

PANORAMA CRÍTICO DE LA NOVELA CHILENA

(1843-1949)

by

Lucía Guerra-Cunningham
B.A., Universidad de Chile, 1965
M.A., Linguistics, University of Kansas, 1971
M.A., Spanish, University of Kansas, 1971

Submitted to the Department of Spanish and Portuguese and the Faculty of the Graduate School of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

Para Iván Droguett Cz., maestro y amigo que me inició
en la ardua faena de la crítica literaria.

Para John S. Brushwood, Andrew P. Debicki, Michael J.
Doudoroff y Robert C. Spires cuyos consejos y valiosos
comentarios hicieron el camino menos arduo.

PREFACIO

La novela chilena ha sido un campo bastante explorado por la crítica. Durante el siglo XX, se han publicado varias historias de la literatura chilena que la incluyen como un género importante dentro de la producción literaria nacional. En estos estudios, sin embargo, se tiende a dar una visión panorámica y general que omite no sólo parte de las novelas publicadas sino también un análisis acabado de las obras más importantes. Por lo general, el aspecto extrínseco, vida del autor, recibe un gran énfasis y acerca de las obras sólo se nos da a conocer un resumen de la trama.

Además de estos estudios que incorporan a la novela chilena dentro de la producción literaria total del país, se han publicado trabajos que investigan el género en particular. En 1910, Luis Ignacio Silva Arriagada publica La novela en Chile, valiosísima fuente bibliográfica que incluye breves análisis de las novelas publicadas durante el siglo XIX.

Hacia la década de los cincuenta, se empieza a estudiar la novela chilena desde una perspectiva temática. En 1949, aparece La novela histórica en Chile, libro en el cual José Zamudio Zamora nos da un panorama bastante completo de la novela que trata eventos históricos. Francisco

Santana, por otra parte, investiga la novela configurada a partir de una historia vivida y, en 1953, publica La biografía novelada en Chile. Dentro de este tipo de crítica, se destaca el valioso artículo de Arnold G. Chapman "Perspectiva de la novela de la ciudad en Chile", publicado en 1951. Este investigador norteamericano se detiene en un grupo de novelas con un contenido espacial semejante para darnos interesantes análisis de ellas.

El desarrollo de una tendencia literaria en particular ha sido otro tipo de enfoque dado al estudio de la novela chilena. En 1962, Homero Castillo publica El Criollismo en la novelística chilena y, en 1966, aparece el libro de Vicente Urbistondo titulado El Naturalismo en la novela chilena.

Si bien todas las obras anteriormente apuntadas contribuyen de alguna u otra manera a la comprensión del género, vale la pena señalar que ninguna de ellas logra darnos una visión completa. Raúl Silva Castro intenta llenar este vacío en su libro Panorama de la novela chilena (1943-1953) publicado en 1955, cinco años después aparece su Historia crítica de la novela chilena de contenido casi idéntico. Silva Castro proporciona un rico material en cuanto al número de novelas mencionadas o comentadas pero tanto la organización como el método crítico utilizado presentan obvias deficiencias. Debido a que su ordenación más o menos cronológica se centra en el autor y no en las obras mismas, resulta imposible dilucidar de qué manera se fué desarrollando

el género. Por otra parte, los comentarios dan un gran énfasis a la trama, haciendo caso omiso de las modificaciones experimentadas por la novela bajo la influencia de un movimiento literario en particular.

En 1960, aparece el artículo de Cedomil Goić titulado "La novela chilena actual: Tendencias y generaciones". Este ensayo constituye la primera aproximación al género a partir de métodos críticos modernos. Se estudia la trayectoria de la novela desde 1920 hasta la década de los cincuenta, tomando en cuenta el sistema de preferencias de cada generación y la influencia de los movimientos literarios extranjeros. Bajo esta nueva perspectiva, la novela chilena se destaca como un elemento dinámico, vivo reflejo de una sensibilidad en particular. Los cambios en la estructura, lenguaje y contenidos responden a una determinada visión del mundo.

Este mismo investigador publica La novela chilena en 1968, obra que, sin lugar a dudas, ofrece el mejor trabajo realizado por la crítica. Tomando ocho novelas claves en el desarrollo del género, Goić da análisis acabados, logra establecer las diferencias intrínsecas que distinguen a un movimiento literario de otro y determina las categorías predominantes en cada momento.

El valor de este libro no sólo yace en la excelencia de su contenido, su lectura motiva una serie de preguntas sobre algunos aspectos que han sido omitidos. ¿Son realmente las novelas estudiadas las más importantes en el

desarrollo del género? ¿Qué otras novelas forman parte de las tendencias literarias discutidas? ¿Bajo qué circunstancias históricas se produjo cada novela? ¿De qué manera se establecieron los contactos humanos inherentes a la génesis y desarrollo de una generación? Han sido precisamente estas preguntas las que nos indujeron a realizar este trabajo.

Nuestra investigación parte de dos premisas que nos parecen indispensables en un estudio histórico-crítico. La primera tiene que ver con el examen de las fuentes de estudio; en la etapa preparatoria, se prefirió ignorar las clasificaciones que hasta ahora se han dado a la novela chilena. Examinamos detenidamente la producción novelística y dejamos que fuera ella quien nos sugiriera las divisiones a partir de sus modalidades particulares. La Historia bibliográfica de la novela chilena de Homero Castillo y Raúl Silva Castro y la "Bibliografía de la novela chilena del siglo XX" de Cedomil Goić facilitaron muchísimo esta primera etapa en la cual se examinó, aproximadamente, el 80% de las novelas publicadas entre 1843 y 1949.

Nuestra segunda premisa parte de la concepción de la literatura y el arte en general como expresiones del hombre que se desenvuelve en una determinada sociedad. El escritor, ente social dinámico, no sólo recibe un bagaje particular sino que también reacciona frente a éste con una sensibilidad distintiva. Para una comprensión más o menos completa

de su producción, deben conocerse los valores, categorías y preocupaciones del escritor y sus coetáneos.

Por esta razón, al principio de cada capítulo se ha incluido un breve panorama histórico que fija los cambios políticos y sociales de una época determinada. A continuación, se discuten los grupos literarios, las revistas más importantes y las tendencias literarias predominantes en cada generación.

En la sección "Visión panorámica", se agrupan las novelas de acuerdo con aquellas modalidades que las adscriben a un movimiento literario. La inclusión de análisis críticos ha sido determinada por la importancia y valor estético de cada novela. La extensión de estos análisis es variable; en casos como Martín Rivas de Alberto Blest Gana, se destacan brevemente sus aspectos más importantes y se mencionan las fuentes críticas donde el lector puede encontrar un estudio más detallado. No es nuestro propósito reproducir lo que ya los críticos han dicho acertadamente. Por el contrario, nos pareció más adecuado destacar aquellas novelas que hasta ahora no han sido estudiadas detenidamente por la crítica. A este objetivo se debe la presentación más o menos acabada de aquellas buenas novelas que no han recibido la atención debida.

El método de aproximación utilizado en el estudio de cada novela fué determinado por los elementos de ella misma. En algunas ocasiones, nos pareció indispensable acudir a la crítica arquetípica, en otras, el enfoque sociológico

parecía el más adecuado. Sin embargo, conviene anotar que se ha dado más énfasis al método estructuralista. Nos parece que elementos tales como la estructura del narrador, el modo narrativo, el contenido del mundo y la disposición estructural son un buen punto de partida en el análisis de la obra literaria.

Cada capítulo termina con una sección de conclusiones que destaca las características y modalidades más distintivas que adquiere la novela de un período determinado.

En la bibliografía que se ofrece al final del trabajo, se han incluido solamente las referencias pertinentes a la novela chilena. Por razones prácticas, se han omitido los estudios histórico-sociales y aquellos de teoría literaria.

La lista de novelas ordenadas cronológicamente obedece al propósito de mostrar la aparición de una tendencia literaria, su período de apogeo y la prolongación que se extiende y superpone sobre una nueva preferencia. Nos ha parecido indispensable demostrar gráficamente la trayectoria prolífera y dinámica de la novela chilena.

ÍNDICE

PRIMER CAPÍTULO: REAFIRMACIÓN NACIONAL Y NACIMIENTO DE LA NOVELA CHILENA (1810-1890)	1
1. Fondo histórico-literario	1
2. Visión panorámica	9
3. Conclusiones	27
SEGUNDO CAPÍTULO: NUEVOS HORIZONTES (1891-1919)	36
1. Fondo histórico-literario	36
2. Visión panorámica	44
3. Conclusiones	79
TERCER CAPÍTULO: MUNDONOVISMO Y VANGUARDISMO (1920-1937)	88
1. Fondo histórico-literario	88
2. Visión panorámica	98
3. Conclusiones	158
CUARTO CAPÍTULO: HÉROES Y ANTIHÉROES (1938-1949)	169
1. Fondo histórico-literario	169
2. Visión panorámica	177
3. Conclusiones	235
CONCLUSIONES	249
BIBLIOGRAFÍA SELECTA	264
CRONOLOGÍA	285

PRIMER CAPÍTULO

REAFIRMACIÓN NACIONAL Y NACIMIENTO DE LA NOVELA CHILENA (1810-1890)

1. Fondo histórico-literario

Una vez lograda la independencia en 1810, Chile comienza la ardua tarea de transformación hacia una república democrática y de reafirmación de sus derechos tanto dentro de su propio territorio como en el exterior. El país no posee la madurez cívica suficiente para instituir un sistema de gobierno estable y debe reprimir el bandidaje y la rebeldía de los araucanos al mismo tiempo que la Primera Escuadra Nacional vence los últimos residuos realistas en Valdivia y Corral. Por otra parte, tiene que dar pruebas de prestigio y madurez a los demás países del mundo para lograr su reconocimiento como país libre.

Durante este período se produce una depresión económica de grandes proporciones y comienza la larga lucha con el clero que no quiere perder sus privilegios materiales y políticos. Además, empiezan a perfilarse dos tendencias políticas que configurarán gran parte del panorama político nacional: los conservadores o "pelucones" que deseaban organizar el país dentro de un sistema tolerante con las instituciones coloniales y los liberales o "pipiolos" que

aspiraban a una reforma total según la fórmula republicana. Después de varios años de una anarquía que alcanza sus años críticos entre 1826 y 1830, se instaura la dictadura civil y conservadora de Diego Portales quien, por medio de la represión de las fuerzas oponentes y una sabia política económica, logra dar estabilidad y prosperidad al país. En 1833, se redacta la constitución que seguirá en vigencia con modificaciones hasta 1925 y por fin, una estructura política sólida junto con una madurez cívica permitirán al pueblo chileno reafirmar su identidad nacional. Son estos elementos configurados por la política del ministro Portales los que prepararán el ambiente propicio para el desarrollo intelectual del país que tiene como promotores a Andrés Bello y José Joaquín de Mora.

Hacia 1840, la política del país se desarrolla en un ambiente tranquilo, los negocios son prósperos y el progreso se expresa materialmente con la introducción de la navegación a vapor y los métodos científicos de explotación de la minería. Este progreso será el agente motor del llamado Movimiento Intelectual de 1842 que se desarrollará tanto en el campo de las artes como en la historia, filosofía y leyes.

Un importante grupo de intelectuales argentinos que ha emigrado a Chile huyendo de la dictadura de Rosas parece constituir la fuerza motivadora para que los intelectuales chilenos den voz a ideas largamente meditadas. Los emigrados argentinos, entre los cuales se destacan Domingo

Faustino Sarmiento y Vicente Fidel López, traen consigo las renovadoras ideas románticas. En 1842, fundan la Revista de Valparaíso; en esta revista, Vicente Fidel López publica su ensayo "Clasicismo y Romanticismo" en el cual expone los principios de la escuela romántica. El contenido de este artículo produce una reacción crítica en los intelectuales chilenos e inicia una larga polémica.¹ Además de plantear las ideas del movimiento romántico, los emigrados argentinos atacan el neo-clasicismo de Andrés Bello. Según ellos, el sabio venezolano había impuesto en la juventud chilena la rigidez de la gramática y el respeto por modelos ya caducos agarrotando la imaginación creativa y no permitiéndoles desarrollar una literatura distintiva. Los jóvenes intelectuales chilenos sienten la necesidad imperiosa de responder a estos ataques y, al hacerlo, fijan los postulados filosóficos y literarios que caracterizan al Movimiento Intelectual de 1842.

El 5 de marzo de 1842, se funda la Sociedad Literaria entre cuyos miembros se destacan: Salvador Sanfuentes, Eusebio Lillo, Francisco Bilbao y Domingo Santa María. El 3 de mayo de ese mismo año, José Victorino Lastarria acepta el puesto de director de la sociedad y en su discurso de aceptación del cargo, expone lo que constituirá el postulado literario de toda una generación. Después de avocar por los conceptos positivistas del progreso y la ilustración, Lastarria define la literatura como una expresión de la sociedad pues "es el cuadro en que están consignadas las

ideas y pasiones, los gustos y opiniones, la religión y las preocupaciones de toda una generación."² La función social de la literatura se relaciona con una concepción de la obra de arte como una representación de los diferentes elementos que componen la realidad nacional y la distinguen de otra. Entre estos elementos se destacan el clima, el paisaje, la influencia del gobierno y la peculiaridad de las costumbres.

Lastarria nota, con singular énfasis, la ausencia absoluta de una literatura propiamente chilena y hace un llamado a los miembros de la sociedad para que comiencen la larga y ardua tarea de establecer una literatura nacional y original que realce los elementos autóctonos de un país que hace sólo tres decenios ha logrado su independencia política. La originalidad de esta literatura se basará en los buenos modelos de la literatura española y francesa y, lo mismo que el idioma, arrancará de éstos; pero, lejos de ser una copia servil, deberá tomar un curso distintivo y original. Lastarria hace hincapié en estos conceptos al aseverar: "No, señores, fuerza es que seamos originales; tenemos dentro de nuestra sociedad todos los elementos para serlo, para convertir nuestra literatura en la expresión auténtica de nuestra nacionalidad."³

Según el pensador chileno, la nacionalidad de una literatura consiste en que tenga vida propia y en que sea peculiar del pueblo que la posee, conservando fielmente los componentes de su carácter popular. Lastarria destaca la

gran riqueza inexplorada de la naturaleza americana y de los pueblos que la habitan. Concluye su discurso con el siguiente llamado: "Principiad, pues, a sacar el provecho de tan pingües riquezas, a llenar vuestra misión de utilidad y progreso; escribid para el pueblo, ilustradlo, combatiendo sus vicios y fomentando sus virtudes, recordándole sus hechos heroicos, acostumbándole a venerar su religión y sus instituciones; así estrecharéis los vínculos que lo ligan, le haréis amar a su patria y lo acostumbraréis a mirar, siempre unida, su libertad y su existencia social. Este es el único camino que deberéis seguir para consumir la grande obra de hacer nuestra literatura nacional, útil y progresiva."⁴ Este llamado constituirá el impulso motor para el nacimiento de la novela chilena que tiene como precursor precisamente a Lastarria.

El concepto de literatura como expresión de la sociedad y el deseo de retratar una realidad nacional de modo original son indudablemente características del movimiento romántico que es una tendencia predominante en Latinoamérica durante esta época.⁵ Hacia los años treinta, el Romanticismo había llegado a Chile por medio de fuentes francesas y por la influencia de Andrés Bello y José Joaquín de Mora quienes habían estado en Londres durante el apogeo romántico. Los Girondinos (1847) de Lamartine tuvo un gran éxito entre los jóvenes chilenos que se sabían pasajes de memoria e incluso adoptaban los nombres de figuras importantes de la revolución de 1789.⁶

Por otra parte, aunque Bello y Mora tenían una formación neo-clásica, introdujeron en Chile conceptos románticos sin tener una consciencia de escuela. Ambos tradujeron a escritores románticos como Sir Walter Scott y Alejandro Dumas y, en la obra poética de Andrés Bello, se observan elementos románticos como el americanismo e insistencia en el color local, el uso del vernacular y el poder de lo sobrenatural. Hacia 1840, con el progreso de la imprenta en Chile, la influencia romántica empieza a hacerse sentir a través de las publicaciones de las obras de Víctor Hugo (1842), de Zorrilla y Espronceda (1843, 1844), y de Alejandro Dumas y Eugenio Suè (1845).⁷

Dentro de la generación romántica chilena se dan dos tendencias: una que aboga por los conceptos nuevos y quiere ser totalmente reformista y otra que combina los ideales clásicos de Virgilio y Horacio con los ideales románticos. José Victorino Lastarria y Andrés Bello son las figuras más representativas de estas dos tendencias.

La posición reformista, liberal y anti-clerical de José Victorino Lastarria y sus seguidores traspasa los límites puramente literarios debido a la actitud crítica que asumen hacia el estado y su forma de gobierno. La reacción que sus escritos produjeron en las autoridades de la época se hace evidente, por ejemplo, al estudiar la trayectoria de algunas revistas literarias. La revista El Crepúsculo (1843-1844) se crea como una continuación de El Semanario de Santiago, revista que contaba con la colaboración de

José Victorino Lastarria y Francisco Bilbao. Este último publica en El Crepúsculo su artículo titulado "Sociabilidad chilena"; en este ensayo, Bilbao cataloga el estado social de Chile como lamentable y atrasado debido a los resabios de la vida colonial y al poder de la iglesia. Estas ideas producen tal reacción en el gobierno que Bilbao es expulsado del país y El Crepúsculo interrumpe sus publicaciones. La Revista de Santiago (1848-1849) que se fundó para llenar el vacío que había dejado esta revista, sufre la misma suerte debido a la publicación del artículo anti-clerical de José Victorino Lastarria titulado: "El manuscrito del diablo."

El Romanticismo se expresa en la novela chilena a través de los sub-géneros de cuadros de costumbres, novelas históricas y novelas sentimentales. Sin embargo, la boga de este movimiento es muy breve debido a la temprana introducción del Realismo por Alberto Blest Gana hacia 1860. Como explica Marguerite Suárez-Murias en su estudio sobre la novela romántica en Hispanoamérica, la asunción del Realismo en Chile se realiza casi dos décadas antes que en los demás países americanos.⁸ Es interesante notar que Blest Gana toma como modelo a Honoré de Balzac, el escritor que marca la transición entre la preferencia romántica y la nueva escuela realista. Por esta razón, el Realismo chileno en sus principios muestra ciertos rasgos románticos. Al mismo tiempo que se publican las novelas de Alberto Blest Gana, se observa una corriente de valor estético menor que imita los populares folletines europeos. El primer folletín

publicado en Chile apareció en 1842 en el periódico El Progreso, dirigido por Domingo Faustino Sarmiento.⁹ El tema de estos folletines era generalmente sentimental, histórico o anti-clerical.¹⁰

La tendencia realista se inicia en 1860 con la publicación de las novelas Don Guillermo de José Victorino Lastarria y La aritmética en el amor de Alberto Blest Gana. La asunción de una nueva preferencia implica cambios significativos en la novela que la distinguen de su predecesora romántica. La realidad inmediata que hasta ahora había sido omitida, adquiere una importancia vital como fuente de inspiración. El presente reemplaza al pasado y se le otorga un valor histórico. Por otra parte, los personajes dejan de ser individuos enajenados de una sociedad y pierden sus características heroicas para convertirse en seres corrientes, de la vida cotidiana, que, como tipos, representan una esfera de la sociedad. La innovación más importante yace, sin duda, en la incorporación de un narrador personal que presenta el mundo mimético con una actitud crítica y de superioridad moral que le hace irrumpir en éste con oraciones apofánticas.¹¹

Hacia 1880, la tendencia naturalista iniciada por Emile Zola se da a conocer en Chile y produce variadas reacciones. En 1884, José Victorino Lastarria publica Salvadas apariencias en cuyo prólogo critica acerbamente el interés naturalista por presentar escenas crudas e inmorales que van contra la dignidad humana. Por otra parte,

Luis Orrego Luco hace una defensa de la escuela francesa en su ensayo "El naturalismo y la novela contemporánea," publicado en 1889 en la Revista de Bellas Artes.

El ideal de una esposa (1887) de Vicente Grez debe ser considerada la primera novela naturalista chilena. En esta obra, se presenta un mundo mimético configurado a partir de la observación objetiva y experimental de una porción de la realidad. El narrador asume una posición objetiva para presentar a sus personajes que son individuos determinados por el fatum de las fuerzas ambientales y hereditarias.

Así, los cuatro primeros decenios de la novela chilena están configurados por tres tendencias literarias que se mezclan entre sí y, a la vez, pierden vigor ante la aparición de otra.

2. Visión panorámica

En 1843, José Victorino Lastarria publica en el periódico El Crepúsculo un cuento largo titulado "El mendigo" y considerado el precursor de la novela chilena. Un mendigo, Alvaro, narra la historia de su vida a un narrador transcriptor que enmarca la narración. La vida de este mendigo está llena de infortunios y el conflicto central de la trama se basa en la presentación de variados escollos que no permiten al protagonista unirse felizmente con su amada Lucía. Finalmente, Lucía se casa con un español y rechaza a Alvaro por conservar su virtud y honradez de mujer casada; Alvaro enloquece y termina su vida como un

pobre mendigo a las orillas del río Mapocho, lugar donde lo encuentra el narrador transcriptor.¹²

Este cuento está concebido dentro de los cánones románticos y son muchos los elementos que ejemplifican esta tendencia. Los temas de la fatalidad ciega, la pasión funesta y el amor desgraciado estructuran la trama de la anécdota que avanza linealmente con el recurso de las coincidencias. La caracterización de Alvaro como personaje misterioso, dominado por la locura que le da una mirada satánica y por un odio rebelde hacia el mundo nos recuerda al típico héroe romántico. Además, tanto en el narrador-protagonista como en el narrador-transcriptor, se observa un fuerte sentimiento hacia la patria y una penetración afectiva en el mundo natural circundante que se describe con una profusidad cromática. Tal vez el mayor mérito de esta obra se encuentra en el uso de un espacio y tiempo identificables en la realidad nacional. En efecto, Larra, al presentar la vida pasada de su protagonista, introduce al lector a episodios de la vida nacional como la batalla de Rancagua. Los espacios de La Serena y Santiago recrean una realidad fácilmente reconocible.

La vida de un mendigo o Un primer amor (1846) de Wenceslao Vial Guzmán tiene también este mérito aunque el autor eligió la forma epistolar para presentar a un protagonista que al sentirse despedido por amor, muere en la Expedición Libertadora del Perú en 1820.

Como en "El mendigo," Lastarria vuelve a presentar un espacio identificable en El Alférez Alonso Díaz (1848) cuya trama se desarrolla en Concepción en el año 1612. Esta obra relata las aventuras de la Monja Alférez, doña Catalina de Erauso, personaje histórico que ha sido ampliamente tratado en literatura.¹³ El Alférez, quien es en realidad una mujer disfrazada de soldado, se encuentra en medio de un conflicto causado por su falsa identidad: debe rechazar los requerimientos de Doña Inés y, al mismo tiempo, siente un amor imposible hacia Basilio, hermano de esta dama. Por celos mata a Basilio y luego, llevada por las circunstancias, termina matando al padre de éstos.

Los personajes están dominados por una exaltación romántica que no admite términos medios y que, a la vez, se refleja en una naturaleza tormentosa y violenta. La tensión creada por la falsa identidad de la protagonista alcanza características dramáticas que son sustentadas por una profusión de diálogo y la perspectiva que asume el narrador frente a su mundo mimético. Con frecuencia, el narrador presenta pasajes en el presente que acercan al lector a la escena como lo haría si estuviera presenciando una obra dramática.

En este mismo año, José Victorino Lastarria publica la novela Rosa cuya trama avanza por el motivo del amor imposible. La incorporación del pasado, típica característica romántica, sirve nuevamente para destacar un momento heroico de la historia nacional; la batalla de Chacabuco

se incluye como un elemento de vital importancia en el desarrollo de la anécdota amorosa.

En Emma y Carlos o Los dos juramentos (1848) de Bernabé de la Barra los personajes también aparecen dominados por la exaltación romántica. En esta novela se nos presenta otra faceta del Romanticismo: parte del espacio se ubica en los archipiélagos de Tahití que nos hacen penetrar en un lugar exótico.

Es sólo en 1852 cuando nace la llamada novela histórica en Chile con la publicación bastante exitosa en Perú de El Inquisidor Mayor escrita por Manuel Bilbao.¹⁴ Sin embargo, debido a que Bilbao había sido expulsado del país por el gobierno de Montt, esta obra se ignoró en Chile durante un largo tiempo.

Usando como punto de atracción para el lector una trama folletinesca basada en un triángulo amoroso, el autor presenta un espacio temporal-histórico (Lima colonial) con la intención de hacer una crítica anti-clerical y ensalzar los valores del racionalismo francés. Al mismo tiempo, implícito en esta crítica, se da el propósito positivista de mostrar a un lector del siglo XIX el progreso que el país ha alcanzado después de la independencia nacional.¹⁵ Por dirigirse a un lector alejado del tiempo y del espacio del mundo mimético, el narrador introduce descripciones acabadadas en forma de cuadros de costumbres. Siguiendo un método histórico científico, el autor no sólo subordina a los personajes y la trama a su propósito sino que

también incluye innumerables notas al pie de la página que atestiguan su documentación histórica.

La caracterización se apoya en el uso de contrastes irreversibles y apunta a la creación de personajes tipos de una sociedad llena de vicios e ignorancia donde la razón no encuentra lugar. La personalidad del narrador se caracteriza en términos de su simpatía por los personajes racionalistas o virtuosos y su acerba crítica hacia aquéllos dominados por los vicios de la época. Además, el autor utiliza a sus personajes como un recurso para introducir diferentes ensayos filosófico - morales y para presentar una espacialidad histórica.

Aunque Manuel Bilbao escribe dos novelas posteriores, El pirata de Guayas (1855) y Los dos hermanos (1871), su primera novela es evidentemente la mejor debido, tal vez, a que la trama amorosa es sólo un pretexto para presentar un momento histórico con una mirada crítica; en estas dos obras, sin embargo, la trama tiene un énfasis mayor.

En 1853, Alberto Blest Gana publica su primera novela, Una escena social, que inicia un período de aprendizaje y experimentación en el cual también se incluyen: Engaños y desengaños (1858), Un drama en el campo (1859) y Juan de Aria (1859). Todas estas novelas se caracterizan, en mayor o menor grado, como novelas románticas sin trascendencia: el elemento de la trama es el más importante y ésta siempre se sustenta con un conflicto amoroso. Tal vez más interesante resulta ser Juan de Aria pues, aunque la

trama presenta las mismas características de las novelas anteriores, se distingue claramente un narrador personal que expresa sus opiniones y se refiere melancólicamente a la etapa de la juventud que, para él, representa la pureza en contraste con los vicios que se adquieren en la vejez. Este tipo de narrador que se dará luego en las obras posteriores de Blest Gana, nos permite considerar a Juan de Aria una novela de transición hacia su período realista.

El año de 1860 marca en Chile la aparición de la novela moderna con la publicación de Don Guillermo de José Victorino Lastarria y de La aritmética en el amor de Alberto Blest Gana.

Durante muchos años, la crítica se limitó a dar breves resúmenes de la trama de Don Guillermo y sólo últimamente se la ha revalorado a la luz de los métodos críticos modernos.¹⁶ Don Guillermo, típico empleado de la ciudad de Valparaíso, es atacado por un chivo al pasar frente a una cueva y es llevado al ámbito subterráneo de una república infernal llamada Espelunco; allí es salvado de las manos de las brujas por un hada de la cual se enamora. Antes de ser separados por sus perseguidores, el hada le enseña un conjuro para ahorrarse los trabajos que deberá cumplir para salir de Espelunco y rescatar un talismán que salvará al hada. Tal conjuro consiste en tres mil viajes que don Guillermo debe realizar entre Valparaíso y Santiago durante veinte años, pero justo antes de cumplirlo muere, no pudiendo recobrar el talismán que desencantará al hada.

Teniendo como base una trama que se desarrolla en un mundo mágico, observamos paralela a ella, la presentación de un mundo cotidiano, real. La peregrinación de don Guillermo introduce, al modo picaresco, diferentes sectores espaciales que contribuyen a la visión de un espacio total. Al elegir la forma de novela espacial, José Victorino Lastarria estaba indudablemente cumpliendo con su postulado de nacionalismo literario, y, al subtítular su novela "Historia contemporánea" estaba adscribiéndose al concepto realista de historicidad del presente. Además, el mundo mimético es presentado por un narrador personal, fácilmente discernible, que en un tono festivo expresa curiosidad o admiración hacia este mundo y, a la vez, tiene en mente a un lector al cual se dirige directamente.

La aritmética en el amor aunque ampliamente reconocida por la crítica como una novela que marca un desarrollo importante tanto en la novelística de A. Blest Gana como en la historia del género en el país, hasta ahora no parece haber recibido la atención debida de la crítica.¹⁷ Al detenernos para hacer un análisis detallado de esta obra intentamos llenar un vacío en nuestra historia literaria y, a la vez, destacar aquellos valores que se hacen implícitos en las aseveraciones que le asignan el calificativo de "la novela que marca el nacimiento del género en Chile."¹⁸

Esta novela se desarrolla a partir de una trama cuyo centro de interés es la vanidad de Fortunato, joven estudiante pobre de provincia, que lo lleva a alejarse del

verdadero amor por conseguir una buena dote. Amelia, joven pobre, lo ama fielmente y después de fracasar Fortunato en su ambición, ambos jóvenes se unen bajo la bendición del amor y de la herencia que les ha dejado Anselmo Rocaleal, tío de Fortunato.

Estructuralmente, la novela está dividida en dos partes que presentan a Fortunato en dos espacios diferentes aunque con cualidades intrínsecas similares: la capital donde se mueve la aristocracia supérflua y vana, dominada por la ambición del dinero, y la provincia que posee los mismos vicios pero a la que se agrega la ambición política del poder. Al leer los dos primeros capítulos de esta obra, en los cuales aparece Fortunato experimentando una súbita atracción por Julia, el lector espera el desarrollo de relaciones amorosas entre ambos para luego descubrir que Julia iniciará dichas relaciones con Anselmo y que Fortunato no persistirá en sus requerimientos. A primera vista, estos capítulos funcionan como un motivo ciego en cuanto a la trama pero, en realidad, están usados para configurar el tipo de amor que Fortunato y otros personajes experimentan en la novela. Este tipo de amor, a diferencia del amor a lo Stendhal, se caracteriza por un súbito enamoramiento de duración muy breve. Fortunato, en el transcurso de la novela, se sentirá súbitamente enamorado de Margarita, para luego amar a Juana y volver a enamorarse de Amelia, único personaje capaz de tener sentimientos duraderos.

Relacionado con este amor cartesiano se da el concepto de la mujer como seductora de poder avasallador.

Dentro de los dos espacios presentados, se mueve un microcosmos de la sociedad que apunta a la representación de los vicios y debilidades que dominan a la sociedad de la época con un propósito edificante. En este mundo se mueve una galería de personajes comunes, de la vida cotidiana, con debilidades fácilmente reconocibles por el lector en su mundo circundante. A la manera de Balzac, estos personajes no excepcionales representan la depictación de un individuo tipo. Así, Fortunato, según las palabras del narrador, no es un protagonista excepcional sino más bien: "[un] individuo prosaico y común, incapaz de las violentas pasiones que de ordinario adornan a todos los héroes de novela, un representante en ésto, de la mayoría de los de su sexo."¹⁹

Las características pedestres de los personajes se expresan incluso en sus nombres propios que muchas veces resultan ridículos o risibles. Como un ejemplo podemos mencionar: Crispín, Ciriaco Ayunales, Tiburcio Rostroalbo y Fortunato Esperanzano. Además, lo común y no admirable de los personajes encuentra también expresión en las caracterizaciones físicas, se nos describe a Ciriaco Ayunales, por ejemplo, de la siguiente manera: "Sobre sus mejillas brillaban aún los rosados tintes de la niñez, el círculo de su cara descansaba sobre una doble barba que muchos tomaban a primera vista por un coto y, salvo su principio

de obesidad y cierto sonido gutural que lo preservaba de los cólicos, Fr. Ciriaco podía pasar por un hombre fino y de escogida sociedad" (p. 81, I).

Dentro de este grupo de personajes se da Amelia, muchacha pobre y virtuosa, quien por establecer un contraste, permite hacer resaltar los vicios de los otros ante los ojos del lector.

Se establece una distancia temporal de sólo dos años (la acción transcurre en 1858) y es evidente que el tiempo elegido le da valor histórico al presente. Además, el espacio en el cual se mueven los personajes es muy importante por constituir, según los cánones del Realismo, una copia de la realidad y un testimonio de la época. Parte del espacio está configurado dentro de la novela a partir de cuadros de costumbres que dan una base espacial a la trama. En términos formales y estilísticos, cada uno de ellos comienza con una generalización sobre una costumbre típica de la sociedad para luego continuar con un ejemplo particular y la descripción detallada de éste.

Casi todos los personajes están dominados por la ambición del dinero que incluso motiva el nacimiento o desaparición de sentimientos sublimes como el amor, situación que hace al narrador comentar: "La civilización ha conducido las cosas al punto de hacer que el dinero sea al amor lo que el aire es a la vida animal: un condición indispensable para su existencia" (p. 216, II).

Los matrimonios se realizan por conveniencias y, la mayoría de las veces, los jóvenes que creen en el verdadero amor se ven empujados a casarse por dinero debido a la autoridad influyente de los padres. Así, entre las varias parejas unidas por el dinero, podemos mencionar a Julia y Anselmo, a Margarita y Crispín y a los padres de Fortunato. Esta técnica de reiteración tiene como función establecer varios ejemplos similares con un propósito didáctico.

El materialismo en el amor se destaca en el nivel lingüístico por medio de expresiones pertenecientes a una transacción comercial; así, después que Fortunato ve a Margarita, Anastasio comenta: "Pues, amigo, manos a la obra; es preciso no dormirse, porque de ese género hay mucha demanda y poca cantidad ofrecida" (p. 160, I).

Esta aritmética en el amor lleva a los personajes a un deslumbramiento ante las apariencias que convierten la ropa en un elemento importante de atracción y, tanto la aristocracia como la clase de medio pelo se desviven por aparentar más de lo que poseen. Los jóvenes cifran su futuro en una buena dote y los viejos cuidan muy bien que sus hijos tengan un buen partido.

La ambición por el dinero no sólo hace avanzar la trama sino que también agrupa a los personajes principales alrededor de un eje representado por Anselmo y su dinero: Fortunato, Fray Ciriaco, Julia y la familia de Tiburcio Rostroalbo se acercan a Anselmo por motivos materialistas y cada uno saca algún provecho de él. Resulta interesante

notar que, aunque la trama explícita corresponde a las aventuras amorosas de Fortunato, interiormente encuentra su dinámica y desenlace en Anselmo y su herencia que, finalmente, soluciona el problema de Amelia quien por ser pobre no constituye un buen partido para Fortunato.

Se observa un narrador personal con una actitud fácilmente discernible tanto hacia el mundo presentado como hacia el oyente ficticio. En la relación narrador-mundo, se nota una integración en el plano edificante: el narrador toma una actitud satírica y ridiculizadora hacia los vicios y debilidades de su mundo al mismo tiempo que se refiere en forma afectuosa a Amelia, único personaje admirable. Además, frecuentemente interviene con frases apofánticas luego de presentar una situación dentro del mundo mimético. Lo apofántico, a veces, toma características de ensayos que interrumpen la acción. Dentro de las categorías del narrador se destaca la fé en la juventud que redime sus debilidades por el poder del amor y un escepticismo amargo hacia la vejez, época en que desaparece el amor para dar lugar a las ambiciones. El siguiente comentario ilustra muy bien esta categoría: "Al influjo del mágico poder que la mujer amante ejerce en el alma que avasalla, Fortunato llegó, en sus momentos de idolatría, a concebir un perfecto desprecio por la fortuna, con una magnanimidad digna de los antiguos filósofos y que demuestra una vez más que en los corazones jóvenes vence el amor al positivismo, así como después desaparece tan bello miraje, para dejar

únicamente en el pecho recuerdos que parecen un sueño y ambiciones que jamás se sacian" (p. 307, II).

Este narrador se caracteriza, además, por estar muy consciente del lector a quien se dirige. Su actitud básica es una afectiva-apelativa que le hace llamar al oyente "lector amigo" o le hace decir, por ejemplo: "Jóvenes que corréis tras la felicidad con el ahinco del comerciante tras el despacho de sus pólizas . . . ¿qué habríais hecho en la posición de nuestro héroe?" (p. 9, I).

Tal vez la faceta más importante de su actitud es la consciencia que tiene de la manera en que introduce su mundo al lector, nos dice, por ejemplo: "Inútil nos parece referir la infancia de nuestro héroe, tuvo tos y alfombrilla como casi todos los niños" (p. 34, I). Mientras que en otra ocasión comenta: "Esta felicidad suprema está sólo al alcance de las mujeres, las que nos agradecerán este detalle descriptivo a despecho del epíteto de frívolos que los hombres serios nos lanzarán sin trepidar" (p. 103, I).

Por todos los elementos antes apuntados en este análisis, se puede aseverar que La aritmética en el amor marca un momento importante en la novela chilena y constituye el principio de la tradición realista que encontrará su exponente máximo en Martín Rivas (1862) también escrita por Alberto Blest Gana. En esta novela se dan elementos muy similares a los observados en La aritmética en el amor.

Partiendo de una anécdota ya común en la tradición francesa, Blest Gana nos presenta aquí también a un joven

provinciano que llega a la capital a estudiar leyes. Se instala en la casa de la aristocrática familia de los Encina y, al penetrar en un mundo diferente, vemos a través de su perspectiva un microcosmos de la sociedad santiaguina. Martín se enamora de Leonor, hija de los Encina, y, después de un largo proceso de enamoramiento que sigue las etapas del amor stendhaliano, ambos se unen en matrimonio.

Martín Rivas se plantea como un estudio del corazón y como un estudio de la costumbres político-sociales. Aunque la sustentación de la trama está en las etapas del deslumbramiento, duda, fé, cristalización y pasión que son los estados por los que pasan Martín y Leonor, integrada en ella se presentan toda una gama de personajes típicos de la sociedad chilena y una descripción de las costumbres de la época. Como en La aritmética en el amor, la actitud del narrador es crítica y satírica hacia su mundo que ve dominado por la ambición del dinero. Los matrimonios se realizan como una transacción comercial y la elegancia de la ropa esconde cualquier baja moral. La estructura total de la obra se basa en elementos que se repiten o correlatos que funcionan a diferentes niveles.²⁰ Por ejemplo, en el nivel particular de los personajes, se observa un correlato en las relaciones amorosas de los jóvenes: Rafael San Luis ama a Matilde pero, al mismo tiempo, engaña a la joven pobre Adelaida; al descubrirse su engaño, Agustín finge casarse con Adelaida y finalmente se casa con Matilde. En el nivel

social, se presenta la clase de medio pelo con las mismas ambiciones y bajezas de la aristocracia y, en el nivel nacional-histórico, la sociedad contenida en el mundo mimético posee características similares a las observadas en la sociedad de la época.

