

El estudio finaliza con una referencia del estreno isabelino *La Tempestad*, revivida hipotéticamente en el teatro privado "Blackfriars", y con un interesante capítulo sobre el público de la época.

Esta obra del profesor Nagler escrita originariamente en alemán, es posiblemente la más autorizada sobre la reconstrucción del escenario isabelino, sin desconocer la autoridad suprema de Chambers, cuya obra monumental, *La Escena Isabelina*, es clásica dentro de la investigación shakespeariana.

Estimamos recomendable la obra de Nagler, pues nos presenta una visión sucinta, de alcance fácil, que introduce magníficamente en el cuadro de la época. Sin embargo, ella supone en el lector un sólido conocimiento del dramaturgo inglés.

VÍCTOR CARSLON

Luis Alberto Heiremans, PUERTA DE SALIDA. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1964. 231 p. (Biblioteca de Novelistas).

*Puerta de Salida* de Luis Alberto Heiremans estructura su modo narrativo en dos secuencias entrelazadas, temporalmente divergentes. La novela se abre en el punto mismo en que las secuencias comienzan a separarse: *París, setiembre 1960*. A partir de este momento una de las secuencias progresa hasta fines del otoño europeo, cosa de dos o tres meses. La otra, retrocede en el tiempo: *Hamburgo, julio 1960*; *París, mayo 1960*; *París, enero 1960*; *En Francia, julio 1959*; *Capri, julio 1959*, en un momento anterior al último y que constituye el punto más alejado en el tiempo de la historia que se cuenta. Estas secuencias narrativas divergentes están sometidas a un montaje cuya virtud principal consiste en crear intervalos en la historia progresiva y proporcionar al mundo narrativo la profundidad requerida, y su verdadera dimensión. Varios rasgos permiten reconocer las diferencias entre ambas líneas narrativas: una es la narración presentada por el joven Andrés, en primera persona, en forma autobiográfica como un foco o punto de vista que desnuda su personal dimensión subjetiva y el modo cómo se incorporan en ella la figura amada de una muchacha, Sybille, y la azorante de su hermano, Jean-Marc. Particularidad saliente de esta narración es su estricta objetividad y el uso del tiempo presente que confiere a la secuencia un carácter destemporalizado, rasgo que parecen contribuir a formar las recurrencias de ciertos motivos, lemas y frases que adquieren singular relieve. La otra secuencia está presentada por un narrador que opera como un puro intermediario objetivo, no ejercita ningún dominio particular sobre la narración ni los personajes, fija la perspectiva dentro de alguno de éstos y mantiene su transparencia inocua hasta el final sin intervención alguna en los acontecimientos. Esta objetividad, más ceñida a las normas tradicionales, se ve completada con un empleo

extenso y acertado, lleno de vivacidad y colorido caracterizador, mediante el lenguaje, de los diversos personajes interlocutores. Se narra en tercera persona y el tiempo es el tiempo natural de la narración; el pretérito indefinido. Ambas dos secuencias pueden ser leídas separadamente en sus respectivas direcciones, progresiva o regresiva, con interior consecuencia y diverso grado de interés y misterio. Pero la lectura se nos propone como un entretreído de ambas secuencias de manera que el paso alternado de una a otra, sin transición, suscite el efecto que se persigue con la disposición elegida. El juego propuesto es el de la *yuxtaposición*, es decir, el de la aproximación de momentos discontinuos, destinada a provocar la experiencia de un impacto sugestivo sobre el ánimo del lector. Tal impacto excede a la pura ironía, uno de los resortes esenciales que se ponen en evidencia en la secuencia progresiva; propone diversos modos de existencia; acrecienta la complejidad del mundo, y le confiere profundidad y misterio.

