

# Perspectivas y limitaciones de la novela chilena actual

por

*Ariel Dorfman*

¿Tiene algún sentido el presente ensayo?

Si podemos señalar los aspectos positivos y negativos de nuestra narrativa, clarificar las bases desde las cuales se construye una cosmovisión y se rehuye otra, si podemos enfrentar a los autores y a los lectores con el verdadero perfil de las obras, si podemos fundamentar una posición para una polémica posterior responsable y objetiva, más allá del chauvinismo y las rencillas personales, entonces podremos también contribuir, de alguna manera, a la superación del enajenante estado actual de la novela chilena, síntoma de una vivencia nacional aún más enajenada. Si podemos ver la realidad y no los mitos con que esa realidad oculta su ser, su verdadero rostro, si podemos ayudar a destruir ese mito que domina y paraliza nuestra narrativa actual, el mito que proclama la excelencia y seriedad de nuestra novelística, el mito que los editores fomentan para poder vender más, que los críticos subrayan por compadrazgo y pereza, el mito de que los mismos novelistas hacen alarde para justificar su mediocridad, el mito que de tanto repetirse se ha convertido en dogma, en hábito, con el peso y las dimensiones sacrosantas de un *factum* incuestionable, un mito engeuecedor y delirante que se cree, según un crítico, "en el mejor de los mundos posibles", un mito que cierra los caminos a una nueva literatura, un mito que es barrera, cadena y muralla, un mito que no nos permite

aprehender la realidad, nacional y mundial, en que vivimos, si podemos hacer todo esto, entonces, el presente ensayo tiene sentido.

### CARACTERÍSTICAS GENERALES

La nueva novela chilena<sup>1</sup> es la manifestación y el producto de la enajenación que sufre el escritor chileno, y de su incapacidad para enfrentarse a esta enajenación y derrotarla. Las características esenciales de la novela chilena actual están condicionadas por la

<sup>1</sup>¿Cómo entender el término “novela chilena actual” o “nueva novela chilena”? He decidido poner como límite temporal el año 1960, estudiando como una unidad la narrativa de estos últimos siete años. Este hito, arbitrario como cualquier otro, trae consigo ciertas ventajas. Por una parte, ese año se publica *Eloy* de Carlos Droguett, que debió haber sido para las novelas que la siguieron el punto de partida para una nueva narrativa chilena. No lo fue. Por otra parte, este confín nos ayuda, al delimitar el área generacional a aquellos escritores nacidos después de 1915 (según la nomenclatura que utiliza Anderson Imbert en *Historia de la Literatura Hispanoamericana*) y que alcanzan su plena madurez en estos años (es decir, se incluyen fundamentalmente las generaciones que se han autodenominado del 38 y del 50). Hay otros novelistas que han escrito obras en los últimos años (Luis Enrique Délano, Daniel Belmar, Salvador Reyes, entre otros), pero éstas —a menudo excelentes muestras de su propio quehacer generacional, de su propia cosmovisión, que ya no es la nuestra— no forman parte de la *nueva* novela chilena, no abren caminos *actuales* a la literatura nacional. Ellos hicieron lo suyo —mal o bien, no es del caso juzgar aquí— en su propio tiempo. Lo hicieron, en todo caso, considerablemente mejor que los novelistas más jóvenes. De haberme dedicado a la década del 50, ellos habrían cabido en este análisis. Pero es la novela chilena actual del momento la que interesa: su éxito o fracaso, su visión de estos años que corren en este ahora. El caso de Manuel Rojas, figura excepcional de nuestra literatura, tanto por su calidad como por su influencia, será analizado en la nota 20.

Por otra parte, es preciso mencionar algunas excepciones a los dos límites impuestos. He incluido algunos novelistas nacidos entre 1910 y 1915 (Coloane, Luis Merino Reyes, Leoncio Guerrero, etc.) cuando las referencias a ellos son pertinentes. Y en algunos casos menciono —de paso, cuando es absolutamente necesario— algunas novelas escritas antes de 1960 (*El Cepo*, *Pena de Muerte*, *Para Subir al Cielo*, *La Fiesta del Rey Acab*, *Páramo Salvaje*, *La Caleta*, *Tierra Fugitiva*, *Daniel y los Leones Dorados*, *Coronación*, *Caballo de Copas*, *Mejor que el Vino*). En ningún caso estas novelas forman la base del presente estudio: sirven como antecedentes o para ilustrar con paralelismos ciertas tendencias generales de la nueva novela chilena. Su presencia sólo refuerza la tesis central.

necesidad del escritor de huir de un compromiso real con su mundo: de ahí, el predominio de una temática falsa llena de problemas irreales, la visión de la burguesía y del proletariado, la frecuencia de las frustraciones sexuales, la superabundancia de adolescentes, criminales y viajes al extranjero, la descripción de la naturaleza y de la explotación, cuando ocurre, con modelos generacionales anteriores. Este mismo miedo explica la fatiga que recorre al mundo ficticio y a sus personajes, la desvitalización y vetustez del lenguaje y el modo narrativo. Explica la estructura caótica, desintegrada, sin un eje centralizador significativo. Explica la máscara del falso experimentalismo que deforma y desvía la auténtica voluntad de renovación formal. El lenguaje retórico y no poético. Los clisés, los lugares comunes, la reiteración de las gastadas fórmulas del pasado. La despreocupación por el idioma o por la asimilación efectiva de nuevas técnicas. La función de mera entretención. La falta de rebeldía frente a la sociedad<sup>2</sup>.

Explica, pero no justifica.

Sin embargo, afirmar que el miedo y la enajenación son los responsables de este estado no es decir mucho. Es una mera explicación mecánica formal. Para entender de hecho esta totalidad, habrá que analizar cada una de sus características, ejemplificando, concretizando, para que este ensayo no sea a su vez una abstracción, un mero contorno del fenómeno. No debemos olvidar, sin embargo, que cada elemento mencionado es un punto más en una red intercomunicada y que todas estas características forman una unidad,

<sup>2</sup>Por supuesto que todas las características mencionadas no son comunes a todos los novelistas. Señalaré las excepciones a medida que se haga necesario. Pero la mayor parte de los narradores adolece de estos vicios. Se trata de un conjunto estructural integrado, en que los elementos se apoyan mutuamente y se refuerzan para producir una única visión totalizadora. Aun en algunos de los buenos novelistas (Atías, Valdés, Donoso, Edwards, Blanco), en cuyas obras se respira aire fresco, una cierta apertura, se perciben algunos de estos defectos, aunque en menor grado. Carlos Droguett es el único autor que no se debe juzgar desde estas características, sino que, por estar más allá de ellas, merece un estudio aparte.

son las partes solidarias de una estructura interrelacionada. Cada análisis concreto sólo tendrá sentido, por lo tanto, cuando se haya reintegrado a la síntesis total de la que se desglosó para poder analizarla: cuando podamos demostrar, paso a paso, punto por punto, que una única cosmovisión, una única necesidad de disfrazar lo real, vertebró cada elemento de la novela chilena.

#### LA ABSTRACCIÓN

Este miedo a la concreción determina, para el autor y para el lector, la reducción del mundo y de los personajes a una idea abstracta, a lo que Lukacs llama la posibilidad abstracta, lo alegórico, aquello que no se hace concreto, aquello que no es real, que no logra convertirse en imagen, sino que permanece como mero concepto, como esquema previo, aquello que no surge desde el mundo de la obra sino que se impone a ese mundo. Así, el lector carece de una plenitud en la que puede sumergirse, enriqueciéndose al hacer verdadero e inmediato lo que es ficticio, apropiándose de esa realidad al convivir y crecer con ella. No se estimula la imaginación del lector, no se le pide un esfuerzo frente a ese cosmos. Los dilemas, ideados *a priori*, en el vacío, fruto del intelectualismo falso que cree capturar la realidad con sólo pensarla, no logran encarnarse en un mundo contradictorio que plantee desde sí mismo los problemas. Imposible identificar esos seudoproblemas como nuestros, aunque aparentemente se habla de tiempo, muerte, decisión, cobardía, sexo, miseria: el pensamiento desvitalizador del autor ha sustituido el peso y el calor de lo concreto imaginado por la abstracción anterior a la experiencia inmediata.

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 Navidad, 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<sup>3</sup> 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), que explican el mundo pero no logran fundarlo imaginativamente. Se habla de la angustia, por ejemplo, en innumerables novelas, pero no se palpa *en* el mundo mismo, no se vive, no se hace piel, carne, ojo, imagen, cenicero, árbol, realidad. Como si la angustia fuera algo que flota en el aire en vez de estar prendida a las cosas, telaraña dentro del hombre<sup>4</sup>.

Así, en *Toda la Luz del Mediodía* se nos asegura que hay problemas gravísimos, pero no los sentimos. No hay ahí una emoción concreta, individual, desde la cual esos problemas, que significan sólo al nivel de lo intelectual, podrían adquirir un sentido multidimensional, es decir, para que el lector pueda *verlos*, comér-

<sup>3</sup>Esta definición anterior al desarrollo del mundo (que Ortega identificaba con la muerte de la novela como género) no debe, sin embargo, considerarse como una definición cronológicamente anterior, es decir, como algo que aparece en la primera página y que posteriormente será plasmado en concreciones. La abstracción domina desde el principio al fin. El personaje es siempre una idea disfrazada, ya sea en su acción, en sus pensamientos, en su relación con otros, ya sea en la descripción de sus características físicas, emocionales, morales o psicológicas. Es simple, monofacético, opaco. No se trata, como en la novela decimonónica (Balzac, Jane Austen, Pereda, etc.), de primero definir y después desarrollar. Aquí se define en todo momento y nunca se desarrolla: el hombre carece de situación concreta, de contradicción enmarañada, de inmediatez. Carece de circunstancia, de *presencia*. No son seres humanos sino simulacros.

<sup>4</sup>Como veremos posteriormente, este modo conceptual y no imaginativo de concebir el mundo, obedece también a una falsa temática, que a su vez condiciona una frivolidad respecto a las profundidades de los problemas que *aparentemente* tocan: así, por ejemplo, se ha convertido la angustia del hombre, que se siente aislado y enajenado en un mundo fragmentario, subdesarrollado, cada vez más complejo y corrupto, en un mero *juego*, manipulando palabras, derramando lágrimas de cocodrilo.

selos, y no sólo contemplarlos pasivamente. En otras novelas, por ejemplo, *Los Últimos Días*<sup>5</sup>, ni los mismos personajes tienen verdadero interés en sus problemas. No hay dolor efectivo: son espectadores de sus propias emociones, nadando en el pozo de su propia irrealidad. El lector a su vez se convierte en espectador, un ente pasivo que tampoco se compromete con aquello que está presenciando. En muchas de estas novelas, el personaje es una marioneta en manos de sus propias ideas; mal ventrílocuo de sí mismo, se enreda en postulados, axiomas, esquemas. Falta el misterio personal, la pasión, aquello que se calla o se sugiere; no hay contradicción, movimiento, dialéctica. Los problemas deberían plantearse en lo vital inesquematizable, donde el personaje se hace interesante y humano. Las ideas y el pensamiento caben en la novela, son imprescindibles, pero éstas surgen, deben surgir, desde la situación real y excepcional y típica del personaje relacionándose con su circunstancia<sup>6</sup>. En *Según el Orden del Tiempo y Muy Temprano para Santiago*, por ejemplo, existe una incapacidad para proyectarse, para fundar un mundo o una ficción que funcione y vibre. En *La Otra Orilla*, los personajes se enredan en seudopreocupaciones "psicológicas", de aparente encarnación individual, pero sólo son esbozos de problemas "filosóficos", planteados siempre en la estéril abstracción donde todo cabe y todo resulta a la vez verdadero y falso, y nunca en la piel de cada momento, en la abigarrada *praxis* de la comunicación. Se cree que con esto se garantiza una efectiva introspección, centrando la atención en dilemas que se darían sólo al nivel de la conciencia. Pero esto no se logra: los problemas son interiores en cuanto se despliegan desde un personaje real y no cuando se los convierte en mero caparazón conceptual. En *Mañana los Guerreros*, como en otras novelas, la acción

<sup>5</sup>Aunque esta novela es superficial, logra entretener a ratos. El autor sabe narrar, y hay algunos episodios en que muestra dotes de fino humorista.

<sup>6</sup>Para un análisis extraordinario de la relación entre pensamiento, imaginación y realidad, véase de Giordano Bruno, *Los Heroicos Furores*.

viene a ser una representación de una idea del autor, que no le da libertad a su propio mundo para desenvolverse, resultando ingenuo e intangible a la vez. Todo termina por contagiarse con el solemne brillo de la superficialidad. El pensamiento que no se alimenta de la realidad, que no retorna a la realidad, tampoco podrá encarnarse en las cosas, único fundamento para el pensar. "Se substituyen los seres humanos, contradictorios, imprevistos, enfadosos, en suma vivientes, por abstracciones racionales poseedoras del encanto tranquilizador de las cosas inanimadas"<sup>7</sup>.

En muchas novelas se habla de la autenticidad, de la búsqueda de *sí mismo*, de la libertad, de la muerte, de la incomunicación, etc. Pero no están allí los problemas mismos: sólo existen en la novela al nivel de la palabrería, como retórica artificial disfrazada de ser humano. No hay visión detrás del lenguaje, que aquí esconde la verdad en vez de mostrarla. Así, por ejemplo, en *El Fugitivo*, encontramos estas palabras: "Tenía que matar al animal, aunque tal acto no le reportara beneficio alguno. Era su víctima, su víctima escabulléndosele de entre las manos. Pero no hay víctima que escape definitivamente de la muerte". Estas palabras no significan nada: son previos al personaje, a la acción, a los objetos. En *Cuadernos de un Hombre Asustado*, cada subcapítulo es introducido por medio de una serie de pensamientos, que se supone son los efluvios subterráneos de un hombre entre el sueño y la realidad y que supuestamente se han de aplicar a la acción que sigue. Pero rara vez tienen algo que ver con la narración. Las posturas filosóficas del protagonista, sólo a veces interesantes y bien escritas, están yuxtapuestas a la narración: no fluyen de ella ni motivan a los personajes.

#### LA SEUDOFILOSOFÍA

Pero no es sólo el hecho de que el mundo mismo, que debiera ser vitalidad concreta, imaginada, derramada, sea un mero relleno

<sup>7</sup>De la novela de Carlos León, *Sueldo Vital*.

para los conceptos previos del autor. Es más grave el hecho. En casi todas las novelas mencionadas debemos soportar largas peroratas, tratados semifilosóficos, en que el autor, no contento con haber dominado la realidad mimética de su novela con sus ideas, pasa a exponer sus concepciones vitales, sus "ideas no-miméticas"<sup>8</sup>, que a veces son un agregado que nada tiene que ver con la novela misma y que otras veces usa para "explicar" la obra, como un intento de entregar al lector las claves de una supuesta interpretación profunda a la que no habría podido llegar por su propia cuenta<sup>9</sup>. Este trozo de *El Desenlace* sirve como muestra:

"Cuando Gonzalo comenzaba a beber y a hablar, lo hacía desordenadamente, como al azar. La sucesión de sus ideas se originaba a propósito de cualquier cosa, y en pocos instantes hacía desfilar toda una serie de nombres, Heráclito, Lenin, Lucrecio, el Libro de los Muertos, Sartre, Neruda, Vivaldi, Bartok, qué sé yo, asociados a veces arbitrariamente, pero otras con gran lucidez . . . No podría recordar todo lo que conversábamos. Pero uno de sus temas recurrentes era la muerte, o mejor dicho, la percepción de nuestra percibibilidad, que en él se agudizaba. Siempre servían de introducción el fantasma de Arrizaga, ciertas alusiones a Faulkner o la frase 'Y bien, continuemos', del final de *A Puerta Cerrada*, de Sartre. Entonces hablaba de todo aquello que ahora resulta inolvidable para mí: 'Hay gente simplificada o sencillamente ignorante que nos acusa de hacer metafísica porque nos ocupamos de la muerte . . . ¿Es que acaso somos inmortales? ¿Inmunes a la destrucción, el terror producido por la percepción del tiempo cósmico?'