Martín Rivas es indudablemente la novela más exitosa de este período, a través de los años ha acumulado alrededor de veinte y cinco ediciones y representa el punto máximo de la tradición realista en la novela chilena. Alberto Blest Gana publica posteriormente El ideal de un calavera (1863), La flor de la higuera (1864) y Mariluán (1864), obras que no alcanzan el mérito de Martín Rivas. Deja de publicar por un largo período que cubre hasta 1897, año de la novela histórica Durante la Reconquista.

Entre 1865 y 1880 continúan predominando las tendencias románticas-realistas. José Victorino Lastarria publica en 1875 dos novelas concebidas dentro de la tradición romántica: El diario de una loca y Mercedes. En ambas la trama avanza por medio de la presentación de escollos insalvables para la realización del amor de los protagonistas y, en la caracterización de éstos, se da el amor exaltado como característica única. Sin embargo, El diario de una loca tiene el mérito de presentar la trama desde el punto de vista de la loca quien relata su tragedia en forma de recuerdos desordenados que no siguen una organización cronológica, obligando así al lector a participar activamente para reconstruir la historia de la protagonista.

Además, la técnica del monólogo interior, al ser producido en un personaje psicológicamente inestable, se transforma, en ciertos momentos, en corriente de consciencia por estar construido a base de asociaciones caóticas. A diferencia de "El mendigo" en el cual se da el relato de una historia pasada enmarcada en el presente, aquí se alternan los dos planos, procedimiento que contribuye a una mirada casi simultánea hacia la historia pasada y su efecto enajenador en el presente.

Por otra parte, se da el costumbrismo de Moisés Vargas cuyas novelas Lances de noche buena (1865) y Adiós a la vida (1870) están configuradas exclusivamente a base de cuadros de costumbres enlazados por una trama simple. El único mérito de estas obras se encuentra en la hábil manipulación del autor para hacer de los cuadros de costumbres un elemento dinámico, incorporado activamente a la acción.

Es sólo en 1884 cuando la tendencia naturalista iniciada por Emile Zola hace su aparición en la novela chilena, pero no para ser emulada sino más bien acerbamente criticada. José Victorino Lastarria que en 1843 se encargó de dar nacimiento a la actividad literaria nacional es quien ahora da la primera respuesta chilena a la tendencia francesa. En este año, Lastarria publica Salvad las apariencias en cuyo prólogo critica a la escuela naturalista por no ser innovadora y producir el interés del lector a base de escenas crudas e inmorales que van contra la dignidad humana. Como una respuesta a este tipo de literatura,

Lastarria se propone presentar una novela corta de costumbres con un sentido edificante. La acción se desarrolla a partir de un triángulo amoroso compuesto por personajes de moralidad ligera, pero pese a existir descripciones de escenas íntimas, éstas evitan el detalle crudo o voluptuoso y el desenlace tiene resultados adversos para aquellos personajes que representan un vicio. Indudablemente, la reacción de Lastarria iba dirigida únicamente contra la crudeza del Naturalismo sin tomar en cuenta la concepción científicista de la literatura que es su aspecto más importante; además, las técnicas de caracterización y de punto de vista siguen los procedimientos románticos observados en sus obras anteriores.

Hacia 1887 Vicente Grez publica El ideal de una esposa, obra considerada como el primer exponente naturalista de la novela chilena. Faustina, joven criada en un ambiente lúgubre y monacal, conoce a Enrique quien le ofrece la oportunidad de entrar a un mundo más vital y luminoso. Los jóvenes se casan y después de algunos años, una noche Faustina decide ir a buscar a su marido al club con su hijo Luchito. Al no encontrarlo en este lugar, se dirige a una quinta donde descubre a su marido con un grupo de mujerzuelas. Faustina nunca puede perdonar la infidelidad de Enrique y su obstinación le hace abandonarlo y partir con su hijo a una quinta en San Bernardo. Su padre, el señor B., trata inútilmente de salvar el matrimonio y la

tragedia culmina con la muerte de Luchito y el odio irreconciliable de los padres.

Estructuralmente la novela está formada por dos partes: la primera configura levemente el medio y las características aparentes de los protagonistas y su proceso de enamoramiento que culmina en el matrimonio mientras que en la segunda parte se va descubriendo su verdadero temperamento y el proceso del odio que los separa para siempre. Cedomil Goic ha visto en esta disposición estructural un elemento típico de la novela experimental donde se dan los antecedentes ambientales y temperamentales que determinan la conducta posterior de los personajes frente a las circunstancias de la segunda parte.²¹ En nuestra opinión, hay sólo una sugerencia de ésto en la novela y, a diferencia de las obras típicamente naturalistas, no se establecen estas fuerzas de manera obvia siguiendo un método científico de enumeración de los elementos hereditarios que contribuyen a la formación de un carácter a pesar de que la acción y desenlace de la novela están configurados por un determinismo temperamental.

Por otra parte, se destacan dos elementos que siguen a la escuela naturalista de manera más exacta. El narrador se caracteriza por una objetividad que le hace presentar su mundo mimético en forma científica, sin irrumpir en él para hacer juicios o generalizaciones sobre el caso expuesto; en varias ocasiones se vale de los puntos de vista de Luchito o el señor B. para mostrar los cambios

experimentados por los protagonistas y dar énfasis a la magnitud de la tragedia causada por los celos extremos de Faustina. Además, la visión del espacio se interioriza y la mirada del narrador se dirige principalmente hacia los procesos psicológicos de sus personajes dando así a la obra una dimensión intimista no observada antes en la novela chilena.

Aunque El ideal de una esposa no sigue fielmente la disposición de una novela naturalista, por los elementos apuntados anteriormente marca un cambio importante e inicia el desarrollo de una tendencia que tendrá otros seguidores durante el siglo XX.

3. Conclusiones

A través de la visión panorámica que cubre alrededor de cuarenta años de la novela chilena, hemos observado una trayectoria en la cual se destaca una constante con respecto al concepto de la función de la literatura y algunos cambios en cuanto al espacio, el mundo y las técnicas narrativas.

A partir de los postulados expuestos por José Victorino Lastarria en 1842, predomina el concepto de literatura como un arte con una función social y edificante; así, el escritor se concibe no como un artista frívolo que cultiva el arte por el arte sino más bien como un agente activo del progreso del país que presenta su mundo ficticio con un objetivo moral.

Por otra parte, es importante notar que el elemento del espacio temporal cambia al introducirse la tendencia realista. En obras como El Inquisidor Mayor (1852), la acción se desarrollaba en la época de la Colonia con el objetivo de demostrar cómo los vicios de aquel tiempo habían sido superados por la acción del progreso en el presente. En las novelas de José Victorino Lastarria, el retorno al pasado implicaba la introducción de eventos históricos que significaron un avance hacia la independencia nacional. A partir de 1860, fecha de publicación de Don Guillermo y La aritmética en el amor, el énfasis hacia el pasado se pierde y el presente empieza a adquirir un valor histórico. El mundo mimético que se sitúa a sólo un par de años de la realidad de la época, pretende ser una copia fiel de ésta y se transforma en valioso documento.

El espacio adquiere gran importancia en las obras realistas por apuntar a la representación de los vicios de la sociedad contemporánea. Este elemento se transforma con la aparición de El ideal de una esposa (1887); el narrador ya no enfoca su mirada en un microcosmos social sino que más bien se fija detenidamente en los procesos psicológicos de un par de personajes.

También se nota un cambio en cuanto al tipo de personaje incluido en el mundo mimético. En las obras románticas, se presentaban personajes rechazados por la sociedad, mendigos, locos o rebeldes que habían sufrido la experiencia de un amor imposible. En todos ellos, la

exaltación de los sentimientos se destacaba como un elemento predominante. A partir de la asunción de la tendencia realista, los personajes se transforman en estereotipos, en representantes del hombre común fácilmente encontrado en la realidad exterior. Lejos de protagonizar eventos excepcionales, a este personaje sólo le ocurren aventuras pedestres. El ideal de una esposa incorpora una innovación al presentar a Faustina como un personaje que sufre un caso extremo de celos; la desmesura de una de las características de la protagonista produce la configuración de un caso clínico.

Con respecto a la estructura del narrador, notábamos que su personalidad se hacía cada vez más discernible a medida que la tendencia realista iba tomando vigencia. Sin embargo, con la aparición de El ideal de una esposa, tanto su actitud apelativa hacia el lector como sus irrupciones en el mundo mimético desaparecen, quedando un narrador que se caracteriza por una discreción objetiva.

Finalmente, conviene notar que en la novela de este período se omiten dos grupos importantes de la realidad chilena: los campesinos y los obreros. Las causas de esta omisión se encuentran en el contexto social-histórico de la época. A pesar de que los campesinos llevaban una vida muy precaria y de que, a partir de 1850, se produce una seria cesantía obrera, predomina una actitud de indiferencia hacia los problemas de la clase baja. La consciencia social de los gobernantes y latifundistas no iba más allá de un

sentimiento de solidaridad, según el precepto del evangelio. Además, para los conservadores de la época, la pobreza no era una desgracia sino más bien una manera de alcanzar la salvación después de la muerte.²²

Esta actitud que tiende a ignorar las dificultades y sufrimientos de la clase desposeída se refleja en las preferencias de los escritores que incluyen en sus novelas los estratos sociales más altos, pertenecientes a un espacio urbano. La clase media, por otra parte, no es tratada con seriedad; a excepción de Edelmira, la joven pobre y noble de Martín Rivas.

Notas

¹ Para una descripción detallada de esta polémica, se puede consultar el libro de Norberto Pinilla, Polémica del Romanticismo en 1842 (Buenos Aires: Editorial Americalee, 1943).

² Lastarria. Prólogo y selección de Luis Enrique Délano (México: Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, 1944), p. 6.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ Emilio Carilla en su libro El Romanticismo en la América hispánica apunta que estos conceptos expresados por Lastarria tuvieron también exponentes en otros escritores hispanoamericanos. Domingo Faustino Sarmiento, por ejemplo, concibe la literatura como un arte social y Esteban Echeverría aboga por la originalidad en su fragmento "Clasicismo y Romanticismo". Los conceptos de literatura nacional o americanismo y de lenguaje propio sin olvidar la riqueza heredada por los españoles se destaca como una constante en las letras hispanoamericanas de este período. (El Romanticismo en la América hispánica [Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1967], pp. 141, 133, 158-82).

⁶ Francisco Encina y Leopoldo Castedo, Historia de Chile (Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, 1956), Tomo II, 989-90.

⁷ Ricardo Latcham da una lista bastante completa de las obras de escritores románticos europeos que fueron

publicadas en Chile durante esta época. Ver su artículo "Las ideas del movimiento literario de 1842", Atenea, LXVIII, No. 203 (mayo 1941), 168-69.

⁸ Marguerite Suárez-Murias, La novela romántica en Hispanoamérica (Nueva York: Hispanic Institute in the United States, 1963), p. 97.

⁹ José Zamudio Zamora, La novela histórica en Chile (Santiago, Chile: Ediciones "Flor Nacional", 1949), p. 23.

¹⁰ Raúl Silva Castro da una lista muy completa de estos folletines y su trama en Historia crítica de la novela chilena (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1960), pp. 95-118.

¹¹ La incorporación de un narrador personal de características fácilmente discernibles y de una actitud determinada hacia el mundo mimético y el oyente ficticio constituye uno de los elementos más importantes de la novela moderna. Consultar: Wolfgang Kayser, "Origen y crisis de la novela moderna", Cultura Universitaria, 47 (1955).

¹² Para una descripción detallada de la trama se puede consultar Fernando Alegría, "Lastarria el precursor", Atenea, CXXXIX, No. 389 (jul-nov 1960), 50; u Homero Castillo, "'El mendigo', primer relato novelesco de Chile", Quaderni Iberoamericani, No. 27 (1965), pp. 159-60.

¹³ Carilla, p. 52.

¹⁴ Esta novela en un período de veinte años tiene cuatro ediciones, lo que significa una novedad para su época. Luis

Ignacio Silva Arriagada, La novela en Chile (Santiago, Chile: Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1910), pp. 31-33.

¹⁵ En Los dos hermanos (1871) el autor comenta: "En El Inquisidor Mayor hemos procurado pintar la vida colonial del Perú. En Los dos hermanos procuramos pintar la vida colonial de Chile. Las descripciones que hacemos son históricas. Para apreciar el inmenso adelanto de estos países después de su emancipación, bastará compararlos en su pasado con lo que son al presente". Los dos hermanos (Buenos Aires: Imprenta, Litografía y Fundición de Tipos de la Sociedad Anónima, 1871), p. 436.

¹⁶ Cedomil Goicé es el primer crítico que establece la importancia de esta obra. En su libro La novela chilena (Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1968), nos presenta un excelente análisis que puede ser consultado en las páginas 17 a 32. Gran parte de los comentarios hechos sobre esta novela en nuestro trabajo se basan en dicho análisis.

¹⁷ Las referencias críticas que se dan a continuación podrán dar una idea de los análisis someros que se han hecho sobre esta novela:

a) Raúl Silva Castro, Historia crítica de la novela chilena, pp. 48-49. Relata las circunstancias del concurso de la novela auspiciado por la Universidad de Chile y comenta que Blest Gana "con avezada maestría, [domina] los resortes del interés novelesco y las interioridades de la psicología humana" (p. 48). En su artículo "Blest Gana y

su novela La aritmética en el amor", transcribe los documentos del informe de la comisión del concurso y el discurso de Blest Gana al entrar a la Facultad de la Universidad. Sus tesis extra-literaria parece ser que el éxito logrado con dicha novela influyó en la decisión de Blest Gana de ser novelista. Atenea, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 27-47.

b) Hernán Díaz Arrieta [Alone], Don Alberto Blest Gana (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1940), pp. 142-49. Hace hincapié en la representación de la vida cotidiana, da un resumen de la trama destacando a Fortunato como un personaje con debilidades humanas y critica las digresiones del narrador. Para este crítico, el valor de la novela parece sintetizarse en la siguiente opinión:
 " . . . su trama vasta y compleja mueve multitud de gente y los episodios van enlazándose con natural soltura; los caracteres se hallan bien definidos, los personajes conversan en diálogos que son la verdad misma; pasos dramáticos o cómicos se producen mediante sencillos resortes y renuevan el interés nunca decaído de la intriga" (p. 143).

c) Hernán Poblete Varas, Genio y figura de Alberto Blest Gana (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968), pp. 80-90. Aunque hace comentarios interesantes sobre el título de la novela, los nombres de los personajes y la acción, la mayor parte de su análisis incluye la transcripción de pasajes tomados de la novela.

18 Esta aseveración ha sido hecha por los críticos antes mencionados.

19 Alberto Blest Gana, La aritmética en el amor (París: Imprenta de la Vda. de Ch. Bouret, 1897), p. 35, I.

20 Este concepto fué expuesto en clase por Iván Droguett Cz., profesor del curso de Literatura Andina, Primavera de 1969, Universidad de Kansas.

21 Goić, pp. 56, 57.

22 Para una mejor comprensión de los conceptos implícitos en las relaciones entre la clase alta y la clase baja, se pueden consultar: Guillermo Feliú Cruz, "Un esquema de la evolución social de Chile en el siglo XIX", en Estructura social de Chile, editado por Hernán Godoy Urzúa (Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1971), pp. 215-22; Elisabeth Reiman y Fernando Rivas, La lucha por la tierra (Santiago, Chile: Empresa Editora Nacional Quimantú Ltda., 1971).

SEGUNDO CAPÍTULO

NUEVOS HORIZONTES

(1891-1919)

1. Fondo histórico-literario

Hacia el último decenio del siglo XIX, Chile se encuentra en una etapa de prosperidad económica que se traduce en grandes adelantos tanto materiales como educacionales. Después de la victoria contra la confederación de Perú y Bolivia en una guerra que tuvo lugar entre 1879 y 1884, Chile toma posesión de las provincias de Tarapacá y Antofagasta, regiones de inmensas riquezas minerales, que suministrarán grandes sumas de dinero al erario nacional. Se realizan obras públicas que contribuyen al bienestar del país y facilitan el acercamiento y mejor comunicación entre las provincias, al mismo tiempo que se da un gran impulso a la educación con la creación del Instituto Pedagógico, la Universidad Católica y los establecimientos de educación secundaria para la mujer. Esta prosperidad económica produce también ciertos cambios en el aspecto social: las riquezas rápidamente acumuladas dan aparición a una nueva aristocracia adinerada que imita servilmente los patrones europeos, especialmente franceses, y se deja llevar por el derroche y el lujo desenfrenados. Para este nuevo grupo

social la escala de valores está dominada por el dinero que se gana fácilmente en transacciones de reputación a veces dudosa, y lo europeo tiene supremacía sobre lo autóctono. Sin embargo, las clases bajas rurales y urbanas continúan siendo víctimas de la injusticia social. Por primera vez en la historia del país, el elemento obrero de las ciudades se organiza para provocar las primeras huelgas con que manifiesta su descontento ante una administración que no logra solucionar sus problemas a pesar del creciente apogeo económico.

Dentro de la política interna del país, el presidente liberal José Manuel Balmaceda que había ascendido al poder en 1886, se encuentra en una situación difícil de resolver: su partido está dividido y como la oposición plutocrática tiene mayoría en el congreso se opone a sus reformas por defender los intereses de la clase adinerada. El conflicto entre el poder ejecutivo y el poder legislativo culmina el primero de enero de 1891, fecha en que Balmaceda drásticamente va contra la Constitución y no convoca al congreso para que apruebe su ley del presupuesto nacional. La oposición reacciona violentamente frente a este acto presidencial y comienza así la Revolución de 1891 que duró siete meses durante los cuales se dieron luchas sangrientas que culminaron con la batalla de Placilla, el triunfo de la oposición y el suicidio del presidente. Se instaura así el régimen parlamentario que quita atribuciones al poder ejecutivo y durante treinta años el país es gobernado por

una clase adinerada que generalmente gana sus puestos en el congreso por medio del cohecho electoral que le permite comprar los votos de los campesinos y los obreros.

El régimen parlamentario se desenvuelve en un ambiente de calma aparente y dentro de la tradición democrática, pero en estado latente subyacen los problemas de la clase campesina y obrera; en esta última la progresiva toma de conciencia de la injusticia social produce movimientos huelguísticos como aquellos de 1903, 1905 y 1907 y, frente a la decadencia moral de la clase adinerada dirigente, empieza a surgir una clase media que gradualmente irá adquiriendo poder.

Dentro de este período se observa una creciente actividad literaria que encuentra expresión no sólo en las obras producidas sino también en las diferentes revistas literarias y grupos artísticos que se originan a partir de 1891. En los años que siguen a la Revolución del 91, se crea la sociedad literaria el Ateneo de Santiago que continúa la tradición de la Sociedad Literaria fundada por José Victorino Lastarria. El Ateneo tiene como objetivo principal la divulgación de las ideas literarias de autores europeos como Emile Zola, Máximo Gorki, Fedor Dostoiewski y Leon Tolstoi quienes tienen influencia en los escritores chilenos.¹ Esta influencia se hace evidente en 1903, año en que Fernando Santiván, Augusto D'Halmar y Julio Ortiz de Zárate se reúnen para formar la Colonia Tolstoyana que pretendía seguir los ideales humanitarios y artísticos del escritor

ruso. Aunque esta empresa perdió en poco tiempo su impulso inicial y hacia 1905 se disolvió, contribuyó no sólo a divulgar la obra de escritores como Maeterlinck, Poe, Ibsén y Mallarmé sino que también sirvió de núcleo donde se reunían otros escritores como Manuel Magallanes Moure, Baldomero Lillo, Juan Espinoza y Víctor Domingo Silva.²

Paralelamente a la actividad periodística que ya producía más de veinte diarios en el país, se publicaban además varias revistas literarias que incluían tanto la obra de escritores nacionales como internacionales. Entre éstas se puede mencionar la Revista Cómica, fundada en 1895, La Lira Chilena de 1898, Instantáneas de 1900 y Pluma y Lápiz publicada entre 1900 y 1904 para luego aparecer esporádicamente en 1912. De éstas, indudablemente, Pluma y Lápiz se destaca por constituir la única revista que publica casi exclusivamente material modernista en sus primeros años. Entre sus colaboradores más importantes se encuentra Francisco Contreras quien desde Francia se encargó de mantener informados a los escritores chilenos sobre las actividades modernistas en el exterior.³

Finalmente, en 1916, se forma el grupo artístico denominado Los Diez que partió de la idea de Pedro Prado de formar un cenáculo de diez artistas quienes vivirían entregados a la realización de sus obras en un lugar aislado en los alrededores de Santiago.⁴ Aunque este plan inicial de aislamiento no se llevó a cabo y los componentes del grupo nunca expusieron sus ideas en forma seria, su contribución

a la divulgación artística dentro del país fué muy valiosa. Organizaron exposiciones de pintura y crearon la revista Los Diez que hizo importantes publicaciones como Venidos a menos de Rafael Maluenda, La hechizada de Fernando Santiván y Días de campo de Federico Gana. Además, publicó aparte una antología poética llamada Pequeña antología de poetas chilenos que tenía como objetivo principal el dar a conocer a los poetas jóvenes.

Si comparamos la actividad literaria de este período con aquélla observada entre los años de 1843 y 1890, notamos que a partir de 1891, el escritor, además de tener mejores oportunidades para publicar, se convierte en parte de una comunidad literaria que une a sus componentes a través de una determinada sensibilidad artística. La Colonia Tolstoyana y el grupo de Los Diez facilitaron el contacto humano entre los escritores y dieron a conocer parte de la literatura nacional y extranjera.

Sin embargo, los verdaderos frutos innovadores de dicha actividad se dan primero en la poesía y en el cuento mientras que en el género novelístico los escritores se atienen a los precedentes sentados por Alberto Blest Gana y Vicente Grez en el período anterior. En la novela que se desarrolla entre 1891 y 1919, predomina el concepto de la historicidad del presente, la realidad exterior posee un valor documental o se analiza científicamente y el mundo mimético está configurado por personajes prototipos o casos clínicos que presentan una característica desmesurada. Algunos escritores

utilizan el formato realista-naturalista para expresar un conjunto de ideas y producen una novela-ensayo de dudosas cualidades estéticas. Por otra parte, escritores como Luis Orrego Luco y Eduardo Barrios enriquecen la tradición decimonónica al bucear en los conflictos interiores de los personajes dando a sus obras una dimensión intimista de profunda penetración psicológica.

Al calificar el cuento y la poesía como géneros que se adelantan a la novela de la época, tomamos en cuenta dos tendencias innovadoras: el Modernismo y la preferencia mundonovista. En 1888, Rubén Darío publica en Chile su libro Azul, obra que encontraría gran resonancia en Hispanoamérica y daría un gran impulso a la tendencia modernista. A pesar de esta publicación y de la estadía en Chile del poeta nicaragüense, la novela modernista no hace su aparición en el país hasta 1911, año en el que se publica Piedad sentimental, novela rimada de Francisco Contreras. Este surgimiento tardío del Modernismo en la novela ya se había superado en la poesía con la publicación de la colección Ritmos de Pedro González en 1895.

Por otra parte, la preocupación mundonovista por incorporar elementos típicamente chilenos dentro de la obra de arte, hace su asunción primero en la poesía y en el cuento. En el género poético se desarrolla paralelamente con el Modernismo y en obras como Flores de cardo (1908) de Pedro Prado se hace uso de imágenes típicamente chilenas dentro de un formato simbolista. Asimismo, en los

volúmenes de cuentos titulados Sub-terra (1904) y Sub-sole (1907), Baldomero Lillo da valor estético a una porción de la realidad chilena conformada por mineros y campesinos, hasta ahora sólo esporádicamente mencionados en la literatura chilena. Posteriormente, esta tendencia se continúa en Cuentos del Maule (1912) de Mariano Latorre y Días de campo (1916) de Federico Gana.

La característica más notable de estas colecciones yace en la penetración profunda que se realiza en la idiosincracia de campesinos y obreros dentro de su ambiente particular. La novela de este período, sin embargo, no logra penetrar en la esencia de esta porción de la realidad. Por el contrario, podemos aseverar que da una visión superficial y somera en la cual ni siquiera existe un intento serio de transcribir la peculiaridades idiosincráticas y lingüísticas del mundo presentado. Domingo Melfi caracteriza muy bien este aspecto al referirse a las novelas de este período de la siguiente manera: "El escritor del 900 vió sólo la parte estética del campo, sus paisajes y sus tipos como elementos de decoración. El sufrimiento del inquilinaje, su sometimiento a la autoridad omnímoda del terrateniente, sus penosas andanzas, no fueron examinados en profundidad."⁵ La incorporación del campesino visto en sí mismo sólo ocurre en el género novelístico en 1920, fecha de publicación de Zurzulita escrita por Mariano Latorre.

Igualmente, en la incorporación de las clases media y baja al mundo mimético de las novelas de este período, se nota una falta de penetración en la esencia misma de la realidad incorporada. Así, en novelas como Juana Lucero (1902) de Augusto D'Halmar o El inútil (1910) de Joaquín Edwards Bello, no se logra una visión auténtica de los personajes o del espacio que intentan describir.

Si bien el campesino y el obrero con sus espacios característicos se incluyen tomando como base una visión estereotipada, artificial y algo ideal, no podemos negar que el descubrimiento mismo de esta realidad constituye un avance que luego conducirá hacia un mundonovismo más esencial. Por esta razón, es justo calificar a estas obras como novelas de transición, precursoras de la novela mundonovista que tiene su apogeo entre 1920 y 1938.

La novela del período que nos interesa presenta sólo una diferencia innovadora al ser comparada con aquélla de los años anteriores. Esta innovación proviene de la tradición naturalista la cual, en su interés por bucear los conflictos interiores de los personajes, alcanza una dimensión intimista. La penetración psicológica ya observada en El ideal de una esposa de Vicente Grez se intensifica en novelas como Casa Grande (1908) de Luis Orrego Luco y Un perdido (1918) de Eduardo Barrios. En ellas se producen sutiles caracterizaciones que infunden técnicas nuevas a la novela decimonónica.

2. Visión panorámica

La última década del siglo XIX se caracteriza por la aparición de novelas realistas que son más bien una imitación mediocre de la tendencia iniciada por Alberto Blest Gana; debido a la influencia de los folletines, aún en boga, en estas novelas sólo predomina una trama complicada. La única excepción es Durante la Reconquista (1897) de Alberto Blest Gana, obra en la cual se recrea la etapa de represión española que siguió a la derrota de los patriotas en la batalla de Rancagüa. Dentro del mundo mimético se combinan personajes ficticios y personajes históricos que conforman una amplia gama de individuos. San Bruno y Marcó del Pont representan las fuerzas negativas contra las cuales los patriotas se levantan en forma audaz y original. La inclusión de un amplio y variado número de personajes oprimidos por la autoridad española configura un protagonista colectivo y da a la novela características de epopeya.⁶

En 1900, se publica Un idilio nuevo, la primera obra importante de Luis Orrego Luco; los temas y la elaboración técnica de esta novela hacen de ella una precursora de Casa Grande.⁷ Un idilio nuevo sigue la estructura de una novela de acontecimientos en la cual la acción tiene como fundamento el desarrollo de una pasión amorosa y la presentación de los diferentes escollos que se presentan para su realización. El joven protagonista, Antonio Fernández, es hijo de una familia aristocrática venida a menos y viaja desde

la provincia a la capital con el objetivo de iniciar sus estudios universitarios. Como estudiante pobre se aloja en una pensión y, después de un tiempo, se enamora a primera vista de su prima Julia, hija de familia acaudalada. Junto con acercarse a ella, Antonio entra al mundo elegante santiaguino donde aprende a dominar los símbolos superficiales de este grupo social y termina siendo absorbido por sus valores materialistas. Después de tres años de amor no consumado, Julia se compromete con el elegante Javier Miralles. Antonio se aleja al campo con la esperanza de olvidarla pero al no poder hacerlo retorna a la capital donde intenta suicidarse. En este punto, se destaca el elemento temático del campo como lugar de evasión y regeneración que no cumple con la finalidad que se le ha asignado. Este tema se repite en obras como Vida nueva (1900) de Emilio Rodríguez Mendoza y El tapete verde (1910) de Francisco Hederra. El amor de los dos jóvenes no logra realizarse debido al insuperable escollo económico.

El desarrollo de la anécdota amorosa sigue al principio las etapas de un amor ideal compuesto por: amor a primera vista, cristalización y ensueño. Sin embargo, una vez que estas etapas son superadas, el amor de los jóvenes es perturbado por los valores de una sociedad dominada por el materialismo; ya no es importante que el amor sea correspondido si junto con él Antonio no logra poseer dinero. Así, el típico idilio romántico tronchado por la muerte o por la autoridad de los padres, se transforma en esta novela

en "un idilio nuevo" frustrado por el materialismo de la sociedad que domina incluso a los propios protagonistas. El refinamiento artificial logrado con el poder del dinero se convierte en una parte esencial de la persona amada. En cierto momento de la narración, Antonio recuerda: "Es lo más curioso que, en mi sueño de porvenir, colocaba siempre a la misma Julia elegante y refinada, sin entrar en averiguaciones sobre cómo habría de darle encajes, coches, batista y demás lujo, sin los cuales en mi imaginación no la concebía, porque ya no sería . . ." ⁸

Un aspecto interesante de la novela es la técnica del punto de vista configurada a partir de Antonio, narrador-protagonista que relata sus experiencias del pasado con el objetivo de explicar y racionalizar sobre su conducta y los hechos que constituyeron una experiencia desgraciada. Este objetivo lo expone el narrador de la siguiente manera: "¿Para qué repetir la historia de mis impresiones en aquellos días? Tal vez, con recordarla, renace más vívido y más completo el drama de mi vida; quizá reconstruyendo esas primeras, vengo a dar más claridad a mis recuerdos, a poner más en limpio el por qué y el cómo de los sucesos que se imprimen en un carácter joven y le amoldan para su suerte futura" (p. 53, I).

A través de la obra se distingue claramente una dicotomía entre Antonio-protagonista, joven empujado por la inexperiencia y las circunstancias y Antonio-narrador que aporta una perspectiva más madura, lograda por la distancia

en el tiempo. Existe una interrelación entre ambos aunque no se aprovecha de esta técnica para darnos a conocer los cambios que ha experimentado Antonio con el paso de los años, razón por la cual sólo se establece un contraste implícito. Este aspecto parece deberse al hecho de que el enfoque principal está dirigido hacia Antonio-protagonista; en ciertos momentos de la novela el narrador se sumerge por completo en un recuerdo y parece dejar la palabra a Antonio-protagonista. Este fenómeno se traduce en el plano estilístico en un recuerdo relatado en tiempo pasado que súbitamente se transforma en un monólogo interior en tiempo presente. El siguiente pasaje sirve de ilustración para la compenetración narrador-protagonista:

Se me figuraba agonía continuada esto de suponerla en brazos de otro, con legítimo derecho de señor y separada para siempre de los míos. ¿De qué me servía la íntima confesión de que me amaba sino para hacerme aún más doloroso el bien perdido? ¿De qué eso de "contigo se queda mi corazón?" Es muy grande, es muy bello lo que se refiere al espíritu, pero no basta en las horas de oleadas virtiginosas de la vida humana . . . ¿Será posible esa vida de las situaciones equívocas? No lo sé; mas, a pesar de todo, yo no dudo de la honradez de Julia . . . (p. 59, 60, II)

El mundo mimético está estructurado sobre dos espacios contrastantes que estilísticamente se presentan de manera diferente: la pensión de estudiantes pobres y el ambiente aristocrático de los elegantes santiaguinos.⁹ La pensión es una casa pobre y ordinaria en cuyo comedor se encuentran objetos como "computeras con dulces mosqueados y duros" (p. 36, I) los cuales el narrador describe con un tono de

mofa y superioridad como en las siguientes oraciones:

"Encima de dos trinchas de nogal, pavoneábanse dos oleografías ordinarias con piñas, plátanos, y otras frutas"

(p. 36, I), ". . . plumero que junto con espantar moscas, solía arrojarlas a los platos con alguna frecuencia, por desgracia" (p. 37, I), mientras que la casa de Alvaro Fernández, por ejemplo, es descrita por el narrador con una profusión de detalles casi preciosistas y cierto tono de admiración como en el siguiente pasaje: "La alfombra era color sangre de toro, el papel rojo, rojo aterciopelado, las cortinas de paño también rojo, y armonizaban de una manera perfecta con aquellos altísimos techos artesonados . . . Lo que realmente llamaba la atención era un busto de César, que desmayaba su palidez de mármol sobre el color granate de empapelado con soberbia magnífica; desprendíase la sensación de algo grande, suntuoso, regio" (p. 73, I).

El espacio de la pensión va perdiendo importancia en la narración a medida que Antonio se va incorporando al mundo aristocrático donde se da como categoría dominante el valor del dinero y las apariencias. Tanto hombres como mujeres se desviven por exhibir el último grito de la moda parisiense; sólo basta una buena cuenta bancaria para ser considerado parte de la aristocracia.

El hecho de que la acción de Un idilio nuevo transcurre entre 1897 y 1900 apunta hacia el objetivo realista de dar valor histórico al presente. La dura crítica lograda al presentar un caso de amor frustrado por las

categorías materialistas dominantes se relaciona estrechamente con la sociedad chilena de la época. La prosperidad económica que había hecho ascender a un grupo enriquecido produjo un cambio de valores y el dinero se transformó en medida y juez de todas las facetas humanas. Esta realidad social se incorpora también en Los trasplantados (1904) de Alberto Blest Gana y Casa grande (1908) de Luis Orrego Luco.

En 1909, Alberto Blest Gana publica El loco Estero, obra que a diferencia de Un idilio nuevo, se aleja de lo contemporáneo para ubicar el mundo mimético en 1839. Esta distancia temporal afecta la actitud del narrador que melancólicamente añora la época de su niñez; al mismo tiempo, compara las costumbres sociales y los elementos materiales del pasado con un presente que ha experimentado cambios gracias a la acción de la democracia y el progreso.

Básicamente, la trama se desarrolla a partir de dos historias amorosas contrastantes: por una parte, tenemos el romance inocente entre los jóvenes Deidamia y Carlos Díaz, paralelamente se presentan los amores ilícitos del capitán Valverde y Manuela Estero, tía de Deidamia, que se opone a los anhelos de los jóvenes.

Carlos Díaz se destaca como un joven del bajo pueblo, fecundo en invenciones picarescas y con todas las aspiraciones idealistas de la juventud. Manuela, por el contrario, representa la etapa madura en la cual se reemplaza lo espiritual por la ambición materialista. Es precisamente esta ambición la que la motivó a intrigar contra su hermano,

Julián Estero. Por muchos años, Manuela lo ha mantenido en un calabozo con la excusa de que está loco aunque, en realidad, éste ha sido un recurso para usufructuar de su dinero. El espacio cerrado, de vejez y prisión del loco Estero contrasta con los espacios abiertos, juveniles y de libertad de Carlos y los niños. Carlos libera a Julián y, finalmente, triunfa el amor de los jóvenes que imponen vitalidad, alegría y esperanza a un ambiente antes dominado por la ambición y resentimiento de Manuela quien simbólicamente muere.

La recreación de una etapa histórica se enriquece en El loco Estero por medio de la inclusión de elementos contrastantes que no sólo funcionan en el tiempo y en el espacio sino que también señalan la ascensión de una generación sobre otra. Las contraposiciones presente-pasado, juventud-vejez, libertad-encarcelamiento producen una serie de tensiones.¹⁰

En 1915, Eduardo Barrios publica El niño que enloqueció de amor, novela que también contribuye al enriquecimiento de la tradición realista. Su penetración en el ámbito psicológico alcanza dimensiones intimistas que sientan un precedente en el género novelístico chileno. La trama no es más que lo que indica el título: un niño se enamora prematuramente de una mujer adulta y, al no ser correspondido, enloquece. Sin embargo, esta trama sencilla y sui generis está configurada a partir de una estructura interesante y efectiva y la caracterización del protagonista es acabada

y profunda. El hecho de presentar a un niño bajo los efectos de un proceso de enamoramiento propio de los adultos ha producido cierta polémica dentro de la crítica en cuanto a su verosimilitud o factibilidad psicológica.¹¹ La solución a este problema estético ha sido dada por el mismo Eduardo Barrios quien define el arte como comunicación de una apariencia, impresión o emoción de la verdad.¹² Indudablemente, El niño que enloqueció de amor nos comunica esta emoción de la verdad que no tiene por qué ser fiel a la realidad misma. En este sentido, Barrios rompe con el principio de la verosimilitud, tan caro a la preferencia realista, y elabora artísticamente los conflictos interiores de su protagonista infantil.

Estructuralmente, la obra está compuesta por el diario de vida del niño enmarcado por un narrador transcriptor que encuentra dicho diario, por casualidad, en el dormitorio del niño que ya ha enloquecido. Este marco que funciona como prólogo y epílogo a la trama central, tiene el efecto en la primera parte de crear en el lector una preparación emocional a través de la síntesis metafórica de la experiencia del niño: en un tono esencialmente lírico, se presenta la imagen de un avecita inquieta y frágil que es despertada por un rayo de luna, sale a volar en la oscuridad creyendo que ha llegado el alba y en su engaño se pierde. Esta imagen funciona como metáfora del motivo del amor prematuro que conocemos a través del diario del niño quien es descrito por el narrador-transcriptor como: "una víctima del rayo

venenoso que ilumina los corazones antes de tiempo y los lanza en ese vórtice llameante y oscuro, dulce y terrible del Amor."¹³

Por otra parte, el marco al final, además de proporcionar un cambio de perspectiva, produce en el lector una profundización de la emoción por medio de la piedad y el horror que expresa el transcriptor.

Los procesos de enamoramiento y pérdida de la lucidez están presentados desde el punto de vista del niño quien interpreta su experiencia en una manera intuitiva e infantil, la cual infunde en la narración características muy peculiares: la descripción de la mujer amada, por ejemplo, se realiza a base de imágenes propias del mundo del niño y en un estilo en el cual se crea la emoción por el simple proceso lingüístico de la repetición. Así, el narrador protagonista al describir la risa de Angélica comenta: "Primero ella se le reía en las barbas, con esa risa tan, tan bonita que tiene, que suena como el agua que sale de la botella fina de cristal del comedor" (p. 40). En otra ocasión, nos describe a la amada de la siguiente manera: "Estaba muy linda, pero muy, muy linda; cada día es más linda! Esos ojos . . . como nuevecitos, flamantes, que pestañean de modo tan raro, tan bonito: muy rápido, alegrándolo a uno; y el pelo se le riza y en las puntas se le va poniendo rubiecito . . ." (p. 20).

