana de don Juan Manuel, el impotente que desencadena la avaricia compensadora en doña Batilde y que, desde ella, cancera y agosta al pueblo entero.

Don Juan Manuel espera llenar su vacío de impotente con las confidencias del macho, **repugnantemente gozando a través de él parte de la existencia que le está negada**. Se trata de un parasitismo del ámbito espacio temporal de otro, de Ernesto Pérez.

Este, en intención, ha dado muerte a don Juan Manuel y con ello se ha liberado de su "otro yo" y, ahora, vuelve liviano, íntegro. El "otro" ha muerto. Ilusión. Doña Batilde le ha impreso la máscara del doblez, del disimulo, que logra engañar a María Soledad, pero no a Solita. Solita sabe que no es "de veras".

En el fondo quiso matar, e intencionalmente lo hizo, a aquel hombre que es radical ausencia porque es su propio espejo, es su otro yo tan cuidadosamente oculto. Verdad interna y máscara externa, espacios y tiempos hacia adentro y hacia afuera se enfrentan. Cuando desaparece, hecho humo, el escenario en que se desarrolla esta comedia, recobran, dolorosamente, su personalidad hombres y mujeres.

Desaparece este escenario, el pueblo simétrico, cronométrico, aposado bajo el imperio de su madre, doña Batilde, pueblo que material y espiritualmente se cohibe para el bien y para el mal en organizada, rítmica, monotonía.

Espacio y tiempo está dominado, no es sino prolongación o proyección de aquella voluntad dura, austera, que ha reprimido la vida, la espontaneidad, en sí y en los demás. Ernesto, Juan Manuel, Paca Cueto, etc. refugian su cara y someten su ritmo a la voluntad de la creadora del pueblo. Pero el tiempo ha reventado las represas y el puente, la vida, va a seguir su curso y con él se irá el pueblo, la criatura de doña Batilde y ella, antes que esto suceda, le prende fuego. Sigue siendo la hembra que ante la ida del hijo se rebela y procede a matarlo, a incendiarlo, pero cuando atisba el vacío de su vida, el abandono de la niña dulce y tierna que vivía en ella sobreviene el descoyuntamiento interior y sólo le resta desaparecer.

El espacio, el pueblo, fue una exteriorización, una objetivación de su espíritu, mantenido por su voluntad y vigilancia. Lo deja unos días y se le esfuma y al esfumarse, porque era irreal, como irreal era su maternidad, el vacío llama al vacío y siguiendo el camino indicado por el puente, avanza a su total vencimiento, mientras el rastro, la vida que forzosamente detuvo, sigue su rumbo: el humo sigue hacia el sur.

El tiempo repone todas las cosas a su lugar. Lo que no es real, tarde o temprano debe recobrar su natural curso y lo retoma, desatando generosidades, abatiendo obstinaciones, revelando la verdad.

EL SOCIO, de Jenaro Prieto, presenta una elaboración interesante del espacio por lo que cronológicamente significa para la narrativa chilena, dominada por el criollismo naturalista. Se publica en 1928.

Se trata de una estética expresionista que crea un "ambiente-contrapunto simbólico del espíritu". Esta técnica inicialmente tímida se va afianzando y termina imponiéndose definitivamente. En la pugna entre el espacio y tiempo real de Julián Pardo y espacio y tiempo imaginario de Walter Davis; éste, finalmente, domina y aniquila a su creador.

A lo largo de la obra es perceptible este contrapunto, esta subordinación de lo visible externo a lo invisible interno, de lo físico a lo psíquico y, a la postre, de lo físico a lo metafísico.

Aceptando la estética expresionista de que las cosas no valen en sí, sino por reacción que despiertan en quien las contempla, o sea, una modulación de raigambre idealista, de acuerdo a la cual el hombre crea las cosas y sólo éstas son las que verdaderamente existen, el espacio acá se ciñe a las diversas reacciones o estados anímicos del protagonista. No valen en sí. No tienen fisonomía propia, sino la que, desde adentro, les otorga quien las contempla.

Ya desde el comienzo vemos este contrapunto: las cosas siguiendo a una realidad interior. Así, el ambiente físico de la casa burguesa de Goldenberg presenta un lujo asfixiante: **viejos gobelinos, pesados muebles, chimenea de mármol negro** y próxima a extinguirse, **bailaba todavía una llamita loca y palpitante**. En otras palabras, Goldenberg, especulador bursátil, y su esposa Anita. (Cfr. pág. 42, Ed. del Pacífico, 1957).

Cuando Julián Pardo, en Valparaíso, falsifica el poder de su socio imaginario, se ve a la espuma del mar como "una réplica blanca y altiva como una protesta, quebrándose en los hierros enmohecidos, en las piedras negras y viscosas donde se acumulan los detritos de lo cauces". Espuma que es su conciencia debatiéndose en la tentación. Los buques son "inmensos ataúdes", los botes, "ataúd de niño", y todo ello visto a través de las gafas oscuras que todo lo tetrifican y le presentan a su hijo próximo a la muerte. Cuando realiza exitosamente la operación, **el sol había disipado nublados y la bahía se extendía como un inmenso prado verde... Una bandada de botes de colores blancos, rojos, azules y amarillos, revoloteaban como mariposas.** (Pág. 61).

Cuando el triunfo le sonríe, **los chalets se volvían a mirarlo, los árboles, cabezudos y grotescos, con aires de burgués recién salido de la peluquería, parecían alejarse secreteamos: "ahí va don Julián Pardo".** (Pág. 98).

Son procedimientos simples, tímidos, necesitan explicitar la metáfora ("como", "parecían", pero eficaces).

Jenaro Prieto crea espacios animados de espíritu. Por ejemplo, aquella oficina desierta donde "hasta la estufa parecía enfriarse en esa atmósfera". Atmósfera despersonalizadora.

Paulatinamente la presión de lo imaginario se va haciendo sentir. Así, cuando el escándalo de Maçame Duprés. La confusión de Pardo se trasfunde al ambiente: "Una neblina espesa cubría la ciudad. Los faroles rojizos, parpadeantes como ojos trasnochados, le hacía guiños en la sombra." El espacio empieza a perder su solidez y consistencia y no sólo lo circundante, sino su propio cuerpo. En la mejor técnica sartreana de lo esquizofrénico, sus zapatos se le alejan, "son dos cucarachas", autónomas, repugnantes. Aunque trate de afirmarse en la realidad, barco al garete, sus zapatos lo llevan, y el bar es su "garconiére", que ya no es suya, sino de Davis y en donde todo gira y se desordena hasta que sale "siguiendo a las cucarachas que parecían escabullirse entre las sombras".

De aquí para adelante la realidad; Julián Pardo, seguirá los embates y líneas que dicte lo imaginario. Tiempo y espacio real estarán determinados por tiempo y espacio imaginados.

Con neta técnica expresionista está concebida aquella escena de la bolsa: **La sala entera se columpiaba, oscilaba a compás de las "Auríferas".... subían, y las columnas se alargaban, los muros retrocedían y el "plafond" se hacía más alto y más ancho hasta confundirse con el cielo. Bajaban, y las columnas se retorcian, las murallas se acercaban y la cúpula, como una chata cripta funeraria, le oprimía la cabeza hasta estrecharlo con el pavimento..'** (Pág. 114). Nos recuerda algunos de los mejores filmes de Abel Gance.

El espacio real cada vez se irá desvaneciendo. Se le impondrá, inexorable, el espacio imaginario emanado de Walter Davis. Este lo arrastra al duelo, éste lo despoja, éste, finalmente, lo mata; espacio real y ser real son acorralados y extinguidos por espacio y ser imaginario, y en el fondo, imaginación y mentira, terminan dominando a un mundo de poca fibra y consistencia espiritual, sin columna vertebral que, desde adentro, lo yerga.

En esta línea hay que ubicar el viaje fantasmagórico del duelo, su vuelta triunfal, el diluirse del triunfo, los muebles, ya al final, que lo miran "con aire grave y hostil de inquisidores", las sombras, nada más que sombras" en que se esfuman la sala y su vida, y frente a ello, la permanencia, consistencia, de la ficción, en este caso de la mentira, **una mentira que ha crecido y tomado cuerpo y se ha vuelto en contra suya como todas las mentiras.** (Págs. 173-174).

En cuanto al tiempo hay una duración real, cronológica, y una duración ideativa y ésta se impone a aquélla. En esta lucha entre la temporalidad y la atemporalidad vence esta última. El pobre ser real, inseguro, de intermitente ritmo interno, de desvaído pulso espiritual, debe ser consumido por la tremenda fuerza de la ficción y así sucede. Por esto el tiempo surge como **una legión de hormigas negras que iban repartiéndose por el mundo y desgastando con sus mandíbulas minúsculas la vida, los ideales, las resoluciones. Todo cede... todo se desmorona.** (Pág. 164).

La línea seguida por Jenaro Prieto de alguna manera se continúa en **María Luisa Bombal**. En *El Socio* el ser real, conscientemente, inventa un personaje que le es necesario, como complemento para sus negocios. En la **ULTIMA NIEBLA**, el subconsciente de la mujer inventa un amante. Ambos seres reales terminan creyendo en esos seres imaginarios, inventados o ensañados. Ambas vidas terminan gravitando en torno a tales seres, o sea, nutriéndose o soportando aquella atmósfera que emanan. Julián Pardo quisiera desprenderse de su socio, pero no puede; éste es más poderoso que él. La esposa no quisiera hipotetizar a su amante y cuando debe hacerlo y admitir la duda y la inexistencia, también ha llegado su propia muerte, si no física, espiritual. En *El Socio* el tiempo que acosa a Julián Pardo fortalece a Walter Davis. En *La última niebla*, el tiempo que genera al amante, poco a poco lo va evaporando y con ello va evaporando la vida de la mujer. Allá eriza la incompatibilidad; acá patentiza la insolubilidad. Allá el tiempo debe matar a uno para que viva el otro; acá, el tiempo junto con matar el ensueño, mata también a la ensañadora.

El vago desasosiego de su matrimonio que, en verdad, no es tal, va abriendo la ansiedad irrestañable de amor, de apasionado amor, y todo le habla de soledad, de vacío, de niebla que todo lo ciega y niega. Sin embargo, cuando encuentra a su amante, **la noche y la neblina pueden alefear en vano contra los vidrios de la ventana; no conseguirán infiltrar en este cuarto un solo átomo de su muerte.** (Pág. 58, Ed. Nascimento, 1962).

Aquí están las dos fuerzas que dialécticamente van tejiendo la trama novelesca: el tiempo interno y el espacio interno, cálido, pasional; tiempo y espacio externo, frío y desmarrado (niebla). Mejor, vida y muerte, verticalidad u horizontalidad, vertebración vibrante o exangüe descoyuntamiento.

Niebla ha sido y será toda su vida salvo este oasis creado por su ensueño y que la niebla acorralla y engulle finalmente: **Alrededor nuestro, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva.** (Pág. 102).

Novela trabajada con laudable irrespetuosidad a las convenciones literarias, con abundante uso de elipsis selectora de momentos intensos, significativos, todo lo que en ella aparece tiene un sentido; nada hay neutro, indiferente. Se quiere expresar, encarnar una idea y a ese empeño se subordina todo y se moldea y reelabora todo.

LA AMORTAJADA, de **M. Luisa Bombal**, exhibe destreza técnica. Se trabaja en tres niveles espaciales, temporales y de perspectiva narrativa. Con estos desplazamientos se quiere aprehender en sus redes la complejidad de la vida. Los estratos temporales son: el presente —la amortajada—; el pasado —sus recuerdos; el futuro —el más allá de la muerte. Correlatos de estos tiempos son los espacios: la sala moratoria; el paisaje de la niñez y juventud; los espacios fantasmagóricos de su futuro después de la muerte. Confiriendo densidades calificatorias están las perspectivas

narrativas: el monólogo interior en tercera persona de la amortajada, el registro autobiográfico en primera persona de Ana María y de Fernando, el amante que nunca fue.