<sup>8</sup>Véase Félix Martínez Bonati, *La Estructura de la Obra literaria*, para la diferencia entre lenguaje mimético y no-mimético.

<sup>9</sup>Esto, como veremos posteriormente, ayuda a desorganizar la estructura. Es decir, hay un desajuste entre las ideas del narrador y la experiencia del lector, desajuste que no se debe a una necesidad de ironizar el mundo para mostrar un contraste entre definición y acción, sino más bien a una incapacidad para que el pensamiento surja desde el mundo mismo.



¿Y acaso éstos no son hechos objetivos, fuera de toda metafísica? . . . , etc., etc., etc.' ” (p. 194).

La pseudofilosofía se da en un libro cuando el mundo no es lo suficientemente concreto y real, cuando el autor tiene la impresión de que sus personajes no están demostrando la tesis que él quiso probar, cuando cree que lo pueden acusar de inculto o ignorante, y entonces se apresura a vaciar en la novela todas sus lecturas de los últimos años, todos los torrentes de pensamientos aislados que se le han ocurrido. Pero la idea que se impone desde una perspectiva externa y fragmentada y no desde las necesidades internas, es el resultado de un pensar en el vacío, que nada puede comunicarnos: es eliminable, decorativo, intercambiable (a veces puede trasladarse de una novela a otra, sin que el significado varíe). Es desde la vibración en las palabras —que naturalmente también es producto de un pensamiento serio incorporado plenamente a las concreciones—, es desde la imagen total, es desde la dinámica relación del lector con su experiencia de la obra, es desde todo esto, que la filosofía o cosmovisión de una obra surge. Creer que la obra literaria es la concreción posterior de una intelectualización es negar toda vitalidad, todo placer, toda plenitud a la novela. Y esta concepción se debe, como veremos más adelante, a que la mayor parte de las ideas que se tratan de aplicar, no han sido asimiladas por el autor: se han importado desde fuera, desde el pasado, desde libros, generalmente desde Europa, y el autor estima que, por su prestigio, deben ser esbozados y proclamados en la literatura. La fuente de estos pensamientos no es, por lo tanto, la realidad o la experiencia propia, ni siquiera esa experiencia que los libros entregan como vivencia personal. Es natural, por consiguiente, que el mundo que encarne esas ideas sea un cosmos irreal, desangrado, deshuesado<sup>10</sup>.

<sup>10</sup>Aun en algunas de las buenas novelas ocurre esto. Así, *El Peso de la Noche*, generalmente un cosmos directo y emocionado, aunque un poco frío, tiene caídas: “lo forzaba a enfrentar un destino que era imposible asir, que se escu-

Esto se ejemplifica en el desenlace de una gran parte de las novelas chilenas actuales, que terminan generalmente con una frase metafórica, que según el autor, debería iluminarnos el mundo desplegado con anterioridad, cerrándolo con un pensamiento perfecto e imperecedero. Pero esta frase está pegada al todo, adherida como por equivocación. Es la pretensión teorizante del autor, como si creyera que con esas palabras logra dar unidad y coherencia a la dispersión anterior, como si en ella sintetizara la clave del universo y abriera una ventana hacia su propia obra. Pero la frase no ha emergido del desarrollo del libro ni de la evolución de los personajes ni de la secuencia narrativa ni de la visión del mundo que subyace al lenguaje: es un añadido, un ornamento, un resultado al que el autor quiso y cree haber llegado. Ahí está la trampa: el resultado es previo a la acción. El autor no ha transcurrido hacia esa frase final, luchando por sacar paso a paso un sentido de aquel mundo pleno de realidad contradictoria, haciendo el sentido en cada frase, preparando el desenlace en cada gesto, sino que se parte con esa concepción y se llega a ella sin haber pasado por los abismos de la experiencia. Se cree justificar el quehacer anterior con esta frase, generalmente hueca y artificial, pero escrita muchas veces con una elegancia y un cuidado ausentes de la prosa

---

rría de sus manos; un destino que sólo se definía en relación a las opciones que iba descartando y cuya cara positiva era semejante a la nube que ahora se estaba deshaciendo en lluvia". Pero la idea de libertad y opción no encuentra una encarnación efectiva, sino que se impone al personaje. Francisco nunca muestra, en la acción, estas ideas. Lo mismo sucede con ciertos personajes y situaciones de *A la Sombra de los Días*, aunque Mauricio es una creación muy importante. En *Gracia y el Forastero* también vemos esta simplificación abstrayente en los personajes secundarios (los dos padres y Max), aunque la pareja de enamorados se inmediatiza en la lectura. En cambio, en *Cuerpo Creciente* (salvo el personaje Miguel) y en las novelas de Droguett, podemos advertir un mundo profundo porque las realidades, el lenguaje, los personajes, los objetos dejan entrever una intuición concreta, *poética*. No por eso diríamos que estos autores han pensado menos. Al contrario, han pensado más. Pero no les importa *demostrar* que han pensado, no les interesa plantear falsos dilemas. Vivimos su pensamiento: sus ideas son drama, son realidad, son sangre.

del resto de la obra. Así, entre muchos otros, anotemos los siguientes finales:

“Tuvo la sensación de que en el futuro podría afrontar el recuerdo horroroso que llevaba a cuestas, la imagen que sólo él había visto en su bárbara plenitud y ante lo cual lo demás —hombres, mujeres, hechos—, transcurría como un juego, como un matiz de su vida empecinada”. (*La Vida Adulta*<sup>11</sup>).

“Falta poco para medianoche. En lo alto, hacia el oeste, en un ángulo de unos cincuenta grados, a cuatrocientos mil kilómetros de la Tierra, la Luna sigue su curso, alumbrando aún parte de una larga superficie de las dos Américas, rodeada del silencio o del sonido de millares de estrellas, de planetas, silencio o sonido que nadie escucha, que tal vez ni hombre, ave o animal jamás han escuchado, cumpliendo, sin embargo, con el orden justo (que todo abarca y todo lo penetra), en el gran equilibrio del Universo”. (*La Condena de Todos*).

“La última puerta, la de mi celda, se cierra también a mis espaldas y quedo en la oscuridad. Si supiera pedir algo a Dios, y Dios pudiera dármelo, le rogaría que me dejara ver el océano en la noche. El océano es vasto, negro, profundo, poderoso, e ignora que el hombre existe”. (*La Eternidad no es Mía*).

“Pongo más leños al fuego y pienso que soy como un recluso que hizo saltar la cerradura de su calabozo, y a quien, después de ciertas escaramuzas, le está permitido pasearse por la enorme cárcel, conversar con los presos en sus celdas y luego sentarse a esperar frente a la puerta. Porque es allí fuera donde está la libertad...”. (*La Brecha*)

<sup>11</sup>*La Vida Adulta* es una obra que tiene un comienzo auspicioso. El protagonista vibra frente a nosotros durante unos capítulos. Posteriormente, se desdibuja en viajes al extranjero, relaciones eróticas, seudoproblemas. La novela, que promete mucho en sus primeras páginas, se desorganiza totalmente y termina por aburrir.

“Pero por encima de los fantasmas antiguos, como motivo central aparece el yo dispersado, que aspira a reintegrarse para salvar de la ruina, la desolación y el caos su propia unidad”. (*Sueldo Vital*).

“Y cuando el amanecer se insinuaba, viose saciado por una paz terrible como un navajazo. Y sintió que en su cuerpo nacía otra carne, y otros ojos reemplazaban los suyos, y por esos ojos el mundo recuperaba para él la inocencia perdida. Y oyó la voz, la única voz que más allá de las aguas lo llamaba, y desde la otra orilla esas palabras saciaron su sed y derrotaron la muerte”. (*La Otra Orilla*).

La lista es interminable<sup>12</sup>. Estos finales demuestran la insatisfacción que el narrador siente frente a su mundo: cree necesario resumir, poner un punto final barroco, grandilocuente, altisonante. No tiene confianza en que el mundo mismo entregue su significado (tiene razón, ya que generalmente ese mundo no tiene significado alguno): hay que orientar al lector. De esta manera se produce el desajuste ya mencionado, entre el “mensaje” del autor y lo que verdaderamente se ha experimentado en la lectura. La prueba de

<sup>12</sup>Por ejemplo, en *Cuadernos de un Hombre Asustado* (“hasta el día, lejano o cercano, en que seguramente seré condenado, o, en que haciendo realidad la leyenda, pueda bajar hasta las profundidades, hasta el fondo mismo del Lago Subterráneo, escuchado en el amor, y allí abrir la compuerta y presenciar cómo la ciudad se hunde en las claras y turbulentas aguas, definitivamente”) y en *Mañana los Guerreros* (“La primavera de los jóvenes guerreros fue, entonces, cruel porque la fueron haciendo con sangre: como la tierra, que hace el nuevo tallo para que la rompa y la corone de pétalos. Y en esa primavera crecieron sus sombras y, a la mañana siguiente volvieron a crecer y han seguido multiplicándose sin cesar. Esa fue su recompensa: poder multiplicar soles como hijos”), se afirma emocionadamente la fe en la humanidad, optimismo por lo general ausente de la novela chilena actual. Pero las palabras finales no emocionan desde el texto entero, desde la dinámica de los personajes, desde el desarrollo acumulativo anterior, sino desde las ideas personales de los autores. Por mucho que concordemos con los juicios emitidos, tenemos el derecho de pedir que sean el producto del mundo de la obra, que sean el resultado y la culminación de lo leído. Otro ejemplo típico es el final (muy largo para citar) de *Toda la luz del Mediodía*.

la futilidad de este final es que el lector tiene dificultad en recordarlo: al ser mera retórica, no se ha grabado en su memoria.

Frente a esto, ¿quién podría olvidar el final de *Porái?*:

“A mí me vino un golpe caliente de sangre, una especie de rabia. Bajé el niño con mucho cuidado y lo dejé paradito en el suelo.

“—Más, más... —dijo él”.

Esta novela, como otras (*Patas de Perro, La Derrota, El Peso de la Noche*), termina con un hecho, una acción que configura el mundo sin filosofar sobre él, dándole un sentido desde la experiencia efectiva. En *Este Domingo*, en cambio, la última frase tiene una extraña ambigüedad, ya que parecería que la abuela, el personaje más inauténtico, debería recordarse nostálgicamente. En *Cuerpo Creciente* (“Parece que todo lo que pasa por la carretera, la vida y los medios que la mantienen, que la renuevan y la expanden y los productos y las personas que la alegran y la excitan, van a dar allí. Todo eso que nunca se ha detenido en nuestras casas. El conductor sonrío y continúa hacia allá. Tal vez sigue más lejos aún, tal vez sigue hasta España”) podemos ver cómo un pensamiento, integrado al todo de la acción previa, puede significar plena, definitiva, inevitablemente, al ser el resultado de todo el desarrollo emocional y narrativo anterior. Alvarado, que es un buen narrador cuando decide dedicarse a sus personajes y a su mundo y olvida las abstracciones, aunque siempre se apoya demasiado en el misterio exterior para motivar la acción, sabe imponer su talento al final de sus novelas (*El Desenlace, El Fugitivo*), que desafortunadamente adolecen de muchos trozos seudofilosóficos.

Ya hemos mencionado que esta actitud *a priori* del autor, esta falta de interés por las concreciones en movimiento, tiene su raíz no sólo en el miedo a dejar que la realidad se despliegue en todo su contradictorio vaivén, sino también en la fatiga desquiciadora que subyace al modo de novelar y de vivir que respiramos en Chi-

le. Causa y efecto se desmoronan mutuamente dentro de una síntesis total: la desvitalización se une a la indiferencia y al cansancio que vertebra al personaje y al novelista. Ese mundo despersonalizado, alejado, desapasionado, se explica desde el imperio de la abstracción, pero la abstracción misma se explica por la incapacidad de crear un violento hervidero de vida, de fuerza, de poesía. Esta fatiga se manifiesta en la incapacidad de motivar al personaje desde sí mismo, desde su situación real, y hace al autor buscar explicaciones externas; también se hace presente en la lentitud del desarrollo —que es malentender la idea orteguiana de que la novela es un género tupido, ya que la lentitud que se necesita es la morosidad de la vida y no la somnolencia del bostezo—; en la torpeza del lenguaje; en el apoyo constante en viejas fórmulas lingüísticas, motivos, modos narrativos, personajes, etc., o en la búsqueda de modelos extranjeros que sólo disfrazan el aburrimiento del autor; en fin, en la ausencia de la vitalidad misma al nivel del mundo o de los personajes. La fatiga y la abstracción juntas traslucen inevitablemente la falta de compromiso, ese compromiso ávido, obsesionante, inapelable, que el creador debe tener frente a su universo. Hay cansancio cuando no hay aventura, cuando no hay libertad, cuando no hay riesgo, cuando no hay horizonte. La indiferencia que sentimos frente al mundo que se nos muestra, proviene también de la indiferencia con la cual fue creado, indiferencia y fatiga que presenciamos cada día más en la sociedad que habitan estos narradores y lectores.

#### LA TEMÁTICA "EXISTENCIAL"

Pero este proceso de fatiga y de abstracción tiene otras raíces, fundamentales para comprender el tipo de mundo que se construye con esas ideas y el tipo de ideas que se quieren concretizar.

Debido a diversas circunstancias, los hombres nacidos después de 1915 se vieron en la necesidad de interiorizar la literatura: porque escribían desde las ciudades, porque el mundo se había com-

plicado y deformado, por la influencia del existencialismo<sup>13</sup>, por el contagio con la poesía y la novela que se inspiraban en el surrealismo, como reacción frente a los esquemas criollistas que aún dominaban gran parte de la literatura, como reacción contra la literatura de protesta social que había despersonalizado las novelas llenándolas de seres ingenuos, unirrostros, falsamente simples y chatos. En fin, porque deseaban continuar tendencias anteriores en la novela chilena (Manuel Rojas, María Luisa Bombal, Subercaseaux, Belmar, los imaginistas, etc.).

De esta manera, trataron de crear novelas en las que se aislara el individuo de su contorno social y natural y la atención se fijaría en sus problemas "metafísicos", generalmente inspirados en los esquemas existenciales: el hombre desolado, "infinitamente expuesto", condenado a ser libre y a buscar un Dios o un sentido inexistentes, entregándose a relaciones sexuales fútiles y devastadoras, incapaz de comunicarse o vincularse con su mundo, descansando en la náusea de su soledad. No es del caso preguntarse si este tipo de personaje tiene algún sentido en un país subdesarrollado, ya que la literatura mexicana, argentina, peruana, colombiana, brasileña, uruguaya, cubana, guatemalteca, etc., nos ha mostrado que hay un modo americano de expresar la existencia, y que la interioridad personal puede capturarse y plasmarse sin huir de un compromiso con la realidad social y americana que motiva a ese existente. Lo que sí importa entender aquí, sin entrar en comparaciones inútiles, es cómo se desarrolló este fenómeno en la novela chilena de los últimos años: en qué sentido fracasó, en qué sentido tuvo éxito.