Por otra parte, al carecer el niño de la habilidad intelectual para poner en palabras sus sentimientos, acude

a la descripción de sus efectos somáticos que se traducen en frío, temblor de piernas o enrojecimiento y calor. De la misma manera, el conflicto que se produce entre los problemas sentimentales del niño y la frialdad de aquéllos que lo rodean e ignoran su vida interior, se presenta al lector por medio del narrador-protagonista que entiende sólo intuitivamente el problema.¹⁴ Así, al comentar sobre sus peculiaridades que lo alejan del resto de los niños, nos dice: "Nunca me convidan a jugar porque dicen que no sé, y tienen razón; yo no entiendo bien ningún juego, y es que no me gustan; y además no me divierten los otros chiquillos porque he visto que todos son distintos a mí. Ellos se olvidan de sus personas y de todas las cosas y pueden jugar a sus anchas, mientras que yo no me puedo olvidar de mí ni de nada, así es que nunca llego a fijarme bien en los juegos y siempre pierdo . . ." (p. 24).

Uno de los aspectos más interesantes de la obra es el papel que desempeña el lector y que se logra por medio de la técnica del punto de vista: al tener a un narrador protagonista que sólo entiende a medias el mundo de los adultos, el lector no sólo comprende el estado del niño que los adultos desconocen sino que, al mismo tiempo, comprende en toda su dimensión las acciones y palabras de los adultos cuyo significado se le escapa al niño. El lector, así, se convierte en el eje fluctuante de un triángulo irónico que tiene como función incrementar la carga

emocional. De este modo, pese a que el niño no sabe que su padre es Carlos Roméral, el lector muy pronto se da cuenta de este hecho presentado en forma implícita por el niño al decir: "Cada día estoy más seguro de que don Carlos Romeral me quiere como si fuera su hijo. Y que más quisiera yo que ser hijo suyo. Como no alcancé a conocer a mi papá . . . Se murió cuando yo todavía no había nacido. No sé si Pedro había nacido ya; pero creo que no, porque una vez le oí decir a mi abuela que con la pena de la muerte de mi papá, llegó Pedro antes de tiempo. Sí, eso es; me acuerdo, porque me he quedado pensando que qué tendrá que ver una cosa con otra . . ." (p. 62).

Al mismo tiempo, cuando el niño se refugia debajo de la mesa y se pone a llorar histéricamente después de haber visto a Angélica besándose con Jorge, el lector se siente intensamente afectado por los comentarios de los adultos que explican su conducta diciendo que se ha emborrachado y el fallo de los médicos que atribuyen su locura a "los perniciosos efectos del alcohol en el cerebro infantil" (p. 108) produce un efecto dramático.

La penetración psicológica más el uso acertado de técnicas narrativas como el punto de vista y la disposición estructural hacen de El niño que enloqueció de amor una obra clave dentro del desarrollo de la novela chilena. Con justicia se la puede calificar como una de las obras que inician la tendencia intimista en el género; el interés por

bucear en los conflictos interiores del ser humano posteriormente se transforma en una constante en la novela chilena.

Mientras en las novelas realistas antes discutidas se hacía el esfuerzo artístico por enriquecer y modificar la tendencia decimonónica, simultáneamente se publicaron novelas en las cuales se utilizaba el formato realista como vehículo para transmitir ideas políticas o sociales. El énfasis en lo ideológico hace que Emilio Rodríguez Mendoza defina su novela Cuesta arriba (1909) como: "Una serie de cuadros--de cuyo conjunto podría sacarse un programa de trabajo--que no forman una novela y que, sin embargo, han sido ejecutados y enlazados siguiendo la manera característica de aquella".¹⁵

Dentro de esta tendencia que usa la forma novelesca con un propósito ideológico se encuentran también obras como: El crisol (1913) de Fernando Santiván, A través de la tempestad (1914) de Luis Orrego Luco y El inútil (1910) y El monstruo de Joaquín Edwards Bello. En el caso de Cuesta arriba, resulta muy justo calificarla como una novela-ensayo en la cual tanto la trama como la caracterización están subordinadas a las ideas del autor, razón por la cual todos los elementos de la obra se transforman en símbolos demasiado obvios: el protagonista, León II Rield, hijo de europeo y araucana (prototipo del chileno), representa la fuerza, la inteligencia y el poder constructivo de la civilización. León contrasta con Champaña, demagogo débil y egoísta que simbólicamente muere atropellado

por un tren que representa el progreso del país. De la misma manera, en El crisol, la unión del joven pobre Bernabé y la muchacha aristocrática Adriana simboliza la fusión de la fuerza industriosa del araucano con la cultura europea.

A través de la tempestad (1914) de Luis Orrego Luco es una de las pocas novelas que incluyen el evento histórico de la Revolución de 1891.¹⁶ Sin embargo, las dimensiones humanas y la trascendencia trágica de la revolución se diluyen en una fuerte propaganda contra la posición política de José Manuel Balmaceda y sus seguidores quienes se convierten en pobres caricaturas poco convincentes. Por otra parte, en las novelas antes mencionadas de Joaquín Edwards Bello se utiliza el formato realista para presentar una crítica social y anti-clerical. En El inútil, por ejemplo, el protagonista es un aristócrata que se rebela contra su clase y el poder dominante del dinero; su rechazo lo motiva a visitar suburbios de la ciudad donde se pone en contacto con la clase obrera. Si bien los valores artísticos de esta novela son muy pocos, la inclusión de este grupo social sienta un precedente para El roto (1920).

Durante este período, por primera vez en la trayectoria de la novela chilena, el escritor fija su atención en el espacio campesino. El interés en una esfera diferente a los ámbitos urbanos encuentra su iniciador en el cuentista Baldomero Lillo, autor de Sub-terra (1904) y Sub-sole (1907). Además de este antecedente literario se debe recordar que en el año 1910 se celebra en Chile el centenario de la Independencia, acontecimiento histórico que parece dar un

nuevo impulso a la exploración de los espacios autóctonos. El escritor en un intento por descubrir quién es y cómo es el chileno, vuelve su mirada hacia el campo.

El sector campesino que hasta ahora sólo se había incluido en la novela como un lugar transitorio para evadir la ciudad empieza a configurar el espacio total. Persiste, sin embargo, la visión idílica y estereotipada de un campo ideal descrito en una manera poco original o auténtica. Una descripción campestre típica de la novela de este período se da, por ejemplo, en el siguiente pasaje sacado de Golondrina de invierno (1912) escrita por Víctor Domingo Silva: "Era realmente aquel un rinconcito rústico de belleza natural . . . Bajaba el agua a borbollones desde una altura de tres metros, por sobre lamidos guijarros, y corría enseguida mansamente por el fondo de la quebrada, entre manchas profusas de yerba buena. Una que otra golondrina pasaba chirriando, con rapidísimo vuelo, y mojaba la punta de las alas en el agua espumosa."¹⁷

En esta escena, la descripción se hace a base de tres elementos: el agua que cae sobre las piedras, la yerba buena y la golondrina. Lo escueto de los elementos componentes crea un paisaje que, lejos de ser particular a una región de Chile, más bien se transforma en un paisaje de cualquier lugar. Al definirlo como "rinconcito rústico", el narrador infunde cierta distancia que lo coloca en la posición de un visitante que contempla la escena desde fuera. La naturaleza crea un lugar ameno que no afecta la

esencia misma de aquéllos que rodea. Estas características superficiales del paisaje campesino sólo se transforman a partir de 1920, año de asunción de la tendencia mundonovista que penetra en las características distintivas de cada región y concibe al Hombre bajo la influencia de la naturaleza circundante.

Por otra parte, los campesinos aparecen sólo esporádicamente y el mundo mimético de estas novelas está principalmente conformado por capitalinos que viajan de vacaciones al campo o dueños de fundo y administradores educados en la ciudad que ven el campo desde un punto de vista ajeno al lugar mismo. Entre las novelas representativas de esta tendencia se puede mencionar: Cecilia (1907) y Las inquietudes de Ana María (1916) de Januarico Espinoza, Golondrina de invierno (1912) de Víctor Domingo Silva y La musa cruel (1919) de Nataniel Yáñez Silva. La única obra que constituye una excepción es La hechizada (1916) de Fernando Santiván donde por primera vez se reproduce el dialecto campesino y se dan descripciones del tipo de ropa y vivienda características del campo chileno. Baltazar, joven santiaguino, se siente absorbido por un ambiente vital donde "El aroma de los campos parecía exhalarse por los poros de la tierra y de las plantas, como una muda ofrenda de voluptuosidad exuberante."¹⁸ Este ambiente peculiar produce sensaciones nuevas en él, como en el siguiente pasaje: "Baltazar siente abrasadas las espaldas bajo el sol; la sangre se agolpa a sus mejillas, y una

enbriaguéz de salud le hace concebir la vida, en ese momento, como una enorme crepitación en que se confunden los sonidos con los perfumes, y éstos con la visión deslumbrante del cielo, cruzado de pedrerías y saetas de oro (p. 46).

Muy pronto Baltazar se enamora de Humilde, una muchacha campesina, pero el primer escollo para este amor se produce en el hecho que los dos provienen de mundos separados e irreconciliables: la ciudad refinada y el campo rústico. Además, se interpone Saúl, un bandido campesino que desea a Humilde y la domina con su fuerza instintiva y malévolas. Este personaje se transforma así en un símbolo de lo instintivo, aspecto reprimido en la vida de la ciudad. La penetración en los aspectos típicamente campesinos más la presencia de fuerzas naturales exuberantes que afectan la zona instintiva de sus habitantes convierten a La hechizada en una precursora de la novela mundonovista.

La tendencia naturalista iniciada por El ideal de una esposa (1887) de Vicente Grez encuentra su continuación en tres novelas de este período: Juana Lucero (1902) de Augusto D'Halmar, Casa grande (1908) de Luis Orrego Luco y Un perdido (1918) de Eduardo Barrios.

En Juana Lucero, se observa la influencia de Zola combinada con elementos románticos y realistas; en este sentido, es una buena exponente del tipo de Naturalismo producido en varias novelas hispanoamericanas.¹⁹ Juana Lucero sigue la típica estructura naturalista formada a base de

una línea progresiva de degradación: en la primera parte, tenemos una protagonista inocente y pura que vive bajo el amparo de su madre. Una vez que ésta muere, Juana se convierte en criada de su tía y luego va a servir en la casa de doña Pepa. Allí sufre la violación de don Absalón quien la asedia constantemente; frente a esta situación, Juana decide de un día para otro huir con Velázquez, novio de una de las hijas de Pepa. Después de vivir con él como amante, éste la lleva a una casa de prostitución al saber que espera un hijo. Junto con convertirse en prostituta, la protagonista cambia su nombre a Naná y termina enloqueciendo de remordimiento.

La degradación de Juana se plantea sólo a partir de la influencia del ambiente y tanto la herencia como las fuerzas temperamentales no juegan ningún papel en el desarrollo de la trama o en la caracterización de la protagonista. Juana, lejos de plantearse como un personaje redondo, no es más que un juguete de la circunstancias y los vicios de una sociedad degenerada. La falla artística más obvia de esta novela yace en la caracterización de Juana Lucero cuya existencia como prostituta muestra marcados elementos melodramáticos.

La débil base científica que sólo se apoya en la influencia del medio se minimiza aún más con la introducción de un elemento sobrenatural que sustenta la estructura: este elemento se representa dentro de la obra con la imagen de la madre de Juana que aparece en un espejo y va

cambiando de expresión a medida que su vida empeora moralmente. La degradación de Juana y sus remordimientos se simbolizan a través de esta imagen que nos aleja de la realidad objetiva y observable.

Junto con la presencia de lo sobrenatural, se da un narrador subjetivo que aminora el cientificismo naturalista asumiendo el papel de un reformador social que se compadece de la mala fortuna de su protagonista, víctima inocente de las lacras de una sociedad corrompida.²⁰ Por esta razón, el narrador frecuentemente irrumpe en el mundo mimético e incluso parafrasea las opiniones de Juana con el objetivo de hacerlas más convincentes al lector.

En 1908, se publica Casa grande, obra que supera las limitaciones de Juana Lucero y debe ser considerada la máxima exponente de la tendencia naturalista en Chile. La trama de esta obra posee dos focos de interés que se van desarrollando paralelamente: por una parte se presenta a la pareja joven formada por Angel Heredia y Gabriela Sandoval pasando por las etapas de un enamoramiento que culmina en matrimonio, el desengaño por incompatibilidad temperamental y la muerte de Gabriela a manos de Angel; al mismo tiempo, la sociedad en la cual se desenvuelven pasa por los períodos de prosperidad, crisis y decadencia moral. Esta correlación estrecha entre lo que podríamos llamar "trama amorosa" y "trama de la época" está a la vez relacionada con la estructura total de la obra que se configura

a partir de cuatro partes que presentan una alternación rítmica y que siguen el motivo de vida y sombra.²¹

En cuanto a la estructura del narrador, a diferencia de Juana Lucero, se observa a un narrador objetivo que presenta científicamente los precedentes hereditarios y ambientales que producen el conflicto entre los protagonistas al mismo tiempo que establece las características de su mundo mimético por medio de la presentación de tipos en un intento de abarcar un completo estudio sociológico de la época. Al asumir el narrador el papel de un experimentador sobre una porción de la vida, se observa en él una actitud de superioridad frente a su mundo, por otra parte es capaz de verbalizar y explicar aquellos estados interiores que sus personajes sólo sienten intuitivamente. En el plano estilístico se debe hacer notar la falta casi absoluta de diálogo, lo cual contribuye a una perspectiva más alejada de parte del lector quien, en vez de "verlos" directamente, los observa a través del filtro del narrador.

Los personajes se conciben como seres que carecen absolutamente de libertad, como víctimas de las fuerzas de la herencia y el ambiente, y este concepto naturalista da características especiales a las técnicas de caracterización. Como la única manera de descubrir los misterios del alma es estudiar detalladamente los antecedentes fisiológicos y hereditarios de ésta, Angel Heredia, por ejemplo, se nos plantea como un personaje de temperamento sanguíneo heredado de sus antepasados guerreros, con arrebatos

místicos provenientes de las exaltaciones religiosas de su madre al mismo tiempo que posee el orgullo y vanidad de su época. A este estudio minucioso de las fuerzas latentes en el temperamento del personaje se agrega la descripción de las circunstancias exteriores que arrastran a Angel a una reacción determinada, como en el momento en que se siente enamorado de Gabriela. El narrador al analizar dicha ocasión dice: "Era que las impresiones de Angel sufrían la influencia del medio, la sensación de lujo y de abundancia de la casa, el bienestar de la vida, los detalles elegantes, los refinamientos de cultura, de buena sociedad y de tono, y, junto con esto, un vapor embriagante de sensualismo, mareo de la belleza y plenitud de formas de una joven, de la morbidez de sus contornos, de actitudes inocentemente provocadoras, el ardor de fuego de los veinte y cinco años, exaltado en la poesía de tibia noche de verano . . ." ²²

De esta manera, a diferencia del enamoramiento súbito convencional que parece provenir de la belleza algo idílica de la mujer y de una razón misteriosa del corazón, el amor de Angel se produce más bien bajo la influencia voluptuosa del ambiente.

Además, la descripción minuciosa del ambiente íntimo del personaje tiene como función revelar a través de detalles concretos algunos aspectos de su personalidad que se reflejan en su medio. Así, se nos describe su gabinete de la siguiente manera: "En medio de aquella atmósfera de sport y de sensualismo, en que hasta las comodidades de los sillones

de Maple, de suaves resortes, y los encajes de las cortinillas brise-bise, el águila cincelada con pie de ónix del aplastador de papel, el cuchillo damasquinado corta-papel, todos los detalles, revelaban el sibaritismo refinado de un temperamento sensual y violento a la vez, de hombre de fuerza y de placeras, de vividor impulsivo y enérgico" (p. 137).

Esta penetración científica en todos los precedentes conformadores de una personalidad se aplica también al estudio sociológico de la época donde no sólo se dan sus características actuales sino que también se analizan los antecedentes históricos con el objetivo de sacar conclusiones sobre el presente.

El mundo mimético de Casa grande está compuesto principalmente por personajes que al representar una porción de la sociedad se transforman en tipos. Así, Leonidas, el padre de Gabriela, es el típico hacendado chileno de la oligarquía político-agrícola y Justino Vanard, el clásico corredor de la Bolsa. La categoría dominante en este mundo es el valor absoluto del dinero, promotor del status social y las relaciones personales. El europeísmo, superficialidad y refinamiento son características predominantes en todos los personajes y se reflejan estilísticamente en las numerosas descripciones plásticas, con riqueza de detalle, que funcionan como una constante dentro de la obra y tienen como efecto subrayar la importancia de las posesiones materiales que constituyen una esencia del mundo mimético caracterizado.

Además, por medio de la trama amorosa de la obra, se hace hincapié en la fuerza avasalladora de esta sociedad que impone una conducta determinada para cada acto de la vida: el matrimonio entre Angel y Gabriela se realiza porque conforma un modelo aceptable (ambos son aristócratas y poseen dinero); Gabriela no se separa de Angel por una razón social pues este acto iría en desmedro de su hija; y al descubrir que Angel está tratando de envenenarla, único medio que posee para combatir los dictados de la sociedad, no lo acusa abiertamente porque iría contra el prestigio de su familia.

Los personajes son hasta tal punto víctimas de los cánones sociales que incluso lo espiritual y lo natural se transforman en meras actividades sociales. Así, la religión no es más que "doctrina elegante, comfortable, aristocrática y de buen tono, arreglada a costumbres y preocupaciones de sociedad" (p. 289) mientras que la muerte se convierte en otra ocasión más para lucir ropa elegante y comportarse en forma frívola. Por esta razón, al morir Leonidas Sandoval, su hija Magda olvida su dolor fácilmente contemplando "la punta de sus zapatos de cabritilla que salían de entre las enaguas bordadas" (p. 118) y que la hacen sentir satisfecha de ser una mujer elegante.

Casa grande es indudablemente una de las obras más importantes en el género novelístico chileno y la mejor representante de la tendencia naturalista que sigue los cánones europeos y muestra un espacio típico de una porción de la realidad chilena de su época. Su mayor valor artístico se

encuentra en el equilibrio casi perfecto entre trama y espacio que la convierte simultáneamente en novela de personaje y novela de época: los personajes son dinámicos y poseen características interiores complejas que son presentadas de una manera sutil y penetrante y se mueven en un mundo acuciosamente estudiado.

La compleja caracterización que implica un ahondamiento en el ámbito psicológico se observa también en Un perdido (1918) de Eduardo Barrios. En esta novela, la disposición estructural naturalista sirve de formato para introducir un protagonista cuya sensibilidad y caracterización en general encuentra un antecedente en La educación sentimental de Flaubert.²³ La estructura sigue el clásico modelo naturalista: en la primera parte, se dan los antecedentes ambientales y hereditarios que moldean el carácter de Luis; le sigue la degradación progresiva del protagonista quien después de varios fracasos termina convirtiéndose en un alcohólico y un perdido. Esta estructura cuidadosamente planeada pierde, sin embargo, parte de su efecto debido a la narración demasiado extensa de las experiencias del anti-héroe.

Entre los antecedentes que configuran el carácter de Luis vale la pena mencionar su sensibilidad que tiene raíces en el estado emotivo de la madre al concebirlo. Papá Juan, su abuelo, lo explica de la siguiente manera a Rosa, su madre: "A Luchín lo has concebido . . . no diré que en la tristeza . . . pero se puede bien decir que con la

sensibilidad irritada. ¿Sería entonces una consecuencia extraña que saliera muy sensible? Además, es hijo de la madurez, de la edad de los desengaños: por esto pudiera nacer algo vencido su espíritu . . . cansado al menos."²⁴

A esta sensibilidad peculiar y a un espíritu cansado que explica su abulia posterior, se agrega el ambiente de su niñez transcurrida en una tranquila casa de campo que lo hace imaginativo y carente de fuerzas de acción; además, hereda de su padre la timidez y la afición al alcohol. Los elementos naturalistas caracterizadores de Luis y concebidos a partir de un determinismo que elimina el libre albedrío, contribuyen a una visión de la vida que se define como absurda y triste, como: "una caravana de seres vendados, arreada por una ley dura e imperturbable, que tenía previstos aún los latigazos de castigo a nuestras previstas rebeldías" (p. 115, II). En el plano simbólico, esta visión de la vida está representada tanto por la trayectoria de los personajes como por las imágenes de los círculos de humo que rigen el universo, el barco gobernado por su máquina y el muñeco que tiene todos sus hilos amarrados.

Dentro de las técnicas de caracterización conviene notar la detallada presentación de las acciones y experiencias de Luis en un período de veinte y siete años. Se ahonda en esta caracterización por medio del paralelismo logrado con la figura de Rebeca y sus conflictos interiores y por el contraste establecido con Anselmo, hermano de Luis, quien es un hombre de acción que triunfa en la vida.

El mundo mimético es introducido por un narrador omnisciente y objetivo que frecuentemente interviene para explicar los estados psicológicos de sus personajes. Además, papá Juan y el teniente Blanco son portavoces de las inquietudes filosóficas del narrador quien en vez de ser un experimentador frío parece sentir un profundo dolor por esta vida absurda y determinada. Por otra parte, el tener un protagonista que sigue una trayectoria de degradación sirve para presentar una diversidad de espacios: la niñez de Luis transcurre en un pueblo pequeño, su juventud en una escuela militar de Iquique, después de su fracaso en ésta, el protagonista se mueve en los lugares típicos de la clase media y la burocracia para finalmente caer en los barrios miserables de la ciudad.

Junto con la fina penetración psicológica del protagonista se destaca el uso de un estilo que convierte a Un perdido en una novela de proporciones artísticas poco comunes en la novela de este período y que merece atención especial.²⁵ Este estilo además de poseer características propias contiene elementos naturalistas y modernistas. Se da, por ejemplo, una descripción naturalista de la muerte en el momento en que muere mamá Gertrudis, descrito de la siguiente manera: "Los ojos asomaron tiritando fuera de las órbitas; la boca se abrió en vano y desesperado esfuerzo por exhalar el aire de los pulmones paralizados; luego, los brazos se extendieron sueltos, en cruz; rodó la Virgen que había estado presa en ellos, hasta topar en la tarima del

altar; todavía, en un postrer momento pavoroso, la pierna izquierda, convulsa, se agitó en alto, fuera de las faldas, con deshonestidad trágica, desgarradora, grotesca, y el aire salió al fin de aquel pecho como un fuelle que se rompe" (p. 78, I).

Además de esta descripción fría y grotesca de la muerte, se dan pasajes de cruda sensualidad como cuando Luis, después de saber que la prostituta Meche tiene una enfermedad venérea, imagina el asedio de otros hombres de la siguiente manera: ". . . los labios groseros besando el cuello blanco de la querida; ojos libidinosos, verdes como el fósforo, mirándola entera, desnuda, a la luz de vela; garras ardientes, de yemas voraces como bocas, palpando frenéticas aquellos flancos de carne suave y tibia, y abarcando los pechos llenos, cuyos pezones sonrosados se endurecían; y un brazo experto, velludo, faunesco, que se desliza por debajo del cuerpo adorado para apretarlo contra . . . contra un podrido . . ." (p. 221, I).

Por otra parte, se observa el énfasis modernista en las sensaciones que produce el ambiente; la luz tiene un efecto anímico en los personajes, efecto que se puede ilustrar con la siguiente cita: "En Luis ha ido perdiéndose la personalidad. La dominación que ejercen los tornátiles aspectos de la luz le ha ido diluyendo el alma en el ambiente. Ya no es él, es una nota tremolante de la inmensidad encantada, cuando nueva y más potente claridad prende como candelabros de una fantástica liturgia los bronces de todas las

embarcaciones del puerto . . . " (p. 147, I). Frente a la claridad que mágicamente transforma el ambiente, Luis se sumerge totalmente y se convierte en una nota más dentro de la escena. Los barcos del puerto han perdido ante sus ojos la apariencia común para surgir como candelabros donde prende esta luz que sumerge las almas y embellece la realidad.

Aparte de las sensaciones que producen un estado anímico particular, también se observa la poetización de estos estados psicológicos, técnica que describe el tedio como: ". . . sus horas iban transcurriendo enfermas, como sumergidas en el agua negra de un lago muerto" (p. 227, I).

Otro elemento interesante del estilo se da en las descripciones expresionistas que infunden características pictóricas a la prosa, como cuando se describe al abuelo de Luis: "Bajo la parra cruzó el jardinero con su paso tardo de campesino, la colilla tostándole las canas del bigote, el vello del pecho griseando entre la camisa desabrochada, colgantes sobre el empolvado pantalón las viejas manos como racimos de raíces" (p. 32, I). La figura del abuelo se visualiza por medio de trazos que destacan el cigarro en la boca, la camisa entreabierta que descubre el pecho y los dedos sobre el pantalón. Las canas del bigote y el pecho dan un tono gris a la figura, color que continúa en el pantalón lleno de polvo.

Finalmente, conviene anotar que dentro del estilo existe una constante rítmica que al variar produce diferentes efectos en cuanto al tono y a la carga emocional. Así,

cuando irrumpe la muerte en el ambiente casi idílico de la casa de campo, el ritmo se acelera con la introducción de una acumulación de verbos: "Como un ciclón que se alza espantable de improviso, embiste ciego y certero, coge, envuelve, desploma, socava y pasa veloz, dejando una desolación angustiada en el alma, el frío de algo que se arrancó de cuajo en el pecho, el dolor que dobla y retuerce, y sólo permite gemir o encolerizarse contra la humana impotencia, así cayó una tarde la muerte en medio del hogar de los Vera" (p. 76, I).

Los elementos estilísticos antes apuntados más la acabada penetración psicológica convierten a Un perdido en uno de los mejores exponentes naturalistas de la novela chilena.

La tendencia modernista se inicia en el género novelístico con la publicación de Piedad sentimental (1911) de Francisco Contreras, escritor que ya había dado un impulso al movimiento modernista en la poesía con sus colecciones Esmaltines (1897) y Raúl (1902). Piedad sentimental presenta a través de la sencilla trama de un poeta que tiene un amor desgraciado varios elementos típicamente modernistas; los conceptos del artista como un ser incomprendido por la sociedad y del arte con una misión ennoblecedora se especifican en la parte preliminar con las palabras: "En realidad somos mucho. Somos el Arte. Y el Arte es el símbolo viviente y persistente del alma de los pueblos: él fija en moldes

eternos sus sentimientos y sus aspiraciones . . . "26 Esta misión del artista se hace específica en la novela cuando la amada Josette antes de morir pide al poeta que escriba un libro sobre sus amores y afirma:

Piensa que eres el Eco
 La Palabra canora
 Tu misión es divina
 Tu obra dejará traza
 TU DEBES SER EL VERBO
 DE UN PUEBLO Y DE UNA RAZA!
 (p. 92)

De esta manera el motivo del amor imposible tronchado por la muerte se modifica al ser a la vez fuente de inspiración artística.

Estructuralmente la novela sigue un modelo ya explorado por Rubén Darío en "El año lírico" de Azul donde los diferentes estados amorosos tienen una correspondencia en las estaciones del año: la primavera es una invitación al amor, el verano incita un amor elemental y apasionado, en el otoño se da un ansia infinita por la amada y en el invierno se evoca melancólicamente a la amada ausente. En Piedad sentimental se siguen las dos primeras etapas y junto con la muerte del verdor natural se produce la muerte de la amada quien al llegar la primavera es intensamente evocada por el poeta. Además, junto con el efecto de las estaciones del año sobre el desarrollo de estados amorosos se agrega el efecto de éstas sobre el espacio concreto de París que se presenta a un lector que desconoce dicha ciudad.²⁷ Esta combinación de un espacio natural con uno material se simboliza en la obra con los elementos del ruiseñor y el piano, testigos del amor.

Los amantes una vez iniciadas sus relaciones en la primavera, viven un amor erótico y desenfrenado junto a una naturaleza sensual que empapa cada lugar de París ("Nos perdíamos entre las avenidas bellas / con sus negros ramajes en las claras estrellas / A través de los prados de fragancia lasciva, / En que tenían los mármoles calor de carne viva" [p. 59]). Sin embargo, al llegar el otoño la realidad circundante se ensombrece y el poeta ahora describe París del siguiente modo:

[Todo] parecía cambiado por maléfico modo!
 El verdor de los árboles estaba amarillado,
 El espejo del agua se veía empañado,
 La luz desenvolvía menos áureo su tul
 y el azul de los cielos era menos azul.
 (p. 89)

El traje de la amada ya no es azul o blanco sino de un negro presagiente y tanto el piano como el ruiseñor callan para siempre. De súbito el amor desenfrenado se transforma en una piedad sentimental hacia Josette consumida por la tisis.

Dentro de la caracterización de Josette que tiene como función principal la de una musa inspiradora, se observa una progresión interesante que va desde lo visual y exterior hasta la descripción de estados interiores que la convierten en un personaje complejo donde predomina la intensidad sentimental.

Además de los motivos y estructura modernistas se observa en la obra un lenguaje refinado que al mismo tiempo apunta hacia lo creativo con el uso de palabras como: "flamígera," "horrísono" y "alígera" y el uso recurrente

del color azul que en vez de representar lo artístico o inalcanzable se usa aquí para connotar lo feliz. La amada se describe con una profusión cromática como en el siguiente pasaje:

Aquellos dulces ojos de mirar columbino
Azulaban mis negras horas de peregrino.
Aquellas finas manos de blancura radiosa
esparcían en mi alma como un óleo de rosas.
(p. 65)

Por otra parte, el paisaje adquiere una plasticidad casi expresionista como en la descripción del hipódromo que se visualiza de la siguiente manera:

Con qué ardiente mirada . . .
Seguía ella los jockeys que de azul y amatista,
Iban manchando el paño de billar de la pista.
Y en pos de la llegada, con qué ojos de lumbre
Seguía ella el bizarro mar de la muchedumbre
áspero de cabezas, erizado de manos,
En inhumanos grupos y gritos inhumanos.
(p. 55)

La preferencia modernista iniciada por Piedad sentimental encuentra otro exponente en La lámpara en el molino (1915) de Augusto D'Halmar. Esta obra es una novela corta cuya característica más sorprendente se da en el concepto de la realidad presentado que difiere totalmente de los conceptos realistas y naturalistas. Esta visión de la realidad se especifica en el prólogo del autor quien dice: "Me acusaréis de no pintar la vida que vivimos, sino otra que vive en mí y Dios mío ¿acaso no basta? Si toda obra es un sueño balbuceado, que puede encerrar una revelación; si por abiertos que parezcan los ojos del artista, las imágenes del mundo exterior pasan por ellos como sombras y sus miradas

están constantemente vueltas hacia adentro, dejadme también a mí y tened presente el peligro de despertar a un sonámbulo . . . "28

La realidad exterior al ser intangible pierde todo valor estético y el mundo interior alcanza una prioridad que le permite al artista crear a partir de sí mismo un mundo mimético con características propias que enmarcan inquietudes espirituales y filosóficas. Por esta razón, elementos literarios como los personajes, el espacio e incluso la trama además de alejarse de una realidad exterior reconocible, por ser creados a partir de la imaginación, apuntan hacia la representación simbólica de estos conceptos interiores.²⁹

La trama de la obra está sustentada a base de la historia de dos hermanos, Lot y Germana, que viven en un viejo molino y pasan sus días urdiendo sueños y recordando a la madre muerta. Germana es para Lot el discípulo que nunca tuvo y Lot para Germana es el amado que añora; esta vida basada en sueños es interrumpida por la visita de un forastero que muy pronto se convierte en el discípulo y el amado esperados; pero la perfección de este triángulo se pierde y Germana no puede vivir lejos de su hermano y regresa a él sólo para darse cuenta que tampoco puede vivir sin su esposo lo que la obliga a abandonarlo de nuevo. Pasa un tiempo, Germana muere y es ahora el forastero quien regresa a Lot con la esperanza de convertirse nuevamente en su discípulo y reiniciar aquellos días en que ambos hacían planes para encauzar el agua del molino y volverlo a la actividad.

Pero ante la imposibilidad de regresar al pasado ambos se separan. Las vidas de estos tres personajes están encauzadas por una fuerza superior que no les permite elegir su futuro. Este motivo se refuerza con las imágenes del agua del molino que corre tumultuosamente sin saber por qué o para qué, y la luz del molino que alumbra "sin quererlo ni saberlo" (p. 67); además el epígrafe bíblico: "el que vuelve la cabeza ¡ay de él!" nos prepara para el desenlace de la trama que tiene como función simbolizar lo irrevocable del pasado.

Tanto la caracterización del molino como la especificación de la atmósfera en la cual se desarrolla la acción contribuyen a la presentación de los conceptos de vida y tiempo que se alejan totalmente de aquellos observados en obras realistas-naturalistas. El molino es un lugar misterioso y sombrío, apenas iluminado por la débil luz de su lámpara que delinea vagamente una atmósfera igualmente sombría y ambigua como en el siguiente pasaje: "Reinaba una neblina densa, de ésas que hacen parecer sombras los objetos, sombras más recargadas, pero sin realidad ninguna; era como si un sueño lo inmaterializase todo; los árboles proyectaban en la atmósfera su silueta y de sus hojas se desprendían gotas pesadas como un chaparrón de verano" (p. 55).

Además del uso del elemento neblina que ensombrece y hace intangible la realidad circundante, es muy frecuente la presentación del espacio durante la hora del crepúsculo,

breve período de transición entre el día y la noche, vago momento en el cual no es fácil discernir si la luz declina o despunta, y los hermanos frente a la ambigüedad de ensueño de este ambiente sienten que sus vidas no son más que una transición vaga entre pasado y presente, entre vida, recuerdo y muerte, como lo ilustra el siguiente pasaje:

. . . para el hermano y la hermana podía decirse que el presente no tenía otro valor que proporcionarles hilo con que urdir recuerdos y, quién sabe si su vida entera no sería sino un pretexto para dejar un recuerdo . . . Y en esa hora inefable en que el perfume difuso recuerda la primavera distante, el día extinto aquel vapor ambiguo, la vida que languidece aquel rumor ahogado, en que nada vive una vida propia en un momento actual, ellos mismos desvanecidos en un estupor que un pensamiento demasiado preciso o una palabra en voz alta hubieran podido romper, ellos mismos eran como dos muertos que evocaran sus vidas (p. 19).

Es esta realidad ambigua donde no existe ninguna línea definida entre la vida, el sueño y la muerte la que hace que Lot diga a su cuñado al saber que Germana ha muerto: "No la pongas con las manos sobre el pecho, porque eso provoca pesadillas" (p. 53).

La incertidumbre que produce esta diferencia difusa entre realidad tangible y realidad intangible se compara con el símil dual de un espejo que a la vez se define como "crepúsculo cristalizado"; esta metáfora sugiere un momento de transición detenido y congelado que se asemeja al tiempo aprisionado en el reloj del molino que siempre marca la misma hora. La ambigüedad de la realidad que viven los personajes se refuerza en el plano estilístico con la repetición de frases como: "la gente se pregunta si [en el molino]

se cobija la paz o la tristeza." La recurrencia de estas frases da origen a motivos que destacan la duda e incertidumbre de la gente del pueblo con respecto a los habitantes del molino.

En 1918, se continúa la tendencia modernista con la publicación de Danzarina de fuego de Sady Zañartu. En esta novela, la anécdota que relata el amor de un pintor por una bailarina que le sirve de modelo y que luego lo abandona por su arte, es sólo un pretexto para presentar motivos modernistas como el artista incomprendido, el arrobamiento frente a la obra artística y la reunión de todas las artes que crea la perfección. El mejor ejemplo de este último motivo se da en el punto culminante de la novela constituido por el momento en el cual la bailarina, Delia, baila Salomé de Strauss mientras el pintor evoca trozos de Salomé de Oscar Wilde.

Como en el caso de Piedad sentimental, en el plano estilístico predomina el sensualismo y el cromatismo pero a estas imágenes se agrega el uso de símiles sacadas de la pintura y la escultura. Tal vez el aspecto más interesante de esta obra se encuentra en su estructura fragmentada en la cual se dan dos tramas que se entrelazan: en una de ellas se desarrolla la anécdota de un amor frustrado mientras que en la otra se presenta a Delia como la artista incomprendida por la sociedad. La anécdota amorosa sigue un orden cronológico y se desarrolla a la manera tradicional pero la segunda trama se configura por medio de diferentes

puntos de vista presentados a través de cortos ensayos del narrador, fragmentos del diario de vida de Delia, noticias sacadas del periódico y la cita de un discurso pronunciado por un político. La trama amorosa se convierte así en soporte tradicional para desarrollar el tema del arte puro amenazado por convenciones sociales y el narrador que protesta contra esta realidad se transforma en un elemento unificador de la fragmentación total.

Danzarina de fuego y las otras novelas modernistas comentadas anteriormente infunden en la novela chilena una preocupación por la elaboración artística y un interés por incorporar elementos de la realidad interior. Durante la década de los veinte, la tendencia vanguardista continuará estos precedentes.

3. Conclusiones

En la época comprendida entre 1891 y 1919, la novela chilena sigue dos direcciones: por una parte, continúa y modifica en cierto grado los formatos realistas-naturalistas del período anterior y, al mismo tiempo, incorpora los nuevos elementos estéticos de la corriente modernista.

El elemento de crítica social, ya bastante conspicuo en las obras de Blest Gana, se intensifica y está especialmente dirigido hacia las esferas de la aristocracia. Esta intensificación se debe, sin lugar a dudas, a la situación social-histórica de la época. El descubrimiento de ricos yacimientos minerales a fines del siglo XIX había hecho

ascender a un grupo dominado por el materialismo y la superficialidad. Escritores como Luis Orrego Luco y Joaquín Edwards Bello trasladan al nivel ficticio las categorías y valores de este grupo social con el propósito de presentar una acerba crítica.

Por otra parte, la novela realista de este período innova en cuanto a los tipos de realidad incorporados en el mundo mimético. Las clases acomodadas dan paso a las esferas obrera y campesina. Si bien la presentación de estos grupos y su realidad circundante se dan desde un punto de vista exterior, el hecho mismo de explorar diferentes espacios resulta significativo.

La tendencia naturalista iniciada en 1887 con la publicación de El ideal de una esposa de Vicente Grez experimenta también innovaciones que transforman los principios estipulados por Emile Zola. Como en el resto de Hispanoamérica, la llamada novela naturalista no es más que una amalgama de elementos románticos, realistas, naturalistas y modernistas. En Juana Lucero, por ejemplo, la objetividad científica se elimina por la introducción de lo sobrenatural; en Casa grande de Luis Orrego Luco y en Un perdido de Eduardo Barrios, el estilo se enriquece bajo la influencia del Modernismo. El elemento naturalista que, sin lugar a dudas, perdura es el interés por penetrar en las profundidades psicológicas del Hombre. La depictación acuciosa de un espacio íntimo trae consigo la necesidad de incorporar nuevas técnicas de caracterización. El paralelismo y el

contraste, el uso de un lenguaje poético para describir estados interiores y el estudio acabado de antecedentes hereditarios y ambientales son algunas de las innovaciones que contribuyen a la creación de personajes redondeados.