Este "perspectivismo" de que hablara Ortega y Gasset trasmite y polifaceta la novela entregando la sugestión de vacío, de incomunicación; de llegar siempre con retraso al goce de la plenitud; de querer, desde atrás, recobrar un pasado que siempre hurta su tesoro. Por ello se reitera el leimovit: "El día quema horas, minutos, segundos".

El tiempo es el resorte fundamental de la novela. Falaz, presenta espacios sensuales, pletóricos, que luego desvanece y agosta; oculta la felicidad matrimonial y la patentiza cuando ya es irrecuperable; aridece en monotonía y soledad el resto de su vida; la conduce por senderos enrarecidos de ultratumba a esta radical curvatura: "Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total. La segunda muerte: la muerte de los muertos."

La orquestación de estos tres recursos hace de la obra una gran novela. Sería largo enumerar los aciertos creativos que logra su confluencia. Sólo un ejemplo: desde el presente, en tercera persona, la amortajada recuerda el pasado; el espacio de su luna de miel. ¡Cómo habla cada elemento de este espacio! **El jardín estrecho y sin flores, tapizado de musgo sombrío y el estanque de tinta sobre cuya superficie se recortó su propia imagen envuelta en el largo peinador blanco.... Miró afligida el paisaje que se reflejaba invertido a sus pies. Unos muros muy altos. Una casa de piedra verdosa. Ella y su marido como suspendidos entre dos abismos: el cielo, y el cielo en el agua.... Antonio agitó el brazo para lanzar con violencia un guijarro que allá abajo fue a herir a su desposada en plena frente.**

Miles de culebras fosforescentes estallaron en el estanque y el paisaje que había dentro se retorció, y se rompió. (.....)

Así, recién casada, trabó conocimiento con aquella ciudad inmensa, callada y triste.

Al final de sus estrechas calles, divisaban siempre las escarpadas montañas. La población estaba cercada de granito, como sumida en un pozo de la alta cordillera, aislada hasta del viento. (Págs. 63 y 65).

La última niebla y La Amortajada se complementan. Allá en registro autobiográfico, acá en enriquecida perspectiva. Allá llevando al espacio a niveles simbólicos, con la niebla, acá llevando al tiempo a fuerza contrastante comunicadora; allá desde la vida en anhelo de vida que se desvanece, acá desde la muerte en radical anhelo de muerte y, en el fondo, el grito desgarrado de Mallarme: "La carne es triste, ay...."

LA TRANSGURACION DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO

EN LA NOVELA CHILENA

(Segunda Parte)

Radoslav Ivelic.

La novela contemporánea posee un conjunto de métodos y técnicas que presentan el fluir de los hechos, desde el monólogo interior y desde la corriente de la conciencia de los personajes. Este progreso de las formas novelescas obliga a una adaptación: ya no existe aquella cómoda perspectiva narrativa desde la cual el novelista iba mostrando panorámicamente o, si se nos permite el neologismo, "cinerámicamente" los acontecimientos. Bruscamente desplazado de su "butaca", el lector se sumerge en un mundo "silencioso, como tapizado, por donde la vida interior transcurre como la sangre, sin ruidos, y donde la raíz del hombre se baña en oscuros líquidos y en extrañas mixturas"... "el novelista, así como todos los que estudian y describen al ser humano en un sentido psíquico, y así como todos aquellos que tienen que juzgarle alguna vez, como los jueces, se ha percatado de que lo importante del hombre es ahora, y lo ha sido siempre, su vida psíquica". (1)

"HIJO DE LADRON", novela de Manuel Rojas, nos hunde desde sus primeras páginas, en aquella compleja red de la vida psíquica, entretejida por una multitud de recuerdos:

¿Cómo y por qué llegué hasta allí? Por los mismos motivos por los que he llegado a tantas partes. Es una historia larga y, lo que es peor, confusa. La culpa es mía: nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro tras centímetro, hasta llegar a ciento o a mil; y mi memoria no es mucho mejor: salta de un hecho a otro y toma a veces los que aparecen primero, volviendo sobre sus pasos sólo cuando los otros, más perezosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada. Creo que primero o después, estuve preso..... (2).

Manuel Rojas no ha puesto un marco previo, al comienzo de la novela, que sirva de referencia orientadora. Aniceto Hevia, el protagonista, relata su vida, no en forma

(1) ROJAS, Manuel. Cit. en SILVA CASTRO, Raúl. PANORAMA DE LA NOVELA CHILENA. México: Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 202.

(2) ROJAS, Manuel, HIJO DE LADRON. Santiago: Ed. Nascimento, tercera ed. 1953, p. 7.

tradicional, en sucesión cronológica de hechos, sino en forma confusa, desordenada. Sin embargo, Rojas ha dado un orden, una forma, a estos aparentemente caóticos recuerdos.

De la espontánea sucesión de los recuerdos de Aniceto —un adolescente al que la sociedad ha marginado por ser hijo de ladrón— anotaremos, sucintamente, estos primeros eslabones:

En el capítulo primero narra su excarcelación. El capítulo segundo se inicia con un "racconto": "Tuve por esos tiempos un amigo; fue lo único que tuve durante algunos días, pero lo perdí...". (3) El adjetivo "esos" destaca la lejanía, la barrera que separa ese trozo de vida, del momento presente: con aquel amigo había querido embarcarse en cualquier barco que zarpara hacia el norte; pero Aniceto no pudo realizar su deseo, porque carecía del "indispensable" certificado de nacimiento. El capítulo continúa, enmarcado entre paréntesis, relatando su ingreso a Chile en un vagón lleno de animales. Los capítulos siguientes son también "raccontos" que saltan de un recuerdo a otro: Aniceto relata su infancia; la detención de su padre y, como consecuencia "lógica", la del resto de su familia; la muerte de su madre; el nuevo arresto de su padre, el cual esta vez, según se lo comunicaron en la comisaría, "no saldrá ni a tres tirones". (4) Aniceto y sus hermanos ven consumada, de esta manera, la disolución del hogar; ahora deben seguir su ruta separados.

Detengámonos a considerar este breve resumen: de él se desprende que sólo el primer capítulo narra hechos del presente; todo lo demás son recuerdos que provocan continuos "desplazamientos temporales" (5) cuyo motor es el monólogo interior del protagonista: al salir de la prisión siente la necesidad de un apoyo, de un amigo al cual dirigirle; pero este amigo —como lo explica en el capítulo segundo, había desaparecido—; los demás capítulos se van encadenando hasta culminar con el absoluto desamparo en que queda ese adolescente que, cuando sale de la cárcel, tiene una enfermedad pulmonar contraída en el encierro, pero que, en cambio, no tiene a nadie a quien acudir. El mundo exterior se presenta a Aniceto con caracteres tan hostiles, que es fácil entender por qué Manuel Rojas inicia la segunda parte de su novela —pág. 91— con las siguientes palabras:

No podía quedarme para siempre ante la puerta de la cárcel. El centinela me miraba con insistencia y parecía entre curioso y molesto, curioso porque era yo un raro excarcelado: en vez de irme a grandes pasos, corriendo si era posible, me quedaba frente a la puerta, inmóvil, como contrariado de salir en libertad... La verdad, sin embargo, es que de buena gana habría vuelto a entrar....

(3) *Ibid.* p. 9.

(4) *Ibid.* p. 80.

(5) v. el interesante ensayo de Norman CORTES: "HIJO DE LADRON, DE MANUEL ROJAS. TRES FORMAS DE INCONEXION EN EL RELATO". En ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA COMO HUMANIDADES. Santiago: Ed. Universitaria, p. 105 y ss.

Estas líneas se conectan con el comienzo del libro, y ofrecen un significativo contraste: de las noventa páginas que hasta ahora hemos resumido de la novela, sólo la primera y la última se refieren al tiempo presente del protagonista. Manuel Rojas ha roto la sucesión física de los hechos y ha intercalado un conjunto de recuerdos: la excarcelación ha paralizado, ha desconectado la sucesión temporal. Los recuerdos de Aniceto despiertan al enfrentarse a su "libertad", provocando el choque entre el tiempo cronológico de la lectura de las noventa páginas —que condensan varios años de vida— con la permanencia del personaje frente a la puerta de la cárcel. De la fusión de ambos tiempos surge una sugestiva "duración" del acontecimiento novelesco.

¿Qué adolescente, en las mismas circunstancias, habría podido mirar hacia adelante? Por eso, cuando por fin Aniceto se resuelve a caminar, bajando hacia las playas de Valparaíso, el trayecto "demora" diez páginas. Destacamos, otra vez, esta morosidad, esta expansión del tiempo novelesco, por su profundo significado: una vida joven, paralizada por la sociedad y por la angustia ante un futuro que no ofrece nada:

Allí me quedé afirmado sobre el murete, como si el día tuviese ciento cincuenta horas y como si yo dispusiera, para vivir, de un plazo de dos o tres mil años. (6)

El curso de la novela continúa (cap. IV de la II parte), haciendo surgir, otra vez, la imagen del barco en que se aleja el amigo, acompañado por las ansias de liberación de Aniceto: "Tenía a veces la sensación de que iba en su cubierta, frente al viento, aunque sólo vagaba por la calles, al atardecer, con el alma como ausente o sumergida en algo aislante." (7)

Unión de dos hechos no sucesivos, y de dos lugares que no están el uno junto al otro; y son precisamente esta discontinuidad y esta "discontigüidad" las que hablan con un lenguaje ya no físico, sino humano.

Pero después de este "flash-back", que hace emerger al barco desde el pasado pasado en sólo siete líneas, el monólogo interior del protagonista lo vuelve a hundir para arrastrar al primer plano nuevos recuerdos: gracias al "racconto" el lector se impone de cómo fue detenido y procesado Aniceto en una revuelta popular de la que él sólo era un mero espectador —es, justamente, el origen del acontecimiento que da forma al capítulo primero del libro—. Luego, la narración penetra a estratos aún más profundos del pasado hasta que, de súbito, ya iniciado el capítulo tercero de la tercera parte (cap. 246) irrumpe el presente: Aniceto baja a la playa y encuentra a dos hombres que van a provocar un cambio en el tiempo novelesco: Alfonso Echeverría ("El Filósofo") y Cristián Ardiles ("El Fatalito"); a partir de este momento el relato fluye hacia adelante, en consonancia con el acontecimiento-ideativo: la pequeña "sociedad" que van a formar los tres personajes arriba mencionados permite entrever un anhe-

(6) ROJAS, MANUEL. HIJO DE LADRON. ed. cit. p. 104.

(7) Ibid. p. 105.

lado —aunque inseguro— porvenir para sus vidas. Se destaca esta inseguridad por medio de ciertos “flash-backs”, algunos de los cuales narran, en breves pinceladas, la vida de Alfonso y Cristián. La obra termina cuando Aniceto y sus dos compañeros parten, juntos, a un balneario distante, contratados para trabajar como pintores.

Este final abierto de “HIJO DE LADRON” deja muchas sugerencias: por una parte, pone en relieve la vida llena de vicisitudes de los seres marginados por la sociedad; y “continúa” ideativamente la serie de episodios que le dan a la novela una estructura fragmentada, aparentemente inconexa: el protagonista está obligado a llevar una vida zigzagueante, llena de cambios imprevisibles que no se cierran con el final del libro. Pero, por otra parte, el final abierto, junto con el cambio del tiempo narrativo experimentado por el relato a partir del encuentro de Aniceto con Cristián y “El Filósofo”, sugieren el justo anhelo de que las vicisitudes cesen, de que Aniceto y sus amigos encuentren una senda fija, ascendente. Esta impresión está fuertemente unida al espacio narrativo de “HIJO DE LADRON”: La obsesión del mar, reflejo del anhelo de libertad, de amplitud, de horizontes despejados, del protagonista, es un “leit-motiv” que lo acompaña a lo largo de toda la novela: en contraste con su amigo que se aleja hacia ese horizonte amplio, Aniceto debe permanecer en el puerto y, más aún, es encerrado en un calabozo estrecho, sofocante, lóbrego. Con gran maestría, Manuel Rojas describe el hacinamiento de presos; el choque de un “flash-back” del protagonista —que rememora a su familia como un cuadro del pasado lleno de quietud y suave luminosidad— con la angustia de la situación presente, a la cual vuelve en forma brusca, cortados sus recuerdos por una cucaracha que le corre por el cuello. Pero desde el fondo de este pozo al cual ha descendido, se abre, como el mar, una salida: trasladado a un patio de la cárcel, debido a la crisis nerviosa que le provocó el encierro y el asco. Aniceto caminó “mirando de vez en cuando hacia arriba. Había altos muros alrededor del patiecillo y vi cómo terminaban contra el cielo”. (8)

Con el simbolismo del mar “juega” Manuel Rojas en el capítulo noveno de la primera parte. Aniceto y otro personaje caminan siguiendo el curso del río Aconcagua. Transcribimos las últimas líneas del capítulo:

...No tienes más remedio que entregarte; ya no puedes devolverte, desviarte o negarte. Por lo demás, saldrás ganando al echar tus aguas turbias, nacidas, no obstante, tan claras, en estas otras, tan azules, que te esperan. (9)

Aguas claras: infancia de Aniceto; infancia que había sido, pese a todo, casi feliz. Aguas turbias: su desvalidez, ya deshecha su familia. Y el mar: anhelo de liberación.