Las perspectivas de cada secuencia están diversamente coloreadas: Andrés comunica todo el temple sensual y tierno, temeroso y angustiado que sigue a las vicisitudes de su existencia junto a Sybille. El sentimiento comunica a la historia una atmósfera difusa que acrecienta el misterio de la muchacha y las limitaciones que tiene entre ellos el vínculo amoroso desrealizado por la patológica conformación del ánimo de ella. El ritmo narrativo de esta parte es particularmente lento y el tono asordinado. En cambio, la secuencia progresiva tiene un ritmo vivo, rápido y variable y es notoriamente sensible el salto de una modalidad rítmica a la otra; como lo es pasar de la atmósfera vaga de la primera a la ambientación precisa y a la alocada perspectiva que se apoya en la madre de Andrés, en Laura. Esta comunica gran parte de la intranquilidad y del temor angustioso que la domina en medio de la ciudad extraña y maravillosa donde el esplendor y las maravillas ensañadas o previstas la llenan de encantada perplejidad pueril y la extrañeza de los seres y de las costumbres liberales le dejan la sensación de un mundo cínico y corrompido que no puede comprender y que la llena de aprensiones espantosas. Pero es una dimensión retardada de su maternidad la que juega un intruso y persistente rol dentro de esta secuencia, haciendo de esta mujer un personaje pintoresco y lamentable, cuya ingenua bondad la conduce al despropósito, a la intrusión y a la infidencia perniciosas. En tal sentido, cada secuencia es determinadamente caracterizadora de una perspectiva diferente; al entrelazarse ambas, nos abocamos a la variación metódica de una a la otra y al proceso de iluminación, de revelación gradual de la verdadera identidad de los seres hasta que penetramos en su desolada condición, en su variada, humana condición.

La novela concluye con el retorno a la secuencia que nos conduce al momento más remoto de la historia, para mostrarnos cómo sobrevive en Andrés la imagen del amor que da su solo sentido a su existencia. Este rasgo reflexivo contribuye a dar forma cerrada a la narración y pone de manifiesto la circularidad, sensible ya en la recurrencia de los motivos, que tiene por centro único y permanente —una permanencia

puramente aparente que obsesiona sin mengua el deseo de absoluto de Andrés— la imagen de la muchacha adorada, la imagen de Sybille, la hermosa suicida.

Es notorio que Andrés está muy lejos de toda conciencia de finitud y, aunque tocado profundamente por la desgracia de la muchacha, está lejos de reconocer la necesidad de una existencia dentro de una permanente situación extrema. En *Paris, setiembre 1960*, el punto de divergencia expresa con claridad la afincada esperanza del joven y el escepticismo frente a toda promesa de permanencia o de recuerdo en Sybille. Ignoramos inicialmente su origen, pero iremos penetrando gradualmente en el misterio así como retrocedemos en el tiempo, y vemos reconstruirse la historia, y en la medida en que paralelamente progresamos hacia el final de la misma y veamos resolverse en una terca espera la actitud de Andrés. Sabemos poco a poco que la muchacha padece una extraña neurosis que la conduce a repetidas tentativas de suicidio. En Hamburgo, Andrés conoce ya la inclinación de la muchacha, la adivina y la sorprende efectivamente en un intento artificial. Sabemos luego que en París se ha revelado a los ojos del joven la inexplicable inclinación de la joven. Jean-Marc, explica entonces a Andrés la situación de Sybille y la imposibilidad de resolver la angustia de la muchacha con una relación precaria entre dos seres en quienes se actualiza la discrepancia esencial entre dos mundos diferentes. Al contrario, la permanencia de Andrés cerca de Sybille es un motivo de perturbación creciente para la inestable personalidad de la muchacha. Retrocedemos luego a un lugar de Francia y a los dos momentos de Capri que señalan el nacimiento del amor y la realización del pequeño absoluto humano del amor. En el entrelazamiento de ambas secuencias, la explicación de Jean-Marc fija el centro de la narración. La crisis, que a partir de ese momento se ha revelado, se agudiza nuevamente en la acción progresiva de los acontecimientos. Al llegar Laura, Sybille se ha separado de Andrés para recluirse en una clínica, cosa que hace con frecuencia para volver a la estabilidad. El reencuentro de la muchacha conduce la crisis a su extremo más agudo, el cual se precipita cuando ella recibe la nota que Laura le dirige, consternada por la desesperación de su hijo. Los principales personajes concurren al momento en que Sybille es sacada para ser conducida a un servicio de urgencia. Se salvará, pero deberá retornar a la clínica para un tratamiento cuidadoso y a Andrés no le será posible verla, es más, no debe verla para hacer posible la recuperación de la muchacha. Por su parte, Laura, desolada, después de haber experimentado dolorosamente su inadaptación al modo de vida y costumbres del viejo mundo, penetra emotivamente en el despego definitivo de su hijo, percibiendo la madurez que se le escapaba en su persistente visión del hijo como niño. La participación de Laura tiene la triste y melancólica, por momentos pintoresca, pero esencialmente patética, tonalidad que le confiere el contraste azoradamente experimentado entre la ciudad de las luces ensoñada y convencional y la realidad de la vida en todos sus extremos, que palpita en ella sin lugar para lo maravilloso, pero sí con la intui-

ción cada vez más honda de la presencia de algo ominoso que despierta en ella recuerdos espantables de la infancia.