Si bien el período de vigencia de la novela modernista es bastante breve, creemos que la aparición de nuevos principios estéticos es muy significativa. La imaginación se empieza a valorar como elemento importante en la creación y la realidad exterior pierde su valor de documento. Al mismo tiempo, el escritor toma mayor conciencia del estilo, elemento que se enriquece con variadas imágenes y nuevos léxicos. Por ejemplo, La lámpara en el molino de Augusto D'Halmar crea un mundo mimético que se opone a aquel observado en las novelas realistas o naturalistas por no tener un referente objetivo en la realidad circundante. Por otra parte, en Piedad sentimental, la forma adquiere una importancia vital que se hace evidente con la presentación del mundo mimético a través de versos alejandrinos en rima consonante; además, predominan las imágenes sensoriales frecuentemente creadas a base de nuevos léxicos. La sensibilidad modernista facilita, en nuestra opinión, la asunción de la tendencia vanguardista en la década de los veinte. Por esta razón, resulta justo asignarle una función de transición en el género novelístico.

Notas

¹ Samuel A. Lillo en sus memorias tituladas Espejo del pasado da abundante información sobre esta sociedad. (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1947).

² Para más detalles sobre este grupo, se puede consultar Memorias de un tolstoyano de Fernando Santiván (Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, 1955), o Las fronteras del Realismo de Fernando Alegría (Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, 1962).

³ John M. Fein hace un estudio acabado de las publicaciones de esta revista y da, además, un índice del material publicado por la Revista Cómica. Ver su libro Moder-nismo in Chilean Literature: The Second Period (Raleigh, N.C.: Duke University Press, 1965).

⁴ El nombre de este grupo tiene su origen en la obra poemática de Pedro Prado titulada Los Diez (1915). La anécdota se desarrolla a partir de un grupo de diez artistas que se reúnen en un viejo claustro para dedicarse a la meditación. Se divide en tres partes: "El claustro" que describe el espacio, "El relato del Hermano Errante" que incluye breves relatos, a veces parabólicos de cada uno de los componentes del grupo y "La barca", un breve poema en prosa que describe cómo la barca de Los Diez se eleva prodigiosamente como un pájaro luminoso y se aleja del mundo.

⁵ Domingo Melfi, Estudios de literatura chilena (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1938), p. 90.

⁶ Por muchos años, los críticos tendieron a dar prioridad a las tramas amorosas incluídas en la novela. Francisco Dussuel Díaz, S.J., demuestra que la verdadera unidad de la obra se encuentra en el conflicto creado por la represión que produce una reacción en masa. Ver su libro Literatura chilena (del siglo XVI al XIX), Tomo I (Santiago, Chile: Ediciones Paulinas, 1959), 208-12.

⁷ A pesar de constituir un punto importante en la novelística de Orrego Luco, esta novela no ha recibido la debida atención de la crítica. Víctor Valenzuela se limita a dar un resumen de la trama (Cuatro escritores chilenos [Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1961], pp. 26-30); Raúl Silva Castro sólo destaca el valor de las descripciones de los interiores santiaguinos en las cuales ve una semejanza con la pintura observada en las obras de Blest Gana (Historia crítica de la novela chilena [Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1960], pp. 156-57); por otra parte, Vicente Urbistondo erróneamente enfoca la novela a partir de la dicotomía naturalista de ambiente y herencia pese a que estos antecedentes no se dan en la obra (El Naturalismo en la novela chilena [Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1966], pp. 67-68).

⁸ Luis Orrego Luco, Idilio nuevo (Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, 1913), p. 31, II.

⁹ Para Vicente Urbistondo éste constituye un punto débil en la novela por opinar "que carece de verdadera función dentro de la trama" (p. 65).

¹⁰ Este aspecto se comenta con más detalles en el excelente ensayo de Radoslav Ivelic K. y Fidel Sepúlveda U. titulado "Bases críticas para una valoración de la novela chilena", Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas, No. 3. Universidad Católica, Santiago, Chile, 1968, pp. 48-49.

¹¹ Este punto se ha discutido extensamente y entre los críticos que dudan de la verosimilitud psicológica de la trama podemos mencionar a: Alberto Zum Felde (Índice crítico de la literatura hispanoamericana, II, "La narrativa" [México: Editorial Guaranía, 1959], p. 216); y Julio Orlandi y Alejandro Ramírez (Eduardo Barrios: Obras-Estilo-Técnica [Santiago, Chile: Editorial del Pacífico], p. 27). Por otra parte, Milton Rossel, en su comentario a la sexta edición de la novela, opina que posee verosimilitud suficiente para sostener la ficción novelesca (Atenea, No. 174 [1939], pp. 427-29). Angel Vázquez-Bigi en su disertación doctoral demuestra que las características del niño son muy similares a tipos psicológicos estudiados en la Psicología Clínica ("La verdad psicológica de Eduardo Barrios", University of Minnesota, 1962).

¹² Angel Vázquez-Bigi, "Los tres planos de la creación artística en Eduardo Barrios", Revista Iberoamericana, XXIX (1962), 127.

¹³ Eduardo Barrios, El niño que enloqueció de amor (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1939), p. 7.

¹⁴ Este conflicto entre la hipersensibilidad del niño y la frialdad de quienes lo rodean tiene un antecedente en La educación sentimental de Flaubert. Ver: Arturo Torres-Rioseco, Grandes novelistas de la América Hispana (Berkeley: University of California Press, 1942), p. 37; o Carlos Lozano, "Paralelismos entre Flaubert y Eduardo Barrios," Revista Iberoamericana, XXIV (1961), 105-16.

¹⁵ Emilio Rodríguez Mendoza, Cuesta arriba (París: Imprenta Editora Garnier, 1909), p. xiv.

¹⁶ A pesar de que la Revolución del 91 constituye uno de los episodios más sangrientos en la historia de Chile, el número de novelas sobre este evento es mínimo y su calidad artística deja mucho que desear. Además de la novela de Orrego Luco sólo merecen mención: ¡Revolución! (1894) de Anselmo Blanlot Holley y Los últimos proyectos de Eduardo Castro (1897) de René Brickles.

¹⁷ Víctor Domingo Silva, Golondrina de invierno (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1958), p. 88.

¹⁸ Fernando Santiván, La hechizada (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1933), p. 85.

¹⁹ En Hispanoamérica, la tendencia naturalista generalmente se mezcla con elementos románticos y realistas y, debido a su vigencia tardía, incluso incorpora elementos modernistas. Así, en la novela mexicana Santa (1903) de Federico Gamboa además de la estructura naturalista de degradación progresiva por la influencia del ambiente, se introduce una exaltación romántica del sentimiento con

el personaje de Hipólito y estilísticamente se produce una adjetivación a la manera simbolista.

²⁰ Tanto el deseo reformador como la actitud compasiva y emotiva del narrador parecen ser un aspecto característico de las obras naturalistas en Hispanoamérica. Hugh Fox da varios ejemplos en su artículo "The Novelist as a Filter. Naturalism in Latinoamerica", Southwest Review, No. 53 (1968), pp. 258-65.

²¹ Cedomil Goić presenta un excelente análisis de esta novela y explica detalladamente el elemento de alternación rítmica. Ver su libro La novela chilena (Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1968), pp. 71-96. En nuestro análisis sólo hemos procurado complementar su estudio con algunos aspectos que nos parecieron importantes.

²² Luis Orrego Luco, Casa grande (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1934), p. 67.

²³ Ned J. Davison, Eduardo Barrios (Nueva York: Twayne Publishers, 1970), p. 59.

²⁴ Eduardo Barrios, Un perdido (Madrid: Espasa-Calpe, 1935), p. 24, I.

²⁵ El aspecto estilístico en la novelística de Eduardo Barrios ha recibido la merecida atención de la crítica, entre los artículos que lo estudian detalladamente se pueden mencionar los siguientes: Manuel Ramírez, "Some Notes on the Prose Style of Eduardo Barrios", Romance Notes, 9 (1967), 40-48; Jerry L. Benbow, "Grotesque Elements in Eduardo Barrios", Hispania, LI (1968), 86-91; y Joel C.

Hancock, "Purification of Eduardo Barrios' Sensorial Prose", Hispania, XVI (1973), 51-59.

²⁶ Francisco Contreras, Piedad sentimental (París: Garnier Hermanos, 1911), p. 7.

²⁷ Que el escritor tenía en mente a un lector no familiarizado con París se hace evidente en la última sección del libro que incluye notas descriptivas sobre los diferentes lugares y las expresiones francesas.

²⁸ Augusto D'Halmar, La lámpara en el molino (Santiago, Chile: Ediciones Ercilla, 1935), p. i.

²⁹ La representación alegórica de las inquietudes espirituales y filosóficas del autor ha sido destacada por Julio Arriagada Augier y Hugo Goldsack. Ver su libro Augusto D'Halmar: Tres ensayos esenciales y una antología (Santiago, Chile: Escuela Industrial Superior de Artes Gráficas, 1963), pp. 59-79.

TERCER CAPÍTULO

MUNDONOVISMO Y VANGUARDISMO

(1920-1937)

1. Fondo histórico-literario

Hacia fines del período presidencial de Juan Luis Sanfuentes (1915-1920), se produce una transformación en el esquema social y la economía del país pasa por una seria crisis. La oligarquía conservadora que poseía el poder desde 1891, se ve amenazada por el surgimiento de dos nuevos grupos sociales: el proletariado organizado y la clase media. Por otra parte, la estabilidad económica producida repentinamente por la gran demanda de salitre y cobre durante la Primera Guerra Mundial, se quebranta una vez solucionado el conflicto internacional, y, nuevamente, el país debe afrontar la disminución de las entradas nacionales y el constante aumento del costo de la vida.

Junto con el creciente proceso de industrialización que se está llevando a cabo, se produce la emigración del campesino hacia los centros industriales de la ciudad. Dentro de la clase trabajadora obrera se observa un proceso de adquisición de una conciencia social despertada, en gran parte, por el dirigente socialista Luis Emilio Recabarren. En 1909, los obreros se habían organizado sobre una base

mutualista pero, hacia 1915, esta organización comienza a adquirir un carácter sindical-revolucionario y, en 1921, ingresa a la III Internacional bajo el nombre de partido comunista.

Las condiciones de trabajo para el obrero son muy precarias: se le explota pagándole bajos salarios, proporcionándole viviendas miserables y exigiéndole un exceso de horas de trabajo. Frente a esta situación, se produce un descontento en el proletariado que comienza a luchar por obtener reformas sociales. Sin embargo, el gobierno, influido por los grandes capitalistas, se resiste a crear leyes sociales justas y reprime cualquier manifestación obrera. Empieza así la lucha de clases que pone frente a frente al proletariado y a la burguesía y se producen sangrientos encuentros como el de Natales en 1919 y la matanza de Punta Arenas en 1920. Por otra parte, gracias a la introducción de la educación pública gratuita, comienza a surgir una clase media ilustrada, formada principalmente por profesionales. Este grupo se siente descontento al notar que existe un agudo desequilibrio entre sus necesidades y los escasos medios para satisfacerlas. De esta manera, en 1920, el país no sólo está pasando por una crisis económica sino que también ha sufrido un profundo cambio social.

El descontento de la clase media y el proletariado encuentra un portavoz en la figura de Arturo Alessandri quien, además de haberse convertido en un dirigente popular de las masas trabajadoras, ofrece en su programa presidencial

importantes innovaciones sobre legislación social, código del trabajo y robustecimiento del poder ejecutivo. Alessandri no obtiene una mayoría absoluta, pero cuando la oligarquía conservadora trata de declarar presidente a su candidato, Luis Barros Borgoño, la reacción de los estudiantes y los obreros es tan violenta que ésta se ve obligada a conceder el poder al candidato de la Alianza Liberal.

Los tres primeros años del gobierno de Alessandri se caracterizan por una serie de trastornos políticos y económicos: en 1921, se produce una crisis salitrera que determina la paralización de numerosas oficinas y la consiguiente cesantía y descontento de los obreros. Las reformas sociales del presidente no logran ser aprobadas por la oposición en el congreso y el valor de la moneda nacional sufre una baja en el cambio internacional. La situación llega a tal estado de crisis que Alessandri interviene con giras de propaganda en las elecciones parlamentarias de marzo de 1924 y, una vez que logra una mayoría en el congreso, reemplaza su ministerio por militares que exigen la aprobación de las reformas sociales propuestas por Alessandri en 1920. Pero, súbitamente, los militares que habían sido llamados al gobierno en papel de auxiliares, deciden tomar el poder y, cuatro días después de la aprobación de las leyes sociales en 1924 decretan la disolución del congreso y piden la renuncia al presidente de la república quien debe abandonar el país.

La junta militar que asume el gobierno está constituida, principalmente, por conservadores y, el 23 de enero de 1925, la oficialidad joven se rebela y exige el retorno de Alessandri. El presidente logra la aprobación de la Constitución de 1925 entre cuyas reformas importantes se debe mencionar la separación de la Iglesia y del Estado.

Entre 1925 y 1932 el país pasa por una etapa de dictadura y anarquía: el presidente conservador Emiliano Figueroa (1925-1927) destierra a prominentes dirigentes políticos, establece la censura de prensa y entra en conflicto con la Corte Suprema. Una vez que renuncia a su cargo, Carlos Ibáñez del Campo, su sucesor, continúa la represión política y, en 1929, comienza una grave crisis económica que produce la cesantía y escasez de fondos fiscales. Ante esta situación, los obreros, estudiantes y profesionales muestran su descontento con agitadas huelgas y revueltas que inducen a Ibáñez a renunciar el 27 de julio de 1931. Sin embargo, el fin de la dictadura lleva a una anarquía que se traduce en cuatro cuartelazos y seis presidentes sucesivos en un período de poco más de un año y que finaliza con el retorno de Alessandri en 1932.

Alessandri, para restaurar el orden público y estabilidad económica, sacrifica sus ideales sociales y se compromete con los partidos conservadores. Así, cuando finaliza su período en 1938, las fuerzas de la oposición tienen una mayoría y nuevamente el país se prepara para elegir a un gobierno que satisfaga sus aspiraciones. Pedro Aguirre

Cerda, candidato de la Alianza Radical-Comunista, parece ser la respuesta para un país que se debate en un ambiente izquierdista sofocado por intereses capitalistas.

Durante este período de intensa actividad política, se observa en el escritor chileno una inquietud por su circunstancia histórica y una consciencia mayor en cuanto a su actividad literaria como profesión. Hacia los años veinte, escritores como José Santos González Vera, Pablo Neruda, Manuel Rojas y Eugenio González se reunían en el local de la Federación de Estudiantes de Chile donde, además de discutirse la política del momento, se publicaban dos revistas literarias: Claridad y Juventud.¹ Al mismo tiempo, la Sociedad de Escritores de Chile se encargó de organizar a los escritores en un gremio de carácter profesional donde se discutían tanto asuntos literarios como la función social del escritor. Su revista SECH (1936-1939), junto con numerosas otras publicaciones literarias de corta duración dan un buen índice de la creciente actividad del escritor en estos años.²

Durante este período, especialmente en la década de los veinte, predomina la tendencia realista-naturalista en la novela chilena: el mundo mimético está conformado a partir de la realidad exterior circundante que posee valor de documento, la estructura temporal sigue un orden cronológico y se da un intento de penetrar en el aspecto psicológico

de los personajes. Dentro de esta tendencia se distinguen dos grupos: uno que continúa imitando los temas y técnicas de la tradición decimonónica y otro que innova en cuanto al espacio y mundo mimético presentados.

A pesar de que entre los del primer grupo se dan algunas novelas escritas por escritores tan conocidos como Luis Orrego Luco y Joaquín Edwards Bello, conviene notar que todas ellas constituyen ejemplos muy mediocres del Realismo-Naturalismo.³ Como una ilustración, podríamos comentar La chica del Crillón (1935) de Joaquín Edwards Bello; esta novela trata de una muchacha pobre que vive de las apariencias entre la clase adinerada de Santiago. Después de pasar humillaciones y vejaciones, su suerte cambia súbitamente gracias a la herencia que le deja la ex-amante de su padre y termina casándose con un hacendado que simbólicamente la libera del ambiente superficial de la ciudad. El defecto más notable de esta obra yace, sin duda, en el uso de la técnica del punto de vista y la caracterización. En una forma muy poco convincente se nos introduce al mundo por medio de la protagonista que cuenta su historia en primera persona sin lograr alcanzar al lector como personaje de carne y hueso. Es, más bien, la típica heroína de melodrama a quien le ocurren muchas cosas pero dentro de la cual no se dan conflictos psicológicos. Además, su ingenuidad es tan inverosímil que en un momento de la novela no se da cuenta que está siendo violada por su amiga protectora.

Al mismo tiempo que se desarrolla esta prolongación mediocre de la tendencia realista-naturalista, un grupo de escritores empieza a explorar aquellos elementos de la realidad chilena que la distinguen de lo europeo. Nace así el movimiento mundonovista que tiene como objetivo representar, dentro de un espacio característico del país, todas aquellas facetas que conforman lo típicamente chileno.

El campo que hasta ahora había recibido una mirada superficial y poseía una función decorativa, se convierte en un elemento dinámico y verosímil que ejerce un poder dominante sobre el hombre. Si antes teníamos a un personaje campesino pintoresco, en la novela mundonovista lo observamos dentro de sí mismo, con su idiosincracia, creencias y ritos singulares. Mariano Latorre quien en 1920 publica Zurzulita se convierte en la figura más importante de este grupo mundonovista que retrata en sus novelas al campesino y su medio ambiente.

Por otra parte, como una extensión de la sensibilidad mundonovista, algunos escritores vuelcan su mirada hacia la ciudad y buscan en ella elementos típicos que la distinguen de lo europeo. Hasta ahora, con contadas excepciones, el espacio urbano había sido tratado como marco de trasfondo para presentar un mundo mimético compuesto por la clase media o alta. Sin embargo, al entrar en los años veinte, la población obrera ha aumentado considerablemente en las ciudades y el proletariado se ha convertido en una parte palpable y distintiva de la realidad.

En 1920, Joaquín Edwards Bello publica El roto, novela en la cual se retrata a la clase baja con el propósito de hacer una crítica social. Aunque no podemos negar que esta novela marca un momento significativo en el desarrollo de la novela al incluir a la clase baja como motivación estética y social, vale la pena notar que la pintura de esta porción de la realidad no logra penetrar en su verdadera esencia. El mundo presentado aún posee muchas características superficiales y pintorescas. Así, paralelamente al mundonovismo de esencias que dirige una mirada penetrante hacia el campo, se desarrolla un mundonovismo de exterioridades que contempla desde fuera a la clase baja urbana. Hacia los años treinta, sin embargo, se observa una profundización en el movimiento mundonovista de la ciudad y la novela Lanchas en la bahía (1932) de Manuel Rojas es la primera obra en la cual la clase baja se presenta desde un punto de vista interior que apunta a su esencia.

Dentro de este período de vigencia predominante del Realismo-Naturalismo, empieza a surgir en Chile un movimiento de reacción que busca en el Vanguardismo europeo la solución para superar los cánones estéticos decimonónicos. El ambiente literario nacional comienza a familiarizarse con los movimientos en boga en el viejo continente y ya, en 1925, la revista Andamios, dirigida por el poeta Rubén Azócar, publica en tres números consecutivos traducciones de trozos del Ulises de James Joyce.

Posteriormente, en 1928, sale a la luz la revista Letras, órgano de tono europeizante, desde el cual sus

colaboradores critican acerbamente las limitaciones del mundonovismo predominante. Escritores como Hernán Díaz Arrieta, Salvador Reyes y Luis Enrique Délano se oponen a la copia servil y fotográfica de la realidad circundante y proponen una nueva manera de novelar en la cual predomine la transformación de la realidad por medio de la imaginación. Muy pronto se hace sentir una respuesta a esta crítica de parte de los mundonovistas quienes, en 1930, se agrupan en la revista Índice. Comienza así la llamada "Querrela del Criollismo y el Imaginismo" que producirá abundantes artículos en los diarios de la época y se prolongará por muchos años.⁴

Esta polémica que conmovió al ambiente literario ha producido no pocos malentendidos en la crítica pues, si bien todos están más o menos de acuerdo al definir los cánones estéticos del Criollismo, no ocurre lo mismo al tratar de establecer en qué consiste el llamado Imaginismo. Domingo Melfi en su libro Estudios de literatura chilena lo define como un movimiento que, en contraposición al Criollismo, busca sus motivos en la ciudad y comenta: "La controversia entre criollistas e imaginistas--ambos al fin de cuentas criollistas--ha tenido siempre como fundamento esta diferencia entre la novela o cuento del campo y la novela o cuento de ciudad."⁵ Por otra parte, críticos como Julio Orlandi y Alejandro Ramírez, hacen hincapié en el proceso de poetización de la realidad al definirlo esotéricamente como: "[una] Escuela en que la realidad y el pensamiento se

funden en poético e imperceptible lazo . . . "6 Lo más irónico resulta en el hecho de que los escritores mismos apenas participaron en esta famosa querrela. Luis Enrique Délano hace evidente esta situación al declarar: " . . . en el contrapunto criollismo-imaginismo los que menos quebrá-bamos lanzas éramos nosotros, los criollistas o imaginistas. Los críticos aprovechaban la existencia de nuestro grupo para sus propios fines, ya fuera ensalzar o atacar al criollismo. Ni siquiera la etiqueta de imaginista fue obra nuestra, sino de ellos."7

Al leer detenidamente algunos de los artículos publicados durante la época, resulta fácil discernir que el movimiento llamado imaginista no es más que el eco chileno a los movimientos vanguardistas europeos: el escritor siente la necesidad de evadir la realidad concreta, particular y mecánica para volcarse en una supra-realidad con valor universal, presentada a través de técnicas innovadoras.

El movimiento vanguardista chileno encuentra sus antecedentes en El habitante y su esperanza (1926) de Pablo Neruda y comienza a hacer sentir su impacto con las novelas de Vicente Huidobro quien en 1934 regresa a Chile trayendo consigo todas aquellas ideas estéticas que hacían furor en Europa.⁸

Resumiendo podríamos concluir que el período comprendido entre 1920 y 1938 se caracteriza por la presencia de dos movimientos estéticos oponentes. Por una parte, predomina el Mundonovismo que sigue casi siempre las técnicas

realistas-naturalistas. Este movimiento trata de fijar los elementos distintivos de la realidad circundante con el propósito nacionalista de descubrir la esencia de lo típicamente chileno, y, por extensión, lo típicamente americano. Casi simultáneamente, por influjo de las tendencias europeas en boga, empieza a surgir un movimiento de reacción que se opone a la recreación de una realidad externa particular y busca en la imaginación y el mundo interior una motivación estética de valor universal. Las técnicas realistas-naturalistas que parecían tan adecuadas para pintar un mundo mimético con categorías fijas y fácilmente reconocibles, de pronto, pierden su vigencia y el escritor vanguardista explora la aplicación de técnicas que expresen mejor el mundo presentado.

2. Visión panorámica

Como se ha apuntado anteriormente, la publicación de Zurzulita de Mariano Latorre, en 1920, marca un momento clave en el desarrollo de la novelística chilena. La importancia de esta novela radica principalmente en el tipo de mundo presentado que implica una nueva preferencia dentro de la tendencia realista-naturalista. Por primera vez se presenta un espacio campesino con la intención mundonovista de penetrar en todos aquellos elementos distintivos de un lugar típicamente chileno.

La trama de esta obra se desarrolla a partir de un joven, Mateo, quien decide ir al campo con la esperanza de

mejorar su tediosa vida de ciudad pequeña. Llega así a Millavoro, pueblo agrícola del valle central, para hacerse cargo de un fundo de su propiedad. En este lugar, inicia relaciones amorosas con una campesina, Milla, y, gradualmente, sus ojos de forastero van descubriendo las peculiaridades de los campesinos en cuyo modo de vida predomina una brutalidad animal. Mateo, que posee un carácter diferente, no logra compenetrar en este ambiente y la ambición y lujuria de On Carmen, el mayordomo que codicia poseer a Milla y las tierras de Mateo, producen, al final, el asesinato del joven.

Esta trama configurada básicamente sobre el conflicto creado por dos idiosincrasias diferentes sirve para introducirnos a un mundo cuyas peculiaridades se destacan por medio del punto de vista de un forastero. Los habitantes de Millavoro son seres esencialmente instintivos en los cuales predomina, como en la naturaleza que los rodea, la ley del más astuto y el más fuerte. Esta ley natural divide a la sociedad millavorina en dos estratos: los que poseen el poder y los dominados que se resignan con su suerte sin intentar cambiarla. Milla, cuyo temperamento ha sido moldeado en este medio, se transforma así en un ser incomprendible para Mateo: los asedios de On Carmen son para ella la conducta habitual en el mayordomo que se aprovecha de la campesina, su entrega a Mateo responde más al instinto que al amor y al quedar encinta se despierta en ella un egoísmo de hembra que no quiere compartir en matrimonio el goce de un hijo. Mateo, que se ha formado en un ambiente con categorías

diferentes, pronto se da cuenta de la imposibilidad de una verdadera relación afectiva con la campesina.

Uno de los elementos más importantes de la novela es la influencia determinante de las fuerzas telúricas que configuran su estructura y al mismo tiempo proveen un referente concreto para las imágenes y símbolos desarrollados dentro de la obra. La estructura temporal se desarrolla dentro de las cuatro estaciones del año que proveen un soporte estructural para la trama: Mateo llega a Millavoro a fines del invierno, al acercarse la primavera empieza a enamorarse de Milla y sus relaciones con ella alcanzan una realización sexual bajo el influjo del fervor del verano. Junto con la muerte transitoria y renovadora del otoño, se produce la muerte de Mateo cuya vida se extiende en el hijo que espera Milla, siguiendo así el orden del ciclo natural.⁹

Por otra parte, los habitantes de Millavoro poseen rasgos similares a los animales con los cuales conviven y se los caracteriza con la ferocidad de un ave de presa o la astucia de un zorro. El uso de este tipo de imágenes alcanza un nivel simbólico en la representación de Milla y el conflicto entre Mateo y On Carmen. La campesina se compara repetidas veces con una zurzulita, ave huraña e indomable de esta región, que funciona como referente simbólico para el temperamento de la joven. Además, la lucha de los toros Manqui y Trapi que el idiota Samuelón simula con sus manos, representa las fuerzas oponentes entre el joven forastero

y el viejo cacique. Tal vez uno de los defectos de la obra se encuentra precisamente en el uso de estos símbolos que se entregan al lector en forma obvia y completamente elaborada lo que no le permite participar activamente en el proceso simbólico. Entre las repetidas aseveraciones que descubren los símbolos se puede citar el siguiente párrafo: ". . . prevalecía la fuerza astuta como única ley; el Trapimaniño, que Samuelón llevaba impreso en su tosca mano simbólica vencía eternamente, en la manada salvaje, sobre el Manqui inesperto, sobre el débil, sobre el bueno, sobre el que guardaba en el alma soñadora el arrullo de las zurzulitas ariscas e inconscientes."¹⁰

Dentro de la presentación del mundo mimético adquieren especial importancia aquellos elementos que caracterizan el valle central de Chile. Por esta razón, en el plano estilístico se dan exactas y acabadas descripciones del paisaje el cual se transforma en un elemento dinámico dentro del espacio. Como una ilustración de esta característica estilística se puede citar el siguiente párrafo: "El sonreír policromo de los maitenes y pataguas, malvillas y saltaojos, se apagaba en grises pelusas: el oro verdoso de los comienzos del verano prevalecía como una nota dominante. Los retorcidos sarmientos de las viñas sentían correr, al pie de las escarpas, borbotones de savia por sus vástagos peludos . . . confundidas en la densa fronda de los robles pululan, en agría chilladiza, las cachañas de blanco pino retorcido; en el

esqueleto de los árboles viejos sangra el quintral que bebe las últimas gotas de savia que circulan por las venas requebrajadas . . . ". (p. 164).

El paisaje en esta descripción está compuesto por un tipo de flora específica y particular que lo individualiza y distingue de cualquier otro espacio: sólo en el valle central de Chile se dará la combinación de maitenes, quintrales y saltaojos. Esta es una característica de la estética mundonovista que la distingue de aquellos exponentes realistas-naturalistas de principio de siglo donde el paisaje se describía de manera convencional y poco particular.

Además del énfasis dado al ambiente natural, se observa también el propósito de penetrar en las actividades y ritos particulares del mundo presentado. Estas descripciones se alejan del típico cuadro de costumbres realista por estar incorporadas activamente en la narración. Así, se nos introduce al rito del velorio, por ejemplo, a través de una interiorización de Mateo y las impresiones que éste recibe durante la ceremonia y es el impacto de este rito primitivo el que le hace concluir que Milla no es sino "un conjunto más de instintos y supersticiones vagas" (p. 190) del cual debe alejarse.

Finalmente, conviene notar que el narrador omnisciente, además de poseer un conocimiento acabado del mundo presentado, muestra la intención de generalizar sobre aquellas características físicas e idiosincráticas que distinguen a esta porción de la realidad de cualquiera otra. Así, al

introducírnos a una de las campesinas nos dice: "La que hablaba era una mujer madura ya, de vigorosa contextura; ese tipo recio de hembra varonil que es muy común en los campos de Chile; el cuerpo era algo plebeyo, de caderas demasiado gruesas y de senos rebosantes; pero en la garganta maciza, casi atlética, asentábase una cabeza de líneas purísimas, de tipo romano, con una nariz voluntariosa y unos ojos de un gris azulado que no tenían feminidad alguna" (p. 51).

De la misma manera, en repetidas ocasiones, se explican ciertas actitudes de los campesinos por medio de una generalización que los diferencia del hombre de la ciudad; así, al describir el velorio el narrador comenta: "Había llegado el momento de la pitanza; todos estaban sentados como derrochadores alrededor de la olleta humeante. Cada uno metía su cuchara de palo y sacaba una presa de cordero, rebosante de caldo. Nadie hablaba ahora; cumplían su tarea con esa gravedad de rito con que los campesinos ejecutan sus comilonas . . ." (p. 185).

La penetración profunda en los ritos, actividades y temperamento de los habitantes de un espacio particular convierten a Zurzulita en el primer exponente mundonovista de la novela chilena. Esta preferencia encontrará otros continuadores entre los cuales se deben destacar las novelas de Marta Brunet quien, en un lapso de cuatro años, publica tres novelas importantes: Montaña adentro (1923), Bestia dañina (1926) y María Rosa, flor del Quillén (1927).

Como en Zurzulita, el contenido del mundo mimético en estas novelas atrae la atención del lector por poseer características esenciales diferentes: los campesinos se rigen por cánones de conducta peculiares, sus categorías han sido moldeadas por una situación imposible de cambiar y el espacio natural está configurado por una flora y fauna típicas. Sin embargo, a pesar de compartir la sensibilidad mundonovista de Mariano Latorre, Marta Brunet hace uso de técnicas y temas diferentes que la distinguen de éste. La resignación que observábamos en los habitantes de Millavero se convierte en sus novelas en un poderoso sentido de la fatalidad el cual, al dominar a sus personajes, va sutilmente conformando parte de la trama y su desenlace. Así, en Bestia dañina, don Santos atribuye su pasión tardía por la joven Meche a su destino, hecho que le impide intentar cambiar su situación; y, una vez que la mata por infiel, se entrega a la policía resignado y convencido de que su acción estuvo determinada por una fuerza superior.

La inclusión de una categoría antropológica como parte activa de la narración se observa también en las motivaciones singulares que llevan a un personaje a la acción: don Santos decide casarse sólo para tener un hijo pues, según la costumbre montañesa, el campesino está obligado a dejar sus conocimientos en el hijo varón. De la misma manera, la protagonista de María Rosa, flor del Quillén se casa sin amor con un hombre maduro para evitar convertirse en la típica campesina soltera que con los años deberá tener un amante.

Los personajes, en las novelas de Marta Brunet, están más bien determinados por ritos y categorías sociales, razón por la cual no se da el determinismo telúrico observado en Zurzulita. El espacio natural se describe más bien como un elemento separado de los hombres que sirve de trasfondo impenetrable frente a los conflictos humanos.¹¹

Finalmente, conviene notar que, además del uso del estilo indirecto libre ya observado en Zurzulita, Marta Brunet incrementa la impresión de objetividad con la aplicación de un método indirecto de caracterización. Como lo ha demostrado Martha E. Allen,¹² tanto la presentación inicial de los personajes como el desarrollo de sus conflictos interiores se hace casi exclusivamente a base de sus manifestaciones orales o físicas. Esta técnica motiva al lector a un acercamiento hacia los personajes que no se lograría si tuviéramos a un narrador personal como intermediario.

Las novelas de Marta Brunet añaden al desarrollo del mundonovismo chileno por presentar otro espacio regional del país cuya idiosincrasia se incorpora activamente dentro de la dinámica narrativa. La publicación de El pueblo maravilloso (1927) de Francisco Contreras y Flor Lumao (1931) de Lautaro Yankas abrirá nuevos horizontes a la novela mundonovista chilena.

La importancia de El pueblo maravilloso no sólo radica en la contribución teórica que Francisco Contreras hace en su prólogo sino también en la novela misma que presenta innovaciones formales y de contenido. En el "Proemio" a la

novela, Contreras junto con acuñar el término "mundonovismo", sienta las bases teóricas de éste al definirlo como: "[un movimiento literario que] aspira a crear una literatura autónoma y genuina, [que] busca instintivamente su inspiración en nuestro tesoro tradicional y característico, a fin de reflejar las grandes sugerencias de la tierra, de la raza, del ambiente."¹³

Francisco Contreras, al hacer hincapié sobre el bagaje tradicional que ha producido una cultura distintiva y particular, modifica y amplía las bases de un mundonovismo que hasta ahora sólo se había dedicado a describir los elementos individuales del presente. Además, junto con extender los límites en el tiempo, propone que esta penetración se realice tomando en cuenta las regiones del subconsciente, aprovechando los descubrimientos de Sigmund Freud. Este concepto de un subconsciente colectivo con un sentido de lo maravilloso es tal vez el aspecto más importante de esta nueva concepción del mundonovismo que incluirá una profundización en los mitos de un pueblo particular.¹⁴

Los conceptos expuestos en el "Proemio" a El pueblo maravilloso adquieren vitalidad literaria al ser incluidos dinámicamente dentro de la novela. Esta obra está construida estructuralmente a base de fragmentos que adquieren unidad por desarrollarse en una época y espacio similares; al mismo tiempo, dentro de la acción, se establece una ligazón entre un fragmento y otro por las alusiones que hacen los personajes a los hechos presentados anteriormente. Esta innovación

sobre la forma realista-naturalista que generalmente se desarrollaba siguiendo la trayectoria de uno o dos protagonistas, contribuye a una visión panorámica del mundo presentado, permitiéndonos ampliar los límites de una realidad particular.

La dinámica de la novela se encuentra, indudablemente, en el contenido mitológico que sirve de base para la anécdota de cada fragmento y, a la vez, incorpora un aspecto distintivo del mundo presentado. El lector penetra en las creencias de los habitantes de este pueblo a través de un narrador omnisciente objetivo que se abstiene de hacer cualquier comentario y que, por lo general, prefiere interiorizar en la mente de uno de sus personajes. De esta manera, lo sobrenatural se introduce dentro de los límites de lo real y ambos niveles se confunden creando en el lector una duda que no se resuelve.

El efecto producido por la hábil manipulación de la técnica del punto de vista se puede ilustrar muy bien con un análisis detallado de la presentación de lo sobrenatural en el séptimo episodio titulado "Las ánimas". Doña Chabela, anciana avara, debe doscientas misas a su difunto esposo y, a pesar de que su ánima se le aparece en las noches, la mujer prefiere postergar su promesa por no gastar el dinero. En el pueblo se comenta que tiene toda su fortuna enterrada en la casa y, una noche, penetran a su cuarto tres figuras encapuchadas. Una de estas figuras le dice que es Benicio, su esposo, y le exige que le diga donde se esconde el dinero.

Sin embargo, la anciana aterrorizada no habla y las figuras empiezan una infructuosa búsqueda que termina con la llegada del día.

La incertidumbre sobre la identidad de los fantasmas se crea a través de un punto de vista fluctuante. Al hacer su aparición en el cuarto los vemos por los ojos de doña Chabela y se nos describen de la siguiente manera: "Los fantasmas avanzaban sin ruido, como si no tocaran el suelo, volviendo a uno y otro lado la cabeza encapuchonada: sus lucesillas ponían sobre las paredes tenebrosos estremecimientos de fuego espeluznantes" (p. 265).

Al comenzar la búsqueda del dinero, vemos a las figuras desde la perspectiva de un narrador que observa a cierta distancia, técnica que sólo nos permite visualizar sus acciones y nos impide informarnos de lo que hablan. La limitación del narrador se hace aún más evidente en su descripción de las figuras; por ejemplo, comenta: "El que parecía el más viejo, por la pesadez de sus ademanes, tanteaba los ladrillos del pavimento" (p. 267) para luego agregar: "Los tres fantasmas se agitaron un punto, nerviosamente, murmurándose frases ininteligibles" (p. 267).

Al penetrar en el cuarto de la sobrina de Chabela, la distancia antes mantenida, se elimina y ahora la narración parece estar introducida por medio de una interiorización en los fantasmas. Sin embargo, se dan momentos en los cuales resulta muy difícil discernir si lo narrado pertenece al punto de vista de los encapuchados o del narrador como en el

siguiente párrafo: "El fantasma viejo, las llaves en la mano, se dirigió a la despensa. Como tropezara con algo lacio, lo apartó con el pie, despectivamente. El perro. Era el perro muerto. ¿De susto, tal vez? Tal vez de susto. Abrió sin ensayar, con destreza de conocedor" (p. 270).

Es precisamente en este punto de la narración, cuando en el lector se crea la duda al recordar que durante el día, don Pedro, un viejo sirviente, dió un pedazo de pan al perro. ¿Estaba el pan envenenado y los fantasmas no son más que ladrones encapuchados? Difícil asegurarlo pues nuevamente se aleja el foco narrativo y ahora la distancia los convierte en "tres manos derrotadas" (p. 271) y "tres capuchones trémulos" (p. 271) a los cuales vemos abriendo una puerta pero no saliendo. El narrador termina su narración diciendo: "En el alero, sobre los naranjos, en el emparrado las diucas saludaban el advenimiento triunfal de la luz. La luz que enciende la vida y desvanece los fantasmas" (p. 272).

El efecto creado por la ambigüedad de la realidad presentada produce en el lector una sensación que vence toda intelectualización: de esta manera, penetra en los mitos o creencias populares no como el observador frío que contempla una cultura menos sofisticada sino como un elemento activo que reacciona intuitivamente hacia lo desconocido y sobrenatural.