Es interesante, además, resaltar la especie de determinismo que surge de ese cauce que no puede devolverse ni desviarse. Es un elemento que caracteriza la temática de Manuel Rojas. De hecho la novela que analizamos oscila entre la secreta esperanza de integración de los seres humanos a una sociedad justa, y la latente duda de que esta posibilidad se realice.

(8) *Ibid.* p. 151.

(9) *Ibid.* p. 71.

Finalizaremos el estudio de "HIJO DE LADRÓN" con otros dos ejemplos de asincorismo:

Al salir de la cárcel, Aniceto baja a las playas. Cuando abandona la ciudad, un largo muro acompaña su trayecto. Manuel Rojas, graduando el ritmo del relato, después de una página de digresiones, hace terminar bruscamente el muro: "y apareció el mar". (10) El mismo mar frente a cuyas playas encuentra a Cristián y al Filósofo y con quienes se va, al término de la novela, a trabajar de pintor. A propósito de este trabajo, Aniceto reflexiona poco antes del término de la novela:

Tenia deseos de pintar, pero no una muralla sino una ventana, una ventana amplia, no de azul sino de blanco: la aceptaría primero, le daría después una o dos manos de fijación, la enmasillaría, la lijaria hasta que la palma de la mano no advirtiera en la madera ni la más pequeña aspereza y finalmente extendería sobre ella una, dos, tres capas de albayalde. Resplandecería desde lejos y yo sabría quién era el que la había pintado. (11).

Es una ventana que sugiere una apertura a un mundo nuevo, limpio: a un trabajo, a una vida que permita unirse a la sociedad, borrar las asperezas del pasado y la vieja marca de "hijo de ladrón".

En esta novela tiempo y espacio "juegan" de manera distinta a las narraciones en donde la sucesión de hechos y el lugar en que acontecen sólo sirven de marco físico, sin adquirir un nuevo significado.

Uno de los aspectos más importantes de la narrativa contemporánea es la identificación del tiempo y el espacio.

"EL ARBOL", cuento de María Luisa Bombal, logra por momentos esta unidad de las cuatro dimensiones, adelantándose a la técnica narrativa de su época. (El cuento fue publicado en 1939).

Brígida, la protagonista, durante el transcurso de un concierto, recuerda su vida. Las obras ejecutadas —que activan las imágenes de su pasado— simbolizan tres épocas: Mozart, su niñez; Beethoven, su vida matrimonial; Chopin, su fracaso conyugal y su separación definitiva del esposo.

Sólo nos referimos a la primera época, porque, a nuestro juicio, es mayor su valor novelesco en relación al resto de la obra, como trataremos de demostrar en otro capítulo.

(10) Ibid. p. 95.

(11) Ibid. p. 318.

El cuento empieza en el instante en que las luces de la sala de conciertos se apagan lentamente. Al escuchar los primeros acordes de la obra de Mozart, Brígida evoca su niñez: las lecciones de música que recibía junto a sus hermanas; su torpeza para aprender la llave de Fa; el enojo de su padre frente a este hecho. En una breve vuelta al presente, Brígida piensa en la felicidad de dejarse llevar de la mano por Mozart, apartada de todos los, para ella, odiosos problemas de la técnica musical:

Y Mozart la lleva, en efecto. La lleva por un puente suspendido sobre un agua cristalina que corre en un lecho de arena rosada. Ella está vestida de blanco, con un quitasol de encaje complicado y fino como una telarana, abierto sobre el hombro.
(12)

La lleva a la época en que conoció a su esposo, un hombre ya maduro. María Luisa Bombal ubica a la protagonista en un espacio imaginario —que concuerda con el tiempo interior de Brígida durante la reminiscencia; tiempo ilusorio en que se siente otra vez niña— al compás de un música alada:

¡Mozart! Ahora le brinda una escalera de mármol azul por donde ella baja entre una doble fila de lirios de hielo. Y ahora le abre una verja de barrotes con puntas doradas para que ella pueda echarse al cuello de Luis, el amigo íntimo de su padre. Desde muy niña, cuando todos la abandonaban, corría hacia Luis. El la alzaba y ella le rodeaba el cuello con los brazos, entre risas que eran como pequeños gorjeos y besos que le disparaba aturdidamente sobre los ojos, la frente y el pelo ya entonces canoso. (13)

Más adelante, mientras Brígida recuerda su fracasado matrimonio, la autora aplica a la narración novelesca un recurso filmico —proyectar los fotogramas en sentido inverso al filmado—, para traer a la protagonista a su realidad actual:

“Pero he aquí que Mozart la toma nerviosamente de la mano y arrastrándola en un ritmo segundo por segundo más apremiante, la obliga a cruzar el jardín en sentido inverso, a retomar el puente en una carrera que es casi una huida. Y luego de haberla despojado del quitasol y de la falda transparente, le cierra la puerta de su pasado con un acorde dulce y firme a la vez, y la deja en una sala de conciertos, vestida de negro, aplaudiendo maquinalmente en tanto crece la llama de las luces artificiales” (14).

Es el desgarrar característico de algunos personajes femeninos de María Luisa Bombal, quien los hace enfrentarse, sin posible solución, a dos tiempos irreconciliables: ilusorio y real. La sala de conciertos y la vuelta al presente de la protagonista chocan

(12) BOMBAL, María Luisa. LA ULTIMA NIEBLA. Santiago: Ed. Nascimento, segunda ed. 1941, p. 90.

(13) Ibid. p. 91.

(14) Ibid. p. 92.

con el espacio y tiempo de la reminiscencia de la juventud: contraste de lo vital y espontáneo, con una vida vacía, desilusionada.

En este cuento, la música, al crear un espacio ilusorio; y éste, a su vez, un tiempo psicológico, han intercambiado las cuatro dimensiones, identificándolas.

Si se comparan las obras chilenas, recién analizadas, de Rojas y de M. L. Bombal, con las novelas criollistas, costumbristas o historicistas, se puede apreciar el distinto "lenguaje" espacio-temporal. El acontecimiento novelesco, que no puede separarse del tiempo y espacio en que está inmerso, se ha enriquecido con una significación nueva que revela en forma profunda los anhelos, las alegrías y el dolor del hombre.

II

EL ACONTECIMIENTO NOVELESCO

El acontecimiento novelesco está en directa relación al problema del espacio y tiempo: las duraciones de los distintos episodios expresan el tiempo interior de los personajes y lo enmarcan en un espacio que participa de la idea encarnada en la obra (15). Las distintas duraciones configuran el ritmo de la obra que —el principio estético es siempre el mismo—, expresa a la idea intuida simbólicamente en la materia; por el novelista. Y la técnica novelesca debe manifestar, informar dicha intuición, en perfecta correspondencia con la naturaleza del acontecimiento novelesco. Así, Manuel Rojas, en "HIJO DE LADRON", para comunicarnos la angustia y la soledad del protagonista; y su vida llena de vaivenes, sin apoyo duradero, utiliza —como ya lo expusimos más arriba—, una técnica de introspección que permite al lector sumergirse en la vida inestable del hombre marginado de la sociedad, revelada por el monólogo interior.

En las próximas páginas intentaremos exponer los principales ángulos de la problemática de la estructuración del acontecimiento novelesco. Se podrá observar que los desajustes entre forma y fondo pueden ser "exteriores" —por falla de la expresión— o "interiores" —por falta de intuición—.

a) La progresión novelesca

El progreso o aumento en profundidad del acontecimiento simbólico (o ideativo), provoca una relación y un valor nuevos en la concatenación y en el significado de los hechos, aunque la idea encarnada se basa en la significación natural de éstos. De otra

(15) Cfr. KUPAREO, Raimundo, EL TIEMPO Y EL ESPACIO NOVELESCOS, en este mismo número de "AISTHESIS".

manera, el símbolo artístico sería arbitrario; el acontecimiento novelesco no podría ser "portador de un sentimiento humano... elevado a un rango universal" (16).

"HIJO DE LADRON" es una de las pocas novelas chilenas que posee una lograda progresión novelesca; de su ritmo ya hemos destacado dos aspectos: un tiempo detenido, un estancamiento que se hunde en la contemplación de imágenes del pasado—, callejones sin salida, todos ellos—; y avance hacia un futuro, cuando Aniceto integra una "pequeña sociedad", para culminar con el final abierto que "dice" mucho más de lo que las líneas del libro contienen.

"ANA MARIA", cuento de José Donoso, presenta una progresión bien encauzada, pero que no llega hasta sus últimas consecuencias. La protagonista, cuyo nombre sirve de título al cuento, es una pequeña niña de edad cercana a los tres años. Juega en un inmenso jardín, mientras es observada por un viejo jornalero que descansa bajo la sombra de un sauce. Ambos personajes son encargados de llevar adelante el acontecimiento ideativo: la soledad de Ana María está recalcaña por la del viejo, que se constituirá en su único amigo; los padres de la niña se despreocupan totalmente de ésta; sólo aparecen, en el relato, entregados a su pasión sexual. En este sentido, José Donoso explota, con indudable acierto, el espacio novelesco:

Los ojos del viejo buscaron a la niña: parecía que el desorden vegetal la hubiera devorado, ese silencio cuyos únicos pobladores eran el zumbido de los insectos y el filo de una acequia extraviada entre las champas de maleza y las zarzas (17).

A lo lejos, quizás brotada espontáneamente como parte de la vegetación, vio a la niña: diminuta y casi desnuda, se hallaba de pie cerca de un tronco voluminoso que una enredadera de rosas rojas trepaba con una urgencia casi animal (18).

Animal es —precisamente— la atmósfera que se respira en la pieza de los padres de Ana María: sudor, runruneo de insectos, aire húmedo y sofocante, suciedad.

El viejo albañil también está solo, pese a vivir con su esposa: ésta ha volcado la amargura de la esterilidad, sobre su marido. El hondo afecto que se desarrolla entre Ana María y el viejo intensifica la amargura y el odio de la esposa.

Finalmente, el viejo, abandonado por su esposa y cesante, sin posibilidades de conseguir otro trabajo ni dinero, decide esperar la muerte, en un cerro desierto; pero antes pasa a despedirse de Ana María. La niña, intuyendo que su único amigo se alejará para siempre, decide acompañarlo:

Y tomando al viejo de la mano lo hizo caminar fuera de la sombra del sauce, al calor brutal del mediodía de verano. Lo iba guiando, llevándose lo, y le decía:

(16) KUPAREO, Raimundo. **CREACIONES HUMANAS. EL DRAMA.** Santiago: Pontificia, Universidad Católica de Chile. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Centro de Investigaciones Estéticas, 1965, p. 180.

(17) DONOSO, José. **LOS MEJORES CUENTOS DE JOSE DONOSO.** Santiago: Ed. Zig-Zag, 1966, p. 121.

(18) *Ibid.* p. 122.

—Mamos..., mamós...

El viejo la siguió. (19).

Este desenlace, a nuestro juicio, corta la progresión novelesca. Nos parece artificial, en el sentido de que rompe "mágicamente" la soledad de ambos. Se comprende que el viejo no puede continuar en compañía de la niña, dada su propia y absoluta desvalidez, unida a la ilegalidad del acto.