Como ya hemos verificado, estos personajes "existenciales" se construyen desde la abstracción, son la corporización ejemplificadora de una idea anterior que el autor le ha impuesto al personaje. No hay correlato imaginario, objetivo, de las concepciones.

<sup>13</sup>Véanse los excelentes artículos de Mario Rodríguez en *La Nación*. Abril-mayo 1967.

El existencialismo literario chileno tiene, pues, ante todo, una incapacidad de realización estética: no vemos el *quién* al que le está pasando todo eso, la *persona* que está viviendo y cuyos problemas debiéramos presenciar como un soplo real, innegable, en cada momento de la lectura. Al tratar de crear una literatura individual, antisocial, concentrándose en los problemas "universales" (posteriormente volveremos a tocar este punto), se ha terminado por desangrar al personaje, substituyéndolo por un ser ahistórico, irreal, desapasionado, aburrido y aburridor, sin alternativas o disyuntivas efectivas, inmediatas, concretas.

No es sorprendente advertir que casi todos estos personajes "abstractos", "angustiados", pseudoaprobados, pseudodesolados, que el lector no puede asumir como propiedad suya, con los que no se puede identificar, pertenecen a la burguesía o a la aristocracia en decadencia. Pero estos hombres y mujeres están separados de su contexto social, de su concreción, de su contradicción vital, y se plantean problemas e ideas como si éstas se alimentaran del aire, en el vacío estéril del más allá, más allá de situaciones reales e inmediatas. El lector, sea burgués él mismo o no, es incapaz de imaginar al personaje en un mundo concreto, es incapaz de ver los problemas desde la conciencia de los personajes, más bien tiene que construir uno por uno los rasgos psicológicos de cada personaje desde los gestos abstractos y las personificaciones irreales del texto. No hay una plenitud que funcione, en la cual el lector pueda creer. Es la desconfianza que separa al autor del lector.

Es evidente, sin embargo, que los personajes no son sólo abstracciones, sino que también tienen cierta pseudoconcreción, ciertos problemas que tratan de comunicar. Sean cuales fueren, el autor buscará aquellas situaciones que permitan desarrollar esos problemas aislados de la sociedad, situaciones que faciliten un despliegue en el cómodo vacío de una conciencia aparte del mundo. Se tratará de alejar al personaje de todo contacto con un



universo concreto, para que el autor no tenga que desarrollar vitalmente aquella posición abstracta.

Así, se explica la extraordinaria cantidad de adolescentes en la novela chilena actual (*La Culpa, Nunca el Mismo Río, La Condena de Todos, Cero a la Izquierda, Gracia y el Forastero, La Derrota, Este Domingo, Los Últimos Días, Las Dos Caras de Jano. El Peso de la Noche, Toda la Luz del Mediodía, El Cepo, Muy Temprano para Santiago, Según el Orden del Tiempo, Patas de Perro, Mañana los Guerreros, Invención a Dos Voces*) y el hecho de que muchos de los seres "maduros" también actúen como adolescentes. Todos son seres aislados, centrados en sí mismos, presos de la dolorosa conciencia del transcurrir, huyendo de una confrontación con su mundo.

El mismo deseo de encontrar situaciones cómodas explica el hecho de que la frustración sexual sirva de base a más de la mitad de incidentes de estos y otros libros: los llamados "problemas de alcoba", con sus adulterios, orgasmos diferidos, virginidad defendida, abortos deseados y rechazados, fantasías sexuales, homosexuales, masturbaciones e impotencias. La relación sexual simbólica podría ser la que se lleva a cabo en *La Derrota*: entre un ciego y una mujer que está envejeciendo; o la de *Invención a Dos Voces*, donde un borracho trata de tener relaciones con un robot femenino. El sexo es una de las preocupaciones fundamentales de la novela chilena actual. Muchos personajes no viven sino en función de su frustración y del análisis de sus problemas sexuales. Es evidente que, por una parte, esto obedece a una enajenación sexual en nuestro mundo contemporáneo y en ciertos sectores de la sociedad chilena. Pero su inclusión no se debe sólo a su importancia humana sino que también al hecho de que es una de las pocas actividades que se realiza frente a otro ser humano único: es la soledad de uno saliendo hacia otro. Pero para un enamorado del "existencialismo" y de la "interiorización", esta situación permite desplegar con relativa facilidad la conciencia de un personaje (co-

mo puede verse en *Islas en la Ciudad* o en *Páramo Salvaje*). Permite mover los personajes como si fueran marionetas o piezas en un juego de ajedrez (las novelas de Lafourcade, de Valdivieso, de Palazuelos, de Arteché, de Alegría y de otros). La inclusión del sexo asegura, además, el inmediato éxito comercial. El sexo es como una receta: se pide más sal o menos vinagre en una comida. Después se vende. Está ahí porque el público lo exige; pero no como problema *humano*, como aquella situación desde la cual los hombres y las mujeres pueden destruirse o amarse, como el abismo en que se pueda caer o el puente que pueda salvar. No se ve la terrible complejidad de la relación entre dos seres humanos. Se resbala por la superficie: es una fórmula mecánica, que está de moda, pero sólo cumple, como la seudofilosofía, la función de llenar páginas. El sexo, como los personajes mismos que tienen relaciones sexuales, es un clisé, una abstracción, un cúmulo de lugares comunes. La obsesión no permite ver el fenómeno, ya que lo sexual no es parte de una situación concreta total, de una problemática real y no conceptual del hombre: el sexo enajena a los hombres y a las mujeres, los convierte en órganos sexuales que ni siquiera son órganos reales, físicos, sino ideales. No vemos las *personas* que se aman.

Podría decirse que se quiere mostrar justamente esto: que el sexo se ha enajenado, que falta el vínculo entre los seres humanos. Es decir, que la temática sexual se debe a la incomunicación en nuestro mundo actual. Si esto es cierto, ¿por qué será que la incomunicación entre los seres humanos siempre se narra y nunca se muestra en diálogo? Es decir, se habla de la incompreensión, se medita sobre ella, los personajes la mencionan a cada paso, pero no la presenciamos ahí donde se realiza, en la conversación, en las palabras que intercambian los seres humanos. No sentimos la incomunicación como algo que salga desde la dramática interconexión ciega de dos seres, sino como algo que el narrador ha impuesto a los personajes. Compárese con algunas escenas de Cortázar, de Sá-

bato, de Benedetti, de Fuentes, o de una serie de autores europeos y norteamericanos que *muestran* ese desencuentro sucediendo ahí donde sucede, en el desajuste entre las palabras y la interioridad, en la falta de control que se tiene sobre el lenguaje y sobre el otro. En cambio, el momento mismo del orgasmo tal como está presentado en la novela chilena casi nunca se *narra*: se sustituye por el diálogo (un breve intercambio de palabras prototípicas) o se lo salta. No se describen, por lo tanto, detallada, poética, comprometidamente, las relaciones sexuales, no se cuenta el entrecruzamiento de dos cuerpos y las dos mentes detrás de los cuerpos: se soslayan, dejando a la imaginación del lector los detalles mismos. Es decir, a pesar de la frecuencia misma de las relaciones, la concepción del sexo se retrotrae a la literatura anterior a Joyce, Durrell, Miller, Lawrence, etc. Siempre el deseo de no ser concreto, de escabullir la necesidad de penetrar en la realidad y mostrarla: se *narra* lo que en efecto es esencialmente *diálogo* (la incomunicación concreta), y se ignora o se transforma en *diálogo* lo que es esencialmente narrativo, unión y desunión de seres humanos buscándose en el silencio que está más allá o más acá de las palabras.

Esta simplificación ya la hemos visto: se impone un esquema prefijado y se desarrolla todo según el esquema, en vez de dejar que la realidad misma, densa, fluyente, carnosa, de la novela, vaya plasmando cuáles podrían ser los esquemas que tal vez, quizás, explicarían ese mundo (si es que pueden existir tales esquemas *a posteriori*, lo que también dudo por su efecto generalizador y deformante). La complejidad debe estar en el mundo, no en la situación abstracta del protagonista. Es muy simple decir, por ejemplo: "Hay que llegar a nuestro propio destino. Nada que provenga de los demás nos sirve. Aceptar lo que se nos da es detenerse en la ruta. Ya es un poco tarde para detenerse". Esto, de *Según el Orden del Tiempo*, podría darse vuelta, y sería igualmente verdadero. En ninguna parte se muestra en la acción, se hace personal, se hace real, se hace *forma*, se hace *lenguaje*. La angustia, el problema de la ii-

bertad y de la masificación, el de la salvación o pérdida personales, el de establecer vínculos y encontrar una ruta auténtica, el de ser rebelde y no ser máscara, son todos problemas efectivos, aunque no únicos o primordiales, de nuestro mundo actual. Pero para que esos problemas se conviertan en *nuestros* problemas tienen que dejar de funcionar epidérmicamente, tienen que *comunicarse*, tienen que abrir ventanas hacia eso que el autor tiene dentro de sí y quisiera expresar. La angustia del autor, la biografía del autor, nunca ha justificado ni puede justificar la obra literaria. Puede explicarla, pero no fundar su calidad o su mérito. La angustia del autor puede justificar, tal vez, la rebeldía o el vómito o el suicidio o la droga, en el terreno biográfico. Pero al haber elegido comunicar su angustia en el lenguaje, estos autores han escogido objetivarlo, expresarlo, imitarlo, transmutarlo, es decir, han elegido hacer *social* eso aislado, personal, aparentemente exclusivo e incommunicable<sup>14</sup>. Lo personal y particular debe dirigirse hacia otros. Detrás de la abstracción, de la fatiga, de la creación de personajes desde el vacío y la gratuidad, podemos vislumbrar, entonces, un problema mayor: el miedo de la comunicación y del otro ser humano. Más adelante tendremos ocasión de entender que lo que está en crisis es la función social del artista, la incapacidad del novelista chileno de hacerse responsable de su humanidad actual. También cabe mencionar aquí otra idea que analizaremos posteriormente: frente a este nuevo con-

<sup>14</sup>“Un artista sólo puede tener experiencia de algo que su época y sus condiciones sociales tienen para ofrecerle. De ahí que la subjetividad de un artista no consista en el hecho de que su experiencia sea fundamentalmente diferente que la de otros de su tiempo o clase social, sino en que sea más fuerte, más consciente y más concentrada. Debe descubrir (*uncover*) nuevas relaciones sociales de una manera tal que otros también tomen conciencia de ellas. . . Hasta el artista más subjetivo trabaja en beneficio de la sociedad. Debido al desnudo hecho de que describa sentimientos, relaciones y condiciones que no se han descrito antes, él las canaliza, transformando el ‘yo’ aparentemente aislado en un ‘nosotros’, y este ‘nosotros’ puede ser reconocido hasta en la individualidad más plébrica de la personalidad del artista”. Ernst Fischer, *The Necessity of Art, A Marxist Approach*, Penguin, 1963. Trad. propia.

tenido (la necesidad de interiorizar) no se ha conseguido una nueva forma, no se ha logrado un nuevo lenguaje, no se han innovado (o se ha realizado, como veremos, falsamente) los medios *expresivos*.

Otro tema que se repite mucho en la novela chilena actual es el de la decadencia de la aristocracia (*Este Domingo, El Peso de la Noche, La Piel Ajena, La Derrota, Para Subir al Cielo, La Culpa, Nunca el mismo Río, Muy Temprano para Santiago, Las Tres Caras de un Sello*, etc.).

En *El Peso de la Noche*, una novela que por su cohesión y su dominio del lenguaje es excepcional en nuestro medio, se registra la caída de Joaquín. Pero para que esta caída significara efectivamente, es decir, para que configurara un mundo contemporáneo nuestro, tendría Joaquín que ser el representante de un mundo (espacial en la terminología kayseriana) que cae, de un universo que se desintegra, tendría que manifestarse en su alcoholismo e irresponsabilidad una razón o una sinrazón superpersonal, una fuerza incontrolable, histórica, un destino que moldea a ese hombre, convirtiéndolo así en el ser que, envuelto en grandes transformaciones, da fe de ellas, pero es incapaz de superar su condición social, su existencia pegada a su clase, a su pequeño universo. Pero Joaquín no es esto. Sólo es un hombre que resultó así, una casualidad, un caso entre muchos, que no representa más que su propia situación existencial (que podría, a pesar de no ser espacial, ser social, síntoma y producto de un mundo histórico). Pero tampoco hay un buceo en la interioridad, en la existencia, en los balcones mentales de Joaquín. No hay una *persona* a la que le esté sucediendo ese derrumbe. Joaquín no se desespera mayormente por su caída; el lector tampoco. No hay un verdadero espacio que estructure la novela en *El Peso de la Noche*; pero tampoco hay una personalidad lo suficientemente interesante como para fundar el mundo. A pesar de esto, la novela de Edwards es una de las narraciones que menos abstracciones utiliza, logrando plasmar un mundo pleno, aunque poco

ambicioso, partiendo de situaciones concretas y no de esquemas previos.

En *La Derrota*, la mejor novela de M. E. Gertner, puede advertirse una situación similar. Se cuenta la historia, limitada, reducida, con pericia y pasión, de una "aristócrata" venida a menos que aún conserva vínculos emocionales con su pasado. Sin embargo, puede notarse que no es el mundo de la protagonista el que ha caído, es decir, ella no es símbolo o representante de un espacio mayor. Es por un accidente de la vida que ella está derrotada. Si le hubiera tocado un marido responsable, habría "triunfado". No se logra configurar el drama de un mundo social en transición, sino de una persona que por "mala suerte" se encuentra en la presente situación. Por otra parte, a pesar de que el personaje se nos da con una nitidez mayor, y con mayor seriedad, que muchos otros de nuestra novelística nueva, no se logra crear ahí un mundo personal pleno. Es una realidad demasiado melodramática, tal como ocurría especialmente en *Islas en la Ciudad*, con una atmósfera sentimental, de un romanticismo fácil y semirrosado. La ingenuidad y el tono menor no arruina del todo la novela, ya que a pesar de ser (como casi todas las novelas chilenas) un mundo reducido, poco complejo, algo artificial, la autora sabe pintar una atmósfera y mostrar la interioridad vital de un ser humano.

#### EL PESO DEL CRIOLLISMO

Estos protagonistas, teóricamente existenciales, en la práctica concretos, niegan abiertamente, al parecer, el modo criollista de concebir al personaje, obedeciendo nuevos modelos. Estos modelos "no-criollistas", como hemos visto, resultan abstractos y desapasionados, fruto de la huida y de la imposición de formulaciones no plenamente asimiladas. Sin embargo, el modo criollista de construir los personajes no ha sido desterrado de la novela chilena. En absoluto. Hay otros habitantes de este mismo mundo que siguen concien-

biéndose tal como se describía el paisaje o al tipo literario en la novela de generaciones anteriores: como un cúmulo de costumbres, miradas desde afuera con una libreta en la mano, como un punto en el espacio que acumula una serie de actos típicos, prototípicos. Son datos pintorescos que se unen en torno a ciertos esquemas: el personaje vale, se construye, existe, permanece, en cuanto se acerca más o menos a un *tipo* literario (el huaso leal al patrón, la empleada vieja que crió a los hijos de la casa, la campesina violada, el burocrata obsequioso, el minero explotado, etc.). El costumbrismo aún perdura en la novela chilena actual: no se aplica a los "héroes" existenciales, a quienes se desea aislar de lo típico, de la humanidad común, de su mundo social, para poner énfasis en su exclusividad personalista, y que resultan ser sólo un espectro corporal de las ideas del autor. No, no es este ser el que se ve con ojos costumbristas, sino otro: el hombre trabajador<sup>15</sup>.