La aparición de Flor Lumao (1931) de Lautaro Yankas descubrirá los mitos y creencias de la población indígena, porción de la realidad chilena hasta ahora no considerada

por los novelistas mundonovistas.¹⁵ La trama de esta novela se desenvuelve a base de un conflicto entre dos razas que se va intensificando progresivamente. Marcos Strobel, chileno descendiente de alemanes, recibe un fundo de su padre que colinda con una reducción indígena. El joven que cree ciegamente en los avances del progreso, pronto ve en los indios un escollo para la explotación efectiva de la tierra; entonces empieza a realizar acciones que rompen la relación con los indios, hasta ahora pacífica. Primero les roba terreno haciendo trasladar una cerca y cuando dos indios se dirigen al pueblo para quejarse, los hace asesinar. Por otra parte, como siente atracción por Flor Lumao, la india más hermosa de la reducción, se la roba, pasando por encima de las reglas indígenas. Finalmente, cuando los indios le queman el trigo como un acto de venganza, él y sus trabajadores asaltan la reducción y la despojan de su único sustento.

Este conflicto se presenta a través de un narrador objetivo que se abstiene de proponer abiertamente una tesis o crítica social y cuyas interiorizaciones se enfocan tanto en la mente de los personajes blancos como en la de los indios. De esta manera, el lector se enfrenta más bien con dos posiciones diferentes y se evita el melodramatismo basado en la exageración de la maldad en el blanco que explota al indio, víctima inocente.¹⁶ La ausencia de una tesis explícita de parte del narrador se hace aún más evidente al considerar el desenlace de la novela el cual está impregnado de indiferencia e impasividad frente a un problema que no

tiene solución. Después de haber despojado a los indios de su cosecha, Marcos ve a lo lejos a unos jotes que sobrevuelan el cadáver de Flor y hace un comentario con su mayordomo. La novela termina con las siguientes frases: "El viejo trajo la mirada desde el horizonte montañoso y la clavó en la cara impasible del patrón. . . . Presa en la cóncava del cielo, la tierra altibaja y su silencio".¹⁷

Por medio de este desenlace no sólo se apunta hacia la indiferencia de Marcos creada por su convicción de que los indios son seres sub-humanos sino que también la tierra participa de esta impasividad con su silencio. El lector recibe así un impacto que no se habría logrado por medio de un narrador personal.

Por otra parte, la inclusión de consideraciones antropológicas sobre la mentalidad de los indios se realiza sutilmente por medio de interiorizaciones. Así, la importancia simbólica del padre que representa el poder de la vida y de la muerte se transmite con una interiorización en la mente de Flor; los elementos rituales de una boda indígena se introducen dentro del sueño de Lorenzo que imagina casarse con Flor.

Lo antropológico permeabiliza también la representación simbólica de Flor dentro de la novela pues este personaje funciona como un símbolo bisémico que contiene dos referentes a la vez. Para los indígenas, Flor con su belleza representa "los poderes misteriosos que vivían en el aire" (p. 46) y, por su condición de mujer, es la raíz

sagrada de la raza y de la tradición; por otra parte, para Marcos se convierte en un símbolo de la fuerza pujante de la tierra que debe ser conquistada y vencida por el explorador blanco. Al sentirse Flor subyugada por Marcos, la dualidad de este símbolo se funde para ahora representar a la raza vencida por las fuerzas del progreso.

Finalmente, conviene destacar que en esta novela es evidente la conciencia de un estilo que apunta hacia la representación impresionista del mundo presentado. Estilísticamente se presenta el mundo por medio de oraciones muy breves en las que predominan los sustantivos creando la impresión de un cuadro sólido donde sobresale un mínimo de detalles. Así, la descripción de Flor se reduce a los siguientes detalles: "En la ranura de los párpados, las pupilas aprisionadas y duras. El desdeñoso pliegue de su boca" (p. 47) mientras que la aparición del padre en la ruca se describe de esta manera: "Ardían sus pómulos macizos; en seguida, su cara terrosa dejó abierta una mirada seca, atenta, desconfiada. Su cuerpo rechoncho en la boca de la ruca" (p. 23).

Además, en algunas ocasiones, las descripciones de acciones se realizan por medio de sustantivos y adjetivos que apuntan indirectamente al verbo que reemplazan. De esta manera, cuando los hombres están cortando trigo las acciones se reducen a: "La risa. El motor--tas, tas, tas--, los hombres sumisos como resortes" (p. 50). Este tipo de estilo produce una reacción visual y auditiva a partir

de un elemento concreto único que lleva consigo un variado conjunto de connotaciones para el lector. "La risa" puede ser imaginada como un ruido alto, chillante, bronco, grosero, cristalino mientras que al representársenos a los hombres como resortes, éstos realizan en nuestra mente una variada gama de movimientos ascendentes, descendentes o balanceantes.

Flor Lumao puede ser calificada como uno de los mejores exponentes mundonovistas debido a la originalidad de su contenido mimético, la elaboración simbólica y su estilo.

La visión panorámica presentada en estas páginas nos demuestra que aquellos escritores que fijaron su atención en el espacio campesino típico del país sobrepasaron la descripción pintoresca y superficial alcanzando cierta profundización en sus contenidos. Esta característica está ausente en los primeros exponentes mundonovistas de la ciudad y, sólo después del transcurso de diez años, se nos empezará a describir la verdadera esencia del espacio urbano constituido por la clase baja.

En 1920 Joaquín Edwards Bello publica El roto, novela que marcará el comienzo de la tendencia mundonovista urbana y popular en Chile. Concebida dentro de los cánones naturalistas, en esta obra se presenta básicamente la trayectoria de Esmeraldo, niño nacido en un burdel del barrio Estación. Sin embargo, debido a que la trama no posee la coherencia acostumbrada en una obra naturalista, la crítica ha creído

ver al verdadero protagonista en el burdel "La Gloria" o en Fernando.¹⁸

En nuestra opinión, la única manera de dilucidar el problema es a la luz de las ideas sociológicas que dominan sobre los elementos estéticos de la novela. Además de tener a un narrador personal que incluye digresiones sobre la situación social presentada en su mundo, los personajes principales se convierten en símbolos de las ideas expuestas. Así, Clorinda se convierte en el prototipo de la hembra chilena y Fernando representa a lo vigoroso de una clase social que se degenera en contacto con el ambiente y es explotado por la clase adinerada.

Esmeraldo se forma entre el vicio del prostíbulo y, a través de sus acciones, lo vemos como un componente activo, buen conocedor de la manera en que debe conducirse en este medio para sobrevivir. El periodista Lux que cree en la regeneración de una clase perdida, lo saca de este ambiente pero Esmeraldo no logra adaptarse y huye. Regresa al burdel que ahora ha sido destruído y, al huir de la policía, mata a Lux sin saberlo, eliminando de esta manera toda posibilidad de regeneración en una vida determinada por las fuerzas ambientales. Esmeraldo se convierte así en un símbolo de la juventud desposeída y sin salvación en una sociedad en la que dominan los ricos. Es precisamente la imposibilidad de esta situación social la que produce el tono crítico del narrador y, al tener a Esmeraldo como

protagonista del desenlace conceptual de la obra, éste se destaca entre los otros personajes.

La crítica ha estado de acuerdo al ver como un defecto la débil caracterización de los personajes y al considerar las digresiones ideológicas como un elemento que quiebra la unidad estética de la obra. A estos defectos habría que agregar la descripción documental de detalles superficiales y pintorescos del mundo descrito. Aunque parece paradójal, Edwards Bello en esta novela hace un retrato acabado de una realidad exterior reconocible pero no logra penetrar en la esencia temperamental o idiosincrática de sus personajes. Creemos que esta característica de El roto se debe, en gran parte, al hecho de que el mundo presentado se observa desde una perspectiva exterior y se describe para un lector ficticio ajeno a ese mundo.

La raza fuerte (1921) de Antonio Acevedo Hernández y La viuda del conventillo (1930) de Alberto Romero continúan esta tradición mundonovista de exterioridades en la cual la descripción de detalles concretos y sórdidos parece constituir la dinámica de la obra. Hacia 1930, aparece Más Afuera de Eugenio González y, por primera vez, el personaje de la clase baja se destaca como un hombre con conflictos psicológicos e inquietudes filosóficas respecto a su existencia. Eugenio González fué confinado en la isla Más Afuera por razones políticas pero su novela, lejos de constituir el típico documento vivido, nos presenta por medio

de un narrador objetivo un mundo constituido por delin-
cuentes de los bajos fondos.

Estructuralmente, la novela está formada por capítulos en los cuales se destaca a un personaje determinado con su vida pasada y sus inquietudes presentes. Cada prisionero ha llegado a la isla por una razón diferente y posee una actitud singular hacia su circunstancia. Los capítulos en conjunto engloban un microcosmos en el que se da la amistad, la intriga, la degeneración sexual y el crimen pasional. Por otra parte, la circunstancia igualante del confinamiento crea una situación cerrada ante la cual se adopta una actitud determinada: Rodríguez reacciona con rebeldía pues ansía vivir, El Chinito siente un profundo desdén e indiferencia mientras que El Perpetuo, personaje idiota, se refugia en la inconsciencia. Sin embargo, a todos los personajes los une una actitud de espera por lo que no poseen en una vida cuyos días transcurren sin sentido.

El espacio natural, además de crear una atmósfera de desolación y aridez, motiva, con su silencio abrumador, una transformación en estos personajes cuyas vidas hasta ahora estuvieron dominadas por la pasión y la violencia. Todos ellos empiezan a volcarse hacia su vida interior y terminan dominados por la angustia de un Destino desconocido. Dentro de este ambiente natural oprimente y monótono, cada elemento se convierte en un símbolo: la insistencia de las olas que golpean los arrecifes representan la rutina de una vida sin libertad, el viento es como el poder inexorable de la muerte

y el Destino; al realizarse la violación de El Perpetuo en un día inusualmente iluminado, la luz simboliza el instinto satisfecho. El mar, elemento constante en la existencia de estos hombres, se transforma en el símbolo de la vida cuyas adversidades y designios están fuera del control del hombre.

El mérito más notable de esta obra se encuentra en la combinación de dos planos hasta ahora no fusionados en una novela mundonovista. Por una parte, se da una penetración en la idiosincrasia del hombre de la clase baja presentándonos su lenguaje peculiar, sus categorías y las características del mundo miserable que los encaminó al crimen. Al mismo tiempo, estos rotos poseen conflictos psicológicos como cualquier otro ser humano y la angustia ante la situación cerrada en que se encuentran no es más que la angustia existencial del hombre moderno.

En 1932, la publicación de Lanchas en la bahía de Manuel Rojas incrementará el mundonovismo urbano al presentarnos lo obrero desde un punto de vista interior que no tiene en mente a un lector ficticio que busca lo pintoresco. La novela está concebida como un conjunto de evocaciones íntimas sobre el período de adolescencia del narrador-protagonista para quien el mundo presentado constituye lo normal de su existencia. Por esta razón, no se da una exageración de detalles y el elemento del prostíbulo que en El roto se describía como sórdido y chocante, aquí se presenta desde el punto de vista de un joven pobre que por primera vez inicia una relación amorosa. Si bien esta interiorización

constituye en sí el punto de partida para una tendencia que se desarrollará hasta nuestros días,¹⁹ conviene además notar que en el plano técnico se dan innovaciones que podríamos calificar de vanguardistas.

En primer lugar, la trama y la estructura se alejan de los cánones realistas-naturalistas al estar constituídas por evocaciones de dos o tres experiencias ocurridas en un corto lapso de tiempo. El valor de estas experiencias no se centra en las acciones mismas sino más bien en el significado que ellas poseen para el narrador-protagonista. Así, la novela empieza con dos capítulos en los que recuerda cuando trabajaba como vigilante de un falucho en Valparaíso y pierde el trabajo por haberse quedado dormido. En los cuatro capítulos restantes, nos relata sus experiencias con dos lancheros, su amor por la prostituta, su primera pelea a puños que lo conduce a la cárcel y su partida a Guayaquil. Básicamente, la trama y la estructura apuntan a la iniciación del protagonista como hombre maduro pero, al darse estas evocaciones sin una alusión al momento presente del narrador, en ningún momento se intelectualiza sobre el significado de estas experiencias.

Otro aspecto importante es la presencia de un narrador-protagonista que no siente la necesidad de explicar sus evocaciones íntimas a un lector. Por esta razón, están ausentes los datos exactos con respecto al tiempo y al espacio y cada evocación comienza en la mitad de una acción. Además, la realidad interior se destaca sobre el mundo exterior cuya

representación es modificada por el narrador-protagonista. De esta manera, en las descripciones de lo concreto exterior, lo objetivo se poetiza por medio de impresiones personales como en el siguiente párrafo: "La ciudad despertaba, abríanse los negocios, las hediondas agencias, las sórdidas cantinas, las fragantes panaderías; funcionaban ya los ascensores y algunas viejecillas que podían tener mil años y que parecían juntar la nariz con las puntas de los pies, barrían las aceras; mugían las sirenas de los barcos y de las fábricas; los buques de guerra dejaban escapar gritos de toros que se ahogaran; carretones panaderos y cerveceros rodaban sin lástima sobre el pavimento de piedra . . . "20

En esta descripción de una calle de Valparaíso en las primeras horas de la mañana, los edificios no son más que el olor que exhalan y que recibe el protagonista. Las ancianas barriendo la calle producen un efecto visual y los sonidos son modificados por la asociación que producen en su mente; así, las sirenas de los barcos y las fábricas mugen como vacas mientras los buques de guerra braman como un toro ahogándose. Finalmente, al modificar la acción de los carretones panaderos por el complemento "sin lástima", este elemento calificativo-afectivo connota la violencia implacable del movimiento que produce un sonido sordo.

Dentro de esta transformación interior de la realidad circundante, lo auditivo frecuentemente adquiere una animación que lo concretiza; como ejemplo podemos citar la siguiente descripción de los gritos de los vendedores en una

fería: "Algunos gritos se erguían como espadas y otros ascendían perezosamente por los peldaños de las vocales; unos abríanse como abanicos de color y otros rezongaban entre la gente como mendigos pertinaces, y todos se unían, se desunían, se enlazaban, luchando entre sí, ascendiendo hacia el cielo atardecido de diciembre, de donde descendían ondulando, y morían" (p. 44).

Para el protagonista los gritos se transforman en objetos dinámicos o se personifican de acuerdo a la cualidad auditiva que poseen. Los gritos agudos se convierten en espadas, los gritos desagradables son mendigos molestos. Este tipo de técnica alcanza un efecto singular cuando el protagonista es asediado por una prostituta que lo invita a entrar a su casa: la insistencia de la mujer y la incapacidad del muchacho para dominar la situación se expresa concisamente diciendo: "La voz de la mujer parecía tomarme de las solapas" (p. 79).

La presentación de esta realidad interior alcanza en algunos momentos las características de una corriente del pensamiento en la cual se combinan las impresiones de los objetos del mundo exterior inmediato con un nivel interior que hace asociaciones libres. Como ilustración de esta técnica se puede citar el siguiente párrafo:

. . . me he quedado dormido en el falucho, qué idiota, a quién se le ocurre ponerse a dormir a las cuatro de la mañana, y seguramente me despedirán del empleo, creo que he tropezado con un perro, a esta hora se comen la basura que hay en los tarros, cochinos, pero esto no me importa nada, sólo quiero

dormir, dormir, dormir y cuando me levante trabajaré de lanchero o de jornalero, cualquier cosa me da lo mismo, pero de día, sí, de día, porque el hombre debe trabajar de día y dejar la noche para los guardianes, para los piratas, para los panaderos, panaderos, piratas, piratas, guardianes, piratas, panaderos y todavía me falta un poco para llegar a la casa, porque ésta es la esquina y aquí está el almacén "La Marina", emporio, provisiones para familias por mayor y menor . . . (pp. 35-36)

Mientras camina de regreso a su casa, el protagonista está visiblemente preocupado porque perderá el trabajo, pero sus pensamientos sobre la situación son interrumpidos por los elementos de la calle por donde camina y, al tropezar con el perro, desvía sus elucubraciones para hacer una generalización sobre los perros de la calle y emitir un juicio. Sin hacer una pausa, retoma el hilo de sus pensamientos para deducir que su situación no le importa y que trabajará en cualquier cosa con tal que sea de día. Al nombrar los oficios de ladrón, guardián y panadero, su capacidad de pensar se interrumpe y repite las palabras como en una obsesión que luego se vuelve a interrumpir con un elemento de la realidad exterior, el emporio de la esquina que le indica que le falta poco para llegar a su casa.

Lanchas en la bahía constituye, sin duda, una novela clave dentro de la novelística chilena por presentar lo urbano popular desde un punto de vista interior y utilizar técnicas vanguardistas que superan los cánones realistas-naturalistas. Hijuna (1934) de Carlos Sepúlveda Leyton continuará los precedentes fijados por la novela de Manuel Rojas. Como en su antecesora, se presenta el mundo mimético

por medio de un narrador-protagonista que lo evoca íntimamente y no tiene en mente a un lector ficticio a quien debe explicar en forma lógica su visión de la realidad, el paso cronológico del tiempo o la vida pasada de aquellos que constituyeron su mundo. Además, la distancia temporal entre narrador y protagonista se elimina, al fundirse el primero en un monólogo evocativo en el cual predomina el presente.

Estructuralmente, la novela está constituida por quince capítulos que siguen, en orden cronológico, la trayectoria de Juan de Dios desde que es pequeño hasta los trece años. A esta edad se aleja de su barrio para entrar a un internado de una Escuela Normal.

Dentro de la mayoría de los capítulos se dan dos características de la evocación: la fragmentación y la superposición de planos. De esta manera, al revivirse la experiencia de la Fiesta de Cuasimodo, en el capítulo IV, se toman cuatro momentos claves: la preparación de la pólvora, la horca para Judas, la parroquia y la procesión. Por otra parte, al evocar las noches en que rezaba el rosario con su madre, se superponen sobre las frases claves de las oraciones aquellos comentarios que ésta hacía cuando oraba:

Andan en buques, grandes como esta casa . . . "así como nosotros perdonamos a nuestros deudores . . . " Tienen una guata muy grande los buques, Hijuna, y los marinos van "adentro", sin mojarse . . . "Todo-poderoso, Criador del Cielo y de la Tierra . . . " Las ánimas no hacen mal a nadie; pero cuando están en "penas" vienen a penar . . . "Ahora y en la hora de nuestra muerte . . . " Las mujeres perdidas, es por la pura pobreza, Hijuna, . . . "Alabado sea el Santísimo Sacramento . . . " Los presos que están

encerraos . . . es la pura pobreza, Hijuna . . .
 "Dios te salve, Reina y Madre . . ." Están encerraos en las cárceles, en la Penitenciaría, en calabozos, muchos, muchos . . . 21

La forma evocativa e íntima crea además una visión individual de la realidad y afecta la presentación de los componentes del mundo recordado. La realidad se presenta desde el punto de vista de Juan de Dios niño, sin ser racionalizada por el narrador, razón por la cual a veces da la sensación de ilógica o contradictoria. En un momento de la novela, se revive, por ejemplo, la visita de la abuela que discute con la madre mientras el perro ladra. El niño pequeño, cuyo mundo se reduce a la madre y el perro, cree poseer dos nombres: "Hijuna" y "Guau Guau". Cuando la abuela, en la confusión de la discusión, exclama "Lucifer", el niño cree que éste es su tercer nombre. La reacción del niño ante las palabras de la abuela se expresa de la siguiente manera:

"-- Son cosas de Dios . . . ¡Que se haga su santa voluntad, Lucifer . . . ! . . . ¿Hijuna? . . . Lucifer . . . ¡Guau . . . Guau . . . !? . . . Sí, verdaderamente: nadie me dijo un nombre más tierno que mi Perro . . . ¡Guau . . . Guau . . . !" (p. 46).

Por otra parte, la contradicción aparente de algunos pasajes se puede ilustrar con la siguiente cita: "Mi piadosa abuelita, la señora Micaela, santa entre las santas (resistía tres misas en ayunas), no era, precisamente mi abuelita: era, verdadera y simplemente, sólo y nada más que la madre de mi padre" (p. 15).

Al enfrentarnos con esta información debemos interpretarla desde una perspectiva afectiva: la abuelita connota a una mujer que nos da cariño y amor pero al no poseer doña Micaela estas características, el hecho de que sea la madre del padre de Juan de Dios se convierte en un parentesco accidental, sin nada afectivo que lo respalde.

Finalmente, conviene notar que dentro de la presentación del mundo mimético, compuesto por personajes que desfilan transitoriamente en el recuerdo, se da la técnica de la repetición con variación que sirve para la caracterización y la creación de símbolos expansivos.²² Así, al hacerse repetidas alusiones al cochero de las mujeres elegantes que un día les dió de latigazos, este personaje termina convirtiéndose en un símbolo de una clase social.

La última novela que vale la pena mencionar en esta visión panorámica del mundonovismo popular es Paralelo 53, Sur (1936) de Juan Marín. A diferencia de Lanchas en la bahía e Hijuna, en esta obra se presenta un espacio hasta ahora no explorado en la novela chilena: la ciudad de Magallanes y sus alrededores. Este espacio configura un mundo multifacético presentado en una forma semi-fragmentada.

El plano estructural de esta novela está constituido por una "Sinopsis" que presenta la trayectoria histórica del espacio, delinea el mundo y establece los dos temas que darán unidad al resto de la obra. Los capítulos siguientes poseen la forma de un cuento y se estructuran a base de una breve

presentación del espacio, una introducción del personaje y su vida pasada, su circunstancia actual y un desenlace.

La estructura de cuento dada a cada capítulo y su consecuente ausencia de una trama tradicional ha hecho pensar a algunos críticos que esta novela posee una unidad muy débil.²³ En nuestra opinión, el error de esta aseveración se debe, en gran parte, al hecho de que estos críticos han tratado de imponer sobre la obra un principio de unidad basado en los conceptos de trama y protagonista, ignorando los elementos que realmente le infunden unidad. Estos elementos son: la reaparición de personajes recurrentes y los temas de la codicia y la muerte.

A pesar de que cada capítulo está conformado como un cuento con un protagonista diferente, dentro de él, se produce la reaparición de personajes secundarios que anteriormente tuvieron un rol protagónico. Así, por ejemplo, el primer capítulo se enfoca en el comerciante José Alonso que llega al territorio de los yaganes a cambiar provisiones por pieles. Rosa, una india yagana, se ofrece a pasar la noche con él y cuando están dormidos, su marido, dominado por los celos, trata de matar a José. Rosa le salva la vida, matando al indio, y José debe llevársela consigo, como acto de gratitud.

En el segundo capítulo, la trama se centra en el chilote Segundo Barría y sus inquietudes al llegar a la ciudad de Magallanes; durante su estadía en la pensión, volvemos a encontrarnos con Alonso y Rosa pero, esta vez, a través de

la perspectiva exterior de Segundo y no por las interiorizaciones de un narrador omnisciente. De esta manera, se añaden elementos nuevos a la caracterización de estos dos personajes.

La reaparición constante de estos personajes presentados a través de perspectivas diferentes y en un espacio y tiempo cambiantes, va configurando los momentos más importantes en su trayectoria. Posteriormente, vemos a Alonso como capataz de una estacia, por medio del punto de vista de Mr. Fadzen, su administrador; luego, lo vemos asesinando por celos al chilote Barría y, en el capítulo final que versa sobre la revuelta de los obreros, se comenta que a la casa de prostitución ha llegado una india llamada Rosa y que Alonso ha escapado al lado argentino.

Al presentar un mundo mimético configurado por una galería de personajes enfocados de manera diferente, se logra una visión panorámica y multifacética cuyos componentes debe unir el lector por medio de una participación activa. Este mundo está formado por una variedad de espacios y personajes que apuntan a su representación total: de un capítulo a otro se nos introducen indios, loberos, inmigrantes yugoslavos, fareros y buscadores de oro que se mueven en espacios tan diferentes como una reducción indígena, una estancia ovejera, un barco o un lavadero de oro. Sin embargo, todos estos personajes están unidos por la ambición y el sexo, promotores de sus acciones, que los llevan a desafiar a la muerte en el peligro o a matar. Al uso de estos dos

elementos como unificadores de un mundo presentado en forma semi-fragmentada, se agrega, en el plano estilístico, la función del mar como referente para las imágenes que describen los sentimientos de los personajes.

La importancia de Paralelo 53, Sur en el desarrollo de la novela chilena, se encuentra en el tipo de mundo presentado y en sus técnicas innovadoras. Si la comparamos con El roto, podemos fácilmente concluir que el mundonovismo urbano y popular ha experimentado un cambio profundo en un período de dieciséis años. Además de extender su mirada más allá de la región central del país, el escritor ha cambiado su perspectiva con respecto a la realidad inmediata. Al comentar El roto, hacíamos hincapié en su característica de documental producida por una transformación mínima de la realidad exterior. Muy pronto los escritores mundonovistas urbanos desechan este método casi fotográfico, y empiezan a contemplar el mundo presentado desde un punto de vista interior que ahonda en su esencia.

En el caso de Paralelo 53, Sur, las palabras del autor en la "Advertencia" a la novela nos parecen de especial interés para comprender este cambio de actitud con respecto a la realidad exterior, Marín nos dice:

Este es un libro de realidades. Mas, no se quiera ver en sus personajes el secreto de vidas individuales que antes fueron o que ahora son. No se pretenda encontrar tampoco exactitud geográfica de carta marina en los nombres de los lugares aquí mencionados . . . Sus protagonistas son arquetipos de un ambiente. Están contruidos con rasgos tomados de una y de otra parte, de diferentes hombres a la vez.

La elaboración del autor los ha formado y les ha dado la vida que aquí tienen.

Esta es una novela de la "realidad" magallánica, con sus gentes, sus islas, sus cielos, sus montañas. Pero no es una novela de "clave".

De esta manera, el mundonovismo urbano que comenzó como la copia de una porción de la realidad con un propósito de crítica social, se ha transformado en una combinación de la realidad y la imaginación que apunta hacia la presentación innovadora de un espacio típico.

Al hablar de las tendencias literarias predominantes en este período que se extiende desde 1920 hasta 1937, comentábamos que paralelamente al mundonovismo fué apareciendo una nueva concepción estética como reacción al movimiento Realista-Naturalista. En efecto, ya a partir de 1920, se nota en algunos escritores el deseo de superar los cánones decimonónicos y se alejan de éstos por diferentes caminos que finalmente conducen al vanguardismo.

La influencia del movimiento modernista contribuye en cierto grado al cambio de sensibilidad que se produce a partir de 1926. En la novela Alsino (1920) de Pedro Prado se innova sobre el mundonovismo campesino por medio de la poetización parnasiana de la realidad. La figura mítica de Alsino que se eleva hacia el sol, símbolo de la grandeza y belleza infinitas, no sólo representa la huída de la vulgaridad terrena. En su vuelo solitario se sugiere el anhelo del intelectual por encontrar la verdad elusiva de las

cosas.²⁴ Augusto D'Halmar en sus obras La sombra del humo en el espejo (1924) y Pasión y muerte del cura Deusto (1924) se aleja del espacio chileno para presentar un mundo mimético exótico. Por otra parte, se debe destacar la influencia pirandelliana en El socio (1928) de Jenaro Prieto; en esta novela, se modifica el concepto de la realidad y un ente ficticio creado por el protagonista llega a ser más real que su propio creador.

Todas estas novelas constituyen, sin duda, un pequeño avance hacia el movimiento vanguardista que encontrará un antecedente en El hermano asno (1922) de Eduardo Barrios. Esta obra que posee la fina penetración psicológica observada en las novelas anteriores de Eduardo Barrios, presenta bajo la forma de un diario de vida, las inquietudes del diácono franciscano Fray Lázaro.

Básicamente, desarrolla el conflicto del religioso que busca vencer las tentaciones del mundo exterior para alcanzar la perfección espiritual. Con la introducción de Fray Rufino, asceta que parece haber alcanzado la meta de Fray Lázaro, se crean oposiciones y dualidades que ahondan en el conflicto y lo hacen más vívido. Fray Rufino funciona al principio como una especie de ultra-protagonista con quien Lázaro se compara; pero mientras este último empieza a alcanzar la perfección espiritual, la fortaleza de Rufino se va deteriorando y termina sucumbiendo ante la tentación carnal. Además, se da un contraste con respecto a la manera que cada fraile tiene para enfrentarse con sus dudas:

Lázaro tiende a intelectualizar y examinar sus sensaciones; Rufino se flagela y se niega a percibir sus inquietudes físicas.²⁵

Como lo ha demostrado muy bien el crítico Hernán Vidal, el modo narrativo de esta obra presenta innovaciones que la identifican como una precursora de la novela vanguardista.²⁶ Al tener a Fray Lázaro escribiendo sus inquietudes e impresiones para sí mismo, en un análisis interior que no es sino un método más para alcanzar la perfección deseada, el lenguaje pierde la intención representativa, tan usual en la novela realista-naturalista, y se transforma en un lenguaje lírico. Este tipo de lenguaje elimina la relación explícita entre narrador y lector ficticio y el receptor del mundo mimético se enfrenta así con un narrador de visión limitada cuyas dudas se desplazan en un presente que debe ser reordenado. Esta participación reordenadora del lector convierte a la novela en una novela abierta.

Es precisamente este tipo de modo narrativo el que caracteriza a El habitante y su esperanza (1926) de Pablo Neruda, primer exponente vanguardista en la narrativa chilena. Esta novela corta está constituida por quince secciones en las cuales el narrador-protagonista se expresa en un monólogo lírico en el tiempo presente. La característica eminentemente lírica del narrador afecta la visión de la realidad presentada y el orden que siguen las secciones. El narrador parece no sentir la necesidad de explicar

lógicamente sus evocaciones a un lector ficticio y éste debe participar activamente para eliminar la ambigüedad y el caos.

A causa de esta innovación en el modo narrativo, algunos críticos han definido la novela como un conjunto de poemas unidos por un débil hilo argumental en los cuales Pablo Neruda, lejos de inventar a un personaje, se limitó sólo a verter sus propias preocupaciones.²⁷ Sin embargo, un análisis detallado nos hace descubrir que sí existe un argumento en el cual el protagonista sufre un cambio interior que lo lleva de la esperanza a la desesperanza; además, este cambio está sólidamente sustentado por el plano estructural y el estilo.

Básicamente, la obra presenta la trayectoria de un protagonista que va perdiendo paulatinamente la esperanza de alcanzar el cumplimiento de todos sus anhelos. Esta transformación interior se discierne en el plano estructural por la presentación de dos partes en las cuales se produce un cambio en cuanto al tipo de realidad presentada y al estilo.

En la primera parte que incluye las secciones I a VII, el protagonista está contento consigo mismo y posee la fuerte esperanza de que su vida se realizará plenamente. La Naturaleza y los otros elementos de la realidad exterior forman parte activa de su mundo que se vuelca extrovertidamente y en su lenguaje se advierte un tono conversacional. En esta primera parte, tanto el espacio como la circunstancia del protagonista se presentan de una manera ordenada aunque fragmentada. En la sección I sabemos que vive en un pueblo

del Sur, en la sección II nos dice que ama a Irene, esposa de Florencio, un cuatrero con quien el protagonista aparece robando ganado en la sección III. Luego, las secciones IV y V incluyen su estadía en una cárcel después que la policía descubre sus robos. A su regreso, en la sección VI, su idilio con Irene pierde las características de un amor realizado, y en la sección VII lo vemos ayudando a huir a Florencio quien acaba de matar a su esposa.

Le sigue a esta primera parte una sección en la cual vemos al protagonista velando a Irene mientras lo domina un fuerte estado emocional. El poder de lo afectivo infunde en la realidad exterior elementos de la realidad interior y ahora el protagonista se expresa en un lenguaje poético. Esta sección, al incluir una mezcla de dos tipos de realidad, funciona dentro de la obra como una transición que sirve de puente para la segunda parte (secciones IX a XV) en la cual el predominio progresivo de la realidad interior culmina con una sección onírica.

En esta segunda parte se pierde el orden observado en la primera parte: los elementos de la realidad exterior se hacen ambiguos y hasta caóticos y la narración se despoja de toda coherencia objetiva para el lector. El protagonista expresa su angustia por medio de imágenes poéticas y su lenguaje incluso presenta anomalías sintácticas.

En la primera parte, la satisfacción que siente el protagonista frente a su vida se expresa al decirnos: "Estoy tranquilo porque no tengo temor de la muerte, ni

pasiones, pero me gusta ver la mañana que casi siempre surge limpia y reluciendo".²⁸

A esta tranquilidad espiritual que se vierte en la Naturaleza circundante se agrega el sentimiento de un amor realizado con Irene quien se nos describe como una mujer vital que lo invade con "su salud de piedra de arroyo" (p. 98). Este sentimiento se puede ilustrar con el siguiente pasaje: "Si está lavando me gusta ver sus manos que se azulan con el agua fría, si está entre la huerta, me gusta ver su cabeza entre las pesadas flores del girasol" (p. 97).

Su estado interior alcanza el nivel estilístico con la presentación de un lenguaje coloquial que da a la narración un tono conversacional. Así, el protagonista comienza diciéndonos: "Ahora bien, mi casa es la última de Cantalao, y está frente al mar estrepitoso" (p. 97) para luego agregar: "No es raro que me siente entonces en un tronco mirando hasta lejos el agua inmensa, oliendo la atmósfera libre, mirando cada carreta que cruza hacia el pueblo con comerciantes, indios y trabajadores y viajeros" (p. 97).

Cuando a su regreso de la cárcel su relación con Irene pierde realización y vitalidad, la imagen de la amada se transforma en un deseo inalcanzable y el protagonista comienza a expresarse con símiles que objetivizan su estado de frustración, como en la siguiente cita: "Yo la beso con reconciliación, con temor de que se muera; los besos se aprietan como culebras, se tocan con levedad muy diáfana,

son besos profundos y blandos, o se alcanzan los dientes que suenan como metales, o se sumergen las dos grandes bocas temblando como desgraciados" (p. 100).

Este proceso poético que es el único observado en la primera parte se repite en la sección VII cuando el protagonista descubre que Florencio ha matado a Irene y dice: "Pero el que está tranquilo esta noche mató a su mujer, Irene. Yo lo tengo escrito en los zapatos que me voy poniendo, en mi chaqueta blanca de campero, lo leo escrito en la pared, en el techo" (p. 100).

En la sección VIII que funciona como puente o transición entre las dos partes de la obra, se observa la transformación de una realidad exterior reconocible por un protagonista que experimenta el sentimiento de pérdida irrevocable frente a la muerte de la amada. Así, mientras vela a Irene y contempla los elementos circundantes, su estado interior se expresa en un lenguaje lírico que permeabiliza la circunstancia exterior. El cadáver de Irene se describe con imágenes visionarias y se transforma en "una gran lisa del mar, arrojada allí entre la espuma nocturna" (p. 101). Los elementos de la realidad exterior de pronto se transforman en objetivizaciones del dolor del protagonista para quien el agua del río desembocando en el mar está llorando.

La angustia e incomprensión frente a la pérdida irrevocable se expresa además por la reiteración en la cual cae el protagonista en su intento frustrado de definir su anhelo de recobrar a la amada. Así, se dice:

Yo quiero oír su voz, de inflexión hacia atrás tropezando, su voz segura para llegar a mí como desgracia que lleva alguien sonriéndose.

Yo quiero oír su voz que llama de improviso, originándose en su vientre, en su sangre, su voz que nunca quedó parada fijamente en lugar ninguno de la tierra para salir a buscarla. Yo necesito agudamente recordar su voz que tal vez no conocí completa, que debí escuchar no sólo frente a mi amor, en mis oídos, sino que detrás de las paredes, ocultándome para que mi presencia no la hubiera cambiado. ¿Qué pérdida es ésta? ¿Cómo lo comprendo? (p. 101)

Al utilizar la voz, elemento intangible y fugaz que se pierde en el aire, se enfatiza la imposibilidad de recuperar lo perdido; al mismo tiempo por medio de la reiteración, se observa al protagonista dentro del proceso de intentar una definición de lo que ya no posee, proceso que culmina en un absoluto fracaso.

A partir de la sección IX, la narración adquiere características muy diferentes a las observadas en la primera parte. Sin embargo, este cambio no resulta abrupto debido principalmente a la inclusión de la sección VIII, la cual por poseer elementos de la realidad interior y un lenguaje lírico, nos prepara para la segunda parte. Después de la muerte de Irene, el protagonista comienza a sufrir la pérdida progresiva de la esperanza que lo animaba en la primera parte y su monólogo lírico se hace ambiguo y caótico. La progresión temporal pierde su orden cronológico, la realidad interior se impone sobre la circunstancia exterior y el protagonista se expresa en un estilo poético y hasta sintácticamente incoherente.

En esta segunda parte, la concepción subjetiva del tiempo adquiere gran importancia y afecta el orden de las secciones presentadas. De pronto, el protagonista siente que su vida va perdiendo sentido y, junto con esta sensación, el tiempo parece alargarse monótonamente, lo que le hace decir: "Y luego existen esos días que se arrastran desgraciadamente, que pasan dando vueltas sin traerse nada, el tiempo que corre a nuestro lado, ciclista sin apuro y vestido de gris, que tumba su bicicleta sobre el domingo, el jueves, el domingo de los pueblos, y entonces, cuando el aire más parece inmóvil, y nuestro anhelo se hace invisible como una gota de la lluvia, pegándose al vidrio, y sobre el techo de mi habitación demasiado apartada, persiste, insiste, cayendo el aguacero . . ." (pp. 105-06).

La influencia de un tiempo subjetivo interior afecta el orden de las secciones y la progresión temporal se hace más difícil de seguir para el lector. Así, en la sección X nos habla de su huída y estadía en hoteles, luego en la sección XI sabemos de su encuentro con Lucía en una casa de huéspedes y todos estos sucesos nos dan la impresión de ser posteriores a la muerte de Irene. Sin embargo, en la sección XII vemos al protagonista inmediatamente después del entierro de su amada. De esta manera, el lector se enfrenta con sucesos que no corresponden exactamente al orden habitual y la narración se hace más difícil de seguir.

La ambigüedad observada en la progresión temporal se observa también en la presentación de algunos personajes

pues, a medida que el protagonista se vuelca hacia su realidad interior, el proceso de asociación libre se hace más evidente. Por ejemplo, en cierto momento el protagonista dice: "De veras, es horrible esta vida, la Lucha, el sol entraba cada mañana, la Lucha aún todavía tan niña, y arrastrarse hasta el muelle desde donde se pierden todos los sentidos" (p. 103).

En esta meditación lírica, el protagonista no siente la necesidad de explicar a un lector ficticio quién es Lucha ni tampoco dice explícitamente que ella se suicidó. Por el contrario, al meditar consigo mismo sobre lo horrible de la vida, parece justificar esta aseveración asociando lo que sucedió a la muchacha para luego definir la muerte como un estado en el cual se pierden los sentidos.

Este tipo de asociación libre por medio de la cual el protagonista sustenta sus generalizaciones sobre la vida produce la aparición repentina de personajes que no tienen una función específica en cuanto a la acción; más bien sirven de referentes conceptuales para las inquietudes del protagonista. Como otro ejemplo de este fenómeno se puede citar el siguiente párrafo en que aparece un José Silva del cual sólo sabremos que murió en una riña: "Era indudable que José Silva terminaría en aquello, dándose de balazos con cualquiera en una de esas lúgubres estaciones que se acercan a Cantalao, y cuando todos los cálculos están hechos, cálculos que van amontonándose en la misma igualdad

negativa, deshacer ese tumulto con una rápida acción es el verdadero camino. Yo escogí la huída . . ." (pp. 102-03).