Falta aquí la "epifanía" novelesca, como la llaman algunos teóricos ;es decir, falta la revelación del acontecimiento ideativo que da sentido a la obra, porque el lector no sabe si la soledad de ambos personajes ha terminado o no. No sabe cuál es —por fin— el "mensaje" del autor.

El arte —como tantas veces lo hemos sostenido— tiene "su" propia lógica, y consecuente con ella, la progresión novelesca no puede romperse, porque sería romper con la idea humana que se está encarnando.

El mismo José Donoso insinúa que la situación es intolerable al hablar del "calor brutal del mediodía de verano". ¿Qué puede hacer el viejo, razonablemente, sino devolver a la niña, para que ésta no resulte aniquilada junto a él? Por otra parte, este desenlace, analizado desde otro ángulo, está muy de acuerdo con la temática de su autor: lo absurdo, lo misterioso, lo fantástico, lo insólito son elementos que compenetrán los cuentos de José Donoso, configurando una visión del mundo desoladora, donde se ve al ser humano aplastado por fuerzas caóticas que provienen tanto de su interior como del exterior. Es tal vez esta misma visión —reminiscencia de la tragedia griega y de su "Deus ex machina"—, la que fuerza el desenlace de "ANA MARIA", que no se compadece con la perspectiva realista de la progresión novelesca, perspectiva que el mismo Donoso crea en el cuento analizado.

"NOVELA DE NAVIDAD", de Enrique Lafourcade, nos permitirá ampliar lo que hemos afirmado acerca de la falla "interior" del desenlace de "ANA MARIA". Lafourcade presenta, en su obra recién mencionada, el patético mundo de los niños vagos. La idea que busca tomar forma en el relato es el anhelo de los protagonistas, de liberarse de su condición actual; es un anhelo casi instintivo, subconsciente, que se expresa a través de un bote en el que, antes de Navidad, partirían hacia un lugar que divisan con ribetes de quimera: el norte, representado por Coquimbo, "lejano, dorado, mágico". (20).

Para llevar a cabo este proyecto, entregan todo el dinero que obtienen —producto del robo o de sus cantos en "las" micros— a Jaime Vásquez, el hombre que los haría dueño del bote. Pero, de hecho, este personaje sólo se dedica a explotar en forma sis-

(19) *Ibid.* p. 134.

(20) LAFOURCADE, Enrique *NOVELA DE NAVIDAD*. Santiago: Ed. Zig-Zag, 1965, p. 106.

temática a los niños, haciéndoles creer, a lo largo de toda la obra, que él está preocupado de la construcción.

Sin embargo... ¿cómo compaginar esta credulidad, este candor, con la visión del mundo de unos niños mezclados con prostitutas y pederastas, por mencionar sólo a algunos de los típicos representantes del mundo novelesco de Lafourcade? Niños cuya experiencia, forzosamente, como el mismo Lafourcade lo hace ver, pone en evidencia el fango interior de las personas que los rodean. ¿Cómo mantener la luz de esta credulidad, de esta ingenuidad, frente a un incáviduo como Jaime Vásquez, al cual, durante el transcurso de la obra, burlan y tajan (p. 86 y ss.), poniendo en evidencia sus debilidades y su mala fe? ¿Cómo puede ser verosímil que acepten el engaño, si ven que Jaime Vásquez se queda con todo el dinero que ellos le dan —incluyendo una billetera con tres mil dólares— para utilizarlo en arrendar un departamento, comprar ropa fina e imprimir tarjetas con la leyenda: “Jaime Vásquez Palermo, Conde de Medina”? Finalmente, ¿cómo unir esta ilusión y credulidad con la frialdad solemne que asumen al asesinar a Jaime Vásquez, cuando comprueban que el bote no existía?

Una narración puede, como lo hemos afirmado en un ensayo nuestro (21), dar vida a sucesos fantásticos (“EL PRINCIPITO”, de Saint Exupery; “EL GIGANTE EGOISTA”, de Oscar Wilde, etc., etc.). La perspectiva que crea el novelista en tales casos, da una “lógica” a los acontecimientos, que le permiten sugerir, en forma profunda y coherente, un sentimiento humano.

Es la inverosimilitud de la idea, es esta falla “interior” lo que atacamos en “NOVELA DE NAVIDAD”. Se comprende que la estructura exterior, como resultado, carece de unidad y de progresión: Lafourcade no puede ahondar, encarnar la idea; por eso la obra debe desviarse en una sucesión de cuadros que termina con un desenlace vistoso: el más pequeño de los niños vagos —“El Rubi— duerme bajo un puente del Mapocho, durante la Nochebuena:

La muchacha lo divisó, la primera. A metros de ellos, a metros del árbol de Navidad, sobre la tierra sedosa de featinas secas, bajo las ramas de sauce, envuelto en perros, en un lecho, en un nido de perros. Todos los perros encogidos, agrupados, rodeándolo, echándole su aliento, adorándolo. Y en medio de ellos, el Rubi.

El Cocoliso avanzó con la vela. Y la luz de su llama mostró al Rubi transfigurado. Rosa y púrpura, con sus ojos dormidos, el rostro nacarado, los bucles rubios, de áureos resplandores, y una sonrisa dulce e inocente en la boca. Los niños se estrechecieron sin atreverse a hablar. (22).

Pero este desenlace no guarda ninguna relación con el resto de la novela, como

(21) IVELIC, Radoslav. LA CRITICA ESTETICA DE LAS ARTES DE LA PALABRA. En “AISTHESIS”, N° 2. (Stgo., 1967) p. 155 y ss.

(22) LAFOURCADE, Enrique. NOVELA DE NAVIDAD. ed. cit. p. 218.

hemos tenido oportunidad de exponer. Es, si se quiere, una bonita parábola, en que la comparación de "El Rubí" con el Niño Dios, sirve de contrapunto con el oscuro porvenir que le aguarda, a menos que la sociedad diga otra cosa.

Según nuestra opinión, Enrique Lafourcade abusa de su gran facilidad para escribir —o bien esta misma facilidad lo traiciona—. Herrán del Solar, refiriéndose a otra novela de aquél ("PRONOMBRE PERSONALES"), afirma que "esta sensación que recibe el lector de que los personajes parecen jugar, vivir en juego constante, proviene —de modo indudable— de la actitud de Lafourcade ante la literatura. Para él, es un hermoso juego, tan lleno de riesgos y de recompensas como el juego de la vida. No escribe con el ceño fruncido, tratando de proyectar con exactitud de notario lo que la realidad del mundo le ofrece a su espectador. Escribe jugando con la realidad, haciéndola cómplice de su deseo de escribir novelas. La realidad cotidiana, la realidad del mundo en que todos vivimos, acepta esta invitación al juego y sin engañar a nadie —desde luego, sin engañarse a sí misma— se vuelve diferente, se hace más honda, más inesperada, más pronta a dar sorpresas". ("EL MERCURIO", 10-III-68, p. 5). Compartimos, en parte, esta opinión: En "NOVELA DE NAVIDAD", Lafourcade también juega —no se piense sólo en sus "prosas azules", sino en la obra misma, como unidad—. Pero este juego desgraciadamente no hace más honda la realidad cotidiana en estas novelas, porque está buscado más como fin que como materia de la obra, especialmente en "PRONOMBRES PERSONALES". Se rompe, de esta manera, la posibilidad de progresión novelesca.

"CUERO DE DIABLO", volumen de cuentos de **Guillermo Blanco**, plantea un interesante problema estético: la distinción entre progresión psicológica y progresión novelesca. "HOMENAJE A BONILLA", uno de los cuentos del libro, presenta la alternancia de dos tiempos narrativos: tiempo presente —el protagonista observa horrorizado, una araña venenosa que le sube por el brazo; pero él debe permanecer inmóvil, porque unos bandidos están a pocos metros del lugar donde se oculta— y tiempo pasado —el "racconto", nos muestra los antecedentes que llevaron al protagonista a tenderles una emboscada.

Esta alternancia constante entre pasado y presente es un **asincronismo** lleno de tensión psicológica: no sólo revela una progresión del terror del protagonista, sino que provoca, con los bruscos "raccontos", el anhelo de volver cronológico el ritmo del relato, para enterarse de la situación presente del protagonista. Pero este **asincronismo** técnico de "HOMENAJE A BONILLA", no transfigura estéticamente el acontecimiento novelesco. Posee muy buena progresión psicológica, pero carece de progresión novelesca.

En efecto, el desenlace del cuento provoca una descarga de nuestra tensión, prolongada por los "raccontos"; pero la duración de los episodios se identifica con el tiempo interior de protagonista: nada hay más allá de lo que leemos. En cambio, la progresión novelesca une la duración de los distintos tiempos de los personajes, para sugerir la idea, que está por encima de las duraciones particulares. (23) En "HIJO

(23) Cfr. KUPAREO, Raimundo. EL TIEMPO Y EL ESPACIO NOVELESCOS, en este mismo número de "AISTHESIS".

DE LADRON', el tiempo interior de Aniceto sólo alcanza su sentido novelesco en contacto con la duración de los demás personajes; pero la simple suma de todos los tiempos interiores de éstos no se identifica con el acontecimiento-ideativo: las vicisitudes de los seres marginados de la sociedad van a continuar, mientras perdure el desajuste, la falta de unión de sus miembros.

Por otra parte, la progresión psicológica no tiene por qué coincidir con la progresión novelesca. El artista puede cortar aquélla, puesto que en el arte la reproducción de vivencias concretas o su tensión hacia o hasta un paroxismo no es lo esencial. El artista se vale de la progresión psicológica como un medio, sin subordinarse a ella; lo que sí interesa es intuir el sentimiento y encarnarlo, y no sólo vivirlo y reproducirlo. Se comprende que no hay ruptura entre sentimiento intuido y vivido, sino elevación de éste a un rango universal, a través del símbolo propio de cada arte.

Guillermo Blanco, en "HOMENAJE A BONILLA", usa una técnica perfecta para lograr los efectos que él desea —no hay falla 'exterior', en este sentido—. Lo mismo ocurre con los otros cuentos de "CUERO DE DIABLO"; pero esta técnica sólo está al servicio de la progresión psicológica y del interés de la trama. Es precisamente, lo que ocurre en la novela "PRONOMBRES PERSONALES".

"EL VASO DE LECHE", cuento de Manuel Rojas, es una buena prueba de nuestras aseveraciones en torno a la progresión psicológica: su protagonista es un muchacho "poseído por la obsesión del mar". (24) El comienzo del relato lo muestra después de ser desembarcado de un navío inglés en el cual viajaba ocultamente. Su problema actual era alimentarse: hacía tres días que no probaba bocado. Su timidez y vergüenza no le permitían aceptar la generosidad de los marineros que obsequiaban paquetes con alimentos a los vagabundos.

Al día siguiente se ofrece como cargador, en los muelles. Fue aceptado, pero al final de la jornada se entera de que no le podrían pagar hasta el final del trabajo (un día más). Manuel Rojas somete a su personaje a una progresión psicológica perfectamente desarrollada: la desesperación del protagonista, al no conseguir alimentos, lo lleva a intentar cualquier cosa: comería y "le diría al dueño: "Señor, tenía hambre, hambre, hambre, y no tengo con qué pagar.... Haga lo que quiera"; (25) pero esta progresión psicológica es sólo un elemento de la progresión novelesca de la obra que analizamos. El cuento continúa su desarrollo cuando el joven decide entrar a una lechería en la cual sólo había un cliente, 'un vejete con anteojos, que con la nariz metida entre las hojas de un periódico, leyendo, permanecía inmóvil, como pegado a la silla. Sobre la mesita había un vaso de leche a medio consumir", (26) que bebió distraídamente, sin prisa. Este contrapunto entre los dos tiempos interiores aumenta la tensión psicológica del joven, que dirigía al viejo, "unas miradas que parecían pedradas" (27). Por

(24) ROJAS, Manuel. EL DELINCUENTE. Santiago: Ed. Zig-Zag, 1949, p. 40.

(25) Ibid. p. 44.

(26) Ibid. p. 45.