<sup>15</sup>La novela chilena actual, por lo tanto, divide sus personajes en dos grupos: los que trabajan y los que no trabajan. A los primeros los trata con fórmulas pasatistas, desde el exterior, desde la chatura paternalista y la tipificación retórica, ni siquiera capaz de imaginárselos en la concreción de su trabajar; a los segundos se los ve desde la abstracción existencial. El hecho de que no trabajen ayuda a desconcretizarlos, ya que el modo en que un hombre trabaja y sobrevive es su vínculo con el mundo circundante. Lo define no en la abstracción sino en su práctica, en su cotidianidad. Como la mayor parte de estos personajes inconcretos no tienen un mundo real que los rodee, y desde el cual se los pueda entender, ¿para qué van a trabajar? Se alimentan de frustraciones sexuales, aventuras adolescentes, largos monólogos "filosóficos", vagas caminatas, seudoangustias, desesperaciones repentinas. Se novela al hombre en sus ratos libres, fuera de horas de trabajo. Es una abstracción más en una ya larga serie.

Aquí se hace necesario comentar, sin embargo, un reducido grupo de novelas que hablan de la vida de oficina, de los hombres que trabajan como empleados: el mundo de la pequeña-burguesía.

Este tema había tenido un comienzo auspicioso en *El Cepo* (1958) de Jaime Laso. Allí se lograba novelar acertada y orgánicamente, con imaginación, la monotonía de la rutinaria vida de Juan Garín, devorado por los dientecillos de su propio miedo, descendiendo desde la rebeldía débil, ciega, hasta la sumisión y la satisfacción con su suerte. Podemos ver aquí el mismo problema de *El Peso de la Noche*: por una parte, Garín es un mal representante de un mundo espacial; por otra parte, trata infructuosamente de convertirse en persona, en interioridad. Dice: "A todos les estaba vedado penetrar en mi apartado mundo,

De hecho, este personaje-proletario tiene dos modos de presentarse en la novela chilena, según sea su importancia para la narración. En las novelas donde se cuenta la vida de una figura existencial-abstracta, el proletario sólo aparece transitoriamente, como un

del cual yo formaba parte, convertido sólo en un fragmento minúsculo, como un caracol microscópico recogido en su caparazón, hasta lograr introducirse por entero dentro de sí, transformado en un espiral insignificante". Pero este yo, aislado, aparte, es sólo un yo teórico. Nunca se nos muestra actuando o pensando frente a los otros. Nuevamente un esquema existencial impuesto desde fuera. Dice Garín: "El ambiente de mediocridad me aplastaba y no se me permitía ser yo. Sentía convertirme poco a poco en una cosa amorfa, sin carácter". El problema de la novela chilena actual es que sus personajes no pueden decir "yo", puesto que ya son amorfos y sin carácter al comenzar la novela. Pero su forma de ser no es deseada por el autor, como en *El Extranjero* de Camus, por ejemplo, sino que es falta de dominio sobre el material. No se evoluciona hacia la enajenación de la personalidad. El cambio es exterior, dicho, supuesto; no se presencia esa transformación.

En *Sueldo Vital* sucede algo similar. Carlos León, a pesar de su estilo conciso y fluido, dibujador de personajes en pocas líneas, retrocede respecto a Jaime Laso. No se penetra en esa vida que *El Cepo* había abierto parcialmente para el novelista chileno. A León le perjudica el haber escrito una novela dispersa y desarticulada, hasta el punto de que no hay unidad posible, ni en torno al narrador protagonista (mero espectador que al final trata de fingir un destino personal) ni en torno al espacio oficinesco.

Lo que ocurre en estas dos novelas (y también en las partes pertinentes de *El Peso de la Noche* y *La Brecha*, que también se asoman a este tipo de vida) es que el pintoresquismo todavía domina. Aún se hace costumbrismo, pero ahora es de la oficina, que se mira un poco como se miraba la selva o el campo en el año veinte, como regiones no-exploradas, como un "rincón" de Chile que hay que describir turísticamente. El pequeño-burgués, como el proletario, como el almacenero de la esquina, deviene en *tipo* literario, en representante abstracto de su clase social, al que se le niegan las contradicciones y tensiones que "aquejan" a los personajes burgueses, falsamente "existenciales". La actitud hacia estos seres humanos, parte de la "masa", queda ejemplificada en este trozo de *La Brecha*: "Detuve un taxi. Miré la masa gris que se quedaba aguardando y pensé en un segundo: ¡Cómo es posible que soporten tanto! (presumiblemente lo que tanto soportan es no poder viajar en taxi). Pero mis preocupaciones eran muchas para reparar demasiado en los numerosos grupos con que me encontraba ante cada rojo del semáforo. Rostros borrosos, vestimentas borrosas, y desde el automóvil, lejanos, ajenos". ¡Perfecto! No hay caras, sólo manchas; no hay sociedad, sólo maqueta; no hay micros, sólo taxis. Es desde este trozo que se debe juzgar la otra novela de la misma autora, *Ojos de Bambú*, que narra sus experiencias de la Revolución China.



fantasma costumbrista que está pasando por allí, como un miembro del coro, alejado, existiendo difusamente como un ente pintoresco, con la misma atención que se presta a un objeto cualquiera. Se lo mira con los ojos de un turista, vale por lo exótico, por lo "folklórico". Esta mirada condescendiente, desde afuera, no significa, desde luego, un compromiso con ese "ente".

En el otro tipo de novelas (*Légamo, El Camino de la Ballena, Juan del Agua, La Caleta, Tierra Fugitiva*, parte de *Porai*, y muchas otras), el proletario es el personaje primordial y no secundario, pero se trata de novelas que pudieron haber sido escritas hace muchos, muchos años. Es decir, el costumbrismo sigue dominando al pueblo trabajador, sigue siendo el único medio expresivo que encuentra el escritor chileno para describir esas vidas, sea en una novela de denuncia social, mostrando la explotación, sea en una novela en que el proletario es sólo un accidente transitorio que asoma de vez en cuando en los salones burgueses, parte de la masa amorfa que no tiene derecho a vivir su "existencia". Es decir, o se ha "modernizado" la novela chilena, interiorizándola falsamente, abstractamente, todavía viendo al personaje desde su superficie exterior, desde sus rasgos "típicos"; o se ha mantenido un viejo esquema, una forma despersonalizada, con un lenguaje viejo, un modo narrativo vetusto, el punto de vista del observador naturalista, "realista", que adopta el tono de un manual de viajes. En ninguno de los dos casos se nos hace real, presente, vibración, la situación del proletario como ente concreto, como tampoco se había introspeccionado la situación real, íntegra, del burgués o del aristócrata, que se convertía en un "puro existente", sin circunstancias, sin mundo<sup>16</sup>.

<sup>16</sup>Esta misma dicotomía entre costumbrismo y abstracción se encuentra en la visión de la naturaleza. Los autores rechazaron el dominio que la naturaleza ejercía sobre los hombres, dominio que los novelistas de generaciones anteriores habían exagerado, despersonalizando la novela. Se trataba entonces de "interiorizar" y existencializar a los personajes, liberándolos de su medio ambiente y del paisaje que los rodeaba y devoraba. Al trasladar el personaje a la ciudad, no hubo necesidad de describir lo natural. Tampoco se describió la ciudad

Es de interés, por lo tanto, analizar a fondo el significado de una de estas novelas "populares", por ejemplo, *Juan del Agua*. En esta novela se incorpora al mapuche a la literatura nacional, mostrando los problemas que tiene un grupo de indígenas para sobrevivir con

---

misma. No hay un mundo concreto que rodee al personaje de la novela chilena moderna. (Analicé este problema en un artículo a mediados de 1965, "Perdura- ción de la ciudad del Tango", donde decía: "Santiago es el espacio literario menos mencionado en la literatura chilena. Recordemos que el Buenos Aires de ayer existe hoy y ahora, solamente porque los escritores pudieron expresarla, recordarla, vivirla. ¿Por qué Santiago no tiene cabida en nuestras novelas? ¿Acaso no tiene una personalidad propia? ¿Acaso no habría novelistas que ex- presaran esa personalidad? ¿O no interesa la novela de la ciudad en nuestro país? Las razones no importan: que el lector escoja entre estas y otras posibili- dades. Importan las consecuencias: En treinta años más lo único que quedará de nuestra actual ciudad será una vieja fotografía y un censo estadístico . . . ¿Dónde están los Borges chilenos, el Cortázar de Santiago, el Sábato que hable del río Mapocho, la población José María Caro, el cerro San Cristóbal, la Esta- ción Central? . . . Santiago existe: para que perdure en la historia y en el re- cuerdo necesitamos novelistas").

En general, por lo tanto, la naturaleza ha desaparecido. Ni siquiera se ha narrado su pérdida. Se la ignora. (Y nadie puede decir que esto se debe al "hecho" de que la naturaleza ha desaparecido del mundo chileno o sudameri- cano debido al auge de la gran ciudad. Justamente el drama de la ciudad ame- ricana es que está rodeada de naturaleza, es decir, no es una ciudad europea, sino justamente una ciudad que no puede olvidar el acecho de la naturaleza, allí afuera, esperando en los bordes). Pero hay ocasiones en que se vuelve a describir el paisaje (generalmente en las novelas "populares", aunque también, como ocurre con los personajes proletarios, asoma en algunas novelas de la pura existencia). Cuando se muestra el escenario natural, podemos notar en él los mismos rasgos costumbristas, basado en moldes antiguos, de las genera- ciones anteriores, como en el siguiente trozo de *El Fugitivo*: "Coigües, tepúes, cipreses, alerces inmensos, los árboles sin fin, disputaban a brazo partido el es- pacio, que sólo hacia arriba no tenía límite, mientras las quilas, los helechos, los pangües, los boquis, entretejían la espesura que como un oleaje verdinegro, subía de la tierra empapada, cuya pulpa profunda, irrigada por la lluvia inme- morial, enviaba hacia la superficie el flujo sin medida de la combustión vege- tal. Era el imperio ciego de la clorofila. El frenesí de la madera. Y la signifi- cación de los seres humanos disminuía tanto que, por momentos, eran los caba- llos que llevaban la iniciativa de la ascensión . . . El cazador, por su parte, per- manecía en un estado casi sonambular, dejándose poseer por esa fuerza que, desde el fondo de su remota naturaleza, arrastraba peligrosamente al deseo de una transmutación posible".

No se ha superado, por lo tanto, la visión anterior de la naturaleza; la

dignidad frente a la avaricia de los grandes terratenientes. Hay que decir, ante todo, que como denuncia social surte efecto: el lector solidariza con esos seres explotados en su lucha y comprende, hasta cierto punto, sus problemas. Pero también nos emocionaría una cró-

novela actual no se ha independizado verdaderamente de las generaciones anteriores, ya que no ha sustituido esos modelos antiguos por modelos propios. Ha *eliminado* la naturaleza, ignorando la visión anterior. Cuando llega el momento de tener que mostrar lo natural (o la explotación o la miseria o al proletariado) sigue usando las fórmulas anteriores, pese a haberlas rechazado teóricamente, porque estos escritores no han podido crear una visión generacional nueva. No se han planteado el problema de la naturaleza. Han creído vencer el pasado mediante la eliminación. Pero sólo se avanza cuando se supera lo anterior (en el sentido hegeliano del término *aufheben*, supresión que incluye) cuando aquello anterior queda incorporado a la nueva síntesis vital, a la nueva cosmovisión. Negar por inercia no es negar en absoluto. Como en tantos otros casos, podemos afirmar que aquí de nuevo se plantea el hecho de que el novelista chileno no ha mirado el problema cara a cara. O ha eliminado la naturaleza totalmente o ha usado los viejos moldes (ya sin el arte evocador, el soplo de la empatía devoradora que se advertía, por ejemplo, en las legítimas descripciones de Mariano Latorre).

Es interesante relacionar esta visión turística del paisaje chileno (que encuentra su culminación en *Las Toninas*, que no es otra cosa que un mostrario de los clisés respecto a la naturaleza que subsisten en la actualidad) con la considerable cantidad de novelas que se ambientan en el extranjero, ya sea total o parcialmente (*La Vida Adulta*, *La Brecha*, *Caballo de Copas*, *Nunca el mismo Río*, *Invencción a dos Voces*, *La Fiesta del Rey Acab*, *La Otra Orilla*, *Las Toninas*, *Muy Temprano para Santiago*, y otras). Esta desambientación es simbólica. Es el deseo de "universalizar" sin esfuerzo (amén de permitir al autor incorporar sus experiencias biográficas y sus viajes a la narración). Pero estas novelas que transcurren en el extranjero no se diferencian mayormente de las que se refieren a Santiago o a provincias, ya que las referencias a Chile se narran *como si* se refirieran a un país extranjero, explorando lo pintoresco, aun lo pintoresco psicológico. Muchas situaciones, los personajes, generalmente el lenguaje, pueden trasladarse a cualquier otro país, y nada cambiaría. Esas narraciones no significan desde un nosotros. Con razón *Daniel y los Leones Dorados* es una de las obras cumbres de la década del 50: sin tapujos traslada la acción a una realidad no chilena, aceptando lo poco que el país le duele y le interesa. Las otras novelas chilenas reflejan tan poco los problemas como ésta, pero lo disfrazan haciendo transcurrir en Chile sus problemas "universales".

Aunque *Caballo de Copas*, la mejor novela de Alegría, se ambienta en el extranjero, podemos encontrar ahí un problema chileno al bucear en las características nacionales a través del caballo. Si la novela falla, a pesar de algunas excelentes escenas humorísticas, es debido a su estructura anárquica, de cuen-

nica periodística sobre el mismo asunto, un estudio sociológico o un discurso político. El entusiasmo es político y no artístico. En *Juan del Agua* nosotros sólo hemos penetrado en la superficie del problema, en la generalización, sólo vemos desde afuera con ojos demasiado simples, demasiado ingenuos. Tal vez seamos actores en lo político. En lo estético resultamos meros espectadores. Esos temas, ese mundo, esos personajes, ese paisaje, están tratados con formas criollistas, pasadas de moda. No hay seres humanos debatiéndose en esos problemas: son muñecos, iguales entre sí, dominados por lo pintoresco. No se narra la visión personal de cada uno frente a su mundo, no se entiende la explotación como sucediéndole a *individuos*, a seres reales. El individuo y su sufrimiento están enajenados en la masa tipificada. No podemos convivir con esa masa, porque no se puede amar una abstracción. Frente al entusiasmo político está la indiferencia estética, haciendo que el libro resulte *menos político* al no poder comunicar profundamente: molesta leer literatura que pudo haber sido escrita hace tantos años. Y ni siquiera es buen criollismo, ya que el único criollismo bueno es el que se hizo en la época criollista, debido a esa necesidad histórica y no a otra. Existe como mero *documento*, pero lo observado no se ha elevado hasta un nivel literario inolvidable, no es una experiencia. El lenguaje, como casi todo lo que aparece en la novela chilena actual, aun tratándose en este caso de una novela en que podría haber estado el trasfondo de la cosmovisión indígena para crear otro contorno lingüístico, es muy simplista e ingenuo.