Las diferencias más notables entre la primera parte y la segunda se dan en el plano estilístico y en el tipo de mundo presentado. El lenguaje coloquial de la primera parte que estaba constituido por oraciones breves empieza a complicarse y esta complicación produce un efecto caótico. Esta transformación se produce a partir de la sección IX, fragmento lírico sobre el otoño que simboliza la desintegración de lo vital, el amor tronchado y la destrucción de la esperanza. La longitud de las oraciones aumenta creando un ritmo encadenado constituido principalmente por enumeraciones que aparentemente no tienen asociación lógica. Esta característica del estilo se puede ilustrar con el siguiente pasaje sacado de la sección IX: "Porque la tarde es un capullo frío de donde como negras flores emergen sombras, pasan carruajes triturando el amarillo de las hojas, amarillo lívido de caídas muertas arrastradas quebradizas lencerías, parejas inclinadas en sí mismas que pasan tambaleando como campanas, dirigiéndose hacia esa dirección en que un naípe de metal en monedas descuella sobre la pared" (p. 102).

Al describirse la tarde como un capullo frío, se apunta hacia lo vital detenido y tronchado por la muerte; esta combinación de vida y muerte luego se amplía por medio de los elementos numerados que le siguen. Las sombras son flores pero de color negro, los carruajes que pasan Trituran las hojas ya muertas que se transforman en quebradizas lencerías.

Finalmente, al describirse a las parejas dirigiéndose hacia un camino cerrado por el frío metal de un naipe, se sugiere el amor no realizado, tronchado por la muerte. Esta enumeración de elementos aparentemente no relacionados se hace a partir de oraciones largas que producen un ritmo encadenado.

En otras ocasiones, las oraciones presentan mutilaciones que hacen perder el hilo sintáctico y que responden al proceso de asociación libre en el protagonista; como ejemplo se puede citar el siguiente párrafo: "Yo escogí la huída, y a través de pueblos lluviosos incendiados, solitarios, caseríos madereros en que indefectiblemente uno se espera con los inmensos castillos de leña, con el rostro de los ferroviarios desconocidos y preocupados, con los hoteleros y hoteleras, y en el fondo del cuarto donde la vieja litografía hamburguesa, la colcha azul, la ventana con vista a la lluvia, el espejo de luna nublada de donde salen los días jueves, el lavatorio, el cántaro, la bacinilla, la desesperación de salir de ninguna parte y llegar allí mismo" (p. 103).

En este trozo que adquiere las características de una corriente del pensamiento, el protagonista omite el verbo modificado por el complemento circunstancial "a través de pueblos lluviosos" y se limita a enumerar los elementos que encontró en su camino. Al nombrar a los hoteleros, súbitamente acude a su mente la visión de un cuarto de hotel y, sin hacer una transición que debería incluir otro verbo,

ahora evoca sus detalles concretos como litografía, colcha y espejo para finalmente combinarlos con la abstracción "la desesperación de salir de ninguna parte y llegar allí mismo". En este tipo de construcción, la omisión de un verbo principal más el ritmo encadenado producen una incoherencia lógica para el lector.

Esta modificación subjetiva del lenguaje afecta también la adjetivación normal de un sustantivo como en: "amarillo lívido de caídas muertas arrastradas quebradizas lencerías" (p. 102) y se crean expresiones nuevas como en: "Yo he estado solo a solo" (p. 109).

En cuanto al mundo presentado, a medida que el protagonista va perdiendo toda esperanza, su mundo interior va alcanzando prioridad sobre la realidad exterior. Para el lector se hace difícil distinguir lo que ocurre en la mente del protagonista y aquello que pertenece a la realidad objetiva. A esta poca comprensión contribuye en gran parte la técnica del punto de vista pues el protagonista usa el mismo tono para referirse a hechos reales y a hechos imaginados. Así, en las secciones X y XII habla de la aparición de la amada muerta como si éste fuera un hecho común y corriente:

Irene, hela otra vez volviendo a pasar frente a mi puerta, aunque bien lo sabe, su vestido rosado y su sombrero verde ya no despiertan mi atención.

Sí, es bien seguro, ella quiere envanecerse sola, topando débilmente mi reconcentrada pasión como desde lejos, y no sabiendo, pero yo apenas si la miré. Y cuando su boca frente a mí, y todavía ay completamente inolvidable me preguntó el precio de la seda y del pañuelo que yo llevaba al cuello, yo, estoy seguro, le dije aquellos precios sin pizca de impaciencia" (p. 106).

El predominio de la realidad interior sobre la realidad exterior culmina en la sección final (XV) con la visión onírica del protagonista en la cual encuentra a Florencio soñando. En este sueño dentro de un sueño, el protagonista se desdobra en un fantasma para luego convertirse en una vieja ladrona que cose con una sola mano. El protagonista sueña que, dentro del sueño de Florencio, aparece entre las imágenes oníricas la figura de Irene y, de pronto, el sueño de Florencio se mezcla con su propio sueño. Así, de la misma manera como en las secciones anteriores se mezclaba la realidad exterior con elementos interiores, ahora el protagonista siente el impacto de Irene en el sueño de Florencio y se angustia al darse cuenta que la amada es inalcanzable.

Finalmente, la segunda parte se caracteriza por la presentación de símbolos que se configuran a partir del nivel concreto presentado en la primera parte. En el principio de la obra, veíamos al protagonista con la fuerza de una esperanza durante el verano que servía de ambiente. Una vez muerta Irene, se comienza la segunda parte con una sección lírica sobre el otoño que se describe con elementos de desintegración y muerte: la tierra tiene "un grave olor a espadas polvorientas" (p. 102) y el otoño está hecho de "deshechas mariposas con olor a polvo" (p. 102). El amor tronchado, por otra parte, se contrasta con el amor vital de la primera parte y se simboliza con las imágenes de "un

capullo frío" y las parejas que se dirigen por un camino tapiado con una pared de metal.

Además, en contraste con el amor insatisfecho observado en la sección VI, aparece en la sección XI la figura de Lucía que simboliza la quimera de un amor realizado y la esperanza cumplida. Se refiere a ella de la siguiente manera: ". . . mi pequeña Lucía, cántame, encántame con el crecer de la larva de las tinieblas, allí donde comienzan a despuntar el agujero de las ventanas, el alto brillo de las embarcaciones del tiempo, todo lo que aman los hombres y las mujeres unidos muy ardientemente y lo que yo sólo, pobre habitante perdido en la ola de una esperanza que nunca se supo limitar, puede desear para acallar sus pensamientos tristes" (p. 105).

Al mismo tiempo, Florencio, quien en la primera parte deshace su ilusión con el acto físico de matar a Irene, se transforma en la sección XIV y adquiere una dimensión genérica que se expresa al decirnos: "Mi hombre contra nada huye o está lejos. Conozco todos los paraderos de Florencio, los nombres, las profesiones, las ciudades y los campos en que cruzó el paso de mi antiguo camarada . . ." (p. 107).

El protagonista siente la necesidad imperiosa de vengarse de Florencio quien se transforma en un símbolo de todos los obstáculos que se le presentan para cumplir su esperanza. Matarlo significa así un acto de liberación y un cumplimiento de su existencia que se expresa de la siguiente manera: "Como un tremendo obstáculo en un camino necesario

ese acto se ha puesto en mi existencia, y ese tiempo de desorientación y de fatiga sólo hace no más que aislarlo" (p. 107).

Luego el protagonista agrega: "Y que ese gran cumplimiento vaya a ser el mío, que esa gran seguridad tenga que ser mi alimentación de pesares tragados con continuidad que sólo yo conozca y sea yo también una vez llegado el término, el dueño de mi parte de libertades" (p. 107).

Sin embargo, en la sección final, el protagonista es incapaz de alcanzar a la amada de la cual lo separa un muro de violetas y tampoco puede matar a Florencio que está protegido por un muro de sueño. Su impotencia apunta a la pérdida total e irrevocable de aquella esperanza que lo animaba al principio y, al despertar de su sueño, el amanecer simboliza su soledad y tristeza infinitas. La obra concluye con el protagonista diciéndose:

Ahora estoy acodado frente a la ventana, y una gran tristeza empaña los vidrios. ¿Qué es esto? ¿Donde estuve? He aquí que de esta casa silenciosa brota también el olor del mar, como saliendo de una gran valva oceánica, y dónde estoy inmóvil.

Es hora, porque la soledad comienza a poblarse de monstruos; la noche titila en una punta con colores caídos, desiertos, y el alba saca llorando los ojos del agua" (p. 109).

El protagonista es totalmente incapaz de comprender su realidad y la noche desierta y el alba que llora parecen simbolizar un pasado vacío y un futuro impregnado de tristeza.

A través de este análisis hemos observado algunos elementos que convierten a El habitante y su esperanza en el primer exponente vanguardista en la novela chilena. Por

estar presentada a través de un monólogo lírico que ignora la relación explícita entre narrador y lector ficticio, este último debe realizar una participación muy diferente a aquella observada en una novela realista-naturalista. Debido a que tenemos un narrador-protagonista con un mundo interior que permeabiliza la realidad exterior, el lector se enfrenta con un mundo mimético desordenado y caótico. La supra-realidad creada debe ser así reordenada y la obra adquiere las características de una novela abierta.

A esta característica que constituye en sí un avance en la narrativa chilena, habría que agregar la sólida construcción artística de esta novela pues el cambio interior sufrido por el protagonista se sustenta firmemente por medio de su estructura y su estilo. Además, la representación simbólica de la pérdida de la esperanza se construye a partir de los elementos concretos que en la primera parte delineaban la circunstancia del protagonista.

En 1929, Vicente Huidobro publica Mío Cid Campeador, obra muy inferior a El habitante y su esperanza pero que merece ser mencionada por su intento de innovación técnica. Esta novela no es sino una recreación de la historia del Cid en la cual se mezclan sucesos del Romancero, el Cantar, la Historia y la propia invención de Huidobro.²⁹

Tanto la caracterización del Cid como la actitud del narrador son eminentemente épicas: el Cid se describe con características superiores a cualquier ser humano y el narrador siente una profunda admiración por su héroe. Sin embargo,

la distancia temporal entre el narrador y lo narrado infunde en el primero una característica singular. El narrador pertenece al siglo XX y, como tal, compara las cualidades heroicas de su mundo mimético con aquéllas de un presente que le parece muy inferior. Así, al describir una batalla, comenta: "En ese entonces se peleaba cuerpo a cuerpo en una fantasmagoría de alaridos y de lanzas. Eran guerras de soldados y no de químicos, guerras de músculo y bravura, no de cálculo y geometría".³⁰

Tal vez el aspecto más interesante de esta novela se da en la aparición de un narrador diferente al narrador épico y al cual vemos durante el proceso creativo. En repetidas ocasiones, los personajes del mundo mimético sobrepasan los límites convencionales de la ficción para aparecer frente a este narrador que está escribiendo la novela. En un momento de ésta, por ejemplo, después que el narrador ha dado juicios sobre la belleza de Jimena, aparece el Cid frente a su escritorio y lo corrige. En otra ocasión, al describir a Jimena llorando, dice: "Teresa Alvarez lanza un suspiro de desahogo, en los ojos de Jimena aparece una lágrima, tiembla un instante, cae sobre mi novela y no puedo impedir que ruede a través de toda esta página" (p. 817).

Si bien se logra dar otra dimensión a lo mimético, por medio de este recurso, el contexto de la novela no permite una verdadera profundización en un concepto que podría haberse transformado en un tema dinámico. Las interrupciones

del narrador-poeta constituyen sólo parte de un juego técnico que carece de fondo.

Esta misma característica se observa en Cagliostro (1934), otra novela de Vicente Huidobro, aunque las innovaciones técnicas son más sustanciales. Como en Mío Cid Campeador, la fábula se configura a partir de la recreación de un personaje histórico: el mago Cagliostro que vivió durante la época final del reino de Luis XV en Francia. Huidobro quiso usar una forma revolucionaria para su novela y la construyó a la manera de un film donde lo visual predomina sobre lo narrativo tradicional.

A partir de un argumento de intriga y misterio que se asemeja mucho a una película de capa y espada, se presenta el mundo mimético utilizando técnicas del cine mudo. Para crear esta ilusión cinematográfica se modifica hábilmente la técnica del punto de vista y el narrador omnisciente se transforma, más bien, en un espectador que transmite sus impresiones. Como una ilustración de este recurso se puede citar el siguiente párrafo:

Frente a frente, la fuerza de la sonrisa de la mujer y la fuerza de la mirada del hombre. Es un espectáculo que vale la pena de ser observado. Cagliostro se aproxima y se retira. La lucha en él debe ser violenta. No puede contenerse, va a ceder, va a caer vencido . . . No, la voluntad del mago recupera su dominio, se rehace fuerte y feroz. Se detiene casi sobre los labios de Lorenza, el gesto amoroso se transforma en un gesto de energía.³¹

Por ser una obra eminentemente visual, el espacio adquiere una importancia vital y los personajes se caracterizan sólo a partir de sus acciones observables. La

configuración del espacio se realiza a partir de un montaje en el cual el enfoque cambia rápidamente de un lugar a otro. De esta manera, se modifica la forma tradicional del capítulo para convertirlo en una corta escena unida por un subtítulo a lo cine mudo que funciona como transición.

Dentro de la presentación del espacio vale la pena mencionar dos técnicas que contribuyen a la ilusión cinematográfica: la visión panorámica y el close-up. La inclusión de un espacio amplio se puede ilustrar con el primer pasaje de la novela: se nos presenta un bosque azotado por la tempestad y aparece, al fondo del camino, una carroza que se va acercando al plano central; la portezuela de la carroza cruje al abrirse y aparece un hombre con una capa que sólo deja ver sus ojos fosforescentes. Este hombre se acerca hacia una casa que se ve al fondo del paisaje y al llegar a ella se dirige al subterráneo. Luego, la carroza vuelve a alejarse por el camino en cuyo horizonte se hunde el disco del sol. Como un ejemplo de la técnica del close-up se puede citar el siguiente párrafo: "En ese instante se diría que todo el salón se llena con el rostro trágico de Eliane de Montuert. Al interior de la pecera la cabeza del herido se agranda, se vuelve enorme, enormemente enorme, desborda de la pecera y ocupa toda la escena. La cabeza sola, con una herida en la frente, abierta, chorreando sangre, la cabeza es como un muro ante nuestros ojos" (p. 1021).

Por otra parte, las acciones que realizan los personajes son siempre rápidas y mecánicas, a la manera del cine mudo,

y se describen en un estilo de frases muy cortas que le infunden un ritmo cortado. Esta característica se puede ilustrar con el siguiente pasaje: "En tres saltos el prefecto se lanza hacia la puerta, la abre violentamente mirando hacia ambos lados del corredor. Como no ve a nadie, vuelve a cerrar la puerta, coge la carta, la despliega y lee . . ." (p. 1035).

El lector contempla a estos personajes desde una distancia que no le permite penetrar más allá de sus acciones y su característica cinematográfica se incrementa por medio de la inclusión de artefactos mecánicos típicos de una película de misterio de los años treinta. Así, después de la muerte de Lorenza, vemos a Cagliostro manipulando de la siguiente manera:

En el mismo instante la campanilla que se encuentra arriba en el muro de la chimenea llama ligeramente. Al oírla Cagliostro hace funcionar el resorte del baúl y la plataforma con el cuerpo de Lorenza desciende hasta que el cuerpo desaparece en el interior. Entonces la tapa se cierra y Cagliostro se dirige hacia la chimenea, levanta el pequeño párpado de madera que cubre el triángulo abierto en el muro, y mira hacia la pieza vecina. Enseguida apoya el pie sobre el resorte y cuando la pantalla metálica se levanta, sale del laboratorio por el mismo camino por donde vimos salir al Conde Sablons hace un momento. (p. 1041)

El aporte de estas dos novelas de Vicente Huidobro se encuentra, indudablemente, en la experimentación técnica que se realiza en ellas. Desgraciadamente, al carecer de un tema profundo como aquel observado en El habitante y su esperanza, estas obras se convierten más bien en un juego técnico insustancial. En 1935, aparecen dos novelas

vanguardistas que combinan la utilización de técnicas nuevas con un contenido de valor universal: La última niebla de María Luisa Bombal y La fábrica de Carlos Sepúlveda Leyton.

En La última niebla se dan algunos elementos semejantes a los observados en El habitante y su esperanza: el modo narrativo adquiere las características de un monólogo lírico en el cual la narradora-protagonista contempla su realidad inmediata. A esta falta de distancia temporal y espacial se agrega la subjetividad del relato que está impregnado de una realidad interior. El lector se convierte así en una especie de receptor-confidente que observa el mundo íntimo de una mujer que sufre una frustración amorosa. Esta frustración que al principio sólo se insinúa, va intensificándose con la aparición de Reina, mujer que al experimentar un amor realizado funciona como personaje en parte motivador de las acciones íntimas de la protagonista.

Como en El habitante y su esperanza, el mundo mimético está configurado por dos estratos: lo real exterior reconocible y el mundo interior o de ensueño. Y, nuevamente, el lector debe discernir entre estos dos niveles que se confunden, sin tener un referente objetivo que le dé alguna luz. Por el contrario, ambas realidades se funden en una supra-realidad en la cual el leit-motiv de la niebla, elemento sacado de la realidad exterior, va reforzando simbólicamente el problema interior de la protagonista y, al mismo tiempo, va creando una realidad paralela.

Si este leit-motiv tuviera un significante simbólico fijo podría de alguna manera iluminar al lector, pero esto no sucede. De una manera muy sutil se presenta primero como un elemento ominoso de la muerte y aridez pasional que contrasta con la luz. Cuando la protagonista sale una noche a la ciudad donde encontrará al amante, la niebla se transforma en una "neblina [que] esfumando los ángulos y tamizando los ruidos [comunica] a la ciudad la tibia intimidad de un cuarto cerrado";³² así, lo tenebroso de la niebla ha adquirido cualidades positivas que facilitan el acto amoroso. La realidad se transforma y, de pronto, aparece el amante que posee las características misteriosas de la niebla y, al mismo tiempo, contrasta con ella por estar impregnado de una luz vital. Cuando la protagonista posteriormente regresa al lugar de su aventura, la niebla se transforma en un enemigo que oculta las cosas y funciona como un símbolo del tiempo que lo desvanece todo. Junto con su intento frustrado de suicidio, la protagonista siente el peso de una niebla que tiene una "inmovilidad definitiva" (p. 103) de la misma manera como su existencia está irrevocablemente detenida en un vacío espiritual. El uso de un leit-motiv con referentes simbólicos cambiantes contribuye al carácter íntimo del modo narrativo: la narradora-protagonista contempla su mundo interior desde su propia perspectiva e impone sobre la niebla significados abstractos personales.

El éxito de esta novela radica tanto en la penetración de una inquietud interior femenina como en el hábil uso de

técnicas narrativas innovadoras que la convierten en una de las mejores exponentes vanguardistas de la novela chilena.³³ En 1935, se publica también La fábrica de Carlos Sepúlveda Leyton, obra que no ha recibido la atención merecida de parte de la crítica.³⁴ En esta novela se continúa la trayectoria de Juan de Dios, protagonista de Hijuna, pero ahora lo vemos como estudiante de la Escuela Normal donde se lo prepara para ser profesor primario.

El elemento más notable de esta novela se encuentra, sin duda, en la presentación del nivel subconsciente del protagonista. Observamos a Juan de Dios desde el interior de su mente reaccionando hacia la realidad exterior y transformándola por medio de su imaginación. De esta manera, el modo narrativo se realiza a partir de un monólogo íntimo que adquiere las características de una corriente del pensamiento. El lenguaje, lejos de poseer una función comunicativa, sirve más bien como un elemento unidimensional por medio del cual el protagonista habla consigo mismo. Al mismo tiempo, el uso constante de asociaciones libres da a la narración un carácter caótico y un ritmo encadenado. Un objeto o suceso de la realidad objetiva sirve como motivación externa para que vuele la imaginación del protagonista o haga evocaciones por asociación.

Al presentarse el mundo mimético a través del subconsciente del protagonista, la realidad adquiere características peculiares: los objetos se personifican y los seres humanos se transforman en caricaturas en las cuales

sobresale un solo detalle. Además, esta perspectiva individual impone sobre la realidad una dimensión particular: los objetos y detalles que generalmente pasan para nosotros casi desapercibidos adquieren gran importancia y se crea una especie de infra-realidad que predomina sobre aquellos elementos que usualmente tienen prioridad.

De esta manera, cuando el protagonista en su clase de trabajos manuales busca infructuosamente un gramil, reacciona de la siguiente manera: "Me vuelvo al estante con mi serruchito, y me dan ganas de pegarle donde le duela; pero es tan pequeño . . . y tan bonito con sus dientes de leche . . . Lo coloco delicadamente en el agujero que le sirve de cuna, y le doy golpecitos en la cabeza rubia. --Gramil . . . ¿Quién se llama gramil en este estante? Pero las herramientas cierran la boca y no quieren hablar. Quizás no tienen permiso".³⁵

Este proceso personificador de objetos inanimados se transforma en el proceso contrario cuando se trata de seres humanos. Para el protagonista y su visión impresionista, las personas no son más que un conjunto de detalles sobresalientes como en la siguiente descripción: "Atraviesa el patio una barba dorada de chivato rucio, y pegado a la barba, alumbrado por unos ojos celestes purísimos, a la siga de un cigarro puro macizo (la cabeza del cigarro toda nevada), camina un terno claro, y dentro de la primavera del terno, un patojo y anciano profesor alemán que nos reparte blandas sonrisas de abuelo" (p. 38).

En esta visión particular de una persona, sus detalles accesorios como la barba, el cigarro puro y el terno claro, se destacan de tal manera que el profesor se transforma en un ente encerrado en la primavera de un terno que camina. La personificación de los detalles accesorios y lo estático de una figura animada convierten a los seres humanos en pobres caricaturas como en el siguiente párrafo: "En la puerta se detiene un tongo medio amarillento, encaramado en una cabeza de pájaro. Relumbra un gran anillo que se llega hasta la altura del tongo, y el tongo va cayendo suavemente como en un vuelo planeado. La cabeza de pajarito nos sonríe y saluda para todos lados, mientras el cuerpo flaco parece doblado en dos . . . Sonríe la cabeza de pajarito, y exhibe los dientes grandes, y en mitad de la boca colorea un diente jefe, de oro. Ese diente ha sido puesto ahí porque s , para que sirva de jefe, y de lujo; de adrede" (pp. 53-54).

Por otra parte, la perspectiva microscópica hacia la realidad exterior produce descripciones acabadas de objetos y acciones que para el narrador-protagonista se transforman en elementos vitales de su mundo interior. Así, mientras el protagonista toma desayuno, contempla las tazas y dice:

Las tazas de barro imitan loza blanca, requebrajada, y las líneas sucias de las heridas del barro aporcelanado se entrelazan confusamente y forman un laberinto de patas de ar a. Ninguna taza tiene oreja; pero se ve la señal, oscurecida, como el rastro de un dedo, en la parte donde la oreja sirvió de cerebro a la taza, ahí mismo donde la oreja de barro enclavó la soberbia de los dictadores. Un golpe de cuchillo, seco, sin vacilaciones; un glorioso golpe pristino, forjado en la infancia del

Tiempo, ha descuajado la orejita de barro. Después de todo, la oreja, es decir, el cerebro de la taza, no sirve para nada. Tres rayas azules disfrutan la taza, y son como tres anillos que dan a la taza de barro la diáfana prestancia de la porcelana. (p. 35)

En la contemplación de un objeto perteneciente a la realidad exterior, el protagonista no sólo se detiene en sus detalles mínimos como su contextura sino que también empieza a elucubrar sobre la ausencia de una oreja en la taza. Hace una abstracción imaginativa en la cual la oreja se transforma en el punto de atracción para aquéllos que la trocharon ("la oreja de barro enclavó la soberbia de los dictadores"). Luego imagina la acción como "un golpe de cuchillo" que se elabora como un golpe pristino forjado en el tiempo. Su aserción comparativa de que la oreja servía como cerebro de la taza ahora se profundiza y la oreja se convierte en un sinónimo de cerebro.

Al tener a un narrador-protagonista que está constantemente fijando su mirada en objetos nimios que motivan su imaginación, se logra una nueva perspectiva hacia la realidad y la narración adquiere un ritmo lento. Este mismo proceso se observa en la descripción detallada y elaborada de ciertas acciones como en el momento en que uno de los estudiantes se lava la cara: "Unas quijadas de asno se hunden en el lavatorio blanco y las quijadas hacen rápidas zambullidas, de lado, hasta la mitad de la cabeza, mientras el cuerpo huesudo echa las patas hacia atrás y las manos se agarran al armatoste, y los latones se aplanan aquí y se hinchan al lado, haciendo ampollas que se suceden ruidosamente.

Al concluir el juego, las quijadas de asno mueven la cabeza estrecha, corta y rápidamente" (p. 22).

La imaginación del protagonista da dinamismo a los elementos contemplados y la modificación de la realidad exterior por un elemento interior incluso afecta la visión que el protagonista tiene de sí mismo produciendo un desdoblamiento. Este desdoblamiento en una imagen se produce, por ejemplo, en el momento en que los estudiantes cantan una canción sobre las hojas que caen marchitas y Juan de Dios imagina lo siguiente: "La sala se va llenando de hojas secas, y somos unos pobres álamos en fila en un largo camino . . . gemimos el dolor del viento, y se nos está cayendo a pedazos la tristeza . . . " (p. 106).

El subjetivismo de la realidad presentada se observa también en la concepción del tiempo que configura la estructura de la obra. Esta consta de dieciséis capítulos, doce de los cuales transcurren durante las primeras veinte y cuatro horas que Juan de Dios pasa en la Escuela Normal. Para el protagonista este lapso de tiempo se extiende monótonamente, sensación que le hace decir: "Y el día está--para nosotros--iniciándose así, lenta, penosamente. Y son tantos, tantos años . . . Y el Tiempo está tan enfermo de reumatismo, tan amarrado a su silla de ruedas, y tan quejumbroso, que dan ganas de que se muera luego . . . " (p. 63).

Durante estas veinte y cuatro horas, se suceden las aburridas clases y Juan de Dios se refugia en su realidad

interior que infunde dinamismo a una situación estática cuya monotonía sólo se rompe con la irrupción de la lluvia.

El capítulo XIII ocurre cinco años después, durante el último día de clases. Juan de Dios se encuentra en la huerta, al lado de un durazno en flor, y descubre que, después de todo, le apena dejar su escuela; se pregunta cómo el tiempo pudo pasar tan rápidamente y comienza a evocar algunos sucesos que ocurrieron durante los cinco años. En contraste con los doce primeros capítulos, la narración se acelera por un montaje temporal que incluye en forma fragmentada una regresión en el tiempo. Dentro de esta fragmentación, la repetida frase "Nunca creí que el Tiempo se moviera tanto" funciona como una especie de estribillo unificador y temático.

El capítulo XIV incluye la despedida a los estudiantes graduados y la salida de Juan de Dios al mundo exterior. En el capítulo XV tiene una experiencia amorosa con una muchacha que encuentra en un bar y, finalmente, en el capítulo XVI, lo vemos regresando a su hogar.

La crítica implícita hacia la educación que observábamos en las clases aburridas y desligadas de la verdadera realidad adquiere una gran importancia en estos últimos capítulos. Al enfrentarse Juan de Dios con el charlatán y los borrachos del barrio Estación, siente que sus cinco años en el internado no lograron prepararlo para conducirse en el mundo exterior y se siente un inútil. La Escuela Normal no es más que una mera fábrica que produce profesores

por serie. De pronto, Juan de Dios descubre que su antigua conducta de "palomilla" de barrio pobre facilita mejor su actuación en este ambiente totalmente desligado de lo académico y recupera una identidad que él creía ya superada.

Los cinco años de disciplina y pedagogía aparecen como un período que no logró prepararlo para la vida e, irónicamente, su verdadera iniciación se produce con la corta experiencia amorosa que tiene con Rina. Sin embargo, ante los ojos de los demás, Juan de Dios se ha convertido en un normalista cuya identidad está representada por el clásico tongo de los estudiantes. El conflicto sin resolución entre su verdadera identidad y aquélla que su vida de normalista le ha adjudicado se expresa muy bien al final de la novela cuando se encuentra con un antiguo amigo que reacciona de la siguiente manera: "Se planta frente a mí y me queda mirando con los ojos muy abiertos, como si yo no fuera yo, como si a mí me faltara la nariz . . . Se pasa la mano por el bigote lacio, y me hace una pregunta que no tiene respuesta . . . -- . . . ¿Y el tongo . . . ?" (p. 165).

La fábrica es, indudablemente, una obra importante dentro del desarrollo de la novela chilena: por primera vez se elabora la realidad del subconsciente con la técnica de la corriente del pensamiento y se planea una estructura peculiar a partir de una concepción subjetiva del tiempo.

3. Conclusiones

Durante el período comprendido entre 1920 y 1938, la novela chilena presenta características que la distinguen de aquella producida en los años anteriores. A pesar de que se continúa la tradición realista-naturalista, aparece el movimiento mundonovista que innova en cuanto al contenido del mundo mimético, fijando su mirada en un espacio hasta ahora no explorado. Paralelamente a la vigencia predominante de este movimiento, empieza a surgir la tendencia vanguardista que reacciona contra los cánones realistas-naturalistas y explora nuevas posibilidades para la novela.

Dentro de la tendencia mundonovista que comienza en 1920 con la publicación de Zurzulita y El roto, se distinguen dos preferencias: una que penetra en el espacio campesino y otra que intenta describir el espacio urbano popular.

A partir de Zurzulita, el mundonovismo campesino se caracteriza por la intención de profundizar en aquellos elementos que distinguen lo campesino y típicamente chileno de lo europeo. Los escritores exploran diferentes espacios y nos presentan la idiosincrasia y categorías antropológicas del valle central, la montaña y el sur del país. En 1927, se publica El pueblo maravilloso, obra que incrementa esta profundización en el mundo presentado por la inclusión del bajaje mitológico.

A diferencia de este mundonovismo de esencias, notamos que el mundonovismo urbano popular comienza como una descripción pintoresca y superficial en la cual se produce una

mínima transformación de la realidad exterior. Sin embargo, hacia los años treinta, se produce un cambio de actitud y en la descripción del mundo mimético se omiten los detalles exteriores para penetrar en su verdadera esencia. Con la publicación de Más Afuera (1930), el personaje de la clase baja deja de constituir un ente pintoresco para convertirse en un personaje de carne y hueso, con conflictos psicológicos e inquietudes filosóficas similares a las de cualquier hombre. Por otra parte, en Lanchas en la bahía (1932) e Hijuna (1934) se nota un cambio de perspectiva y, por primera vez, se nos presenta el mundo mimético desde el punto de vista de alguien que forma parte de él. Se supera, así, el tipo de narrador observado en El roto y en vez de tener una perspectiva exterior para un lector que desconoce este mundo, tenemos ahora un narrador que contempla su mundo desde un punto de vista íntimo.

El vanguardismo chileno surgió como una reacción a la tendencia realista-naturalista y encuentra su fuente en el movimiento vanguardista europeo. Los escritores chilenos empiezan a conocer las obras de James Joyce y Marcel Proust, y de pronto descubren contenidos y técnicas que superan la copia fiel de una realidad exterior. A este movimiento de reacción contribuyeron la publicación de revistas de tono europeizante y el regreso de Vicente Huidobro quien trajo consigo las ideas europeas en boga.

Poco a poco, el escritor va modificando sobre la forma realista-naturalista y se producen dentro de la novela

chilena obras como Alsino (1920), La sombra del humo en el espejo (1924) o El socio (1928). Entre este grupo de novelas que de alguna manera u otra se alejan de la tradición decimonónica, El hermano asno constituye una novela clave por presentar un tipo de modo narrativo que será característico de la novela vanguardista. Se inicia esta preferencia con la publicación de El habitante y su esperanza de Pablo Neruda.

Hacia los años treinta, la publicación de Cagliostro (1934), La fábrica (1935) y La última niebla (1935) marcan la entrada definitiva de la sensibilidad vanguardista en la novela chilena. Esta tendencia no sólo produce un nuevo tipo de novela, sino que también explora los contenidos del mundonovismo urbano popular al que profundiza, como observábamos en Lanchas en la bahía (1932) e Hijuna (1934).

Junto con la aparición de una nueva sensibilidad, se crea una profunda ruptura con la tradición realista-naturalista y la novela adquiere características nuevas que la distinguen de ésta.

El narrador que se caracterizaba en la novela realista-naturalista por poseer un perfecto dominio del mundo presentado ahora se transforma en un narrador limitado que contempla un mundo que se desplaza en el presente. Al omitir la distancia temporal y espacial de la narración, la novela vanguardista presenta un mundo mimético que el lector debe reordenar y su participación la convierte en una novela abierta.

Por otra parte, el tipo de relación tradicional entre narrador y lector ficticio se modifica al tener un narrador que evoca o expresa sus inquietudes para sí mismo. El lenguaje lírico predomina sobre lo representativo y el narrador-protagonista parece no sentir la necesidad de explicar lógicamente su mundo.

Esta subjetividad predominante en el modo narrativo afecta a la vez el tipo de realidad presentada dentro del mundo mimético. Si en la novela realista-naturalista se intentaba la representación acuciosa de la realidad externa y reconocible, ahora es la realidad interior la que adquiere importancia. La realidad exterior se convierte, así, en una mera motivación para el subconsciente del protagonista que la transforma por medio de la imaginación o el ensueño creando una supra-realidad que el lector debe interpretar. De esta manera, en novelas como El habitante y su esperanza, La última niebla o La fábrica nos enfrentamos con un narrador-protagonista que impone elementos interiores sobre la realidad concreta.

Al mismo tiempo, el predominio de lo interior modifica el concepto tradicional de trama y ahora los sucesos ganan en una intimidad que se transforma en la promotora de lo que sucede interiormente al narrador-protagonista.

Por otra parte, el tiempo se concibe de una manera subjetiva que sobrepasa los límites de lo cronológico. El lector ya no posee los referentes objetivos de la novela

realista-naturalista para determinar el paso del tiempo y debe, más bien, experimentar el tiempo de la misma manera como lo vive el protagonista. De esta manera, en novelas como La fábrica, los primeros doce capítulos se alargan monótonamente y sentimos el mismo tedio que experimenta el protagonista durante sus primeras veinte y cuatro horas en la Escuela Normal.

Finalmente, conviene notar que se produce un cambio en cuanto a la elaboración simbólica que está íntimamente relacionada con lo subjetivo de la narración. Los símbolos creados ya no resultan tan explícitos como era común en la novela realista-naturalista y, lejos de formar parte de un bagaje simbólico establecido, se transforman en símbolos personales acuñados por el narrador-protagonista. Al mismo tiempo, lo estático y fijo de la elaboración simbólica tradicional se dinamiza y se producen símbolos por extensión como en Hijuna o símbolos variantes como en La última niebla.

Entre 1920 y 1937, nos encontramos con una novela que ha modificado sus contenidos y ha absorbido parte de la elaboración técnica del movimiento vanguardista europeo. Simultáneamente con la exploración de diversas esferas de la realidad exterior, se ahonda en los contenidos subjetivos que afectan la presentación de ese mundo. Al mismo tiempo, las técnicas vanguardistas penetran en los ámbitos de la preferencia mundonovista renovando los viejos formatos decimonónicos.

Notas

¹ Para una comprensión del ambiente político-literario en el cual se desenvolvían estos escritores se pueden consultar las evocaciones de la época hechas por José Santos González Vera en su libro Cuando era muchacho (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1951). Son de especial interés las siguientes secciones: "Federación de estudiantes" (pp. 245-47), "Asalto al Club de estudiantes" (pp. 248-53), "Contentulios de Claridad" (pp. 313-16) y "Neruda y su banda" (pp. 317-21).

² Con la excepción de la Revista Chilena (1917-1930) y Atenea, revista fundada en 1924 y que ha continuado apareciendo hasta nuestros días, se pueden mencionar numerosas revistas de vida muy fugaz como: Rodó (nov 1922-sept 1923), Lectura (jul 1922-nov 1922), Cultura (1925) y Sagitario (1927). Para mayor información sobre estas revistas se pueden consultar: John E. Englekirk, "La literatura y la revista literaria en Hispanoamérica", Revista Iberoamericana, XXVII, No. 52 (jul-dic 1961), 219-79; Boyd G. Carter, Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas (México: Ediciones de Andrea, 1968), pp. 198-205.

³ Dentro de este grupo que a nuestro parecer no merece mayor comentario se incluyen las siguientes novelas: Piedra azul (1920) de Antonio Acevedo Hernández, Robles, Blumes y Cía. (1923) de Fernando Santiván, El tronco herido (1929) de Luis Orrego Luco, Valparaíso, la ciudad del viento (1931) de Joaquín Edwards Bello, Un milagro, Toya (1932) de

Alberto Romero, Mundo en sombra (1935) de María Flora Yáñez y El primer hijo (1936) de Luis Durand.

⁴ Para más detalles sobre esta polémica, consultar: Francisco Santana, Mariano Latorre (Santiago, Chile: Editora Augusto Bello, 1956), pp. 31-37.

⁵ Domingo Melfi, Estudios de literatura chilena (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1938), p. 221.

⁶ Julio Orlandi y Alejandro Ramírez, Augusto D'Halmar. Obras-Estilo-Técnica (Santiago, Chile: Editorial del Pacífico S.A., 1959), p. 15.

⁷ Luis Enrique Délano, "Recuerdos de un Imaginista", Revista Literaria de la S.E.C.H., No. 1 (1957), pp. 27-29.

⁸ La profunda atracción e influencia que produjo Vicente Huidobro en un grupo de escritores de la época están muy bien descritas por Volodia Teitelboim en su artículo: "La Generación del 38 en busca de la realidad chilena", Ate-nea, Año XXXV, CXXXI, Nos. 380-381 (abr-sept 1958), 106-14.

⁹ Cedomil Goić en su excelente ensayo sobre esta novela analiza detalladamente este aspecto. Ver su libro La novela chilena (Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1968), pp. 113-16.

¹⁰ Mariano Latorre, Zurzulita (Santiago, Chile: Editorial Chilena, 1920), p. 178.

¹¹ Para algunos críticos, la descripción de un paisaje que no tiene una influencia directa en la acción o en los personajes constituye un defecto en las novelas de Marta Brunet. Según nuestra opinión, la descripción de un

paisaje bello y cromático sirve más bien para acentuar la situación triste y sin salida del campesino. Entre los críticos que se adscriben a la primera opinión se puede citar a Martha E. Allen y su artículo "Dos estilos de novela: Marta Brunet y María Luisa Bombal", Revista Ibero-americana, XVIII, No. 35 (feb-dic 1952), 67.