(27) Ibid. p. 45

fin, cuando la lechería queda sin clientes, entra al negocio, donde la dueña, una señora rubia "vestida con un delantal blanquísimo" (28) lo atiende con amabilidad.

El climax psicológico se produce después que el protagonista bebe un sorbo de leche. Desesperado por la situación en que se encuentra, estalla en sollozos:

Inclinado estaba y llorando, cuando sintió que una mano le acariciaba la cansada cabeza y una voz de mujer, con un dulce acento español, le decía:

—Llore, hijo, llore... (29)

Pero la progresión novelesca continúa y es gracias a ella que el cuento alcanza valor artístico: continúa cuando el joven levanta los ojos, después de otro acceso de llanto —pero ahora llanto tranquilo, no angustioso— y ve a la señora mirando tristemente hacia la calle, a un punto lejano; "en la mesita, ante él, había un nuevo vaso de leche y otro plato de vainillas" (30); continúa cuando el joven se levanta con toda naturalidad y se despide de la señora; continúa cuando, finalmente, cansado pero alegre, se queda "dormido con el rostro vuelto hacia el mar" (31), lleno de ilusiones, pero nuevamente sujeto a su propia desvalidez.

El vaso de leche, la lechería, el protagonista y la señora, las acciones de ambos y el contraste con los demás personajes han establecido un nuevo vínculo; los lazos cotidianos que nos unían a la significación simplemente habitual de ellos se han roto: una sugerencia de amor maternal se extiende hasta abarcar el tiempo y espacio narrativos: **asincorismo** que une el punto lejano que mira la señora, y la mesita con el vaso de leche —amor maternal que se vierte sobre el joven, ya que el hijo también se ha ido hacia ese punto lejano que contempla con tristeza; **asincronismo** que hace levantar los ojos al protagonista, que no se ha movido de su silla, para encontrar, sorpresivamente, el alimento que tanto necesita. Es un **tiempo discontinuo** que condensa los hechos e incluye una elipsis, ya que no narra la acción de la señora (llevar más alimento). Manuel Rojas no respeta la sucesión física de lo ocurrido; y gracias a esta elipsis el vaso de leche se llena no sólo de valor alimenticio, sino del amor callado, inadvertido, de la madre, que sólo se aprecia cuando falta.

Hemos querido extendernos en el análisis de "EL VASO DE LECHE", para demostrar cómo lo más insignificante es lo que se ha vuelto más significativo, apoyado, claro está, por todos los demás elementos de este relato: una obra artística es siempre una unidad. Así, son notables los contrastes ambientales y rítmicos de este cuento: callejuelas lóbregas, vagabundos, figones sucios chocan con la limpieza y claridad de la lechería y con el mar enorme, que acentúa el aislamiento en que se encuentra el protagonista, alejado del cariño de hogar. Su progresiva angustia contrasta con su tranquilidad dentro de la lechería; el tiempo está más condensado en esta última parte del

(28) *Ibid.* p. 44.

(29) *Ibid.* p. 48.

(30) *Ibid.* p. 49.

(31) *Ibid.* p. 50.

relato: el joven se encuentra, en ese momento "EN" su hogar, libre de preocupaciones; y no siente el anteriormente angustioso fluir del tiempo.

La diferencia entre progresión novelesca y progresión psicológica se puede delimitar con toda sencillez: en ésta se trata sólo de un aumento en intensidad, pero no en profundidad de los acontecimientos.

b) El tiempo interior de los personajes, frente al del novelista.

La narración novelesca tiene una cara objetiva y otra subjetiva: el narrador da forma a los acontecimientos, los cuales son vistos y vividos por los personajes; por otro lado, la presencia del narrador es forzosamente "sentida" a través del relato. El justo límite se alcanza cuando el narrador no proyecta su propio tiempo en los personajes.

Este anhelo de objetividad se trasluce a través del progreso de la técnica novelesca, que elimina toda intervención superflua del narrador, como puede apreciarse al comparar estos dos fragmentos:

Pocos instantes después que Manríquez había tomado la posición que dijimos, acercóse a él Candelaria.

Ya hemos observado que la retirada de Manríquez había herido su amor propio, este ídolo al que las mujeres tributan un culto siempre fervoroso. No habiendo recibido Candelaria, por la oscura posición social de su familia, una de esas educaciones esmeradas, en que desde temprano se enseña a las mujeres a reprimir sus espontáneas inclinaciones en favor de la imperiosa ley del recato, su deseo era entonces el de vengar aquélla. A este consejo de la susceptibilidad herida uníase otra sugestión más poderosa, que la llevaba irresistiblemente hacia Manríquez: era esta fuerza el interés que en todo corazón de mujer despierta lo que mueve curiosidad. He aquí la reflexión que había dado lugar a esos dos sentimientos:

¿Por qué Manríquez cortaba de repente una conversación de amor y se alejaba de ella?

(de "EL IDEAL DE UN CALAVERA", A. Blest Gana) (32)

Sí. La teterita de fierro esmaltado celeste está demasiado llena. Si la deja así sobre la estufa puede rebasar mientras él está fuera. Necesito algo, ese florero, para deshacerme del dedo de agua que sobra. Una saltadura... claro, las sirvientas: no se les puede confiar ni una tetera porque todo lo rompen. Es una saltadura negra en la arista inferior, que se extiende también hasta la base, como uno de esos lunares que algunas personas tienen montado sobre el

(32) BLEST GANA, Alberto. EL IDEAL DE UN CALAVERA. Santiago: Ed. Ziz-Zag, tercera edición, 1946, p. 134.

labio y la mejilla. Estoy pensando en alguien, alguien que conozco poco y me desagrada, pero que ha estado en mi casa y que tiene un lunar como la saftadura de la tetera en la arista del labio. Alguien... quién será: en fin, no importa. Lo que importa es que a veces los nombres se me quedan atascados en los repliegues del cerebro. Lástima no poder darle un golpe como a una máquina para que el nombre caiga.

—Después...

Pero a veces ni siquiera después se acuerda.

(de "ESTE DOMINGO", de José Donoso). (33)

Blest Gana se entromete en el relato, realizando observaciones personales y orientando al lector; José Donoso cambia de perspectiva, en forma brusca: el novelista es como un receptor que tan pronto capta las acciones y el espacio en que éstas transcurren, como el monólogo interior y los niveles de la conciencia de los personajes. Al lector le corresponde deslindar las distintas perspectivas, "lanzadas" una tras otra, sin el menor aviso. Así, debe distinguir que el personaje vio que la teterita se podía rebasar durante su ausencia y que, ante este hecho, el personaje pensó: "Necesito algo, ese florero...."

La proyección del autor en el tiempo narrativo es uno de los defectos más característicos de la novela chilena. Manuel Rojas, en "HIJO DE LADRON", que hemos elogiado más arriba, pese a la calidad de su prosa tampoco se libra de esta deficiencia. El relato, transferido a Aniceto Hevia por medio de la narración en primera persona, posee un tono que no siempre se compadece con la edad, con la condición social y con el carácter del protagonista:

...Creo que primero o después estuve preso. Nada importante, por supuesto: asalto a una joyería, a un joyería cuya existencia y situación ignoraba e ignora aún. Tuve, según parece, cómplices, a los que tampoco conocí y cuyos nombres o apodos supe tanto como ellos los míos; la única que supo algo fue la policía, aunque no con mucha seguridad. Muchos días de cárcel y muchas noches durmiendo sobre el suelo de cemento, sin una frazada; como consecuencia, pulmonía; después, tos, una tos que brotaba de alguna parte del pulmón herido. Al ser dado de alta y puesto en libertad, salvado de la muerte y de la justicia, la ropa, arrugada y manchada de pintura, colgaba de mí como de un clavo. ¿Qué hacer? No era mucho lo que podría hacer; a lo sumo, morir; pero no es fácil morir. (34)

Se trata de un texto lleno de humorismo, de agudas reflexiones, que traslucen la personalidad de Manuel Rojas, más que la del personaje: el "efecto" literario se sobrepone a la situación novelesca.

Aril Dorfman, en su excelente ensayo "PERSPECTIVAS Y LIMITACIONES DE LA NOVELA CHILENA ACTUAL", enfoca otro ángulo de la proyección del autor: "En muchísimas novelas (Toda la Luz del Mediodía, El Desenlace, La Condena de Todos, Nunca el Mismo Río, La Mujer de Sal, Invención a Dos Voces, Novela de Na-

(33) DONOSO, José. ESTE DOMINGO. Santiago: Ed. Zig-Zag, 1966, p. 31.

(34) ROJAS, Manuel. HIJO DE LADRON. ed. cit. p. 7.

vidad, El Paraíso de los Malos, La Brecha, Mañana los Guerreros, El Signo de Espartaco, Las Dos Caras de Jano, La Vida Adulta, Las Toninas, La Culpa, Los Últimos Días, Cero a la Izquierda, Cuadernos de un Hombre Asustado, Según el Orden del Tiempo, Muy Temprano para Santiago, Légamo, etc.) se pasa a definir el mundo más que a desarrollarlo. Los personajes, los ambientes, las situaciones, las palabras mismas, son débiles corporizaciones, apenas fantasmas, de los deseos conceptuales del autor. Entre el lector y el mundo de la obra se colocan los pensamientos, explícitos o implícitos, del narrador (a veces personaje) (35)... Pero no es sólo el hecho de que el mundo mismo, que debiera ser vitalidad concreta, imaginada, derramada, sea un mero relleno para los conceptos previos del autor. Es más grave el hecho. En casi todas las novelas mencionadas debemos soportar largas peroratas, tratados semifilosóficos..." (36).

"SESENTA MUERTOS EN LA ESCALERA", "ELOY" y "PATAS DE PERRO", ofrecen abundante tema para reflexionar en torno a la objetividad novelesca. Carlos Droguett, autor de las tres obras mencionadas, posee uno de los estilos más insólitos y vigorosos de toda la literatura chilena:

...Es extraño, te quiero y no puedo, a pesar de todo, estar más cerca de tí. Tu cuerpo, mi cuerpo, nos separan, nunca estaremos juntos. ¿Te das cuenta? Hace falta la institución de un solo cuerpo para que dos personas vivan juntas en él y se quieran en él y estén reunidas sus almas. Por eso se matarán los amantes. Para juntarse. Un ser humano se compone de un hombre y una mujer. Ahora, a lo sumo, mi alma se me sube a los ojos y pegaña a ellos, como una niño a un vidrio, te mira y ve que, más allá de las lágrimas, en el interior de tu agua, tienes pena. (37).

...Se sonreía a solas acordándose, sentado en el suelo, atisbando la noche húmeda y luminosa y acariciando su carabina. La tenía sobre las piernas cruzadas y pasaba la mano despaciosamente por el cañón, acariciaba con suavidad, con una firme y casi hiriente suavidad el cuerpo, la madera, la dura y tersa y firme y suave y salvaje madera de la carabina, como un pescuezo de caballo siempre apegado a sus manos, listo para ir a posarse bajo su brazo, como aquella vez, después que había saltado por la ventana y adentro, más allá de los innumerales pasadizos y de los rincones solitarios y extensos y de las arboledas lúgubres y húmedas, impregnadas de viento y del agua de la laguna, en la que flotaba ahogado un pantalón de niño y a él se le apegaba el llanto, los gritos, esas lágrimas ribeteadas de sangre que él adivinaba, aunque no había visto, pero es que hay gritos llenos de sangre, horribles, desagradables que dan

(35) ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Santiago, (octubre-diciembre de 1966), p. 113.

(36) Ibid. p. 116.