---

tecillos deshilvanados, su incapacidad de crear una picaresca personal en vez de una picaresca anecdótica o costumbrista. Los personajes adolecen de cierta abstracción o idealización. Los secundarios son pintorescos. Se logran algunas escenas emocionantes, notablemente las páginas 107-108.

También podría incluirse entre las novelas desambientadas, la de Cassigoli, *Cuadernos de un Hombre Asustado*, que, mediante el procedimiento de la ciencia-ficción, construye un Chile del futuro, evadiendo con la distancia temporal lo que otros evaden con la separación geográfica. Aunque la novela trata de evidenciar, con el ingenio que Cassigoli ha puesto en todas sus creaciones, un problema de nuestra humanidad actual, no logra su cometido.

No se ha entrado efectivamente en ese mundo; no se lo comunica en lo que tiene de particular y de universal, no se lo ha conocido en profundidad, y el lector no puede así *re-conocerlo*. De esta manera, estos indígenas no se diferencian mayormente de otros campesinos que han ingresado en otras novelas chilenas. Casi no se enfrenta, por ejemplo, el problema de la desintegración de una cultura frente al avance de la civilización, o el de la transición de un mundo a otro, o el de la vivencia de la tierra como propia y ajena, etc. Es decir, los mapuches no significan como seres humanos cuyo destino sea un horizonte para nosotros, sino como *datos* en un documento sociológico que toma la *forma* de una narración criollista. El lector no logra vivir ese mundo, no se apropia de esa realidad.

Estas críticas podrían objetarse con los argumentos del "realismo social" ingenuo que nos recordaría que se están mostrando seres simples, que los proletarios son sencillos y no complejos, que no viven una existencia burguesa ciudadana ni tienen los problemas del hombre de la ciudad, y, en fin, que pertenecen a una determinada clase social, y se estaría describiendo al hombre colectivo, al héroe proletario abstracto. Según esta teoría la literatura tendría que narrar mundos ingenuos, unifacéticos, costumbristas, porque un mundo subdesarrollado y explotado exige ese tipo de tratamiento literario<sup>17</sup>. Esta actitud no sólo adolece del grave defecto del paternalismo hacia la clase obrera, y de un desconocimiento de la inmediatez individual de toda obra artística, sino que es fundamentalmente una actitud cómoda frente a la larga tradición cultural desde la cual se debe escribir. Esta novela sobre los indígenas nos sirve para clarificar este problema y fundamentar una crítica constructiva a las novelas que hablan del "pueblo". Ese mundo indígena, que aparecería como "esencialmente" simple, lento, lejano, costumbrista, sin interioridades o personas individuales, podría haber-

<sup>17</sup>En un ensayo "Subdesarrollo Americano y Literatura Universal", parte de un próximo libro *Ensayos en Busca de América*, que publicará la Editorial Universitaria, analizaré detalladamente este problema.

se mostrado con toda la profundidad que tienen en otras novelas indígenas del continente, en que se ve la *cultura* que hay tras cada acción del hombre, entrando de lleno a un mundo específico pero universal, en que se nos comunica un *modo de vida*, un modo de ver, diferente al nuestro y que, sin embargo, se hace nuestro por medio de la plenitud de la palabra, por medio de la plasmación de un mundo. Vulliamy escribe en castellano: acepta hermanar ese tema indígena con las formas de la cultura occidental, de la cultura hispanoamericana. Será dentro de esa tradición literaria, hecha nuestra, que se lo juzgará. Asturias, Ciro Alegría, Alcides Arguedas, José María Arguedas, Mario Monteforte y muchísimos otros, han avanzado en cierta dirección. Cualquier novelista que intente una novela indigenista tiene que hacerse cargo de esa tradición o, en caso de ignorarla, crear su propia tradición, sus propios símbolos y lenguaje. A nadie se le puede pedir que sea un Asturias o un José María Arguedas. Pero sí se puede pedir a aquellos que toman estos mismos temas que demuestren en su arte la huella de estos escritores, que se continúe su labor. Se pide que la novela sea de esta época, de este siglo, de este momento. Se pide que se rescate del mundo indígena alguna otra cosa que datos para un historiador o un geógrafo o un etnólogo. Los lectores no tienen por qué mirar ese mundo con ojos sociológicos: quieren vivir ese mundo como contemporáneo. Como significativo, como arte.

Exactamente lo mismo debe exigirse de las otras novelas "proletarias" o de lucha social de los últimos diez años. Es la misma literatura que se habría hecho hace 50 años, con el mismo narrador, los mismos tipos literarios, el mismo pintoresquismo, la misma ingenuidad, agregando una denuncia social que rara vez entra a analizar o a presentar el fenómeno en toda su compleja y épica profundidad. La repetición de las viejas formas, de las soluciones del pasado, indican que los problemas del presente, de nuestra actualidad, no se están novelando, sino que se sigue narrando los mismos temas, la misma problemática, los mismos personajes, y, por ende, la misma

realidad, de las generaciones ya superadas, cronológicas aunque no literariamente. Esto quiere decir que los novelistas que se preocupan del proletariado y de sus problemas siguen aplicando esquemas pasados porque aún creen estar en otro mundo, uno pretérito, donde esas fórmulas realmente expresaban esos contenidos, eran la *forma* que tomaba esa realidad. Esa visión les satisface porque aún no se han dado cuenta de que estamos en 1967 y de que el mundo ha cambiado, se ha complicado, y que los cánones del pasado no sirven, nunca servirán, para interpretar el mundo del ahora. En eso consiste el hecho de que seamos seres históricos, comprometidos con nuestro presente.

Los defensores de este tipo de novelas no se dan cuenta del desajuste, y actúan como si nada hubiere cambiado en los últimos 50 años. Al defender este modo de novelar, dicen que estos escritores realizan "serias indagaciones en la realidad nacional. Teitelboim ha escrito sobre Pisagua después de haber estado allá, relegado por el gobierno de Ibáñez [sic]; Leoncio Guerrero, para escribir *La Caleta*, vivió varios meses en el lugar de los hechos, hablando día y noche con los pescadores que eligió como protagonistas; Vulliamy ha descrito a los mapuches, sus vidas, sus problemas, con una comprensión que sólo puede tener quien ha vivido entre ellos y los conoce desde adentro..." (Poli Délano, en *El Siglo*, 12 de febrero de 1967). Parece que aquí se cree que la virtud de una obra literaria está en la biografía del autor y no viceversa. Así, se dice: tal novela muestra la realidad de los pescadores y la muestra bien y seriamente, porque el autor pasó varios meses en una caleta. De acuerdo, sin haber pasado esos meses, el escritor no habría podido escribir esa novela. Pero suponer que precisamente esos meses de observación, de anotación de datos, de investigación metódica a lo Zola (que lo hacía hace muchos, muchos años y lo hacía artísticamente, como han probado numerosos estudios), es lo que da calidad a la novela, es equivocar el rumbo, es defender lo pintoresco y no lo artístico. Porque antes de que esa caleta pueda pasar a ser arte, pueda ser transmiti-

da, comunicada y recibida, deben mediar otros meses: los que se pasan detrás de un escritorio, pensando, leyendo, escribiendo, borrando, trabajando, tal vez años, haciendo que la realidad se convierta en ficción. Hay que imitar (en el sentido Aristotélico del término *mimesis*) esa realidad: es la imitación lo que crea lo artístico, y no lo fotográfico que sólo puede captar la superficie, lo estático y momentáneo, de las cosas. Si no, un censo bastaría. Ninguna cosa en sí es buena o mala, profunda o superficial. Los objetos tienen un *para sí*, su relación con el hombre que la hace real, que la pone en movimiento, que le da su dimensión humana. Una piedra, por ejemplo, existe para mí realmente en cuanto la uso, en cuanto la conozco, trabajando con ella, lanzándola. La bondad de la piedra no es una propiedad material que está en ella, más allá de mi relación humana con la misma. Claro que en la piedra tiene que estar la posibilidad de que yo la lance. No podría lanzar una hormiga o un elefante. Pero el hecho de que lance la piedra significa que la domino, que la he conocido, que la he hecho mía, he convertido un hecho natural en un hecho histórico, humanizando la naturaleza. Así, esa caleta de pescadores o ese grupo de mapuches vale como arte, como conocimiento, como investigación efectiva, en cuanto los transmito, haciéndolos lenguaje, haciendo de ellos algo humano, reconocible y perdurable. Los he objetivado y entendido y eternizado en el arte, el arte de nuestro tiempo y el del pasado (que se refiere siempre al pasado y que, para ser presencia, debe reinterpretarse, como se hace con los clásicos). Alguien puede vivir entre los pescadores más de treinta años (de hecho, los pescadores pasan ahí toda su vida), sin escribir por eso una gran novela. Esto no asegura la calidad de la novela; sólo es garantía de su permanencia en aquel lugar, como los recuerdos de viaje que “prueban” que el viaje realmente se efectuó. Esto nos informa sobre lo anecdótico, sobre la gestación de la novela; pero no sobre lo que esa novela ha rescatado de esa visita del autor. Para defender la novela, por ende, se enfatiza la “autenticidad” del ambiente, la investigación de los



personajes, la cinta grabadora para las conversaciones. Pero lo que es indefendible es el *modo*, gastado, pasatista, en que se narró aquello tan "auténtico". Debemos celebrar el hecho de que estas novelas tengan interés en la lucha social chilena frente a la avalancha de obras llenas de pseudoangustias y falsos problemas. Pero debemos pedir que se novele al proletario de hoy, sus luchas de estos años, sus retrocesos y victorias, su organización y desesperación, con visiones actuales y un lenguaje contemporáneo. Para que al leer esas novelas podamos buscar y encontrar lo perdurable, lo vivo, el espíritu de la época, recorriéndolo, nuestra lucha. En cien años más estas novelas tendrán que defenderse solas; no importará cuántos años el autor estuvo investigando el tema. Este habrá muerto hace mucho. Al futuro hay que legarle una visión actual: sería una de las maneras para que nuestra época perdurara más allá de nosotros mismos.

Esta reiteración de la visión del pasado aparece en nuestros días, por lo tanto, como una caricatura, como una forma un tanto vacía e inútil, ya que ha perdido la fuerza que alimentó al costumbrismo en su mejor época: es una visión que no es la nuestra actual y que por lo tanto no corresponde a nuestro mundo. Su aplicación resulta mecánica, gratuita, casi innecesaria. Es el fatigado residuo del pasado que, como tantas otras cosas en nuestro mundo americano actual, conserva su prestigio por el peso muerto del polvo que lo cubre: es el respeto a lo viejo, a lo tradicional, a lo conservador, al pasado, venerado y fetichizado porque es pasado e intocable, sacrosanto, inalterable. Es el respeto, por así decirlo, "a las formas establecidas".

#### EL LUMPEN Y LA MARGINALIDAD

Pero además de estas dos maneras de mirar al proletario (como personaje costumbrista secundario en las novelas "existenciales" o como personaje costumbrista principal en las novelas "proletarias")

hay un tercer modo de incorporar al "pueblo" en la novela, que es más importante, tanto por su frecuencia como por ser síntoma de una actitud determinada que se da en Chile en este momento y que retrata algunos de nuestros problemas actuales.

Este hecho es la inclusión abrumadora en las novelas de un tipo de personaje *lumpen*. Así, el delincuente (*Pena de Muerte, Invencción a Dos Voces, La Culpa, El Fugitivo, Nunca el mismo Río, Coronación, Este Domingo*<sup>18</sup>, *La Eternidad no es Mía, Punta de Rieles, Las Tres Caras de un Sello*), el bandolero (*El Desenlace, Cuero de Diablo, Eloy*), el vagabundo o el pícaro (*Pordí, Caballo de Copas, Mejor que el Vino, Para Subir al Cielo, Novela de Navidad*), el terrorista (lumpen político) (*Mañana los Guerreros, Sombras contra el Muro, La Fiesta del Rey Acab*). (Para qué mencionar las novelas de Méndez Carrasco, de Morel y de otros). Júntese a esto, la cantidad de prostitutas, mendigos, asesinos, detectives, que recorren las novelas chilenas actuales, y se tendrá un cuadro muy desolador de nuestra cosmovisión actual.

<sup>18</sup>El caso de *Este Domingo*, novela ambigua pero importante, merece una nota aparte. La situación misma de la obra (una cuádruple relación amorosa entre dos lumpen y dos aristócratas) es artificial. No abre puertas hacia el futuro, no se compromete con nuestra realidad. Frente a *Coronación*, se ha hecho más compleja la interrelación personal y se ha ironizado el problema del lumpen al contrastarlo con la falsedad de la caridad cristiana. Pero el fenómeno que representa, su temática, nada promete para la novela chilena del futuro. Sin embargo, lo que salva la obra es el talento de Donoso: nos hace creer en esos personajes, haciéndolos *reales*. Ha sabido bucear en cada persona para comunicarnos su particular angustia y emoción, e incorporar el lenguaje hablado, coloquial, a la interioridad humana, como también poetizar una realidad infantil (especialmente en las tres secciones entre paréntesis). Pero todo esto dentro de un estereotipo básico. Esas situaciones poco nos dicen acerca de nuestros problemas actuales. Pero la falsedad de la totalidad, en este caso, no invalida el hecho de que Donoso crea seres *humanos* que reaccionan y sufren *como si* la situación fuera auténtica. Hacer esta dicotomía entre situación total y emocional a mí me parece peligrosa, pero es la única manera mediante la cual puedo explicarme la extraña experiencia de la novela. Como dije en un artículo, esta novela es la culminación de un proceso. Ahora el escritor debe buscar nuevos rumbos.

¿Qué tienen en común todos estos personajes?, ¿cómo explicar su presencia en tantas novelas?

Desde luego, este tipo de individuo vive en constante peligro de perder la vida. Los escritores chilenos actuales creen que al hombre hay que ponerlo en su "situación límite", hay que enfrentarlo a la muerte, al azar, a la contingencia, a su limitación inmediata, ese momento en que el hombre se enfrenta a sí mismo, a su autenticidad o inautenticidad, ese momento en que debe elegir, solitario, libre, atterradoramente libre. Pero en Chile no se ha buscado esta situación límite en el hombre común, en la vida cotidiana, en la habitualidad regular de cada día, en la miseria y gloria de la decisión constante, sin que, por el contrario, teniendo miedo de penetrar en esa realidad de todos los chilenos, de todos los hombres, eso que nos preocupa a cada momento, se buscan aquellos sujetos que viven el azar, el peligro, la persecución, la muerte, a cada instante, en cada lugar, como hábito, como profesión, como fase regular de su existencia: el criminal, el vagabundo, el terrorista. Hay novelas chilenas en que este personaje adquiere grandeza y relieve trágicos, notablemente *Eloy y Sombras contra el Muro*. Pero, por lo general, la presencia del delincuente sustituye la indagación seria en los problemas de nuestra humanidad actual.

Este tipo de personaje cumple, además, ciertos requisitos muy importantes para el novelista chileno: es relativamente fácil de describir, asegura el léxico comercial, conserva la tendencia criollista de buscar tipos exóticos o pintorescos. Pero hay razones de más peso: tal como ocurría con el adolescente, con el tema de las frustraciones sexuales, este personaje puede desarrollarse desde la abstracción, como un ser asocial, como un ser miserable, pero cuya miseria es sinónimo de libertad romántica, cuya miseria es aceptada y amada, idealizada y sublimada, cuya miseria no es real sino vista como la condición natural que acompaña a todo hombre que vive al margen de la ley o de la sociedad. Es el viejo clisé: la pobreza

tiene sus compensaciones. Este tipo de personaje permite al escritor, por lo demás, acercarse al "pueblo", decir que se está preocupando de los "pobres", acallar su conciencia, asumir una actitud paternalista, que a veces cae en lo sentimental y lacrimoso (*Novela de Navidad*).