¹² Ibid., 63-73.

¹³ Francisco Contreras, El pueblo maravilloso, (París: Agencia Mundial de Librería, 1927), p. 8.

¹⁴ Alejo Carpentier en el prólogo a El reino de este mundo (1948) volverá a insistir en el caudal mitológico de los pueblos americanos que los distingue de los pueblos europeos acuñando el término "lo real maravilloso".

¹⁵ Flor Lumao es la primera novela chilena que presenta un contenido indígena con un propósito de crítica social. Durante el siglo XIX y principios del siglo XX, las contadas novelas que incluyen al indio lo hacen de una manera superficial e idealizada, tal es el caso de Mariluán (1864) de Alberto Blest Gana y Huincahual (1888) de Alberto del Solar.

¹⁶ En la tradición indigenista es muy común la caracterización plana de los personajes, técnica que contribuye a la acerba crítica social presentada por un narrador personal. Entre las novelas hispanoamericanas que poseen esta característica se pueden mencionar Aves sin nido (1889) de la peruana Clorindo Matto de Turner y Huasipungo (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza.

17 Lautaro Yankas, Flor Lumao (Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, 1954), p. 186.

18 Arturo Torres-Rioseco opina que el verdadero protagonista de la obra es el prostíbulo "La Gloria" (Grandes novelistas de la América Hispana [Berkeley: University of California Press, 1943], p. 106). Por otra parte, Vicente Urbistondo parece opinar que hay un protagonista genérico, el roto, aunque considera a Fernando como promotor de la trama (El Naturalismo en la novela chilena [Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1966], p. 153).

19 La tendencia popular encontrará luego exponentes como Hijuna (1934) de Carlos Sepúlveda Leyton, Hijo de ladrón (1951) de Manuel Rojas y Los días contados (1968) de Fernando Alegría.

20 Manuel Rojas, Lanchas en la bahía (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1952), p. 34.

21 Carlos Sepúlveda Leyton, Hijuna (Santiago, Chile: Editora Austral, 1962), pp. 80-81.

22 Jaime Valdivieso en su excelente estudio sobre Carlos Sepúlveda Leyton explora en detalle esta técnica además de puntualizar otros elementos como la corriente del pensamiento y el uso del paréntesis y la elipsis. Consultar su libro: Un asalto a la tradición (Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1963).

23 Domingo Melfi describe Paralelo 53, Sur como: "una serie de narraciones unidas por el hilo del ambiente . . . en la que falta aún la presencia del drama en su terrible

y desnuda realidad". (Estudios de literatura chilena [Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1938], p. 216).

Por otra parte, James O. Swain, aunque parece aceptar la característica episódica de la obra, se detiene a explorar las distintas posibilidades que pudo utilizar Juan Marín para tener un protagonista. Ver su libro: Juan Marín--Chilean: The Man and His Writings (Cleveland: Pathway Press Inc., 1971), pp. 86-90.

²⁴ Alsino ha recibido mucha atención de parte de la crítica. Uno de los mejores ensayos sobre esta obra es "Una gran novela modernista: Alsino" de Javier Martínez Palacio (Insula, Año XXV, No. 279 [1970], p. 14).

²⁵ Para un análisis detallado de esta obra se puede consultar: Ned J. Davison, Eduardo Barrios (Nueva York: Twayne Publishers, 1970), pp. 60-83.

²⁶ Hernán Vidal, "El modo narrativo en El hermano asno de Eduardo Barrios", Revista Hispánica Moderna, No. 33 (1967), pp. 142-49.

²⁷ Andrés Gallardo, "Vicente Huidobro y las novelas de poetas", Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, No. 3 (1968), pp. 104-05.

²⁸ Pablo Neruda, Obras completas (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1956), p. 97.

²⁹ Andrés Gallardo ha demostrado, por ejemplo, que en esta obra no sólo se dan trozos compuestos en los tradicionales octosílabos sino que también se refunden romances sacados del Romancero. Gallardo, pp. 99-100.

30 Vicente Huidobro, Obras completas (Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, 1963), pp. 857-58.

31 Ibid., pp. 1005-72.

32 María Luisa Bombal, La última niebla (Buenos Aires: Editorial Andina, 1971), p. 53.

33 Esta obra ha recibido mucha atención de parte de la crítica. Para un análisis detallado de ella se pueden consultar los siguientes estudios: Amado Alonso, "Aparición de una novelista", prólogo a La última niebla. Margaret V. Campbell, "The Vaporuous World of María Luisa Bombal", Hispania, XLIV, No. 3 (1961), 415-19. Cedomil Goić, pp. 144-62.

34 Hasta ahora sólo Jaime Valdivieso en su estudio sobre Sepúlveda Leyton ha destacado algunos elementos artísticos de esta obra. Su análisis incluye observaciones sobre la corriente del pensamiento, el uso de la elipsis y los procedimientos cinematográficos.

35 Carlos Sepúlveda Leyton, La fábrica (Santiago, Chile: Editorial Ercilla, 1935), p. 99.

CUARTO CAPÍTULO

HÉROES Y ANTIHÉROES

(1938-1949)

1. Fondo histórico-literario

Al iniciarse el año de 1938, el ambiente político chileno comienza a hacerse candente. El período presidencial de Arturo Alessandri se aproxima a su término y los ya numerosos partidos políticos se unen en insólitas combinaciones para elegir al candidato que lo reemplazará. Surgen así las candidaturas de Gustavo Ross, derechista, Carlos Ibáñez, abanderado de la Alianza Popular Libertadora y Pedro Aguirre Cerda, radical apoyado por los comunistas.

Todos los cálculos llevaban a prever el triunfo de la derecha, pero un suceso inesperado cambió el cuadro político cuando sólo faltaba un mes para que las elecciones se llevaran a cabo. El 5 de septiembre de 1938, un grupo de jóvenes nazistas pertenecientes al movimiento nacional-socialista tomaron la Casa Universitaria y el edificio de la Caja de Seguro Obligatorio. El objetivo de este asalto era provocar una sublevación del ejército en favor de Carlos Ibáñez. Sin embargo, la acción de los jóvenes no tuvo el resultado esperado: el cuerpo policial los redujo y luego los encerró en el edificio del Seguro Obligatorio donde fueron

acribillados a balazos. De los sesenta y seis que allí se encontraban, sólo tres salvaron con vida por haber quedado inmobilizados debajo de los cadáveres. Esta matanza que incluyó a muchachos no nacistas que se encontraban en la Casa Universitaria causó una violenta reacción en la opinión pública y Carlos Ibáñez se vió obligado a renunciar a su candidatura. Al retirarse Ibáñez, sus partidarios apoyaron a Pedro Aguirre Cerda quien ganó las elecciones el 25 de octubre.

El triunfo del Frente Popular formado por radicales y comunistas produjo un cambio que sobrepasó las fronteras políticas y modificó los esquemas sociales. Aguirre Cerda, abogado y profesor de estado, era un hombre de la clase media que tenía como propósito elevar las condiciones del proletariado. Sus lemas: "Gobernar es educar" y "Pan, techo y abrigo para el pueblo" sintetizan un cuerpo ideológico en el cual predomina el sentido humanitario hacia los desposeídos. Este humanismo popular que ya era parte de la sensibilidad de la época entre los intelectuales y políticos de izquierda, elevó la visión que se tenía del obrero. Se empezó a sentir conmiseración y admiración por este grupo de gente esforzada y se hizo patente la necesidad de elevar su dignidad. Por otra parte, debido a que los partidos gobernantes estaban formados principalmente por personas de la clase media, durante estos años se produce la ascensión al poder de este grupo social.

Las ideas de Aguirre Cerda pronto se materializaron en obras como el Plan Sexenal de Educación por medio del cual se trató de educar a un mayor número de gente. Al mismo tiempo, la creación de la Corporación de Fomento hizo partícipe al estado en el proceso de industrialización del país. Durante estos años se establecen también los límites chilenos en el territorio antártico, acción que expresa una preocupación por lo nacional.

El gobierno de Aguirre Cerda que fué inesperadamente tronchado por su repentina muerte en 1941, supo combinar los postulados socialistas de justicia social e intervención del estado con los principios heredados de un sistema democrático. Sin embargo, junto con su muerte, fué paulatinamente desapareciendo la posibilidad de que los ideales socialistas se convirtieran en una realidad palpable. Juan Antonio Ríos (1942-1946) y Gabriel González Videla (1946-1952), ambos radicales que ganaron sus respectivas elecciones con el apoyo de los comunistas, una vez en el poder, empezaron a desentenderse de los partidos de izquierda. La poca participación de los comunistas en el gobierno se transformó, posteriormente, en una enconada persecución. En 1948, González Videla promulgó la llamada Ley de Defensa de la Democracia que declaró ilegal al partido comunista e inició una etapa de represión. Numerosos intelectuales, entre los que se contaba Pablo Neruda, debieron huir del país bajo el peligro de ser encarcelados.

Si bien el gobierno de González Videla eliminó a un grupo político, por otra parte, extendió la participación de un sector hasta ahora pasivo en la política nacional. La mujer que ya hacía años había ganado su lucha para ingresar a la esfera profesional, sólo tenía derecho a votar en las elecciones municipales. El 8 de enero de 1949 se promulgó una ley que le concedía amplios derechos políticos. La participación de la mujer en el gobierno dará origen, posteriormente, a una fuerza que determinará el triunfo de candidatos presidenciales como Jorge Alessandri (1958-1964) y Eduardo Frei (1964-1970).

Al tratar de delinear las tendencias literarias y categorías de los escritores de la época no se puede omitir la influencia del movimiento vanguardista que hizo su aparición en la novela chilena en 1926. Después de la publicación, en 1935, de La última niebla y La fábrica, las técnicas vanguardistas empiezan a penetrar de lleno en el ambiente. Los escritores se familiarizan con las obras de Joyce, Proust, Huxley y Faulkner. Por esta razón, durante este período las técnicas vanguardistas permeabilizan un gran número de novelas. El movimiento surrealista crea un órgano propio al fundarse la revista Mandrágora (1937-1943) a cuya cabeza se encontraba el poeta Braulio Arenas.

El escritor chileno que ya hacia 1928 demostraba una gran preocupación por los problemas estéticos de la

literatura, ahora vuelca su mirada hacia la crítica y siente la necesidad de expresar sus ideas.¹ En 1938, Manuel Rojas publica su libro de ensayos titulado De la poesía a la revolución donde demuestra un gran conocimiento y sensibilidad crítica hacia la literatura. Es de especial interés su ensayo "Reflexiones sobre la literatura chilena" en el cual puntualiza la existencia de un crítica superficial que se limita a dar su veredicto sin estudiar detenidamente la obra a la luz de sus elementos intrínsecos y la filosofía de la época.

En este mismo año, se produce además una polémica sobre el cuento chileno en la que participaron principalmente los escritores Salvador Reyes y Miguel Serrano.² Si bien esta polémica careció de ideas profundas como aquéllas observadas en el libro de Manuel Rojas, no se puede negar que sirvió de motivación para que los escritores produjeran sus propias antologías. Entre éstas es de suma importancia la selección hecha por Nicomedes Guzmán y titulada Nuevos cuentistas chilenos (1941).³

Al mismo tiempo que el escritor contempla la literatura desde un punto de vista crítico, la función social del escritor comienza a adquirir gran importancia. La integración de lo social en el ámbito literario no se puede comprender sin tomar en cuenta la circunstancia histórica de la época. La sensibilidad humanista popular que ya se sentía entre los escritores, muchos de los cuales eran miembros activos de los partidos de izquierda, recibe un impulso motor con

la ascensión al poder del Frente Popular. Aparece así la tendencia realista socialista que concibe la obra literaria como un vehículo de denuncia de la injusticia social y de reivindicación del proletariado que sufre. El escritor chileno se concibe a sí mismo como un elemento activo en la lucha de clases y su función será retratar y enaltecer la realidad de los desposeídos.

Además de la circunstancia política, se debe mencionar la influencia de Ediciones Ercilla y su revista Hoy. Luis Alberto Sánchez, aprista peruano que había llegado en exilio a Chile en 1935, al hacerse cargo de esta editorial empieza a publicar numerosas novelas proletarias. Entre ellas cabe nombrar El chico Lonigan de James T. Farrell, Los perros de abajo de Edward Dahlberg y La esperanza de André Malraux. En la revista Hoy, por otra parte, se publicaron importantes artículos teóricos sobre el realismo socialista e incluso se reprodujeron los puntos de la plataforma política de la candidatura de Aguirre Cerda.⁴ El aspecto político también se hace presente en otras revistas de la época como Multitud y Aurora de Chile.

Dentro de este ambiente en el cual convergen las circunstancias políticas y literarias, nace la llamada Generación de 1938 que infunde nuevas categorías a la novela chilena.⁵ El obrero y su vida miserable forman parte de un mundo mimético que el narrador retrata con conmiseración y ternura. En su lucha diaria, el trabajador se convierte en un esforzado héroe que tarde o temprano vencerá en la lucha social.

El espacio, determinante del hombre, adquiere gran importancia y sus detalles sórdidos se presentan con un propósito de crítica social. Además, el lenguaje adquiere una crudeza que le da características de desenfado. Entre las obras que inician el movimiento realista socialista se deben mencionar Camarada (1938) de Carlos Sepúlveda Leyton y Los hombres oscuros (1939) de Nicomedes Guzmán.

Junto con la preocupación social y política aparece, además, el deseo de profundizar en los contenidos nacionales. Los escritores de la época opinan que el mundonovismo de los años veinte y treinta fué una etapa necesaria en el proceso de cognición de lo chileno pero que no alcanzó una verdadera penetración. Según ellos, la obra mundonovista se limitió a retratar los aspectos exteriores de la realidad sin tocar parte de su esencia. Entre las limitaciones que causaron esta superficialidad destacan especialmente las siguientes: los personajes carecen de complejidad psicológica; el lenguaje, en vez de ser creativo, sólo es la copia fiel de un dialecto particular; y la obra en total posee tanta abundancia de regionalismos que no alcanza un nivel universal.

Esta fué una actitud más o menos general en los escritores de esta generación y se refleja en el espacio, caracterización y lenguaje de la novela de este período. Entre los exponentes que mejor expresan esta preocupación se cuenta Angurrientos (1940) de Juan Godoy, obra que dió nacimiento a un movimiento fugaz, el angurrientismo (1939-1943).

Juan Godoy y otros discípulos de Mariano Latorre en el Instituto Pedagógico sintieron la necesidad de fijar los valores estéticos de una literatura mundonovista más profunda y creativa. En enero de 1939, Godoy publica su "Breve ensayo sobre el roto" en la revista Atenea; en este artículo declara que es el roto y, no el campesino, el verdadero representante de lo típico chileno. Por esta razón, la literatura que pretenda reflejar la esencia de nuestra cultura, deberá penetrar en el alma y folklore del roto. Entre las características que Godoy atribuye al roto se destacan sus cualidades heroicas en la lucha de clases y su avidez hacia la vida. Es precisamente este último elemento el que connota la palabra "angurrientos".⁶ El roto consume la vida con ansiedad y el escritor debe poseer este mismo deseo vital para penetrar en la esencia de la cultura chilena.⁷

Si bien este movimiento Angurrientos no perduró como escuela, se debe destacar por constituir una expresión de una actitud de la que participaron casi todos los escritores de la época.

Para finalizar este resumen de las tendencias literarias y categorías de la novela de este período, conviene notar la presencia de una corriente intimista. Esta corriente que omite la presencia explícita de lo social da origen a una novela psicológica en la cual los conflictos interiores configuran el mundo mimético. El espacio exterior se reemplaza por un espacio íntimo que adquiere una importancia primordial. Entre las novelas más representativas de esta

tendencia, se pueden nombrar Las cenizas (1942) de María Flora Yáñez y El mundo dormido de Yenia (1946) de María Carolina Geel.

2. Visión panorámica

Como anotábamos anteriormente, durante este período, el vanguardismo, en vez de darse en forma pura, se asimila a la estética mundonovista y realista socialista. La única novela típicamente vanguardista que merece mención es La amortajada (1938) de María Luisa Bombal.⁸ En mi opinión, esta novela es una prolongación de la corriente vanguardista observada en el período anterior. Nos detendremos en un análisis de ella con dos objetivos: destacar aquellos elementos que no han sido tratados por la crítica y demostrar cómo las técnicas vanguardistas luego se incorporan a la novela de contenido mundonovista o socialista.⁹ Para este segundo objetivo, se analizará Ventarrón (1945) de Reinaldo Lomboy, novela que representa el mejor ejemplo del fenómeno de incorporación del vanguardismo a las tendencias vigentes.

La base anecdótica exterior de La amortajada se caracteriza por su simplicidad e inmovilidad. Ana María que ha muerto hace algunas horas yace en su lecho y contempla a aquellos que la están velando. Lo estático exterior sólo se rompe en dos ocasiones: cuando la colocan en su ataúd y cuando la llevan al cementerio. Sin embargo, la anécdota exterior no es más que una circunstancia secundaria en el desarrollo de la novela. Mientras Ana María yace en su

velorio, van apareciendo evocaciones del pasado y sensaciones nuevas en el presente que configuran un dinámico mundo interior. Las evocaciones se desplazan en un plano temporal que cubre toda la vida de la protagonista; el espacio se multiplica y las sensaciones en la muerte van creando un contrapunto. A este dinamismo espacial-temporal se agrega la constante variación en el punto de vista que fluctúa entre una narración omnisciente, monólogos interiores y diálogos unilaterales. Esta variación del punto de vista causa un cambio constante en el enfoque y la distancia. Al mismo tiempo, el oyente ficticio se transforma: el narrador omnisciente informa a un oyente ideal que se distingue de los diferentes oyentes concretos a quienes Ana María se dirige (Ricardo, Antonio, hija, María Griselda). Además, en algunas evocaciones líricas, la protagonista habla consigo misma.

El dinamismo en la narración provoca en el lector una participación activa que se canaliza en dos direcciones: por una parte, contempla a la protagonista desplazándose en un presente que la transporta hacia las esferas de la muerte; al mismo tiempo, va simultáneamente redondeando su vida en una trayectoria hacia el pasado.

El proceso que culmina en una muerte total tiene las características de un viaje de descenso e inmersión en las raíces de la tierra. El alma de la amortajada abandona su lecho en dos ocasiones para sumergirse en la naturaleza y luego retornar. Es sólo una vez que la han enterrado cuando

desciende para siempre incorporándose al espacio de ultratumba. Las tres etapas de este proceso se inician con el diálogo: "--Vamos, vamos-- ¿Adónde?"¹⁰ cuya reiteración infunde ritmo y tensión a la novela.

Al mismo tiempo, mientras la amortajada se dirige a aquellos que la velan, descubrimos que su vida estuvo dominada por tres hombres, cada uno de los cuales representó algo diferente. Ricardo fué el adolescente que le descubrió el amor, la maternidad y el abandono; su esposo Antonio, al dejar de amarla, la hizo conocer el odio y Fernando, con su amor humilde, la llevó a ejercer un poder dominador.

Pese a que la circunstancia para introducir a cada uno de estos hombres es la misma (se acercan al lecho de la amortajada), el tipo de narración para cada episodio es diferente. Cuando Ricardo llega al velorio, Ana María le confía en un diálogo unilateral las circunstancias y sentimientos de su idilio. Esta narración en primera persona está cargada de un tono afectivo e íntimo. Este tono se transforma en uno de reproche e indignación cuando Ana María y Fernando establecen un diálogo silencioso en el cual cada uno da su perspectiva con respecto a la relación que existió entre ambos. El lector debe conjugar estas dos perspectivas con la información adicional que ofrece el narrador omnisciente. Finalmente, su matrimonio frustrado se nos descubre a través del narrador omnisciente que infunde distancia a la narración y subraya la absoluta falta de comunicación entre Ana María y Antonio.

Ahora que Ana María ha pasado las fronteras de la vida, logra comprender por qué se sintió atada a estos tres hombres: el lazo que nunca la separó de Ricardo yace en sus entrañas, aquel que la unió a Antonio fué el placer y la liga con Fernando se debió a sus confidencias de esposa no realizada. Al mismo tiempo, junto con acercarse a la amortajada, los hombres adquieren un conocimiento que antes les estuvo vedado. Ricardo reconoce que siempre la amó, Fernando en su egoísmo se siente liberado con su muerte y Antonio al llorar se da cuenta de su vulnerabilidad.

Sin embargo, esta comprensión se alcanza demasiado tarde, cuando ya no es posible modificar palabras o acciones. Lo irrevocable del pasado hace a la amortajada pensar: "¿Era preciso morir para saber ciertas cosas?" (p. 30) para luego exclamar: "¡Ah, Dios mío, Dios mío! ¿Es preciso morir para saber?" (p. 31). El tiempo avanza implacable y sólo quedan las huellas indestructibles de una vida en la cual se escondieron los sentimientos más genuinos. El avance del tiempo se subraya con la reiteración del motivo: "El día quema horas, minutos, segundos" (pp. 32, 39, 59). El tema de una vida no vivida completamente produce dos significados simultáneos en las palabras finales de la novela. El párrafo: "Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte: la muerte de los muertos" (p. 91) representa en el plano explícito la culminación del proceso de descenso hacia la muerte. Sin embargo, simultáneamente, sugiere en forma implícita que los vivos con

su comprensión limitada de sus sentimientos llevan una vida incompleta, casi muerta.

La fragmentación y dinamismo espacial-temporal de La amortajada se observa también en Ventarrón (1945) de Reinaldo Lomboy.¹¹ Pero en esta obra se incorporan estas técnicas a un mundo mimético mundonovista en el cual, además, se registra un hecho político de la época. La acción ocurre en una aldea costeña del Sur cuyos habitantes poseen creencias peculiares y propias. Están convencidos de que sus vidas las guía el destino, atribuyen ciertos hechos a la posesión del demonio o a la acción de los "piuchenes" y creen que en el fondo de la laguna existe la "manta" que se traga a los hombres. Frente a esta aldea, está a punto de perecer un barco en el cual se transportan los prisioneros políticos de una huelga de la mina de Lota.

La estructura de la novela está configurada por fragmentos, cada uno de los cuales se convierte en la pieza de un mosaico que el lector debe construir. Dentro de este mosaico se dan dos puntos espaciales: la aldea donde vive el viejo Bauchá y el barco aprisionado en la tormenta. Paulatinamente, vamos descubriendo que dentro de estos dos espacios separados se encuentran personajes íntimamente relacionados. El sargento Cantalicio en el barco es el hijo de Bauchá, el prisionero Emilio es el esposo de Loreto, mujer que vive en la aldea.

Cada uno de estos espacios se toma en un punto temporal diferente: vemos a Bauchá en el amanecer mientras que se nos

introduce a la acción en el barco durante el anochecer del día anterior. Se produce así un vaivén en el tiempo y en el espacio creando un contrapunto que luego se rompe con la aceleración del tiempo en el barco. Esta aceleración hace converger finalmente las dos líneas temporales que culminan en la simultaneidad. Después que el barco naufraga, Loreto desde el bosque ve a Baucha y sus amigos alejándose de la playa. Cantalicio que ha logrado nadar hasta la orilla también los distingue mientras avanza por las dunas.

La fragmentación estructurada a base de los espacios "barco" y "tierra" se complica aún más al introducir fragmentos que son vistazos retrospectivos de los personajes principales. De esta manera, se crea una línea ondulante que va desde el presente (noche y día) hacia el pasado. Con la introducción de estos pasajes retrospectivos se redondean los caracteres y se producen contrastes entre la juventud y la vejez. Además, por ellos comprendemos la motivación interior de sus acciones. Por ejemplo, a pesar de que Cantalicio reconoce a Emilio entre los prisioneros, no hace nada por salvarlo de ser fondeado. Poco a poco, a través de las evocaciones que le produce el sonido del mar, conocemos la rivalidad que existió entre ellos. Cuando niños, Emilio ganaba toda la admiración por ser valiente y un excelente nadador. Cantalicio le tenía un temor enfermizo al agua. Cuando jóvenes, Emilio se casó con Loreto, muchacha que Cantalicio siempre amó.

La fragmentación y vaivén en el tiempo incluso se hacen presentes dentro de un fragmento individual. Así, el segundo fragmento, por ejemplo, está estructurado a base de diferentes vistazos retrospectivos unidos por un marco temporal. La aventura que Emeterio relata junto al fogón es varias veces interrumpida para transportarnos al pasado de la aldea, la mocedad de Baucha y el momento en que Emeterio y sus amigos llegaron a la casa. Estos vistazos hacia el pasado son presentados por un narrador omnisciente que incluso se permite tomar la palabra en la narración de Emeterio. Es evidente que lo que cuenta Emeterio no toma mucho tiempo, pero las regresiones más la ampliación del narrador omnisciente producen una elongación temporal inusitada.

El ritmo ondulante del tiempo se logra además por la introducción de vistazos retrospectivos dentro de un vistazo retrospectivo mayor. María Ambrosia, esposa de Baucha, tiene un recuerdo que empieza en la mitad de una acción: Baucha que asaltó su casa, ahora se la lleva en su caballo por el bosque. Las sensaciones de María Ambrosia en este momento le hacen evocar las sensaciones de su niñez, luego tiene un vistazo sobre lo que sucedió cuando Baucha llegó a su casa. Termina este fragmento con el momento en que dejan de cabalgar y entran al dormitorio de Baucha.

La complicación de la estructura y las sub-estructuras harían la novela incomprendible para el lector si no fuera por la presencia de ciertas claves lingüísticas y claves en la atmósfera. Baucha viejo se llama Bautista en aquellos

fragmentos que lo describen cuando joven; Cantalicio, el sargento, en sus evocaciones recibe el nombre de Licho. Por otra parte, la reiteración de la frase de Baucha: "Ha de ser un carbonero, un Don Lotino"¹² para comentar la sirena del barco en peligro sirve para indicarnos que estamos en el presente. Los puntos de referencia temporal más importantes son las repetidas alusiones al ventarrón y al sonido de la sirena.

El constante movimiento en el espacio y el tiempo se subraya con la presentación de los elementos naturales: viento, arena y mar. El viento que viene del mar mantiene a las arenas de las dunas en un vaivén interminable. Por esta razón, cuando Cantalicio cae rendido en la arena, se lo describe de la siguiente manera: "Quedó tendido, con la cabeza hundida en el desmoronamiento del talud de un montículo. Sobre su cuerpo estuvo soplando el ventarrón, tapándolo, amontonando los finos granos con fustigación implacable, hasta ocultarlo por completo. Otros vientos llegarían, acaso, a mostrarle de nuevo el sol y a calcinar unos huesos ahora fríos por su lucha con el mar" (p. 69).

Este movimiento que avanza y retrocede se sugiere además con la descripción de la alta y baja marea. La masa de agua llega hasta las dunas para luego iniciar una lenta retirada y cada ola es una réplica en miniatura del movimiento de la marea. El dinamismo de estos elementos se expresa en el plano estilístico con una abundancia de verbos de movimiento como en el siguiente pasaje:

El sargento iba contando los intervalos entre cada aspiración poderosa del mar. "Ahora se forma la ola. Ahora llega. ¡Ahora!" Y aguardaba el estrellón rugiente, el impacto de la masa de agua que se bifurcaba en la proa, irrumpía, con trueno ronco, izándose, empujándose para llegar más alto. Las cresterías espumosas, largas, blancas, se equilibraban en lo alto, se doblaban y caían en vértigo mayor, mudando el sonido en diapasón bajo . . . Si se adelantaba, si se retrasaba, era siempre en segundos: el pulso del mar alentaba aquella noche con su ritmo parejo e implacable . . . (pp. 35-36)

Aunque estas descripciones del ámbito natural no alcanzan en el lector el nivel consciente del símbolo, es evidente que logran crear una sensación de movimiento constante que sustenta la estructura de fragmentación ondulante.

Las técnicas apuntadas anteriormente producen un efecto de alta tensión en el lector. La obra comienza describiendo el sonido de la sirena del barco en peligro y, con la introducción de los vistazos retrospectivos, se alarga el tiempo de una manera que sobrepasa los límites del tiempo cronológico. Mientras el lector une y reordena los fragmentos presentados, constantemente se pregunta si los tripulantes del barco lograrán salvarse. Al mismo tiempo, se lo coloca en una posición superior pues, irónicamente, él sabe más que los personajes: Cantalicio y Emilio ignoran que se encuentran frente a su pueblo, Baucha y Loreto no sospechan que ellos están en el barco.

Finalmente, el desenlace, centrado en la muerte de Cantalicio, deja al lector en suspenso con respecto a los otros personajes creando un final abierto. Nos preguntamos, por ejemplo, si Emilio, como buen nadador, logró salvarse o

sí Baucha descubrirá el cadáver de su hijo. Esta actitud creativa del lector se ha preparado a través de toda la obra por la introducción de fragmentos en los cuales muchos hechos deben ser inferidos.

Si bien el uso abundante de técnicas vanguardistas convierte a Ventarrón en un caso extremo, posteriormente, veremos que este fenómeno de asimilación se produce en varias novelas mundonovistas y realistas socialistas de la época. En el caso de la tendencia realista socialista, a primera vista, la aparición de una consciencia social combinada con una compleja elaboración artística parece contradictoria. El movimiento vanguardista, por su subjetivismo esencial, ha sido considerado por los socialistas como una tendencia decadente que se opone a la visión objetiva y crítica del realismo socialista. Sin embargo, este fenómeno de asimilación de formas experimentales ocurrió con bastante frecuencia en la etapa inicial del realismo socialista en Europa. Escritores como Bertolt Brecht escribieron bajo la influencia de las corrientes vanguardista y sólo en las décadas recientes se ha destacado el peligro de expresar los contenidos socialistas en forma demasiado abstracta.¹³

Desde el nacimiento de la novela chilena, se observa una constante preocupación por describir en ella lo típicamente chileno y definir cuál es la esencia de lo nacional. Este período no es una excepción: los escritores chilenos, no

satisfechos con la novela mundonovista de los años veinte y treinta, propician una literatura que profundice y abarque los variados elementos que nos distinguen de cualquier otro país.

Esta actitud no sólo encuentra expresión en la novela: en 1940, Benjamín Subercaseaux, por ejemplo, publica su libro Chile o una loca geografía, una colección de ensayos antropológicos sobre el hombre chileno y su medio geográfico. Por otra parte, Mariano Latorre en 1947 publica Chile, país de rincones, una selección de cuentos que cubren los diferentes tipos de chilenos y las regiones que habitan.

Además de explorar las diferentes regiones y mitos, el novelista vuelca su mirada hacia la historia en un intento de ahondar en lo nacional. Se recrea, por ejemplo, la etapa de extensión del territorio nacional en la cual un grupo de hombres progresistas fué poco a poco cultivando la tierra y haciendo caminos. Entre las novelas que incluyen el período de colonización en el Sur, se pueden mencionar: Gran señor y rajadiablos (1948) de Eduardo Barrios, Humo hacia el Sur (1946) de Marta Brunet y Frontera (1949) de Luis Durand.¹⁴ Por otra parte, Fernando Alegría noveliza la vida de dos héroes nacionales como una manera de expresar una rebeldía personal.¹⁵ En 1938, publica Recabarren y hacia 1943 aparece Lautaro, joven libertador de Anauco.

El nuevo impulso de la tendencia mundonovista aparece en 1940 con la publicación de Angurrientos de Juan Godoy, obra que modifica la visión que hasta ahora teníamos de lo

popular urbano. A diferencia de El roto (1920) o Hijuna (1934), en esta novela el hombre de la clase baja no es una víctima de la burguesía ni posee cualidades admirables. Por el contrario, se nos presenta como un ser abúlico, dominado por el sexo y el alcohol.

Este concepto se expresa en la obra por medio de una estructura fragmentada y concéntrica en la cual cada fragmento parece constituir una prueba de la tesis. Centrados en el barrio Recoleta, se nos reitera, con una profusión de ejemplos, la absoluta desintegración moral de los habitantes de este espacio. Los fragmentos crean al final una síntesis de lo que es la esencia del alma popular.

Este proceso de fragmentación y síntesis se simboliza en la sección inicial que junto con introducirnos al espacio, nos dice lo siguiente de uno de los personajes: "Eulogio se asombró un día de ver que sus calzoncillos se habían llenado de tal modo de parches, que parecía que el tocuyo primitivo parchaba a sus calzoncillos. Y sus calzoncillos eran siempre sus mismos calzoncillos, cosa que no puede explicarse por la lógica, sino por la dialéctica".¹⁶

A partir de fragmentos centrados en el barrio, la narración se convierte en una serie de anécdotas y relatos folklóricos que van profundizando en el mundo mimético sin dar jamás una línea argumental.¹⁷ Los personajes que estructuran este mundo consumen sus días bebiendo con ansiedad, fornicando y apostando en las peleas de gallos. El único personaje que se distingue un poco más es Edmundo, joven

estudiante cuyos ideales al final son destruídos por el alcohol y la abulia. Su desintegración se transforma así en un símbolo de la vida de todos los componentes del mundo y se expresa con la imagen de los trozos de espejo que reflejan su vida en los demás.

En este mundo de vidas vencidas por el vicio, el motivo recurrente de los gallos parece simbolizar todos aquellos mitos sobre la fortaleza y heroísmo del roto chileno. El gallo, ave que dentro de la tradición folklórica se caracteriza por su virilidad y poder, aquí siempre resulta vencida por el gallo de los gringos. Sin embargo, el sargento Ovalle y sus amigos, en vez de luchar en la vida, consumen su tiempo presenciando estas derrotas. Esta situación cambia con la introducción del gallo comprado por Ovalle a un campesino; este gallo que con grandes aspavientos asusta al gallo de los gringos, no es más que el símbolo de una valentía fingida. Por esta razón, cuando Wanda mata a este gallo venerado y admirado siente que ha destruído un mito del que se siente liberada.

El nivel espacial de la novela está constituído por dos segmentos contrastantes: el barrio sórdido que se describe con una profusión de imágenes de suciedad y fetidez y la Naturaleza circundante, impávida frente a la desgracia humana, polícroma y bella. Esta dualidad en el espacio se puede ilustrar con el siguiente pasaje que ocurre después que los galleros han pasado la noche comiendo y bebiendo:

El paisaje de pocito azuloso del amanecer des-
perezaba su blando sueño, su lago alado, rizado, azul.
Aire azuloso páliqo, sabroso de zumos de luceros.
Los tragaluces bebían el cerúleo claror del alba,
azulando lívidamente el cuarto y las cosas del
cuarto y los rostros dormidos.

El sargente Ovalle roncaba sentado en su silla
de mimbre, medio derribado sobre la mesa, en cuya
cubierta, brillante de bermejas escamas, las copas
yacían volcadas, con sus vinos derramados. Restos de
comida, ensaladas y carnes mustias. Los huesos roí-
dos y chupados de los gallos de la cazuela de la
víspera, amontonados en el azafate. Los platos,
uno sobre otro, con sus servicios mohosos de grasa
y de bazofia. Las ropas impregnadas de un hedor de
tabaco quemado, de las colillas apagadas (p. 99).

El azul del amanecer puro que cubre de luz y limpieza
el paisaje exterior contrasta con la suciedad del cuarto.
Los desperdicios de la comida añeja y el fuerte olor a ta-
baco producen una sensación de fetidez y suciedad que la luz
del amanecer no puede cambiar. De esta manera, el hombre
se convierte en un ser aprisionado en la sordidez y el vicio,
en un ser que ha eliminado toda relación con el ambiente
natural.

Para finalizar, debemos destacar el cuidadoso estilo
de esta obra. En un lenguaje rico en imágenes y léxicos
escogidos, se nos presenta un mundo mimético lleno de sensa-
ciones y detalles. La recreación de detalles infunde cuali-
dades barrocas al estilo y se puede ejemplificar con la
siguiente descripción de unos mariscos: "Jueves, viernes,
sábados santos, los choros llegan al mercado con sus lentos
pies oceánicos; bivalvos, fundidas sus conchas en metales
antiguos, color negro-rojizo, como cascos de barcos" (p. 108).

Si bien este lenguaje constituye una cualidad de la obra, en los momentos que sobrepasa el lenguaje del narrador, afecta negativamente el tipo de mundo presentado. Los personajes, hombres de la clase baja, en innumerables ocasiones, se expresan en una manera erudita y literaria e incluso se transforman en portavoces de las ideas del autor. Se produce así una tensión en cuanto a la verosimilitud de lo popular urbano.

En 1945, Juan Godoy publica La cifra solitaria, novela en la cual se superan los defectos de Angurrientos. Las categorías del autor ya no impregnan de conceptos el mundo mimético y lo popular se incorpora dinámicamente a una fábula en la que predomina lo mítico.

Teniendo como eje temporal la milagrosa noche de San Juan, la trama se desenvuelve de una manera simple. El niño Loncho presencia a través de la rendija de una puerta cómo el borracho Serafín mata brutalmente las crías de una perra y luego hiere a su esposa, la Choncholla. Una vez que sale Serafín, Loncho se la lleva a su casa donde la curan. Unas pocas horas después, Serafín muere asesinado y es velado durante la noche de San Juan. El ciego Golondrino, poseedor de la sabiduría popular, después de conjurar al demonio en el velorio, se va a pasar la noche debajo de una higuera. A la mañana siguiente, cuando Loncho y los otros habitantes de la aldea van a la higuera, descubren que Golondrino ha desaparecido dejando su bastón al lado de su perro muerto.

Esta breve trama se presenta por medio de un complicado punto de vista y está incorporada a un mundo mimético rico en elementos populares.

Dentro de la estructura del narrador, se distinguen tres niveles que producen cambios en el enfoque y la distancia. Loncho-narrador, con la perspectiva que le ha dado el tiempo, evoca las sensaciones e impresiones que le produjo el mundo de la niñez. Ahora como hombre maduro adquiere una mayor comprensión de esta etapa de su vida y, en varias ocasiones, hace generalizaciones filosóficas. Así, al recordar y narrar el episodio en el cual Serafín mata a los perros y hiere a su esposa nos dice: "Yo no comprendía su proceder; veía ante mí la sangre derramada y el puñal de Serafín. Ahora sé que entre la maraña de los actos del hombre, hay un acto permanente, un fondo esencial, más o menos intenso--el vivir--, que todos amamos e intuimos y que está más allá del bien y del mal".¹⁸

Esta distancia hacia lo narrado, sin embargo, no es constante. En varias ocasiones, Loncho-narrador da paso a Loncho-testigo quien presenta directamente su mundo sin el filtro conceptualizante del primero. De esta manera, nos acercamos a un mundo donde muchos hechos no poseen una explicación lógica o racional. El mejor ejemplo de esta dicotomía del mundo creada por la presencia de dos narradores se da con respecto al ciego Golondrino. Loncho-narrador al recordarlo dice: "Aún cuando hoy, en mi edad madura, yo sé que ha tiempo sus huesos se han podrido, su perro se ha

podrido; sus hechos, sus palabras, sus fantasías, viven poderosamente en la tesitura sutil del Universo" (p. 26). Para Loncho-narrador, Golondrino murió y sus huesos se han incorporado a la tierra; contrariamente a esta visión realista, Loncho-testigo, al final de la novela, cree ver a Golondrino ascendiendo hacia las nubes y nos dice: "Hacia arriba, en el mismo filo de la montaña o en el pensamiento, Golondrino avanzaba, los ojos en alto, las manos empapadas de luz, hacia el mar, hacia los cielos inmensos y mudos . . ." (p. 106).