(37) DROGUETT, Carlos. SESENTA MUERTOS EN LA ESCALERA. Santiago: Ed. Nascimento, 1953, p. 26.

miedo, pensaba mientras había saltado por la ventana y sentía el sudor frío y la carabina agarrada en su mano izquierda le daba miedo al mismo tiempo un poco de seguridad y miedo.... (38)

El polisíndeton; el uso económico de la puntuación; los períodos extensos que abarcan páginas y páginas sin punto aparte; la fusión de elementos, que gramaticalmente tendrían que expresarse en distintas oraciones, crean un ritmo sintáctico violento: unido a la extraordinaria riqueza de imágenes; forman un torrente que no da descanso al lector. El problema novelesco a que nos enfrenta Droguett es el siguiente: la vorágine rítmica de su relato arrastra a su propio yo, reflejándolo en el tiempo novelesco. Más aún, casi podríamos decir que Carlos Droguett busca esta proyección, sobre todo en "SESENTA MUERTOS EN LA ESCALERA" y en "PATAS DE PERRO". En estas obras el lirismo pugna por estallar por todos los poros del acontecer novelesco, adquiriendo con frecuencia más importancia que los sucesos; por otro lado, las digresiones del autor convierten sus páginas en un engarzamiento de reflexiones. ¿Cómo coser la narración, el ensayo y el lirismo? ¿Cómo coser tres vestidos distintos para hacer, de los tres juntos, uno solo?

Podemos responder a estas preguntas, considerando "SESENTA MUERTOS EN LA ESCALERA" y "PATAS DE PERRO" como modernas parábolas. Parábolas escritas por un hombre que siente profundamente incompleto y dividido al ser humano; tan profundamente incompleto como el "medio pollo", personaje de una fábula que incluye en "PATAS DE PERRO", y al cual le faltaban un ojo, un ala y una pata:

...sentían que me quedaba callado, como si me encerrara de algún modo para mirar a solas el tesoro escondido, la mitad mía que no quería mostrar. ¿No sería ésta la verdad?, se preguntaba. ¿No estaré como dormido, como transformado, no tendré yo mismo, sin saberlo, sin desearlo, escondido y aplastado a mi otro hermano, sumergida a mi otra mitad? (39)

O tan profundamente dividido como Bobi, el protagonista de "PATAS DE PERRO", un muchacho que, en vez de poseer extremidades inferiores normales, tiene, como el título de la obra lo indica, patas de perro:

...Las quiero y sé que ellas me quieren, nacieron conmigo, pegadas a mi carne y jamás nos separaremos, andaremos siempre juntos, cada vez más juntos, somos los palos de una cruz..... (40)

Potencias, fuerzas cruzadas que se rompen entre sí, que buscan una solución armónica y que, en la cosmovisión de Carlos Droguett todos llevamos, ya no exteriormente —como Bobi— pero sí en nuestro interior, dividiendo nuestro yo y dividiéndonos de nuestros semejantes.

Así como el carácter parabólico de "PATAS DE PERRO" se refuerza con la

(38) DROGUETT, Carlos. ELOY. Santiago: Ed. Universitaria, 1967, p. 15.

(39) DROGUETT, Carlos. PATAS DE PERRO. Santiago: Ed. Zig-Zag, 1965. p. 217.

(40) *Ibíd.* p. 45.

inclusión de la fábula del "medio pollo", en "SESENTA MUERTOS EN LA ESCALERA" ocurre otro tanto con el capítulo "Pan y Sueño", que muestra a Cupido, dios del amor, mientras realiza su trabajo.

En "ELOY", Carlos Droguett suprime el ensayo, pero su tiempo interior sigue proyectándose a través de las metáforas y de la sintaxis:

....Carne y vino son las mujeres, ellas son la vida en cierto modo, cuando las matas o las dejas, matas la vida, la calle, la ventana, se muere la vida con ellas, ellas la contienen y la desmenuzan y reparten y arreglan y peinan y despeinan, la hacen terrible y digna.... (41)

Compárese el fragmento recién transcrito, que muestra un monólogo del protagonista, con este otro en el cual el acontecimiento está presentado fundamentalmente desde la perspectiva del narrador:

Una docena de balas silbó por encima, entre las hojas, y sintió el dolor en la cabeza y una trenza de sangre se le descolgaba por el pelo y tuvo un poco de confianza al sentir su tibieza y se agachó tranquilo, completamente alerta y despierto. El sombrero había quedado sentado encima de los matorrales y otro golpe de balas se lo llevó por los aires, para que sepa yo, para que no se me olvide que así me van a hacer bailar, se dijo y se echó al suelo y tendido en tierra envió una ventolera de balas hacia el otro lado, donde se deslizaban las luces y crujían las botas y sonaban las alas de las mantas. (42)

Por otro lado, los recuerdos de Eloy, el protagonista de la obra, chocan con la situación presente: cercado por sus perseguidores, debe estar alerta para defender su vida; sin embargo, se hunde a cada instante en extensos monólogos que hacen revivir su pasado con gran lirismo y exactitud de detalles. La narración, a través de su peculiar estructura sintáctica, sugiere los distintos niveles de la conciencia del personaje; pero sin desprenderse del tiempo interior del narrador. Con mucha propiedad afirma Juan de Luigi, en el prólogo de "SESENTA MUERTOS EN LA ESCALERA": "Droguett está aún encerrado en su individualidad; ella es amplia y rica y alcanza a abarcar el sentimiento, la emoción, el drama y la tragedia de las demás vidas; pero aún es su individualidad; nadie le pide que abdique de ella, ya que ello sería pedirle que abdicara a ser artista y a dejar de ser a secas; pero ella podrá ampliarse aún más, fortificarse, al revés de lo que creen o dicen los que han planteado mal el problema del individuo y de la colectividad, si se resuelve a relacionarla con su verdadero medio creador..." (43). Y este medio creador oscila, en tensión extrema, entre lo poético y lo novelesco. (44).

(41) DROGUETT, Carlos. ELOY. ed. cit. p. 134.

(42) Ibid. p. 143.

(43) ed. cit. p. 13.

(44) No abundaremos en el análisis de este conflicto, porque ha sido desarrollado en este mismo número de "AISTHESIS", en el ensayo de Andrés GALLARDO, "VICENTE HUIDOBRO Y LAS NOVELAS DE POETAS".

c) Las líneas narrativas y su estructuración: cuento, "nouvelle", "roman".

El acontecimiento-ideativo se revela a través de los personajes, sean racionales o irracionales. Ellos lo viven desde su propia visión del mundo, edad, carácter, estado de ánimo, etc.

Cuando el acontecimiento está apreciado, vivido, desde un solo punto de vista, la narración se desenvuelve a través de un movimiento "en línea recta, sin desviaciones" (45); el relato se denomina **cuento**. Si esta línea recta tiene variaciones, nace la "**nouvelle**"; si existen varias líneas narrativas, paralelas o contrarias, nos encontramos frente al "**contrapunto novelesco**" (el "**roman**"). (46). Esta clasificación cualitativa del R. P. Raimundo Kupareo supone, como es lógico, juzgar la estructura de la obra desde un ángulo ideativo, no argumental. De otra manera existirían tantas líneas narrativas cuantos personajes haya en la narración. Justamente, enjuiciar las líneas narrativas desde su interior, desde la idea, permitirá verificar la razón de ser de estas y de los personajes.

El Cuento

Hemos dicho más arriba que el acontecimiento-ideativo no se identifica con el tiempo interior de cada personaje o con la suma de éstos, sino que nace del contraste de todos ellos. Así, es obvio que el joven protagonista de "EL VASO DE LECHE", que lleva la línea narrativa de la obra, no nos sugiere, por sí solo, el acontecimiento-ideativo; lo mismo ocurre con los demás personajes, que están en función del protagonista. En el personaje recién aludido, Manuel Rojas puso las características necesarias para que el acontecimiento-ideativo pudiese tomar forma: está hambriento y desvalido, no es un vagabundo "profesional", es inexperto y tímido, acaba de abandonar su hogar pero todavía está vuelto hacia él; por eso mismo, casi subconscientemente, elige la lechería blanca, atendida por la señora vestida con un delantal albo, immaculado, después de rechazar el alimento que le ofrece un marinero y las monedas que le prestaba el capataz. Todo está dirigido para que, a través de la desvalidez y manera de actuar del joven (punto de vista único) la progresión novelesca avance hasta que aquél beba el vaso de leche como si estuviera en su propia casa, atendido por su propia madre, en contraste con la sociedad hostil que pudo encarcelarlo por no pagar su alimento.

En "EL NIÑO QUE ENLOQUECIO DE AMOR", cuento de Eduardo Barrios, el protagonista lleva un diario de su vida. Es un niño hipersensible, introvertido, cuyo conflicto amoroso se trasluce en forma patente en estas líneas:

(45) KUPAREO, Raimundo. CREACIONES HUMANAS. EL DRAMA. ed. cit. p. 180.

(46) Id.

... me da esa pena de ver cómo la quiero yo, mientras ella me quiere como a un niño. Y es natural. ¿Cómo me iba a querer? ¡Qué desgracia, Dios mío, qué desgracia! ¿Qué podría yo hacer? (47).

Perfectamente construido, el cuento nos revela cómo todos los personajes van contrastando con el tiempo interior de este niño que lleva la línea narrativa: con su abuela, que no lo ama porque es hijo natural; con sus hermanos, porque su temperamento y su propio conflicto afectivo los aleja de ellos:

Mis hermanos no me quieren. Nunca me convidan a jugar, porque dicen que no sé. Y tienen razón; yo no entiendo bien ningún juego, y es que no me gustan; y además no me divierten los otros chiquillos porque he visto que todos son muy distintos a mí (48).

Con don Francisco Romeral, quien —como el lector entrevé por el relato, parece ser el padre—; y con su madre, porque ninguno de los dos entiende qué le ocurre y piensan que todas sus rarezas se deben a causas fisiológicas, a desórdenes sexuales:

Lo malo es que nadie me puede defender, puesto que nadie sabe lo que me martiriza este afán de mamá. Desde que me encontré ojoso, no tengo más remedio que jugar todas las noches con mis hermanos. Ya tengo dolorido el cuerpo. ¿No es un martirio, esto? He de saltar, y he de correr, y cantar, y acalorarme más que ninguno. Y si al menos me divirtiera... Pero no, porque mi única preocupación, mientras tanto, es ir fijándome en la cara feliz con que mi mamá me observa... (49).

...mi mamá ha comenzado con unas preguntas muy raras primero: que por qué estaba cada día más ojoso y más distraído; y que con qué niños me juntaba en el liceo, y que si nadie me había enseñado travesuras; y luego, cuando ya me han visto nervioso, me han metido susto con que si supieran algo me quemarían las manos y me mandarían preso. ¿No digo yo? Si ya es mucho sufrir. Porque esto me parece de esas cosas que uno sueña y asustan, aunque no se entienden (50).

Este amor escondido, y sin embargo totalmente puro, es tan fuerte que rompe la capacidad psicofisiológica del niño:

¡Mamacita, yo te lo quisiera decir todo a tí...! Pero ¿cómo supiera yo que no se iba a enojar? Porque no es que me den ganas de decírselo por miedo de

(47) BARRIOS, Eduardo. EL NIÑO QUE ENLOQUECIO DE AMOR. Buenos Aires: Ed. Losada. Biblioteca Contemporánea, tercera edición, 1960, p. 12.

(48) Ibid. p. 16.

(49) Ibid. p. 23.

(50) Ibid. p. 49.

que Angélica me acusé; ya no me acusa; es un hecho, porque entonces no habría dejado pasar casi dos semanas, me parece a mí, sin dar acuerdo de su persona; pero es que así no me desesperarían todos como me desesperan. Esa sería la cuestión. Ahora duermo menos que nunca, y es natural, porque estoy más triste que nunca... (51).

...me quedé como un tonto y con un dolor aquí atrás, en la nuca, terrible... (52).

Como puede observarse a través de los fragmentos transcritos, todos los personajes están captados desde la visión del protagonista; y la razón de ser de ellos es contribuir al movimiento de esta línea narrativa recta. Es su estricta mantención, la que concede eficacia a este cuento. Línea que aísla al protagonista cada vez más, hasta alcanzar su cúspide con el tremendo choque entre su tiempo interior y el de Angélica, enamorada de un joven de su edad:

Me entró un desconsuelo tan grande... Y eso que mi mamá se lo explicó todo bien claro, y ella comprendió que no había sido cólico, sino la pena de esa tarde, que bien se lo conocí yo en la cara. Pero, ¿me dijo algo para consolarme, siquiera? Ni una palabra; sino: —Vaya. Pobre chico— y mirándose al espejo que hay arriba del sofá, como si ni oyese o si estuviese pensando en otra cosa (53).