Cada personaje propone una dimensión diferente y complementaria en la configuración del mundo de Andrés. Su diversa configuración es uno de los aspectos fundamentales del análisis, si queremos penetrar adecuadamente en el conocimiento del mundo narrativo. Para la voluntad de un amor absoluto, de una esperanza cuya forma final pueda cumplirse en el mundo, aspiración que caracteriza la perspectiva de vida de Andrés y explica su conducta hacia la muchacha, encontrará términos discordantes tanto en el trato y en la experiencia amorosa con la muchacha, dimensión llena de misterio y de la cerrazón propia de lo femenino, intuitivo y secreto, con mudez felina de esfinge, como en el diálogo con Jean-Marc, capaz éste de reducir a términos comprensivos la crítica condición de su encuentro con la muchacha y con el mundo europeo. Estos tres personajes y su modo de conducta o de opinión cifran los momentos fundamentales de dos actitudes discrepantes frente al mundo y frente a lo humano. Frente al mundo aparecen como dos formas diferentes de aprehensión de la realidad que alcanzan alguna generalización —no sin reservas— como dimensiones de lo americano del sur y de lo europeo. La existencia del americano del sur —Andrés— parece conformar un modo peculiar de existencia inocente, más allá del bien y del mal, que se despliega al nivel del impulso, del alma y de la sangre, donde el espíritu en su alta racionalidad no tiene cabida y donde un cierto esplendor generoso de la naturaleza se expone en la entrega abierta hacia el otro o en la repulsa o desconfianza frente a la objeción o la crítica ajena. Frente al mundo parece ostentar cierta ceguera ante la realidad histórica y la concreta inmediatez de formas diversas de convivencia histórica, desconocimiento de una experiencia histórica de las situaciones extremas sumido en una modalidad indeterminada de la conciencia para situaciones medias, de contorno impreciso o indefinido. Andrés es incapaz de penetrar conscientemente en esta realidad y no hay momentos reflexivos en el desarrollo de su conciencia sino una orientación manifiestamente recurrente como efecto de una pasión obsesiva que ha puesto en el objeto del amor toda su fe y toda su esperanza; creyendo salvar en el amor y sintiendo la necesidad de salvar en el amor lo que anhela como único absoluto persistente en un mundo de caducidad y destrucción. Su actitud puede considerarse adolescente, pero ello no debiera impedir el ser estimada como representativa de un tipo de conciencia americana bien diferenciada dentro de su impotencia para experimentar plenamente las limitaciones de la mundanidad y de la temporalidad. Como quiera que sea, la actitud de Andrés se nos revela como la de una conciencia que frente a la finitud del mundo y de lo humano en general se abre en expectación de absoluto frente al amor. Jean-Marc, una conciencia lúcida y lacerada, hará la contrapartida a esta actitud americana, proyectando otra luz y diferenciando los modos contrapuestos de experiencia del mundo y del otro.

Jean-Marc aparece como una expresión de la situación europea, como una expresión de la juventud europea condicionada por las circunstancias que la convierten en algo notablemente diferente comparado con el joven hispanoamericano. Su experiencia aparece acotada como angustioso sentimiento de inseguridad, de inestabilidad y relativismo de lo mundano. Un escepticismo radical se despliega frente a cualquiera tentativa de construir o elevar cualquiera pretensión de absoluto o perennidad sobre el mundo y lo meramente humano. Sólo en la trascendencia de lo humano puede ponerse una esperanza verdadera. Para Jean-Marc la única esperanza es la esperanza cristiana en el *Deus absconditus*. El instante en que esto aparece manifiesto en la narración constituye un momento particularmente equívoco, pero revelador. Es en Capri: Jean-Marc ha dejado el seminario y estamos en uno de los momentos más remotos de la historia narrada. Posteriormente, sabemos, con anterioridad, reingresó al seminario y ha comenzado a trabajar en una pequeña parroquia de París en Auxerrois. En aquella ocasión, Jean-Marc bebido, da pábulo a su angustia personal y declara su cuita apostrofando al público que lo rodea y derivando luego en un texto de San Agustín que diluye el interés despertado por sus primeras palabras. Jean-Marc es un desesperado por la búsqueda del Dios escondido o ausente. El descubre en el anhelo de absoluto de Andrés la revelación de una búsqueda de lo divino por caminos torcidos; pone en evidencia en él una tensión cuyo término *ad quem* es definitivamente Dios, aunque el joven se engañe en su ilusión amorosa.