Pero hay más. Es un modo especial de ver la violencia, un modo específico de dar curso a la violencia sin comprometerse con ella. La violencia del lumpen es una violencia anárquica, marginal, no colectiva, no partidista, no política, no clasista, no revolucionaria, no histórica. No es la violencia canalizada hacia las grandes manifestaciones colectivas: el héroe no es el hombre común saliendo de su enajenación al participar en la violencia histórica. Es la violencia que no tiene razón de ser, que sirve sólo para superar momentáneamente la frustración. Es el modo en que la violencia se da en nuestro país, agazapado dentro de nosotros, pronto a estallar, conteniéndose, deformándose, explotando finalmente en la aislación del acto gratuito, insignificante, a veces criminal, a veces de mero vagabundaje. Lo mismo sucede con la necesidad de mostrar la frustración sexual: es el modo fácil e indirecto de enfrentar a los seres humanos, de entrar y salir de sus conciencias. Pero en realidad lo que se quiere buscar es lo cómodo.

Todas estas razones, sin embargo, no bastan por sí mismas para explicar esta preponderancia del personaje *lumpen*. Es evidente que la cantidad de seres humanos en nuestro país que viven en condiciones subhumanas ha ayudado a crear este tipo de literatura. Pero eso tampoco podría explicar el porqué de este personaje: es evidente que de alguna manera representa la actual visión chilena del mundo, tal como su primo, el adolescente, también expresa el sentimiento nacional. Detrás de estos personajes, de estas manifestaciones vitales, hay una experiencia básica de marginalidad. El hombre chileno actual se siente marginado de la sociedad, de la ley, de la vida. Siente que pernocta en la orilla de la existencia,

mirando pasar la realidad. (Por eso, también la frecuencia de personajes-espectadores). Es evidente que la fascinación abismante que este tipo de personaje ejerce sobre los escritores chilenos y su público corresponde a un modo de ver nacional, a una enajenación determinada de este momento histórico.

¿Querría esto decir que las novelas chilenas han logrado mostrar la cosmovisión nacional y representar la vida interior del país?

Ocurre, sin embargo, que estas obras no muestran esta realidad de los marginales *directamente*, es decir, no se enfrentan los problemas mismos de las frustración, del miedo a la realidad, de la violencia individual y no colectiva, de la no participación, de la descomposición y la caída de un mundo y la necesidad de construir otro, de un estar al margen de la sociedad. Las novelas son signo, manifestación, síntoma de esa realidad, pero no son el enfrentamiento consciente, arriesgado, valiente, *con* esa realidad. No hay superación de esos problemas en la conciencia de ellos, en el lenguaje, en los personajes, en el mundo, en la forma. Se busca un modo *indirecto*, oblicuo, soslayado, de expresar esa marginalidad, para escabullir el problema de fondo, para no tener que llegar a ese fondo que se entrevé pero no se ve.

La novela chilena es un producto de la realidad nuestra. Como tal, la expresa. La expresa necesariamente, tal como el síntoma expresa ineludiblemente la enfermedad del paciente, pero no es la imagen objetiva de esa enfermedad, sino mera señal, una advertencia de su presencia y su causa, escondida bajo la piel, dentro de la sangre del hombre. Así, la literatura chilena expresa los problemas chilenos mediante la evasión de esos problemas, mediante la huida de la realidad. Estudiando esa necesidad de escapar, se puede vislumbrar más allá, muy adentro, la frustración y el miedo que la produjeron. Pero eso no quiere decir que Chile está *en* la novela chilena; es simplemente la causa de que nuestra narrativa actual sea así y no de otra manera. Tal como el vino está *en* la botella, pero la forma del vino no es la forma de la botella.

## LA FORMA CAÓTICA

Todo lo visto hasta aquí 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 Desenlace, 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*<sup>19</sup>, no tiene una forma acabada, redonda, perfecta. Están llenas de cabos sueltos, incidentes, personajes, trozos pseudofilosóficos, 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 se puedan centripetar las demás partes. Las anécdotas se amontonan, transformando algunas novelas en una serie de cuentos que rara vez tienen relación entre sí. Es raro encontrar una obra tan pensada e ideada, tan cabalmente unitaria, como *El Peso de la Noche*. Es raro también encontrar una novela que explique la dispersión y la fundamente, como *Eloy, Patas de Perro* o *Sombras Contra el Muro*<sup>20</sup> (en que todos los personajes muestran la caída anónima, por ende dispersa, en la nada, en el vacío).

<sup>19</sup>*Cuerpo Creciente*, una introspección logradísima y una de las pocas novelas en que encontramos *personas* y no abstracciones, se dispersa en los capítulos 5, 6, 7, que aparecen como forzados y artificiales. Valdés es el novelista con más futuro en Chile, aunque debe ampliar épicamente su temática.

<sup>20</sup>Es necesario analizar el caso de Manuel Rojas, tal como se dijo en la nota 1. Aunque este autor se encuentra fuera de los límites generacionales que hemos señalado, su inclusión y mención resultan imprescindibles, ya que *Hijo de Ladrón* (1950) abrió un mundo determinado que los otros escritores fueron incapaces de profundizar o continuar, es decir, que simplemente no

Es generalmente muy fácil desligar una parte del todo sin que la experiencia total (si es que la hay) llegue a cambiar. Así, proliferan los personajes secundarios (muchos de ellos costumbristas), que nada agregan a la trama o al ambiente. Escuchamos cuentos de boca de innumerables personajes, pero casi nunca esas breves narraciones anecdóticas intercaladas se integran al texto: son más bien agregados eliminables, contingentes, innecesarios, adornos. Se suceden las relaciones amorosas, los encuentros fortuitos, los saltos de un acontecimiento a otro, las conversaciones vagas y aburridas,

---

tomaron en cuenta. Las novelas de Rojas son, por lo general, una picaresca existencial, personal, en que la adición de episodios está centrada en el personaje, en su evolución y enfrentamiento a sus límites humanos y subhumanos. *Mejor que el Vino* (1959) es un fracaso en esta picaresca existencial. La unidad no existe, no hay evolución, los episodios se intercalan sin subrayar el tema principal, las diferentes relaciones amorosas de Aniceto con las mujeres que han formado su vida (Virginia, María Luisa, Flor y Jimena). Pero se conglomeran masivamente, sin formar un nexo. Como en tantas otras novelas contemporáneas, no es como si esas cosas *tuvieran* que sucederle a Aniceto, no hay una efectiva, duradera, desesperada existencia de un alguien detrás. Aunque Rojas aún puede evocar ambientes, crear vida bullente, este talento naufraga en la abstracción y la desorganización que dominan a tantas otras novelas. Es decir, mantiene la *forma* (modo narrativo, tipo de estructura y lenguaje, visión del tiempo, filosofar sobre las cosas) de *Hijo de Ladrón*, pero no justifica esa forma con un contenido emocional determinado.

En *Sombras Contra el Muro*, en cambio, se cumplen mejor los requisitos de esa novela existencial picaresca, justificándose además la estructura desordenada en el tiempo y en el modo narrativo. La forma anecdótica se entiende desde el tema central: el remolino de esas vidas perdidas, irremediablemente enajenadas por el destino, deja en el lector un sentimiento único, poderoso. La emoción va acumulándose, pero siempre en una sola dirección hay una estructura similar en todos los personajes, aunque a veces se cae en la filosofía fácil y a veces los episodios se alargan demasiado. La anarquía es el tema central de la novela. Y ésta, como corresponde, se mueve anárquicamente. Se cae, sin embargo, en el mismo vicio de *Mejor que el Vino*: la debilidad del personaje central, que de nuevo no es lo suficientemente profundo como para aglutinar todo eso en torno a su desarrollo como hombre. Esto se debe al hecho de que la novela muestra cómo todo sigue igual, cómo nada cambia; y entre esas cosas que no cambian está Aniceto, que sólo acumula experiencias, viendo en todas ellas una similar configuración de frustración y desorientación vital. Todo vínculo en esta realidad es fugaz. El estilo y la técnica dan esta misma impre-

las largas descripciones retóricas o los pensamientos que nadan en el vacío. No hay unidad entre un trozo y otro. Se encuentran allí porque se quiere llenar espacio y no se dispone de un mundo lo suficientemente vital como para bastarse a sí mismo.

Esta estructura caótica obedece, naturalmente, a la confusión de formas en la nueva novela chilena, a la coexistencia del criollismo y del existencialismo que se yuxtaponen sin tocarse mutuamente. Se debe a la incapacidad de encontrar los contenidos reales de nuestra existencia actual, lo que lleva al novelista a llenar páginas con cualquier anotación, cualquier incidente, cualquier pensamiento, aturdirse con imágenes, personajes, ambientes, dispersos todos, para no tener que indagar a fondo el hecho de que no está mostrando con veracidad los verdaderos problemas del hombre contemporáneo. Este tipo de estructura, además, es de muy fácil construcción, ya que no exige trabajar o pensar la forma, integrando los elementos en un todo significativo. Es muy cómodo escribir lo que a uno se le viene a la mente, siguiendo un nebuloso plan mental y la ley del menor esfuerzo que encuentra todo igualmente

---

sión: es la dispersión de las palabras, de la materia, del tiempo, de los personajes fluctuando entre la memoria y la realidad, desvaneciéndose sin pasión. El problema es que frente a ese desamparo, a ese juego de indiferencia en que deambulan todos, tiene que haber un algo, ese algo que era El Gallego, la madre, los hermanos, El Filósofo, en *Hijo de Ladrón*, eso que contrasta con el aniquilamiento y salva, momentáneamente, a la humanidad. Es, de todos modos, una excelente novela.

Pero para la actualidad, para la apertura hacia nuevos horizontes y perspectivas, *Sombras Contra el Muro* (y podemos afirmar lo mismo de la muy inferior *Punta de Rieles*) no aporta nada a la nueva novela chilena. Manuel Rojas está mirando hacia atrás, está continuando lo que comenzó en *Hijo de Ladrón*. Es decir, aquí se cumple y se culmina una trayectoria y una promesa. Pero es la belleza de un atardecer y no la de un amanecer. Nos emociona y entusiasma el arte de Manuel Rojas, pero básicamente hay que reconocer que se está mirando por la misma ventana que se abrió en 1950. No pertenece, por lo tanto, a lo estrictamente contemporáneo. No queda sino admirarse del hecho de que Rojas, en *Sombras Contra el Muro*, es capaz de escribir una novela considerablemente mejor que los escritores que tienen 30 años menos que él.



interesante. Cuando los valores son falsos, la jerarquización del mundo y su construcción se derrumban con facilidad.

Pero al mismo tiempo, tal como ocurría en la selección de personajes marginales y frustrados, el caos de la forma es el resultado de una vivencia real de nuestro mundo: indica el caos en que vivimos, indica la necesidad de amontonar muchos elementos para ver si de esta manera surge alguna claridad, indica que se imita la deshilvanación que domina en la ciudad contemporánea, indica nuestra complejidad interior, el problema nuestro de cada día, indica la falta de una visión unitaria en nuestro *weltansicht*, indica la crisis y la desintegración de la sociedad actual: pero nótese, de nuevo, que lo *indica*, lo *señala*, en la forma, en la configuración, en el *pattern* estructural, pero no lo *enfrenta* en el contenido, en la problemática. Así, una estructura anárquica que no tiene una línea central que controle las partes tráfugas, podría, si quisiéramos sacar conclusiones estilísticas, dejar vislumbrar detrás una realidad que es ella misma una dispersión inarmónica de líneas, donde los hombres son incapaces de encontrarle un sentido a su mundo. Frente a este caos en que vivimos nosotros, y en el que viven, hasta cierto punto, todos los hombres, el novelista (chileno y no chileno) puede tomar varias actitudes: una, la más difícil, es enfrentar y examinar este caos, tratando de encontrar mediante el arte el secreto fundamento que une y vertebra todo ese remolino. O la otra: enfrentarse valientemente al hecho de que el mundo no parece tener explicación, que todo es efectivamente caótico, que todo orden es una racionalización dogmatizante. Pero eso traería como corolario dejar que la realidad fluyera con la *forma* del caos, que el caos se dibujara a sí mismo, saliendo de las concreciones mismas. Siempre habría un cierto intento estético controlador del fenómeno. Cualquiera de las dos actitudes que se tome, significa salvarse, de alguna manera, del caos mismo: es decir, significa enfrentar el caos, enfrentar las contradicciones y derrotarlas mediante un orden que emerja de ellas, o aceptar el hecho de que no hay orden en

ese movimiento. Estas actitudes elevan al hombre más allá de la pasividad de los objetos, lo hacen libre.

Pero el novelista chileno no se salva del caos. Por el contrario, toma otra actitud: la de ignorarlo y disfrazarlo. No contempla la anarquía como tal anarquía, sino que trata de simplificar su mundo, obstruyéndolo, aplicando fórmulas pasatistas, intelectuales, planteando problemas falsos, dando una unidad anterior a la dispersión misma, a la irreducible experiencia que la produjo. De nuevo, la abstracción.

Pero el caos existe y es real: no puede eliminarse sin más. Y se hace presente, inconscientemente, en la incapacidad estética de dar imaginativa unidad a las diferentes secciones de una obra literaria, en la incapacidad de encontrar una forma totalizadora. No hay una superación de esa incapacidad en la comprensión literaria y vital, en el análisis doloroso y angustiado, en el riesgo de entregarse al caos sin saber si hay o no una solución. Se llega a reflejar así el estado actual de nuestro país y del mundo, porque de hecho todo lo producido por el hombre es signo de su humanidad, directa o indirectamente, consciente o inconscientemente, porque todo lleva las huellas digitales de alguna mano, pero el lector no toma conciencia del estado actual del hombre desde la presencia de la contradicción sino desde su ausencia; no se ve en la problemática misma del caos, sino en la evasión simplificando el mundo por una parte y dispersándolo anecdóticamente, por otra.

Podemos así volver a afirmar que la novela chilena actual es signo de la situación nacional, aunque no su reflejo. La crisis misma se manifiesta en la elección de una problemática escurridiza, concentrada en la marginalidad (el sexo, el delincuente, el adolescente), pero cuya esencia no se incorpora al mundo mismo de la obra. Se manifiesta en la forma caótica, pero la forma misma es el resultado no deseado, negativo, de un estado de cosas, no el encuentro de un correlato formal adecuado para expresar una situación

caótica. Justamente, el arte debe dar organicidad al caos. El hecho de que la dispersión formal reine en la novela chilena actual es signo de que el arte nuestro no ha sido capaz de trasladar el problema del caos a un plano superior, a un plano diferente, no ha sabido imitarlo estéticamente, procedimiento mediante el cual se da solución a problemas con una forma, un equilibrio lingüístico momentáneo que da unidad al caos, unidad de visión, de narración, de forma, de contenido, de lenguaje. La incapacidad de dar un eje a la desintegración es, en sí misma, un síntoma del problema de la novela chilena actual: no se quiere reconocer el caos mismo como un problema. El caos, sin embargo, toma su venganza en forma subrepticia, manifestándose de todos modos y quebrando la unidad de la visión poética<sup>21</sup>.