Espejo que lo excluye en forma absoluta y deja a Angélica vuelta hacia sí misma.

La estructuración de "EL NIÑO QUE ENLOQUECIO DE AMOR" tiene su origen en la misma naturaleza de la idea, como ocurre siempre en toda obra novelesca bien concebida.

"Nouvelle"

En la "nouvelle", tal como ocurre con el cuento, existe sólo una línea narrativa, pero con desviaciones: el acontecimiento está visto, vivido, interpretado, además del protagonista, por otros personajes que ofrecen un nuevo ángulo de la idea. Estas variaciones o desviaciones no alcanzan a tener absoluta individualidad como líneas narrativas, sino que se apoyan en la del protagonista; de otra manera constituirían un "roman".

Hay muchos cuentos que llevan en sí la semilla de las variaciones de una "nou-

(51) Ibid. p. 47.

(52) Ibid. p. 44.

(53) Ibid. p. 57.

velle" (o de las líneas paralelas o contrarias de un "roman"). Así sucede con "ANA MARIA", de José Donoso, ya revisado en estas páginas: el jornalero es un conato de variación de la línea narrativa. Lo mismo ocurre con "EL VASO DE LECHE": cuando la dueña de la lechería piensa en su hijo ausente, pone un germen "nouvellesco" que se hubiera desarrollado si este hijo hubiese cobrado mayor autonomía dentro del relato (hubiese podido, también, constituir otra línea narrativa, como en el "roman"). Pero "EL VASO DE LECHE" alcanza eficacia precisamente porque no se aparta de una sola línea narrativa, que permite a la señora ver al hijo "en" el protagonista.

El cuento más puro —como estructura en línea recta— es, de entre los revisados, "EL NIÑO QUE ENLOQUECIO DE AMOR"; y esto, como quedó dicho más arriba, por la misma naturaleza de la idea. Así como en "EL VASO DE LECHE" bastaba una sola línea narrativa, pero con un germen de "nouvelle": en el arte la estructura siempre forma unidad con la idea.

Revisaremos, ahora, algunas "nouvelles":

"LA ULTIMA NIEBLA", de María Luisa Bombal, se desarrolla a través de la línea narrativa que lleva la protagonista: es una joven que se casa con su primo, —Daniel—.

El fracaso matrimonial —la pasión no encendida entre los cónyuges—, encierra a la protagonista en un tiempo y espacio ilusorios, en los que se refugia para integrar a su vida, lo que la realidad no pudo darle. Después de una excursión, su marido le informa que Felipe —un hermano de Daniel—, su mujer —Reina— y un amigo han venido a visitarlos. Al entrar a la casa, la protagonista verifica que Reina y el amigo de ésta son, en verdad, amantes. De aquí arranca la variación de la línea narrativa de esta obra: Reina, pasión vivida, pone una variación en la línea de la protagonista, la cual, motivada por la acción de Reina, imagina un amante con el que cree pasar una noche de embriaguez amorosa, en una casa perdida en la niebla.

La "nouvelle" prosigue con la lucha de la protagonista por mantener la "realidad" de su ilusión.

Más adelante, Reina se introduce otra vez en el relato: la protagonista se entera de un intento de suicidio de aquélla, porque su amante la ha abandonado. Al verla, en el hospital, piensa:

Y siento, de pronto, que odio a Reina, que envidia su dolor, su trágica aventura y hasta su posible muerte. Me acometen furiosos deseos de acercarme y sacudirla duramente, preguntándole de qué se queja, ¡ella, que lo ha tenido todo! Amor, vértigo y abandono (54).

Al salir del hospital, la protagonista intenta suicidarse, pero es salvada por su esposo. Su drama se cierra con estas palabras:

(54) BOMBAL, María Luisa. LA ULTIMA NIEBLA. ed. cit. p. 83.

Lo sigo para llevar a cabo una infinidad de pequeños menesteres, lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día.

Alrededor nuestro, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva (55).

Reina —pasión vivida— ha puesto una variación en la línea de la protagonista —pasión soñada—.

El problema estético que plantea esta "nouvelle" es la unión, la identificación en gran parte de la obra, de lo real con lo ilusorio, en la protagonista; es un conflicto entre lo lírico y lo novelesco. En este sentido, la misma autora ha confesado: "Para el infeliz poeta que escribe en prosa —y éste es mi caso— nada más difícil que encarar un artículo en tercera persona" (56).

La subjetividad poética se opone a la objetividad del acontecimiento novelesco; no convence, en esta obra, el tratamiento del choque entre realidad e ilusión. Ha dicho muy bien Amado Alonso:

En este confinamiento de un vivir individual está toda la fuerza y toda la debilidad de la novela. La autora nos presenta aquí un puro vivir del "alma", una entrega afectiva a los sentimientos y a la fantasía que los alimenta (57).

La fuerza de un ambiente lírico en donde "toda la felicidad soñada no es más que un palacio de niebla y, al fin, todo se desvanece en la niebla" (58).

La debilidad de no extender en un tiempo novelesco la vuelta a la realidad.

La solución del conflicto entre lo ilusorio y lo real también presenta problemas en "EL ARBOL". Más arriba hemos analizado un choque, en este cuento, entre un tiempo y un espacio imaginarios, "poéticos", con el tiempo y el espacio físicos en los cuales se encuentra la protagonista: la sala de conciertos, ya separada de su esposo. Es un contraste de tiempos novelescos, perfectamente objetivo: choque entre los recuerdos de la infancia y el momento presente. Por otra parte, María Luisa Bombal, a través de un árbol —un frondoso gomero— aísla a su personaje en un tiempo interior que le hace olvidar su vida conyugal desgraciada:

Es el árbol pegado a la ventana del cuarto de vestir. Le bastaba entrar para que sintiese circular en ella una gran sensación bienhechora. ¡Qué calor hacía siempre en el dormitorio por las mañanas! ¡Y qué luz cruda! Aquí, en cambio, en el cuarto de vestir, hasta la vista descansaba, se refrescaba. Las cretonas desvaídas, el árbol que desenvolvía sombras como de agua agitada y fría por las paredes, los espejos que doblaban el follaje y se ahuecaban en un bosque

(55) Ibid. p. 85.

(56) BOMBAL, María Luisa. Washington, CIUDAD DE LAS ARDILLAS. En Revista "SUR", N° 106, Buenos Aires (Agosto de 1934), p. 28.

(57) ALONSO, Amado. Prólogo a LA ULTIMA NIEBLA, ed. cit. p. 26.

(58) Ibid. p. 21.

infinito y verde. ¡Qué agradable era ese cuarto! Parecía un mundo sumido en un acuario. ¡Cómo parloteaba ese inmenso gomero! Todos los pájaros del barrio venían a refugiarse en él. Era el único árbol de aquella estrecha calle en pendiente que desde un costado de la ciudad se despeñaba directamente al río (59).

Pero la objetividad del tiempo y espacio novelescos se rompe cuando, a petición de los vecinos ("las raíces levantaban las baldosas de la acera"), el árbol es derribado. La protagonista:

...no puede salir del cuarto de vestir. De su cuarto de vestir invadido por una luz blanca, aterradora. Era como si hubieran arrancado el techo de cuajo; una luz cruda entraba por todos lados, se le metía por los poros, la quemaba de frío. Y todo lo veía a la luz de esa fría luz; Luis, su cara arrugada, sus manos que surcan gruesas venas desteñidas, y las cretonas de colores chillones (60).

"La luz cruda" de la realidad no puede entrar sólo ahora al interior de Brígida. Ella se aislaba, durante el transcurso del cuento, de la realidad; pero también la veía. ¿Cómo es posible, entonces, que vea todo "a la luz de esa fría luz"? Es el árbol el que se sobrepone, el que quiere sugerir más que el acontecimiento novelesco:

—Pero, Brígida, ¿por qué te vas? ¿por qué te quedabas? —había preguntado Luis.

Ahora habría sabido contestarle:

—¡El árbol, Luis, el árbol! Han derribado el gomero (61).

Sin duda, "LA ULTIMA NIEBLA" está más cerca de un choque novelesco entre tiempo imaginario y tiempo real; es sintomático que su autora haya ampliado esta "nouvelle", pero vertida al inglés (fue publicada en New York —residencia de María Luisa Bombal— con el título de "THE HOUSE OF MIST"). Desgraciadamente no ha llegado a nuestras manos esta nueva edición, que alcanzó gran éxito, como lo prueba su traducción al alemán, portugués, sueco, francés, danés y japonés (62).

En "HIJO DE LADRON", junto a la línea narrativa cuyo movimiento gira en torno a Aniceto Hevia, existen dos variaciones: la de Cristián Ardiles y la de Alfonso Echeverría.

Cristián es un analfabeto; incapaz casi, de pensar. Las experiencias que ha debido soportar lo han convertido en un ser hosco, absolutamente aislado de los demás hombres: prácticamente no tuvo padres ("El padre era vendedor ambulante de parafina y de velas de sebo, borracho, analfabeto y violento; tuvo tres hijos quedó viudo...." (63);

(59) BOMBAL, María Luisa. LA ULTIMA NIEBLA. ed. cit. p. 94.

(60) Ibid. p. 104.

(61) Ibid. p. 105.

(62) MERINO, Carmen. M. L. BOMBAL: EXITO EN 7 IDIOMAS. En Revista "ZIG-ZAG", Santiago (29 de Julio de 1960).

(63) ROJAS, Manuel. HIJO DE LADRON. ed. cit. p. 313.

a abandonar a su padre —o mejor, a liberarse de él— se hizo ladrón; pero, debido a su inhabilidad y lentitud mental, siempre lo descubrían; las encarcelaciones tenían un infaltable prelude: “el dueño de casa y los hijos le caían encima y le daban la tremenda paliza” (64).

Alfonso Echeverría, en cambio, es un hombre despierto, locuaz, extravertido, que ayuda a Cristián y a Aniceto, cuando éstos parecían enfrentarse a un muro ya insalvable. Al encontrar trabajo para los tres, “El Filósofo”, pese a su falta de recursos económicos salva, por lo menos momentáneamente, dos vidas: la de Aniceto y Cristián.

Todo el movimiento de esta “nouvelle” gira en torno a Aniceto; pero las líneas de Cristián y “El Filósofo” son variaciones que poseen cierta individualidad, como puede observarse incluso en el cambio de tiempo narrativo: al formar “su” sociedad los tres personajes, como consecuencia ideativa provocan un avance hacia el futuro en la narración y en sus propias vidas.

La estructura de “nouvelle” permitió a Manuel Rojas fragmentar la obra en una serie de episodios —y de cuentos incluso—, que reflejan la vida sin rumbo fijo de los marginados de la sociedad. Creemos, por otra parte, que este fragmentarismo en algunas ocasiones es exagerado, constituyéndose en fin, más que en materia al servicio de la idea: se impone, en tales casos, lo anecdótico y lo autobiográfico, sobre el acontecimiento simbólico.

“**CABALLO DE COPAS**”, de **Fernando Alegría**, sigue los moldes estructurales de la picaresca. Su similitud, en este sentido, con “**EL LAZARILLO DE TORMES**” es bastante nítida: en ambas obras el protagonista cambia constantemente de actividad; soporta una vida inestable, llena de penurias económicas, y debe relacionarse con los estratos más ínfimos de la sociedad —en “**HIJO DE LADRON**” también aparecen estas características de la picaresca, en directa relación con la naturaleza de la idea—. Además, tanto en “**EL LAZARILLO**” como en “**CABALLOS DE COPAS**”, el protagonista logra, finalmente, estabilizarse.

Sin embargo, la obra mencionada en último término centra el relato en una de las ocupaciones del protagonista: su afición a la hípica. De esta línea narrativa se desprenden las variaciones que ofrecen “**El Cowboy**” y “**El Cuate**”, dos “carreteristas” empedernidos, para quienes las apuestas son la razón de la existencia.