"Tú siempre has andado a la busca de Dios, Andrés. Sí, sí, sí. No trates de negarlo. Tú siempre has andado a la busca de algo y lo único que en verdad se busca es Dios. Dale los nombres que quieras. Siempre se trata de lo mismo: Dios. Por eso yo ahora te pregunto, Andrés, sí, ahora te hago esta pregunta simple y llana: ¿No crees que Dios se puede haber escondido acá? Contéstame" (pág. 183).

Mientras Jean-Marc padece con lucidez la angustia frente a un mundo donde Dios está ausente y donde escasamente se le busca, Sybille es paciente instintiva y material de la misma angustia frente a la mutabilidad de las cosas, frente a lo perecible de todo, dentro de lo cual crece la certeza de que el amor no escapa a tal lamentable condición. Así la impulsividad y la credulidad de Andrés no hacen sino exasperar su propia angustia o manejarlo como a un niño. En su disposición neurótica, ha encarnado por decirlo así la condición de un mundo que convierte el anhelo de infinito en desesperación y la conciencia crudelísima de finitud en angustia lacerante; su inseguridad la confina egoístamente y le impide proyectarse normalmente en el vínculo humano con el otro. La ambigüedad de las relaciones entre los hermanos no debe llegar más allá de una comprobación de que estos seres son impotentes para la normal y plena convivencia y que individualmente lacerados viven orientados egoístamente hacia sus deficiencias personales.

Las diversas dimensiones del mundo narrativo adquieren su sentido unitario cuando las vemos articuladas y articulándose en la existencia

de Andrés. Toda la secuencia narrada por el joven no proyecta sino el mundo personal que le pertenece: con toda la matización con que el temple de ánimo colorea la secuencia, o configura el *tempo* narrativo o las recurrencias con que se estructura el sentido estático y circular de su experiencia amorosa. Son eminentemente sus palabras y su expresión, definitivamente su mundo. La otra secuencia muestra elementos cuyo sentido cabal sólo puede ser aprehendido cuando los consideramos en conexión con la existencia de Andrés. La madre se convierte en figura cuyo relieve contribuye a proyectar o irradiar las condiciones diferenciadas de la evolución del joven, sobre la cual no tendríamos, de otra manera, referencia alguna. La yuxtaposición de varias perspectivas en el sugestivo *découpage* de la novela sirve a la integración de la imagen compleja del mundo de Andrés; ello confiere a la novela la unidad cósmica que uno de los estratos configuradores del mundo es capaz de comunicarle cuando se erige en estrato fundamentalmente estructurante del mundo. Allí, pues, donde la disposición de los motivos, o el análisis del contenido cósmico, de niveles de realidad y de modos de experiencia del mundo, muestran una multiplicidad de facetas que parecen no integrarse plenamente; allí desde el punto de vista de la estructura, muestran en el mundo de Andrés, en su figura personal, el elemento fundante del orden cósmico de la narración. De esta manera las considerables restricciones que padecen en esta novela los elementos tradicionales de la situación narrativa son compensadas por el poder integrador que el mundo personal de Andrés tiene para poner en conexión y dependencia los diversos momentos aparentemente inarticulados de la novela. Ahora bien, ese mundo pone en juego una tensión fundamental en que diversamente se ordenan las figuras y los momentos narrativos de la obra. Los elementos extremos de esa tensión están propuestos en las palabras de Jean-Marc que no consiguen penetrar hondamente en la conciencia de Andrés. Ellas refieren al sentido de una angustia que se mueve en la vacilación entre lo inmutable y lo mudable, entre la desesperación de las situaciones extremas y la ceguera de las situaciones medias. Sybille, Jean-Marc, Laura, Mónica, Julito entran en ese mundo desde perspectivas diferentes en modos y maneras distintos, cada una iluminando una faceta o proyectando una luz diferente sobre la realidad compleja del mundo personal del joven. La complejidad que confieren a la imagen del mundo personal es riqueza de dimensiones; aproximaciones diversas a una realidad humana últimamente inabarcable.

CEDOMIL GOIC

MARTA BRUNET. OBRAS COMPLETAS. Prólogo de Alone. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1963. 871 páginas.

Cuando se publican las obras completas de un autor vivo, queda entendido que no son, por esencia, completas, pues en cualquier momento