<sup>21</sup>Claro que aquellos que manifiestan el caos son más ambiciosos que los simplificadores: es fácil esquivarlos si construimos un universo muy reducido y menos complejo. Hay algunos, sin embargo, que son capaces de crear un mundo pequeño significativo y digno, con una forma acabada, aunque ignoren el caos. Tal es el caso notable de Guillermo Blanco en *Gracia y el Forastero*, perfectamente estructurada y escrita, pero demasiado alejada de la realidad misma. Ya en *Cuero de Diablo* —que son cuentos vertebrados en torno a un mismo personaje—, sin perder su dominio técnico, incluye mayores elementos dinámicos. El progreso de Blanco en la interiorización de la realidad y la concreción no abstraizante de sus situaciones lo convierten en uno de los promisorios del país. Sin embargo, habría que ver si está dispuesto a arriesgarse a fondo, comprometiéndose con el sentido oculto de sus visiones, que a veces dejan entrever dimensiones más terribles que las que aparecen transcritas. Su prosa oculta un equilibrio demasiado apriorístico. Quien no esté dispuesto a perderse, difícilmente podrá encontrarse.

El mismo peligro de la reducción lo encontramos en otra novela, *Porái*, cuyo autor José Miguel Varas, tiene el talento como para hacer algo de mayor envergadura. Aquí se hace vibrar a un personaje, se rasguña un poco la superficie del tiempo, sintiéndolo pasar. Pero no se arriesga. Es una novela de tono menor, que narra situaciones más o menos fáciles. El tema mismo del vagabundaje —que impone de por sí un cierto caos— se ensambla con la relación amorosa. Pero, por una parte, lo anecdótico, chispeante y entretenido, absorbe la narración, y por otra, la situación misma no crea mayores dificultades. La novela logra hasta cierto punto su propósito. Cabría preguntarle al autor: ¿por qué se propone tan poco, cuando tiene tanta fluidez narrativa y dominio del lenguaje popular?, ¿por qué se satisface con temas tan fáciles?

## LA TRAMPA DE LA FORMA "NUEVA"

La presencia de esta estructura caótica nos lleva al problema de la *forma* de la novela chilena actual. Es evidente que no se ha logrado una forma adecuada, no se ha sabido crear una forma nueva, porque de hecho el nuevo contenido, las nuevas visiones, las nuevas relaciones entre los hombres, que habrían exigido la creación desde sí mismos de una nueva forma para expresarlos, no es tal: sólo es una evasión y una huida. Hemos visto ya que en una gran cantidad de novelas chilenas aún predomina la actitud formal de generaciones anteriores: en el lenguaje, en el modo narrativo, en las técnicas mismas, en la visión de la interioridad, en la vejez y la lentitud de las partes, en la falta de relación entre ellas, en la mirada turística, en la chatura de los personajes. Frente a estas novelas que mantienen las soluciones anteriores (y que, por lo tanto, ni siquiera *aparentan* una visión o una técnica nueva), hay otras que se dedican a hacer "experimentos" novelescos<sup>22</sup>.

Casi toda innovación formal en la novela chilena actual es una innovación vacía, ya que no surge de la necesidad de crear una nueva forma para un nuevo modo de ver, sino que es la máscara que el escritor impone a su obra para disfrazar el hecho de que no hay nada nuevo en lo que está diciendo, que no está viendo y narrando los problemas actuales. Si lo estuviera haciendo no tendría para qué preocuparse de buscar tecnicismos: éstos surgirían automáticamente, ya que el nuevo contenido y la nueva forma son el mismo ente cuando ambos son auténticos. Es sólo cuando la forma es un esquema hueco que nos damos cuenta de que contenido y forma son diferentes, ya que no hay nada detrás de la forma, no hay un impulso vital que la haga real. Es la forma por la forma,

<sup>22</sup>Por otra parte, en las mejores novelas, podemos reconocer ya algunos intentos de nuevos temas y contenidos. Pero éstos aún no han generado la forma plena que los exprese.

el experimento por el experimento, el lenguaje divorciado de la realidad.

El autor disimula estar en su época, estar al día, y proclama que no sólo conoce las técnicas que se usan en la actualidad, sino que hasta es capaz de innovar, de desarrollar esas técnicas más allá del punto en que él las recibió. Pero en Chile esto obedece a una visión superpuesta, a algo que ha crecido desde afuera, prendiéndose como hiedra a los viejos temas. Es decir, la forma no está unida al contenido mismo, no es la forma de ese contenido, no es la solución del problema que exige todo aquello que aún no se ha expresado y que por lo tanto buscaría una nueva forma, sino que por el contrario es un snobismo, producto de la necesidad de engañarse a sí mismo. Algunos escritores ni siquiera dominan las técnicas de la corriente de la conciencia y tratan de innovar en otros campos. Tal como la abstracción o el pensamiento, la innovación no surge desde la concreción del mundo, no es visión ella misma.

La novela chilena actual, por lo tanto, está dividida en dos grupos, desde el punto de vista de la forma: las que para un contenido viejo utilizan una forma vieja y crean una visión anticuada, antihistórica, ignorando la necesidad de modernizar el lenguaje, el modo narrativo, la técnica y la temática; y las que ensayan formas supuestamente nuevas y que, sin embargo, no pueden esconder el hecho de que no tienen nada que decir. (El caso más notable es de *Nunca el mismo Río*, pero desafortunadamente son muchas las novelas que tienen el mismo defecto). Basan toda su originalidad en el alarde técnico, en descubrimientos de estructuras "nuevas". Pero esas innovaciones son injustificables, además de torpes; no pueden explicarse desde la obra misma. Sólo están ahí para desviar la atención del lector, para deslumbrarlo, enceguecerlo. Veamos este trozo de *Novela de Navidad*:

"Alba. Mediodía. Desde el alba la flora del naranjo trataba de alcanzar el mediodía, abriéndose suave, temerosa, justo para la abeja, justo para las bodas, con el primer sol. Desde la mañana

echaba sus vapores el jazmín, envolviéndose poco a poco en sí mismo, ocultando sus efluvios, enmarañado, clandestino. Y la flor de la pluma que era un seco leño roto, un leño náufrago abrazado a los adobes, soltaba su cabellera, echaba a volar sus racimos azules, blancos, sus apretadas vides. No me abandones sol de las moscas de las luces, mediodía de los gusanos encendidos, fabricante de los blancos y de los negros, los denuestos del follaje, los encomios del pétalo, la alabanza de los candelabros, la elevación y detrimento de los candelabros, candelabros, candelabros, candelabros los de detrimento el y elevación la, pétalo de los encomios los, follaje del denuestos los, negros los y blancos los de fabricante, encendidos gusanos los de mediodía, luces de moscas las de sol abandones me no. Vides apretadas sus, blancos, azules racimos sus volar a echaba, cabellera su soltaba, adobes los a abrazado náufrago leño un, roto leño seco un era que pluma la de flor la y. Clandestino, enmarañado, efluvios sus ocultando, mismo si en poco envolviéndose, jazmín el vapores sus echaba mañana la desde. Sol primer el con, bodas las para justo, abeja la para justo, temerosa, suave abriéndose, mediodía el alcanzar de trataba naranjo del flor la alba el desde. Mediodía. Alba”.

En este trozo tanguero, se ha tratado de usar el lenguaje como un espejo. Es un espejo: de la falsedad, de la retórica, que cree que la ingeniosidad puede sustituir y engañar la mirada y la experiencia seria. Además de espejo, es un espejismo. Lo tocamos y se disuelve. Respiramos un poco y se hace polvo. Porque la verdadera innovación surge de un gran esfuerzo por ver y entender. Estos escritores aparentan ser nuevos para que no se los pueda acusar de mirar hacia el pasado. Pero es precisamente hacia allí que están mirando, ya que frente a las formas pasadas, a la cosmovisión de años anteriores, no oponen ninguna *nueva* forma, ninguna nueva cosmovisión. Sólo una falsificación. Porque la forma debe *significar*, debe ser real, vigente, necesaria. Si no, es un mero juego

frívolo. En Lafourcade la tendencia es exagerada, pero muchos otros en menor grado, participan del mismo mal.

#### EL LENGUAJE OLVIDADO

Esta despreocupación por la forma, esta frivolidad técnica, esta disimulación modernizante, se emparenta con la falta de interés en el fundamento mismo del mundo literario: el lenguaje. Cada palabra en la novela chilena actual está extrañamente suelta, desligada del todo, como puesta al azar, como dando la impresión de ser eliminable sin afectar mayormente al lector. No sentimos que sea necesario que esas frases estén allí. No sentimos que todo es tal como el narrador lo ha presentado, incambiable, terminado, labrado por el autor más allá de toda ulterior intervención. Ese lenguaje tal como el modo narrativo o los recursos técnicos, tal como los personajes o la filosofía, no crea su necesidad, su certeza, a medida que fluye su presencia es gratuita, fortuita, casual. Podría estar esa palabra como cualquier otra o simplemente no estar en absoluto. El lenguaje poético, el que imagina verdades, el que se transmuta en realidad, tiene siempre una característica básica: a medida que transcurre da la apariencia de que las cosas no podrían ser de otro modo, de que las palabras no podrían ser otras, de que esa realidad mostrada es la que se ha querido mostrar y no otra. Es la belleza del control, de lo que es eterno y humano porque ha sabido decir las cosas de una única, inalterable y exacta manera. Por el contrario, el lenguaje retórico nos hace sentir que eso que queda dicho, siempre puede decirse de otra manera, que no hay nada específico, especial, que esas palabras son armazones huecos, cápsulas que tapan la realidad en vez de dinamitarla, abrirla, morderla. De ahí la fatiga y la abstracción que ya hemos analizado. De ahí también que se esté mirando el pasado y no el presente. Porque el lenguaje es viejo, es clisé y fórmula. Dice lo que se ha estado diciendo ya hace muchos años y lo dice de la misma

manera, con la misma estructura lingüística. Las novelas aparecen aquí como accidentes, construidas arbitrariamente; pueden desaparecer sin dejar huellas, sin cambiar nada. Todo lo dicho nos da lo mismo. De ninguna manera ese idioma nos toca, nos emociona, nos cambia, nos hace más hombres. Todo sigue igual después de leer una de estas novelas. No podemos asumirlas plenamente, no podemos creer en ella ni hacer que ese mundo viva en nosotros o en nuestra acción. Si la novela no consigue hacerse creíble, si no consigue hacer necesario su lenguaje, sin que nosotros dudemos ni un instante de que así son las cosas, que esas son las únicas palabras posibles, entonces la novela ya está olvidada antes de que se abra su primera página.

A esto se une el hecho de que muchos novelistas tienen escaso dominio del idioma castellano. Su vocabulario es generalmente muy reducido. Las novelas huelen como esas piezas encerradas donde un enfermo ha respirado toda la noche. El lenguaje cotidiano no está incorporado plenamente. (Las excepciones son Coloane, Manuel Rojas y José Miguel Varas). Las frases se suceden abruptamente, sin respetar un ritmo determinado, sin cuidar el sonido, sin deferencia hacia el lector. La palabra que se usa es generalmente la más fácil y cómoda, la que no exija trabajo: casi nunca sorprende con esa palabra que no podríamos haber anticipado, pero que ahora sabemos es la adecuada, casi nunca esconde algo, casi nunca ilumina repentinamente. La palabra aquí es lastre, es roca, es opacidad, que se arrastra como un bostezo de piedra de una página a otra. Aquí también domina, pues, la excesiva simplificación. Es el deseo de no explorar regiones nuevas, de no aventurarse. Y cuando se "explora" (caso de los "experimentadores") se sigue en el terreno de la retórica. El idioma para todos estos escritores es algo dado, fijo, sabido, aprisionado, no algo haciéndose, no llave que abre puertas hasta ahora desconocidas, sino un viejo tranvía que diariamente hace el mismo recorrido, enrielado eternamente, tragando kilómetros y paisajes siempre iguales, con quejidos que



nadie oye. Hay dos tipos de lenguaje: aquel que es demasiado transparente y claro, que nada sugiere bajo su facilidad, y aquel que es confuso y oscuro. La confusión es mera incapacidad lingüística y la transparencia no obedece a la concisión a la que subyace otro universo, turbulento, afiebrado, que se controla, pero no se ignora (como en el caso de Lagerkvist, Hemingway, Rulfo), sino que obedece al miedo a esa turbulencia, a la ceguera frente a ella, al deseo de huir de esos abismos mediante la simplificación. Ocurre, pues, un fenómeno paralelo al que encontramos en la visión del caos o de la realidad personal. Es la seguridad, la comodidad, el camino fácil.

Algunos autores están al margen de esta crítica: Droguett (cuyo torrente cae a veces en la monotonía grisácea, pero que es el único *poseído*, el único furioso; esto lo lleva al descontrol, pero es perdonable lo que desborda el entusiasmo, el deseo de decir más de lo que se puede decir), Valdés (tiene un don mágico, una complicación verbal que a veces cae en errores de construcción fácilmente subsanables), Donoso y Edwards (que combinan la metáfora con lo narrativo, que muchas veces parecen tener miedo de aventurarse más lejos), Fernando Alegría (que usa bien el lenguaje, con cierta elegancia, pero que trata a veces de aparentar una falsa profundidad —especialmente en *Mañana los Guerreros*— que nos hace sentir que hay muchas palabras de más), y Blanco (donde lo simple y lo puro rasguñan un mundo oscuro, dibujado en la penumbra de cada palabra; pero hay también aquí, como en las otras cualidades de Blanco, un posible miedo a dejarse arrastrar por el terrible galopar de la realidad).

Pero ni siquiera *estos* autores (salvo Droguett y Valdés) fomentan en el lector el deseo de la relectura. Todo quedó dicho la primera vez. Los significados están en la superficie, en la costra. No hay que bucear: las palabras, como los personajes y las situaciones, no presentan misterio alguno. No hay una señal en cada frase, en cada palabra, en cada pensamiento, en cada situación,

que nos diga: mírame a mí, ábreme, rómpeme, viórame, la realidad está aquí, aquí dentro. Si todo está dicho, si todo sucede en la epidermis, entonces no hay necesidad de internarse en ese mundo; no hay para qué buscar los peligrosos abismos sobre los cuales la realidad está construida; no hay para qué intensificar nuestra experiencia, comunicarnos y hacernos más hombres, más completos al apropiarnos de esa realidad. Hemos visto ya que esto obedece a la necesidad de ver la realidad como unifacética, simple, ingenua, relativamente tranquila. Se debe también al deseo de huir de lo real, que es lenguaje mismo. Pero más que nada, incide aquí una categoría que aún no hemos examinado: la relación del novelista chileno con su público y su época. Este tipo de lenguaje surge cuando se estima que la literatura no debe causarle problemas al lector, que es una forma de recreación más que de creación, que es entretención más que salvación.

#### LA MISIÓN DEL ESCRITOR

Ya dijimos que todo acto comunicativo, literario, es de por sí un acto social. Pero esta afirmación encierra ciertas complejidades: todo hombre, y con más razón el artista, debe vivir en su época, en su humanidad actual, y paradójicamente, estar en contra de su época, oponerse a su sociedad.