Pero este esquema de “nouvelle”, que une a los personajes en torno a la pasión del juego, es muy débil. Está enlazado con una serie de alternativas que le quitan unidad a la obra; podemos mencionar, entre otras, el problema de los “trasplantados”, ese conjunto de chilenos que viven en un país extranjero, totalmente hundidos, aislados por las diferencias de raza, de costumbres, de idioma (el jinete Hidalgo, por ejemplo); y, fundamentalmente, la participación de un simpático y curioso personaje:

(64) *Ibid.* p. 313.

el "Sr. González", un potró en que Fernando Alegría vierte toda la idiosincracia del típico "roto" chileno. El "Sr. González" hace que la novela entre a la pista hípica —llevando tras sí, o sobre sí, al lector—, hasta terminar victorioso. El interés de la anécdota, de lo argumental, se sobrepone al acontecimiento-ideativo.

"CORONACION", de José Donoso, ofrece el mismo problema de "CABALLO DE COPAS": algunos valores, que deberían ser materia y no fin de la obra, diluyen la progresión novelesca: por una parte, el autor presenta la vaciedad de ciertas vidas, a través de algunos representantes de la aristocracia; pero, por otro lado, utiliza a los personajes de esta clase social, para ofrecer una visión de los desniveles económicos de las capas sociales y la decadencia de la aristocracia (Misiá Elisita; Andrés Abalos, etc.).

Por este oscilante ir y venir del acontecimiento, entre la injusticia social y la sugerencia de una vida vacía, estéril, la obra no alcanza progresión novelesca, que podría haber logrado si uno de los elementos hubiese sido materia del otro. Tampoco podemos clasificarla, desde su idea, como "nouvelle" o como "roman", debido a su falta de unidad: si la consideramos como "nouvelle", Andrés Abalos es el portador de la línea narrativa; y Carlos Gros de una variación: Andrés siente su vida absolutamente vacía y se angustia; Carlos la acepta, ocultándola bajo disfraces convencionales.

La abuela de Andrés, Elisa Grey de Abalos, una anciana senil; y la vetusta casana en que ésta vive, se acercan, en cierto modo, a un reflejo del tiempo interior de Andrés. Pero son las digresiones de los personajes y las del autor las que explican el acontecimiento.

Por otra parte, Estela, una joven de escasos recursos económicos, podría haber servido de contrapunto novelesco ("roman"), puesto que, pese a sus dificultades, siente que su vida tiene una razón de ser, y en la obra posee independencia como línea narrativa; pero, éste es el problema, esta independencia alcanza también a lo ideativo.

Si miramos la obra desde el ángulo de la injusticia social, podríamos hablar de líneas contrapuestas ("roman"): la de Andrés frente a Estela, Mario y otros personajes. Sin embargo, cualquier punto de vista que se adopte para enjuiciar la estructura de "CORONACION", permitirá apreciar un conjunto de elementos que no armonizan entre sí. Desembocamos, de esta manera, a lo que Ariel Dorfman, en su citado estudio sobre las "PERSPECTIVAS Y LIMITACIONES DE LA NOVELA CHILENA ACTUAL", considera como un criterio que "puede ser la clave para explicar otra característica de las novelas chilenas: la mayor parte de ellas (*Novela de Navidad, Invención a Dos Voces, La Culpa, Seres de un Día, El Desentlace, La Otra Orilla, Nunca el mismo Río, La Condena de Todos, La Brecha, Ojos de Bambú, la Piel Ajena; Chilena, Casada, sin Profesión; La Derrota, Islas en la Ciudad, Las Toninas, Toda la Luz del Mediodía, La Eternidad no es Mía, Cuadernos de un hombre Asustado, Caballo de Copas, Mañana los Guerreros, El Camino de la Ballena, Los Últimos Días, Mejor que el Vino,*

Muy Temprano para Santiago, Punta de Rieles, La Vida Adulta, Sueldo Vital, Légamo, El Paraíso de los Malos, hasta en Cuerpo Creciente), no tienen una forma acabada, redonda, perfecta. Están llenas de cabos sueltos, incidentes, personajes, trozos pseudo-filosóficos, descripciones, que se caen del cuerpo total de la novela, como si fueran trapos desparramándose de una bolsa. Tienen una estructura dispersa, sin una línea clara, central, sin un eje unitario en torno al cual puedan centripetar las demás partes. Las anécdotas se amontonan, transformando algunas novelas en una serie de cuentos que rara vez tienen relación entre sí." (65)

"Roman"

En el "roman", las distintas líneas narrativas tienen independencia, autonomía; incluso pueden marchar como historias separadas. Es el acontecimiento-ideativo el que las une.

"EL PESO DE LA NOCHE", de Jorge Edwards, es un "roman" construido a través de la alternancia de dos líneas: la de Francisco y la de su tío Joaquín.

El monólogo interior va descubriendo a los personajes, a lo largo de un riguroso plan: en los capítulos impares, la historia de Francisco; en los pares, la de Joaquín. La obra se cierra, en el último capítulo, con la unión argumental de las dos historias, ante la muerte de doña Cristina, abuela de Francisco y madre de Joaquín.

Este "roman" nos parece importante dentro de la novelística chilena actual. En primer término, por el afán de Edwards, de estructurar cuidadosamente esta obra. No lo decimos, desde luego, porque la ordenada alternancia de las líneas la apreciamos como un valor en sí (entonces se trataría de un mero formalismo), sino en cuanto reflejan la inmutabilidad de la vida del alcoholizado, representada por Joaquín. Se refuerza este círculo cerrado, este determinismo, con la permanencia de este personaje, desde el capítulo segundo hasta el sexto (penúltimo del libro), en un bar, en el que recuerda su vida.

Este determinismo parece trasladarse a Francisco, cuya vida empieza a tener ciertas similitudes con la de su tío. El tiempo narrativo abre, empero, ciertas perspectivas hacia un futuro. Desde luego, la línea de Francisco no abunda en los "raccontos" que caracterizan casi toda la línea de Joaquín; además, Francisco es un adolescente que está buscando una senda... sin embargo, la duda del lector persiste cuando se cierra el libro. En "EL PESO DE LA NOCHE" es difícil juzgar si sus dos líneas son paralelas o contrarias: es la idea que encarna la obra la que debe originar dicho juicio; pero, pese a los aciertos técnicos de este "roman" y al valor que le asignamos en el panorama de la novela chilena actual, creemos que el último episodio, en vez de provocar la "epifanía" de un acontecimiento-ideativo, se deshace, como la nube que contempla Francisco, en un espacio parabólico, más que novelesco: se impone la relación de semejanza, sobre la sugerencia de identidad:

“...Francisco permaneció un rato más contemplando la calle; por los rieles del tranvía bajaban minúsculos riachuelos, pero la violencia de la lluvia empezaba a amainar. El pensó en la eficacia disimulada y silenciosa del tiempo, que de pronto se había cerrado sobre los días de la señora Cristina y que continuaría quemando etapas implacablemente. Esa eficacia lo forzaba a enfrentar un destino que era imposible asir, que se escurría de las manos; un destino que sólo se definía en relación a opciones que iba descartando y cuya cara positiva era semejante a la nube que ahora se estaba deshaciendo en lluvia.

El sol trató de asomar entre jirones deshechos y se vieron con nitidez los flecos del agua que caía, cada vez más débiles. Francisco abandonó su puesto junto a la ventana. Desde una puerta entreabierta, divisó, en el vestíbulo que los demás habían desocupado, a Joaquín. Frente a la mesa central, semioculto por las flores del jarrón, trataba de cerciorarse de que no lo veían y empinaba, de golpe, una copa de aperitivo. En seguida, inclinaba la coctelera sobre su copa, pero sólo caía un hilo delgado de líquido. Descubría, entonces, que el vaso de Esperanza conservaba un resto, y lo despachaba con ademán rápido y brusco. Después, arreglándose el nudo de la corbata, emprendía la marcha hacia el comedor. Las piernas de Joaquín estaban tiesas y al caminar disparaba la derecha hacia afuera con exageración, como muñeco de trapo.

Esperó que Joaquín entrara al comedor y cruzó a su vez el vestíbulo. La señora Inés había ocupado el sitio de la señora Cristina, que parecía quedarle grande. Le dirigió una sonrisa a Francisco; quizás no había reparado en que él no se acercó a comulgar esa mañana, o el hecho de ocupar el sitio de la señora Cristina la hacía olvidar esas otras preocupaciones. El tío Ricardo hablaba de ciertas industrias químicas que podían desarrollarse con ventaja en el país. Joaquín trataba de seguir, con el máximo de su atención, las palabras del tío Ricardo; parecía improbable que este esfuerzo de concentración le diera algún beneficio: había vaciado ya su primer vaso de vino, después de los aperitivos, y tenía los ojos inyectados en sangre (66).

Terminaremos este estudio sobre el “roman”, con “ESTE DOMINGO”, de José Donoso, estructurado por tres líneas narrativas: Alvaro Vives, su esposa y un nieto de ambos. Cada uno de estos personajes interpreta el acontecimiento desde un ángulo distinto. Sin embargo, subsiste en esta obra la misma falta de unidad ideativa de “CORONACION”. Son muchos los puntos de contacto entre estas dos obras de Donoso; la diferencia —y en este sentido creemos que hay un saldo favorable—, la encontramos en el mayor juego del “asincronismo” y “asincorismo”, en “ESTE DOMINGO”. El autor juega con el tiempo al condensar, precisamente en un domingo, los años de matrimonio, evocado por los recuerdos: en la Primera Parte (pp. 31-91) es Alvaro quien rememora su vida conyugal e incluso su niñez; en la Segunda Parte (pp. 113-199), la esposa revela algunos episodios de la vida matrimonial. Pero esta evocación no transcurre a través de un coloquio, sino en monólogos aislados el uno de otro: es un reflejo de sus vidas no enlazadas por el amor conyugal.

(66) EDWARDS, Jorge. EL PESO DE LA NOCHE. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1965, p. 206.

La casona que habitan cobra especial valor **asincórico**, a través de la intervención del nieto.

No cabe duda de que este **asincronismo** y **asincorismo** técnicos señalan un progreso en José Donoso; pero no alcanzan a transfigurar estéticamente el acontecimiento, no lo elevan a símbolo, debido a que el autor no buscó —o no encontró— la unidad ideativa de las tres líneas.

CONCLUSIONES

Según el nivel de transfiguración del espacio y tiempo de un relato, podemos realizar la siguiente división:

1) El espacio y el tiempo valen en la novela, en cuanto se hacen **asincórico** y **asincrónico**, respectivamente. Ellos revelan la naturaleza simbólica del acontecimiento. ("HIJO DE LADRON", "EL VASO DE LECHE"...).

2) El **asincronismo** y **asincorismo** pueden tener sólo un valor técnico; en tales casos el acontecimiento no es simbólico. Se queda en lo concreto, particular, o puede tener un valor parabólico. ("ESTE DOMINGO", "EL PESO DE LA NOCHE"...).

3) Puede suceder, por último, que el tiempo y el espacio sean sólo un marco, sin otro significado que la natural sucesión de los acontecimientos y la simple ubicación de los personajes. ("FRONTERA", "MARTIN RIVAS"...).

Muchas han sido las discusiones en nuestro ámbito literario, acerca del problema espacio-temporal novelesco. El Criollismo puso como substancia de la novela, el reflejo de lo autóctono en el tiempo y en espacio de la narración; sólo lograron, al seguir fielmente este cauce programático, documentos folklóricos. Algunas miembros de la Generación del 50 quisieron ampliar la temática, realizando novelas de "ambiente internacional"; aspiraron, a través de este procedimiento, a la universalidad: sólo consiguieron un documento cosmopolita.

Pero al acontecimiento-ideativo no le importa asirse, para transfigurarlos, al más humilde rincón de nuestro Chile o al más obscuro de sus habitantes, ni al más extraño recoveco de un lugar imaginario o al más insólito de los personajes que lo habiten; porque no es la temática, no es el argumento, no es la psicología de los personajes los que hacen, por sí mismos, que una novela sea valiosa, sino el enriquecimiento significativo de su tiempo y espacio —reflejo de la naturaleza simbólica del acontecimiento— para que el desierto florezca y los minutos se vuelvan fragancia de eternidad; para que nos sugieran, detrás de lo histórico, pasajero, las inmutables esencias accidentales humanas: tristeza, alegría, ilusión, odio, amor..