Pero el novelista chileno ha sido incapaz de asumir esa contradicción tan difícil. Está con su época en aquello en que debería estar en contra: al crear formas de fácil aprehensión, generalmente para entretener, de valor comercial, usando lo tradicional, lo que ya gusta, lo que es absolutamente seguro, lo que no implica riesgo alguno. Al mismo tiempo, esto quiere decir que no está *con* su época, sino que mira hacia el pasado; es decir, no representa en su literatura los problemas actuales, lo que se está sufriendo y superando en este vacilante momento de nuestra humanidad. No es el portavoz de nuestro mundo, no es los ojos de la humanidad (en

el sentido de Giordano Bruno), no representa a los seres humanos que no tienen voz, no habla por aquellos que viven el anonimato de la no-novela, los que están esperando que eso que viven se convierta en la realidad comunicable, perdurable en el lenguaje, la realidad común a todos por el acto estético. Nuestros novelistas, en cambio, son sociales, en el peor sentido de la palabra social: al aceptar los viejos y cómodos moldes (literarios y otros) que la sociedad ha institucionalizado y fosilizado, al aceptar los gustos corrientes y conformarse con esas tradiciones, formas, lenguaje, giros, temas gastados, todo eso que la sociedad acepta y hace suyo porque mira hacia atrás y necesita el equilibrio, pero que el artista debe siempre negar (teniéndolo en cuenta, dominándolo, enfrentándolo y conociéndolo) porque debe siempre mirar hacia adelante. Es decir, tiene que mirar la sociedad actual, lo que hay de pasado, presente y futuro en esa sociedad, en estos hombres. Para eso tiene que crear nuevas formas, nuevas visiones, las que algún día serán nuevamente institucionalizadas por la sociedad, las que otros escritores convertirán algún día en tradición, en lugar común, en clisé. Pero la visión misma sólo es auténtica si mira el presente y lo transmite al futuro.

Ser escritor no es fácil. No es llegar y escribir. Se pertenece tanto al pasado (porque se sabe que uno es producto de toda la historia, de las tradiciones anteriores), como al presente (nuestro para ver, para interpretar, para transmitir y denunciar) y también al futuro (se proyecta hacia el porvenir, se hace historia, creando y conociendo para los que vendrán). Pero nuestros novelistas sólo pertenecen al pasado en el sentido de aceptar sus soluciones. No en el sentido de respetarlo mediante su incorporación y superación ni en el sentido de ver ese pasado *en* nuestra sociedad, en el hombre actual, aprisionándolo. Se integran a esa sociedad, aceptando sus valores, su visión, sus características pasatistas. Esto no quiere decir que en su vida privada tengan tal o cual idea política, aunque sin duda esta actitud literaria implica cierto tipo de actitud social. Porque

aunque la mayoría de los autores chilenos no están de acuerdo con el orden establecido, la denuncia misma de ese estado toma una forma pretérita. Conviven con ese orden. No le declaran la guerra. Es decir, no están denunciando un mundo actual, sino un mundo pasado, ya que la forma, los personajes, el lenguaje, las situaciones, los temas, son todos productos de una protesta condicionada por otro tipo de realidad histórica, por otras soluciones y visiones. En este nuestro mundo actual, y especialmente en este nuestro mundo chileno, donde el pasado tiende a pesar y a gravitar sobre el futuro, tratando de detenerlo y frenarlo, de mantener un falso equilibrio ya adquirido, los novelistas mismos manifiestan este tipo de deseo: son, en este sentido, conservadores, reaccionarios. Son los representantes de un modo de ver pasado, que se disfraza de modernidad. Lo moderno está en la piel, no en la sangre; está en el parecer, no en el ser. Es la vigencia, en todo, de aquello que en su época fue vanguardia, fue arte, fue quehacer histórico creativo, y ahora sólo es pasado, pasado, pasado. Pero si se acepta el pasado como norma, se deja de ver el presente, se deja de vivirlo contemporánea y comprometidamente.

De nuevo, sin embargo, cabe preguntar: ¿no será que ese modo de ver con formas pasadas se debe a que nuestra sociedad misma mira hacia el pasado? La novela chilena, por lo tanto, estaría mostrando un mundo que es incapaz de proyectarse hacia el futuro.

Es evidente que en Chile el pasado mismo, como en toda sociedad, es una parte integrante, importantísima, del presente; es aquella parte que debe destruirse y continuarse para poder seguir adelante, es aquello que se fosilizó y transcurrió pero que se cree eterno, es aquello que encierra al hombre pero también aquello en que se debe basar el hombre para fundar sus actitudes vitales. Es su herencia y su prisión. La humana es una continua lucha, un continuo diálogo con ese pasado, que a veces es indistinguible del presente. Pero esa lucha, esa conciencia de lo pasado, ese proceso de superación del pasado, no está incorporado, con la notable excep-

ción de Guillermo Atías<sup>23</sup>, a la novela chilena actual. El pasado sólo está en cuanto aceptación sumisa, obediencia incuestionable. El tema mismo de la jaula en que el pasado nos coloca no está en nuestra novelística. De nuevo, la presencia de un problema chileno (en este caso, nuestro respeto hacia la tradición, hacia el peso de lo gastado) se da de un modo indirecto, evasivo, sintomático, y no de un modo directo, valiente, liberador.

Es decir, si tuviéramos que juzgar la época actual por medio de nuestras novelas, se diría (y tal vez, desafortunadamente, se dirá) que estamos viviendo el pasado y no el presente.

Y, sin embargo, yo mismo deformo y simplifico al emitir estos juicios. Porque, de alguna manera, estas novelas chilenas han logrado cambiar la visión actual. No podemos negar que este ensayo

<sup>23</sup>Aunque *A la Sombra de los Días* adolece de ciertos defectos (impropiedad del lenguaje en algunos casos, incidentes y anécdotas que son más efectistas que efectivos, un modo narrativo tradicional que sólo en el último capítulo descubre un verdadero logro estilístico, cierta superficialidad en los personajes, y una visión chata de la historia y del pueblo), éstos importan poco frente al hecho de que Atías abre un panorama nuevo, en cuanto a la temática, para la novela chilena actual, al enfrentarse efectivamente a un mito del pasado (las jornadas del 38), dándole una perspectiva temporal (1963), es decir, comprendiendo el fenómeno, enfrentándolo. El libro de Alegría, *Mañana los Guerreros*, con un lenguaje más logrado y una visión más completa de la época misma (especialmente al mostrar la función de la *violencia*), es una novela superficial, ya que se entrega al mito mismo, realizándolo, creyendo en él, simplificando tanto la historia como los personajes. Es más un testimonio semiperiódístico que un compromiso profundo con un momento histórico, responsabilizándose de sus consecuencias y fracasos. La novela de Atías es uno de los pocos libros que se adentra en nuestra realidad con riesgos, con agallas, con dolor real, con tiempo real (es una de las únicas novelas que menciona *fechas*): es el espejo del fracaso de una generación, el comentario que una época hace sobre otra. La muerte y el tiempo se *sienten* en esta novela; no se habla de ellos con frases rebuscadas, pero están *ahí*, en la realidad de la obra. Claro que no hay un enfrentamiento decisivo al problema, ni tampoco se ha profundizado mayormente en el sentido global de esa época. Pero sí se muestra la incapacidad para ser héroes, el lento deterioro de la fe, la caída en una vida en que, por inercia, el hombre ya no controla su destino. Es una novela incompleta, con algunos personajes clisés. Pero es una novela valiente. Abre un camino hacia el futuro.

mismo es posible porque se ha cambiado: a pesar de todo, ya no estamos en la época criollista o naturalista. No podemos, ni debemos negarle a estos escritores el intento, a veces serio, a veces frívolo, de crear algo nuevo, de cambiar el pasado. No lo han logrado. Pero han abierto el camino para una nueva novela chilena, que tal vez aprenda de su experiencia. En este momento, debido a la labor de estos novelistas, los malos y los buenos, los mediocres y los pocos que son valientes, se reconocen, aunque teóricamente, ciertas necesidades: experimentación, interioridad y creación de personajes complejos, búsqueda de un nuevo lenguaje y de formas coloquiales, mayor conciencia artística del todo, universalidad, necesidad de incorporar la ciudad a la literatura. Esto ha logrado dinamizar, hasta cierto punto, la creación literaria en el país. Pero esto ha ocurrido al nivel del intelecto, de la abstracción, casi del ensayo mental. Los deseos de los autores, que pueden vislumbrarse bajo la superficie de las novelas, se han falsificado en la práctica, se han conservado como un programa nebuloso, se han satisfecho con la mera anticipación de la realidad y se apartaron de la necesidad de llevar a cabo esos planes. Es importante que el deseo de cambio se haya planteado (a menudo en algunos artículos periodísticos, a veces en la poética invisible que cada obra lleva implícita); es importante que haya conciencia del problema. Pero la mera conciencia (y como hemos visto una conciencia muy limitada), el mero deseo, la teoría, nada significan si no son llevados a la práctica, a la realidad. Para romper los esquemas anteriores era necesario que la teoría tomara cuerpo real en la literatura misma, desde donde puede efectivamente ejercer su influencia.

Así, estos escritores han encarnado una posición históricamente necesaria, tal vez inevitable, cuya misión era superar las visiones anteriores (que ya se habían transformado en esquemas), pero que fueron incapaces de crear eso en lo concreto, en el mundo ficticio, en el lenguaje. No le dieron una base estética a su posición teórica. No crearon obras de arte; y por eso, al no hacer realidad sus creen-

cias, no pudieron *de verdad* liberarse del pasado o de sus obsesiones, no pudieron mirar el presente: por miedo a la realidad, por miedo a dejar que la realidad misma, y el hombre dentro de esa realidad, diera forma y concreción a lo pensado. Sus novelas son, de esta manera, una extraña amalgama de semipasado y semipresente. Pero lo que hay de presencia es intención frustrada; lo que hay de pasado, lastre no superado. Sus obras resultan, así, diferentes del pasado, aunque miran hacia atrás. Dante los hubiera colocado entre los que nunca se atrevieron.

Y a pesar de todo, han logrado cambiar la dirección de la novela chilena actual. Por el mero hecho de haber existido, de haber fracasado, de haber tocado ciertos temas, de haber planteado una renovación que fueron incapaces de realizar y que se desvió por caminos falsos, por el mero hecho de haber mirado nuestra realidad sin verla o viéndola a medias, de haberse negado a narrar sino indirectamente nuestro caos, nuestra marginalidad, nuestra enajenación, nuestra explotación, nuestro heroísmo, nuestra cobardía y corrupción, nuestro mundo, este único mundo que es nuestro, y nuestro en cuanto lo dominamos y lo conocemos y lo transformamos, en todos estos fracasos de los novelistas chilenos actuales y en algunos de los buenos libros que han salido de este proceso y que ya hemos ido mencionando, debido a todo esto, se han creado las condiciones para una nueva novela chilena, aquella que vendrá.

#### LOS MAESTROS AUSENTES

La posibilidad de una nueva novela chilena también depende de los actuales novelistas, aunque no exclusivamente de ellos. En Chile, en este momento, falta una continuidad narrativa, falta el vínculo entre una generación y otra. Casi no hay figuras que puedan constituirse en maestros para los jóvenes. Se mira hacia Manuel Rojas. Es indudable que, dentro de poco, Carlos Droguett ejercerá una gran influencia. Pero ni el uno ni el otro, abren total-

mente el mundo para los jóvenes. A pesar de haber escrito excelentes novelas, de haber hecho las contribuciones más importantes a ese salto hacia el futuro, ellos no han escrito *la gran* novela chilena, no han creado la tradición plena desde la cual el mundo nuestro debe mirarse.

El presente ensayo tiene como objetivo, justamente, dejar en claro el hecho de que no hay que buscar maestros donde no están. Es desde esta incapacidad para ser orientadores de los jóvenes, que continuarían esa labor y se opondrían a ella al desarrollar su propia proyección histórica, es este fracaso, el más grave de todos, lo que explica por qué se mira hacia afuera, hacia la novela hispanoamericana contemporánea. Debido a que en el país no hay novelistas de esa jerarquía, de esa claridad y potencia, es que se rechaza la pretensión de que los narradores nacionales sean los guías de los jóvenes, porque las grandes novelas chilenas actuales, las que nos *representan*, aquellas con las cuales nos sentimos identificados, se están escribiendo en otros países de Hispanoamérica. Muchos de ellos no hablan de nuestros problemas específicos, pero hablan de un *nosotros*, del nosotros que es Chile dentro de América. ¿Quién puede decir que los argentinos nos leen porque *nosotros* estamos diciéndoles, en parte, *su* verdad vital, que *su* realidad está, de alguna manera, interpretada en nuestra literatura? Esa sí sería verdadera universalidad.

¡Con razón nuestras novelas no se leen en el extranjero! ¡Con razón cuando llegan son cuestionadas ácidamente por las principales revistas de otros países! ¡Y con cuán poca razón se quejan los novelistas de que hay que admirar el quehacer nacional ya hecho y dejarse de imitar modelos "extranjeros", cuando los hispanoamericanos son más chilenos que los mismos chilenos!

Sin duda que los narradores latinoamericanos contemporáneos ayudan a clarificar nuestro bajo nivel actual. Pero no es necesario comparar, como dije en otra oportunidad, para llegar a esta conclusión. Con analizar, como lo hemos hecho, las novelas mismas, su



construcción, su temática, su estructura, su lenguaje, etc., se llega a la misma conclusión: la novela chilena de hoy es mala.

¿Y el futuro?

Muchos autores se saben derrotados de antemano. Con ellos no se puede contar: escriben como si supieran, como si supusieran definitivamente, que ese libro es un desecho, es algo que se leerá y se olvidará, que se dejará apenas leído, que será un mero ornamento, la tapa de un libro en una biblioteca, que ese libro nunca más se abrirá, no volverá a la realidad bajo la forma de iluminación o acción o comprensión.

Y se termina por emponzoñar al lector, engañándolo, enajenándolo aún más de lo que está, al asegurarle que ese mundo que se muestra es la realidad y que él debe reconocerla. Pero no es así. Ese mundo literario está muy lejos de hablar sobre lo real, más bien, como hemos visto, es un desesperado intento por rehuir todo compromiso. La novela es una barrera entre el hombre y el hombre, es un muro entre el hombre y la realidad suya, es un ghetto en que el ser humano no puede encontrar su verdadera imagen. Es la deformación de la realidad que asegura ser la realidad misma. El lector sabe que algo anda mal, que eso no es interpretación, que eso no es auténtico, que eso no es arte. Pero a pesar de eso, muchos lectores pasan a ver la realidad misma que ellos viven bajo la forma y la visión que la novela les entrega. Al no enfrentarse con la realidad, la novela chilena actual crea, en los lectores, una falsa realidad, una máscara que confunden con la raíz verdadera de las cosas. La novela, producto del miedo y de la enajenación, crea más miedo, más enajenación. Es un círculo vicioso.

Volvemos a repetir: ¿y el futuro?

Es más que inútil hacer pronósticos. Sólo se puede advertir, como se ha hecho reiteradamente en este ensayo, que el enfoque general de la novela chilena ha cambiado y que ciertos novelistas (Droguett, Valdés, Atías, y también, en menor escala, Donoso, Edwards, Blanco) han logrado abrir senderos y escribir buenas obras,

todo lo cual puede ser el indicio, débil ahora, más entusiasta después, de una nueva novela chilena. Los lectores ahí están. Esperando. Las casas editoras y los concursos, que han contribuido a la crisis al publicar y premiar con frivolidad, podrían convertirse en los semilleros del futuro.

¿El futuro?

Los escritores tienen la palabra.

Que la usen.