Además de Loncho-narrador y Loncho-testigo se da un narrador omnisciente que libremente reconstruye o recrea aquellos incidentes que Loncho no presenci6. A través de él, se nos introduce al crimen de Serafín y a las meditaciones de Golondrino debajo de la higuera.¹⁹

Dentro de los componentes del mundo mimético se destaca la presencia de un espacio simbólico. En un pueblo del Sur yace el callejón de la Industria que se extiende desde el molino hasta el matadero. El trigo y la hermosa fabricación del pan simbolizan el principio de la vida mientras que el sangriento edificio del matadero cercado por los jotes representa la muerte. La calle habitada por hombres de la clase obrera se sitúa así entre los dos límites de la vida. Al mismo tiempo, sus casas se convierten en un reflejo de la existencia de estos hombres al describirlas de la siguiente manera: "Allí se extiende un filo de casas chatas; algunas construidas con materiales lentamente acumulados y paciencia; otras, que no se terminan de construir . . . sin

acabamiento, como las aspiraciones, que nunca se realizan, de los hombres de esta tierra" (p. 10).

En este espacio poblado de albañiles, matarifes, carpinteros y panaderos se destacan la partera, Eudoxia, y el ciego Golondrino. Estos dos personajes poseen una sabiduría popular que les permite dominar los más profundos misterios de la vida y de la muerte.

Golondrino, depositario del bagaje popular, tiene bellas explicaciones sobre la génesis del mundo natural y posee un conocimiento profundo del hombre. Según él, la vida humana, al igual que la vida del buey, se caracteriza por la ignorancia con respecto a lo que le reserva el destino. Por esta razón, él se ha puesto un nombre de buey. Por otra parte, la muerte es el único camino hacia la Verdad de nuestro ser. Ese concepto le hace aseverar lo siguiente sobre Serafín: "Serafín ya produjo su verdad. El sabe dónde se refugian sus buenos y malos pensamientos; habrá hallado su ser, sin estimarlo ya, que ésto es propio de los vivos" (p. 64).

Su actitud de constante búsqueda lo motiva a ir todos los años a la higuera en la noche de San Juan con el objetivo de observar el milagro de su florecimiento. Y esta constancia en buscar lo desconocido recibe su recompensa la noche en que velan a Serafín. Mientras está debajo de la higuera, se le descubre la esencia del misterio de la vida, la luz del mundo que impregna la materia y la esencia solitaria

del hombre. Como el mitológico Tiresias, Golondrino es así capaz de ver más allá de lo que pueden ver los propios videntes.

El mundo mimético de esta obra está cargado de creencias y mitos del pueblo. Cada uno de sus habitantes cree ciegamente en el destino y en una fuerza superior del mal. Estas categorías les producen sensaciones espantosas que sólo pueden ser dominadas por la realización de ritos. Una de las cualidades más notables de esta obra yace precisamente en la incorporación dinámica de lo sobrenatural al mundo presentado. Como una manera de incorporar activamente al lector, se efectúa, por ejemplo, la creación de una atmósfera anímica como en el siguiente pasaje presentado por Loncho-testigo:

El miedo apacienta nuestra alma: miedo apenas cierra la noche, miedo de los hombres asesinados en el callejón, miedo de las sombras, miedo de los muertos, de los bandidos, de los terribles inviernos. Las trancas sitúan nuestro miedo. Y el paisaje es un cuarto donde crepitan leños y carbones, borbotea una tetera, chirría en las brasas, trozo de carne o revienta una papa en el rescoldo, e insufla la ceniza su cuerpo de fantasma. Nuestras sombras lentas, como buzos, en el estrecho ámbito. Y la vela llora el miedo y su pequeña luz se llena de sigilos (pp. 15-16).

En este trozo, la reiteración de la palabra miedo, al principio, acumula una gama de elementos siniestros: el ánima en pena de los hombres asesinados, los fantasmas, los bandidos, las sombras. En el cuarto cerrado, los sonidos de los utensilios caseros contribuyen a una sensación de lo sobrenatural produciendo ruidos que parecen espantosos. Y en esta atmósfera hasta la ceniza se convierte en un fantasma.

Además de la creación de una atmósfera anímica se incluyen en el mundo mimético ritos que producen una sensación. Así, después que Choncholla es poseída por el demonio, Golondrino inicia "Las doce palabras redobladas" en las cuales participan todos los asistentes al velorio. Mientras el ciego avanza en sus oraciones rimadas sobre un modelo de repetición que incorpora la primera y segunda oración a la tercera que se añade, los otros están tensos porque si se equivoca todos irán al infierno. A esta tensión se agrega la tormenta que interrumpe las oraciones con truenos y relámpagos y produce un viento "como una manada de lobos famélicos [que] aullaba en la habitación funeraria, peluda de tinieblas, fosforecida de espíritu" (p. 76).

El ritmo y rima de las oraciones más la atmósfera de tensión crean en el lector una reacción primitiva hacia lo ritual que se ha ido preparando a través de toda la novela con el predominio de imágenes auditivas. El sonido regular del martillo cuando se está construyendo el ataúd y la introducción de Golondrino por medio del ruido que hace su bastón son sólo dos ejemplos de la presencia constante de imágenes que motivan una reacción no intelectual.

A la magia de este mundo mimético se añade la recreación barroca de elementos comunes que se elevan sobre lo pedestre. El molino del callejón de la Industria se convierte en una hermosa catedral en la cual el panadero, como un sacerdote, trabaja con sus manos el dorado trigo. La fabricación del pan llega a ser así un bello ritual de la vida. Pero no

sólo lo vital se embellece, la muerte también recibe una recreación artística a partir de un elemento tan vulgar como es una lengua de buey. Esta se describe de la siguiente manera:

¿Habéis visto en el mercado, entre lamada y salobre concreción marina y sangre solar de olor entumecido, una lengua de buey, colgada, solitaria? Parece un mustio pie humano abandonado, la raíz vegetal envilecida, sin el duro gozne del tobillo.

Pues bien, la lengua del buey anda en la boca, y pie pisa el vino y leguas de alimentos, y hacia dentro de sus vísceras circula lo jugoso pastado, el valle, los caminos de polvo, aullidos y sollozos, el aguazal, que en su lento cauce anida.

Sobre ungalados pies muge su mundo, bicorne de mansedumbre. Y anda, y anda, golpeándose los flancos con la cola, arrima las aguas, la pradera, el olor y sabor de las piedras donde el mineral se cría, ¡dios desamparado, dios huérfano, dios solitario!, a su espacio sin espacio, en el tiempo, a su vacío perdido, a otro valle amargo y desolado.

Un silbo erige la ruta del buey hacia la muerte; ásperos lazos, de quebradas fuerzas, al vértice de sangre y vísceras rotas le conducen; pajarillas, panas como flores carnosas de pétalos partidos, rosados bofes le atacan, lo retacan, y el huído astil alumbra de fríos, agudos dolores, la materia de sus intestinos, de lentas cuentas incendiadas, y sus saltados ojos, cuadrados de espanto, funde en gotas. ¡Oh, qué dolor conduce al buey a su destino! Entre los sonoros cuernos cae la mano matarife, armada de punzón artero. Un temblor horrendo estremece al buey en mortales convulsiones, devorándole, estragándole, desde la manchada piel a su alma doméstica, y una hoja helada, el áncora de la vida, la dulce médula, de afables, luminosas relaciones, le poda para siempre. Voltea con furia la campana de sangre y rompe su badajo de latidos otro puñal helado. Y el matarife sonríe, emponchado de coágulos, con ojotas de coágulos, cuando el tieso buey derriba como a un mueble.

¿Habéis visto, entre lamada y salobre concreción marina y sangre solar de olor entumecido? . . .
(pp. 30-32)

En este trozo, una vulgar lengua de buey se poetiza y se transforma en un símbolo del Hombre y su destino. La lengua colgada evoca con su piel blanca y arenosa una concreción

marina y su tronco sangriento se transforma en una flor solar. Al comparar su forma con "un mustio pie humano", se salta del objeto concreto a la vida del buey cuya lengua andaba en la boca. La descripción de esta vida llena de sollozos que camina por el mundo sin conocer su destino, nos hace pensar en el Hombre quien también es un dios desamparado y solitario. Su vida se troncha de golpe, a manos de un hábil matarife con punzón artero. Y las heridas descubren un bello mundo escondido: sus intestinos forman un hermoso collar luminoso y las panas se transforman en maravillosas "flores carnosas de pétalos partidos". Su cuerpo toma la forma de una campana de sangre, y la lengua, su silencioso badajo, es arrancada con un puñal helado. Termina esta poetización y abstracción con un retorno a la lengua colgada la cual ya no sólo ha dejado de ser un elemento vulgar sino que también se ha transformado en un símbolo de la meta final del Hombre.

Al analizar Angurrientos destacábamos cómo el roto chileno deja de ser una persona admirable para convertirse en un hombre abúlico dominado por el alcohol. Esta categoría de Juan Godoy encuentra un continuador en Leoncio Guerrero quien en 1946 publica Faluchos. En esta obra se nos introduce a la vida de un grupo de pescadores de la región del Maule. La existencia de estos hombres es una constante lucha contra las fuerzas poderosas del mar el cual, junto con proveerlos de alimento, los mantiene en constante peligro de muerte. El mar se convierte así en el centro

ambivalente de sus vidas. Para los pescadores, este elemento natural a veces posee cualidades viriles y, en otras ocasiones, es una mujer veleidosa a la que llaman "Doña María".

Dentro de este mundo donde la muerte acecha constantemente, se distingue Leonardo Segundo por su valentía superior para afrontar los peligros del mar. A través de la novela seguimos su trayectoria desde la juventud hasta la vejez y la muerte.

Al principio de la novela, Leonardo es un valeroso joven de diecisiete años que va a cargo de un falucho de su padre. En medio del viaje, los coge una tormenta y su tranquilidad y valentía salva a todos los hombres de un naufragio. Después de pasar treinta y seis horas en el mar, logran llegar a la playa y Leonardo es aclamado como un héroe. Este acto de iniciación en el cual Leonardo ha demostrado cualidades heroicas superiores no previene, sin embargo, que el joven pronto caiga en el ocio y el alcohol. Consume sus días en la taberna hasta que su padre lo hace enrolarse en la marina.

Contrariamente al arquetipo del viaje después del cual el héroe retorna a su villa con algo valioso, aquí Leonardo no experimenta ningún cambio. Después que regresa, continúa bebiendo y sólo trabaja cuando necesita comer. Su vida posterior transcurre entre actos heroicos en el mar y borracheras en tierra. Cuando ya está viejo, nuevamente se enfrenta a una tormenta en la cual demuestra cualidades

heroicas admirables. Pero este heroísmo se vuelve a tronchar y Leonardo muere borracho y en la miseria. Simbólicamente, su muerte ocurre frente a la Naturaleza impávida y la villa que nada ha ganado con su vida.

Al presentar a un protagonista con potencialidad heroica en cuya vida ocurren dos iniciaciones y un viaje, se utiliza lo arquetípico para subrayar cómo estas cualidades superiores se pierden por la abulia y el alcohol.

En Roble Huacho (1947) de Daniel Belmar nuevamente tenemos a un protagonista abúlico pero esta vez no pertenece a la clase baja sino a la clase media. Pancho Ríos, boticario del pueblo Roble Huacho, lleva una vida solitaria y vacía como sus coetáneos. Todos aquellos ideales y aspiraciones que poseía cuando estudiaba en la universidad han sido destruídos por la miseria espiritual del pueblo que ha aniquilado su voluntad. En medio de una miseria que se ha empeorado con la crisis económica del año treinta, Pancho, en su botica, alivia las dolencias físicas de la gente del pueblo. Su vida transcurre así entre actos humanitarios y borracheras en tabernas y casas de prostitución. Esta existencia rutinaria se rompe con la llegada de Solveig, mujer que lo hace conocer el amor. Sin embargo, debido a las habladerías del pueblo, Solveig se va, dejándolo más solitario que nunca. Pancho se da cuenta que su vida se consumirá inútilmente en el pueblo pero carece de decisión y voluntad para abandonarlo. Finalmente, cuando el dueño del hotel vecino quema su casa y la farmacia se destruye,

Pancho se ve forzado por un evento externo a realizar el acto que por sí solo nunca podría haber hecho.

Dentro de esta trama se incorpora una estructura más amplia que presenta la vida de otros personajes aniquilados también por el medio. Estos fragmentos subrayan la existencia de Pancho que se convierte en un elemento más del microcosmos presentado. La aparición separada de cada personaje alcanza unidad al final con la escena del circo adonde acude todo el pueblo. De esta manera, tenemos una novela de personaje dentro de una novela de espacio. Esta dualidad se expresa en el punto de vista con la presencia de dos narradores: Pancho, narrador limitado en el espacio y un narrador omnisciente que va enfocando diferentes lugares y personas del pueblo. Una falla evidente de la obra se encuentra precisamente en este aspecto ya que ambos narradores poseen el mismo tipo de lenguaje y visión del mundo.

El pueblo cuyo nombre se debe a un roble solitario que crece a su entrada, constituye, por sus características, un reflejo espacial de la vida de sus habitantes. Su única calle polvorienta y gris se extiende inmóvil entre dos puntos dinámicos. El río cuyas aguas corren eternamente hacia el lejano destino del mar y la línea del ferrocarril que invita a lugares desconocidos. Sin embargo, la calle y el pueblo permanecen impávidos frente a la vida que corre en sus límites y continúan anquilosándose en un estado paralizado.

Dentro del pueblo predomina una desintegración material que simboliza la miseria espiritual de sus habitantes. Este

mundo en decadencia se advierte, por ejemplo, en la descripción de la casa de prostitutas. "Adosados a las murallas, viejos sillones de raída felpa que en un tiempo fuera rojo muestran aquí y allá repugnantes lamparones, manchas de vino o grasa, profundos tajos zurcidos a la diabla, recuerdos tal vez de espuelas eufóricas o quien sabe de qué turbias peleas. Todo es viejo, sucio, mezquino. Un ambiente frío, triste, muerde la pobre alegría de mis amigos".²⁰

La miseria y desolación de cada uno de los espacios componentes del mundo va formando, por reiteración, signos de sugestión que en el contexto total de la obra se transforman en símbolo.

El espacio, además de su función simbólica, sirve para caracterizar a los personajes y para subrayar el tema de la desolación y la abulia. Así, cuando Pancho nos describe el interior de su farmacia, los objetos que allí se encuentran nos reflejan su abandono y actitud hacia la vida, como en el siguiente pasaje:

Allí, en altos anaqueles que circundan el fondo, he ido guardando frascos polvorientos, atados de yerbas, paquetes de algodón; un universo caprichoso e informe, revuelto, desolado. Frascos, frascos con sales rojas, blancas, amarillas. Frascos con pomadas, con tinturas, con extractos, de etiquetas descoloridas y chorreadas.

Colgado de una percha, un viejo sombrero roído en la copa por los ratones agrega al conjunto su nota de abandono, de tristeza irremediable.

Tengo por ahí, en una esquina, un par de zapatos de tacos gastados y suelas rotas. Hace tiempo debí tirarlos; pero ahí siguen, inmutables, las largas lenguas de cuero brotando de las oscuras bocas deformes (pp. 18-19).

Los frascos que insensiblemente se han ido acumulando con el tiempo, el sombrero roído por los ratones y los viejos zapatos gastados objetivizan una característica interior de Pancho. En su abulia que ni siquiera le da impulso para deshacerse de lo que ya no le sirve, el protagonista consume sus días en la miseria y la desolación.

Esta misma actitud se discierne en todos los componentes humanos del mundo mimético. Frente a una situación fuera de su control, los habitantes del pueblo se sienten aniquilados por las fuerzas negativas de la Naturaleza y la injusticia social de los hombres. No les queda más que sucumbir frente al destino ciego. Las mujeres empobrecidas se arrastran en una vida prostituída, algunos hombres canalizan todos sus impulsos en la degeneración sexual, los funcionarios públicos se entorpecen en una vida mínima y oscura. Esta existencia estancada y podrida se refleja en los rostros siniestros y ajados de los personajes. La Polca, vieja de nariz nauseabunda y ojo cubierto por espesa nube y la Ema del Tajo, prostituta cuyo rostro está cruzado por una honda cicatriz, forman parte de un microcosmos que se define como: "una fauna multiforme, espesa, ruin; una jauría feroz, de lengua rápida y colmillos negros; de moños enhiestos y senos tristes . . ." (p. 133).

Al final de la novela, la escena del circo miserable no es más que una triste réplica de estas vidas consumidas por la miseria, el vicio y la abulia. El circo de sus vidas encuentra un exponente en el lamentable programa circense que

se describe de la siguiente manera: "Una amaestradora de palomas, vieja, flaca, vestida con un pollerín de lentejuelas, mostrando las marchitas piernas cubiertas de sarna. Un faquir, el empresario, vestido de negro y tocado con blanco turbante, comiendo ampolletas eléctricas como quien come manzanas, masticándolas y deglutiéndolas penosamente. Una mujer de cara oscura, sin cejas ni pestañas, escupiendo fuego. Una hembra gorda, descocada, con avanzados síntomas de embarazo, recitando ciertos estrofalarios versos" (p. 216).

Además de la utilización simbólica del evento del circo, se destaca el uso de imágenes que objetivizan el estado mísero e indigno de los personajes. Cuando acude a la farmacia una mujer que pide un remedio para su pequeña hija que se ha convertido en una alcohólica, Pancho nos dice: "Veo cómo la mujer se aleja levantando tenues nubecillas de tierra con el ruedo del vestido. Lleva a la chica en brazos, dormida, mientras el sol calcina la calle polvorienta y solitaria. Por la puerta de la farmacia cruza en rápidos giros una mariposa blanca; es un pétalo deslumbrante, una mancha agilísima que parece disolverse en la atmósfera llameante" (p. 177). La hermosura e inocencia de la niñez se simboliza con la imagen de una mariposa que asemeja un pétalo deslumbrante; sin embargo, toda su agilidad y belleza se quema de pronto, del mismo modo como la pequeña ha destruído su niñez por el alcohol.

Una técnica semejante se observa en el momento en el cual Pancho acude a aliviar a una niña que ha sido brutalmente violada. Al salir de su cuarto, una ceniza leve está cubriendo la calleja como una mortaja gris. Aparte de los elementos externos que simbolizan la miseria humana, la figura misma de los personajes, a veces, se visualiza para connotar su desgracia. De esta manera, la mujer agobiada por la sarna de su hijo forma con su espalda curvada "un arco en derrota, un signo de cansancio y melancolía" (p. 67).

Roble Huacho, por la excelente configuración de un mundo poblado de seres míseros y abúlicos, se transforma en un buen exponente de la nueva tendencia mundonovista que destaca los aspectos negativos del pueblo chileno.

En 1948, Eduardo Barrios publica Gran señor y rajadiablos, novela que se aleja de esta visión negativa para presentarnos a un protagonista heroico, a un protagonista que se transforma en una antítesis del tipo abúlico predominante. Aclamada por la crítica en una época en la cual la novela de la tierra poseía gran popularidad, esta obra constituyó un gran éxito de librería y ya en 1949, contaba con cuatro ediciones en el país.²¹ Sin embargo, al analizar esta novela en el contexto de las otras novelas mundonovistas de la época, algunos de los elogios que la crítica le ha prodigado parecen un tanto exagerados.²²

A diferencia de las obras analizadas anteriormente en este capítulo, Gran señor y rajadiablos está concebida

exclusivamente a partir de técnicas realistas-naturalistas. Se nos introduce al protagonista, José Pedro Valverde, por medio de su hijo quien se identifica vivamente con él y siente que, aún después de muerto, su presencia perdura en todas las cosas. En esta introducción que sirve de prólogo a la novela, José Antonio declara que dejará fluir sus recuerdos los cuales serán complementados por la imaginación. Contrariamente a lo que esperamos, la recreación de la vida del protagonista no se realiza a partir del punto de vista de su hijo sino más bien a través de un narrador omnisciente que interioriza en la mente de sus personajes. Este cambio abrupto de la narración en primera persona a una narración omnisciente constituye un punto débil de la novela; especialmente, en aquellos momentos en los cuales José Pedro o Marisabel hacen reflexiones con respecto a José Antonio. El supuesto evocador se convierte más bien en un personaje más del mundo mimético entregado por un narrador omnisciente.

La trayectoria de José Pedro Valverde se extiende desde su niñez hasta la ancianidad y la muerte y se desarrolla siguiendo en forma paralela los cambios que va experimentando el país. Durante su niñez que transcurre hacia 1850, vemos a Chile durante la etapa de colonización y reafirmación de la república. Veinte años después, José Pedro lucha contra el bandidaje que ponía en peligro la estabilidad de las tierras conquistadas. Una vez que impone su dominio feudal, vemos a Chile pasar por dos crisis: la Guerra del Pacífico (1879) y la Revolución de 1891. Cuando José Pedro

se acerca a la vejez, la patria comienza a ser dominada por las fuerzas democráticas y los avances de la técnica. Pese a que José Pedro acepta la introducción de la mecanización en su fundo, no logra comprender los cambios sociales que se han realizado en su país; él pertenece a una generación de aristócratas que vencieron la tierra en aras del progreso y de la patria. Por esta razón, no permite que los funcionarios públicos invadan su territorio con nuevas leyes y prefiere quemar sus viñas antes que hacer declaraciones que irían en contra de su rango. Después de realizar este acto de reafirmación de su poder, José Pedro va paulatinamente decayendo, proceso que culmina con su muerte. La presencia de lo histórico nacional que se entreteje con la historia de una vida en particular amplía la dimensión temporal y permite una mejor comprensión de las categorías decimonónicas de José Pedro.

El elemento más notable de esta obra se encuentra en el tipo de protagonista presentado. Por única vez en la novela chilena, se nos introduce a un personaje campesino adinerado que posee todas las cualidades de un típico caballero del Renacimiento. José Pedro es hábil en las armas, lee a los poetas latinos y tiene la devoción del buen cristiano. Además, su patriotismo, afán creador y acciones en aras del progreso hacen de él un típico representante de los valores positivistas del siglo XIX. Por sus cualidades es una especie de héroe criollo, capaz de convertir las faenas del campo en hazañas casi épicas. Así, por ejemplo, cuando

doma los caballos se lo describe de la siguiente manera: "José Pedro se revela formidable. A pie, pues no tardó en mandar su caballo afuera, con los perros perturbadores, bornea el lazo. Lo lanza certero y coge por el pescuezo el animal, para resistir luego, con el látigo afirmado en la cadera, la tirada del bruto a carrera despavorida. Su fuerza es tal, que no hay tirón capaz de moverle siquiera del punto en que ha hundido los tacones".²³ No conforme con demostrar su habilidad para lacear caballos por la cabeza, posteriormente, enlaza a una yegua por las patas delanteras recibiendo la admiración de todos sus peones.

A estas características superiores del protagonista se agrega un aspecto físico y una personalidad atrayentes que le permiten hacer conquistas amorosas gracias a las cuales recibe el calificativo de "rajadiablos". Como ha apuntado Donald F. Fogelquist, todos estos rasgos superiores le dan al protagonista un carácter de super-hombre en el cual se echan de menos los errores humanos.²⁴ A esta falta de humanización contribuye además el método de caracterización que se realiza, en gran parte, a partir de definiciones calificativas del narrador y no a través de las acciones mismas.

Si bien esta novela carece de la penetración psicológica observada en otras obras de Eduardo Barrios, sus elementos criollistas constituyen un gran acierto. A diferencia de muchas novelas mundonovistas en las cuales se exagera el dialecto campesino o se introducen largas descripciones de las faenas del campo, en esta novela se logra la justa

proporción para incorporarlos dinámicamente al mundo mimético. El lector, en vez de ser forzado a aprehender la peculiaridad de lo típicamente regional, recibe estos elementos como parte de una experiencia en la cual el protagonista funciona como eje.

De esta manera, a medida que vamos conociendo a José Pedro, su mundo campesino se nos descubre desde una perspectiva interior en la cual se omite el objetivo de mostrar al lector cuán diferente es esta realidad de la suya propia. La idiosincrasia del campesino del valle central se nos muestra por medio de su dialecto particular y su sentido del humor. El lenguaje de los personajes en el cual predominan los adagios y proverbios expresan indirectamente su visión particular hacia la vida; del mismo modo, su sentido del humor captura sin exageraciones una característica del mundo presentado. La experiencia creada por la introducción sutil de una realidad particular constituye parte del dinamismo de la novela.

Dentro del desarrollo de la novela chilena, la introducción de categorías políticas de izquierda encuentra su origen a mediados de los años treinta. En 1933, Jacobo Danke publica Dos hombres y una mujer, memorias de un proletario y, posteriormente, en 1936, sale a la luz La estrella roja. No obstante estas novelas son exponentes naturalistas

muy mediocres, deben ser consideradas como precursoras de la corriente realista socialista por poseer personajes proletarios que participan en la lucha social.

El elemento político se hace presente también en Hombres (1935) de Eugenio González aunque en esta obra existe más elaboración artística. Con una estructura fragmentada en la cual una huelga de obreros sirve de marco temporal, se van exponiendo en la novela las motivaciones interiores que condujeron a un grupo de hombres al anarquismo. Esta galería de personajes, está formada por individuos muy diferentes: un resentido social, un intelectual fracasado, un viejo revolucionario idealista, un snob y un burgués que no sabe lo que busca. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, todos ellos son prisioneros de la soledad y han ingresado al grupo porque no se resignan a la monotonía de sus vidas.

En 1938, Carlos Sepúlveda Leyton publica Camarada, novela que presenta categorías socialistas y elementos de crítica social por medio de técnicas vanguardistas. Juan de Dios, a quien conocíamos como protagonista de Hijuna (1934) y La fábrica (1935), ahora es un profesor primario cuya vida transcurre entre la miseria de su hogar y la inutilidad del sistema educativo en el cual trabaja. Sin ser miembro del partido socialista, se ve envuelto en demostraciones políticas y es despedido de su trabajo. Al ser apresado por un policía, comienza para Juan de Dios una experiencia que realizará un cambio esencial en él. El policía, conocedor de las torturas que se llevan a cabo con los presos políticos,

lo deja ir bajo la promesa algo inaudita de que Juan de Dios se entregará solo a la policía. El protagonista, en vez de huir, decide cumplir su palabra e inicia un viaje absurdo de oficina en oficina hasta que en el sistema burocrático, por fin, descubren que él está en la lista de los que deben ir a la cárcel.

La experiencia dolorosa de la prisión produce en Juan de Dios una especie de anagnórisis por medio de la cual adquiere una verdadera comprensión de sí mismo. El acto de entregarse a la policía no fué motivado por su hombría sino más bien por vanidad y para vanagloriarse posteriormente de su sacrificio. Al darse cuenta de que no es más que un mediocre burgués, Juan de Dios reflexiona: "Porque yo, yo por lo menos, impulsivo y alocado, obedezco a la vanidad. He caído preso casi a la fuerza, y he podido comprobar que el dolor físico me repugna, y, sin embargo, en vez de recogerme y decir con palabra entera: '¡Déjenme en paz!', me doy a gritar vivas a la revolución . . . ¡Ah! ¡Pero yo podré gritar mañana en la plaza! (si es que me dejan resuello): ¡Camaradas! ¡YO, YO, YO; YO, camaradas . . . Yo lo digo! lo digo con el grito robusto de mis huesos triturados en la cárcel!"²⁵

Sin embargo, después que ha visto el sufrimiento y entereza de los otros presos, se da cuenta de la autenticidad de los ideales socialistas y la palabra "camarada" alcanza todo su significado de solidaridad entre los desposeídos. De esta manera, junto con penetrar en un ambiente

político que sólo conocía exteriormente, se realiza en Juan de Dios un cambio profundo que modifica su esencia burguesa.

En esta novela se observan aspectos técnicos característicos de la novelística de Sepúlveda Leyton entre los cuales se pueden mencionar: los recursos tipográficos, la animación de objetos, la repetición y el paréntesis. Como en La fábrica, se observa la creación de una atmósfera colectiva que infunde elementos unanimistas a la obra.

Tal vez el mejor ejemplo para ilustrar la utilización de estas técnicas se encuentra en las escenas que cubren una convención de profesores. Bajo la perspectiva crítica de Juan de Dios quien está consciente de la inutilidad de estas reuniones, se nos descubre un espacio múltiple. Todos los asistentes tienen características ridículas que parecen reflejarse en los objetos y aún en su propia vestimenta, como en el siguiente pasaje: "Los hombres se arremolinan. Con el paletó al brazo tratan de lucir las camisas y las camisas pudorosas esconden el sudor detrás del humo. Y son todas camisas nuevas, de estreno. Por eso son pudorosas. Las corbatas son más achiquilladas: desatadas y entusiastas y líricas, hacen ademanes, y saludan al público, y amenazan recitar alguna cosa" (p. 134). A medida que se dicen los discursos se van enfocando diferentes personas y objetos que producen una visión panorámica del espacio. Finalmente, la utilización recurrente de la frase en paréntesis "(¡Pero qué manera de perder el tiempo!)" funciona como un estribillo que connota toda la inutilidad de la reunión.

El cambio interior que se efectúa en Juan de Dios al comprender el significado intrínseco de la lucha social, es mucho más que una conversión política. Junto con darse cuenta de las limitaciones del sistema burgués, adquiere un conocimiento profundo de su ser que ahora encaminará con regocijo a la acción revolucionaria. El cambio esencial producido por la adquisición de una consciencia social es un elemento recurrente de caracterización en las obras que se adscriben al realismo socialista.²⁶ Por esta razón, no resulta sorprendente volver a encontrarlo en Los hombres oscuros (1939) de Nicomedes Guzmán.

En esta novela, seguimos la trayectoria de Pablo, un lustrabotas, oscuro habitante de un conventillo. Aplastado por los factores de un medio denigrante, Pablo encuentra una luz en su idilio con Inez, muchacha que también forma parte del microcosmos obrero. No obstante, el amor de los jóvenes es tronchado por la muerte de Inez, quien sucumbe ante las garras de la tuberculosis, una de las tantas amenazas que enfrenta el proletario. Después de esta experiencia dolorosa, Pablo, por su contacto diario con algunos revolucionarios, empieza a sentir la necesidad de actuar en la lucha social y, junto con su conversión política, adquiere una esperanza que antes le estuvo vedada.

Aunque Los hombres oscuros posee varios elementos que rayan en lo melodramático, contiene, asimismo, aspectos interesantes en cuanto a la presentación del espacio y la técnica del punto de vista.

Entre los componentes del mundo mimético se destaca el conventillo y sus habitantes. En los míseros cuartos de esta vivienda, transcurre la existencia sub-humana de un grupo de seres, víctimas desvalidas de la pobreza y la promiscuidad. En la descripción de este microcosmos predominan los detalles sórdidos y los personajes se expresan en un lenguaje procaz. Estos dos elementos, al mismo tiempo que producen un efecto chocante, subrayan las peculiaridades de un mundo cerrado, ajeno a la limpieza y refinamiento de las esferas burguesas. La gente del conventillo no ve salida posible a una vida mísera en la cual todo se confabula contra la dignidad humana; e incluso la muerte se transforma en un acto denigrante. La descripción del hombre que ha muerto acuchillado en la calle nos descubre toda su miseria al decir:

A la luz miserable de una vela goteando de esperma que una mujer tiene en su diestra, puede verse al hombre muerto. A su lado, escurriéndose a través de las ropas, se apoza una sangre espesa. La luz de la vela le da a su pálido rostro un matiz espectral. Por los labios entreabiertos le asoma la punta de una lengua blanquizca. El sombrero, enterrado, yace junto a la cabeza. Alguien se atreve a hurgar en el cuerpo, dejando al descubierto la herida. Un olor a comida vinagre llena el olfato. La herida le atraviesa medio estómago, entreabierta como la boca de un monstruo y sucia de residuos de comida a medio digerir, moteados de sangre gelatinosa.²⁷

Yaciendo entre el polvo de la calle, víctima de los instintos primitivos de un prójimo, el hombre muerto se exhibe ante la curiosidad de la gente. A la tenue luz de una pobre vela, su rostro se opaca aún más y la herida en el estómago, como una boca monstruosa, da salida al hálito fétido

de comida a medio digerir. Toda la crudeza de esta descripción no hace más que destacar el pobre destino de un hombre que vivió y murió en la fealdad de un medio sub-humano.

Todos los componentes del microcosmos forman una unidad alrededor del eje material del conventillo con el cual se identifican. Esta identificación eleva al lugar físico para representar el conjunto de las vidas que lo habitan. El conventillo se personifica y se transforma así en una especie de personaje colectivo. Por esta razón, cuando el tifus exantemático cobra su primera presa, el narrador dice: "El conventillo ha sacrificado ya su primera víctima a la epidemia. Hoy día, al amanecer, murió Doña Auristela, la mayordoma. El conventillo todo se encuentra acongojado por el hecho" (p. 147).

Además de la función unánimista del espacio, en otras ocasiones, el conventillo adquiere individualidad frente a la Naturaleza y se convierte en símbolo objetivador de las miserias de sus habitantes. Así, cuando llega el otoño y el frío empeora la pobreza, el conventillo se nos describe de la siguiente manera:

Los días nacen envueltos en densas mantas de neblina. Y los acontecimientos que conmueven la vida del arrabal van quedándose olvidados tras la sombra de un fatalismo casi doloroso.

Así, el conventillo contrae su osamenta dentro de sus sebosos harapos. Y bajo el cuero rugoso de los años su alma es como si se estremeciera, conmovida por las noticias que el invierno le remite en las frías esquelas de las brisas otoñales.

Alguien podría decir que el conventillo llora por la mañanas, cuando la niebla, condensada en los aleros, se precipita a la tierra en pesadas gotas que son lo mismo que lágrimas. (p. 146).

En cuanto a la técnica del punto de vista, esta novela se distingue por la presencia de varios niveles dentro de la narración en primera persona y en tiempo presente. Debido a que Pablo fluctúa entre un narrador-protagonista y un narrador-testigo, se nos permite entrar a diferentes esferas de su realidad. Como narrador-protagonista nos descubre no sólo sus acciones sino también toda una gama de elementos psicológicos interiores que a veces se entregan en forma de corriente del pensamiento. Pablo contempla su realidad exterior circundante con una actitud de ternura hacia los que sufren y este sentimiento produce una poetización en su lenguaje.²⁸

Debido a esta ternura y compasión de parte del narrador, se ha dicho que Pablo, en vez de ser un verdadero revolucionario, no es más que un doliente contemplativo que carece de impulso hacia la acción.²⁹ Sin embargo, si se analiza esta actitud dentro del contexto total de la tesis política, nos parece que ella infunde lo afectivo a un nivel que es esencialmente ideológico.

La transformación sentimental de lo puramente intelectual y político vivifica la tesis y produce en el lector un acercamiento que no se realiza cuando algunos personajes expresan lo ideológico en un lenguaje conceptual. De la misma manera, toda la crudeza y sordidez del mundo mimético sugiere condiciones tan precarias que sentimos la imperfección del sistema capitalista y deseamos un cambio. Finalmente, la tesis, al configurar el desenlace de la obra,

subraya lo vital en el cambio de Pablo. El protagonista dejará de ser un oscuro lustrabotas para convertirse en un ser realizado que luchará con esperanza en la revolución del proletariado.

La animación de un espacio proletario, la diversidad de la narración en primera persona y la inclusión acertada de una tesis política hacen de Los hombres oscuros uno de los mejores exponentes del realismo socialista. En 1943, Nicomedes Guzmán publica La sangre y la esperanza, obra en la cual nuevamente el conventillo es el elemento dinamizador del mundo mimético. Sólo que esta vez se nos entrega desde el punto de vista de un niño. Enrique-narrador evoca, con cierta imprecisión temporal, aquel mundo que sirvió de escenario a su niñez. A través de una presentación sencilla se nos introduce a un microcosmos donde los instintos primitivos se conjugan con los valores humanos de la amistad e ideales políticos.

Estructuralmente, la novela está dividida en tres partes que siguen una ordenación temporal algo peculiar. La primera y tercera parte ocurren durante la misma época y enmarcan la parte intermedia que ocurre en un período anterior. Esta disposición temporal produce cierto dinamismo en la narración debido a los cambios en la edad del protagonista y en su visión del mundo.³⁰ Aunque el contenido del mundo mimético es muy similar a aquel de Los hombres oscuros, vale la pena mencionar la presencia de personajes involuables como Pan Candeal y Elena. Además, lo sexual y

primitivo adquiere una proporción mayor. Por otra parte, la tesis política se esboza a partir de la antítesis "sangre y esperanza". La sangre simboliza todos los sufrimientos del proletariado y, concretamente, las muertes de los obreros en una demostración política. Estos infortunios, sin embargo, son necesarios para alcanzar la consciencia en una lucha social que culminará con el triunfo de los obreros.³¹

Cuando discutíamos las categorías y preferencias de la Generación de 1938, apuntábamos la inquietud que poseían todos sus escritores por ahondar y explorar en lo nacional. Como una expresión de dicha inquietud, se dan novelas realistas socialistas que se alejan de lo urbano para penetrar en otros espacios del país. En 1942, se publica Ránquil de Reinaldo Lomboy, novela que introduce la lucha social en un espacio campesino sureño; Andrés Sabella, por otra parte, ve en la vida de los mineros del Norte una situación que debe ser denunciada. De esta manera, aunque todas las novelas de esta corriente poseen uniformidad en cuanto a la Weltanschauung de sus autores, existe una diversidad de espacios que produce contenidos diferentes en el mundo mimético.

En Ránquil se nos presenta a un grupo de campesinos cuya tranquila vida transcurre entre la familia y el cultivo de la tierra. Esta tranquilidad se ve amenazada cuando la policía intenta arrebatarles su terreno. Ante esta injusticia, los campesinos se levantan en armas e inician una lucha colectiva que culmina en la derrota. No obstante, aquellos

que sobreviven sienten que las muertes no han sido en vano y que, por el contrario, han dejado al campesino una ruta a seguir.

En el plano argumental, se advierte el desarrollo de dos líneas de incidentes. Una de las tramas sigue el proceso de formación de Mingo y la otra cubre la trayectoria de la lucha social. La novela comienza cuando el joven Mingo está haciéndose hombre. Su hermano mayor, Nicolás, representa aquella meta que él desea alcanzar; sabe cómo dominar la tierra hostil, posee sabiduría en las faenas del campo y tiene una vasta experiencia sexual. Mingo va paulatinamente adquiriendo estos conocimientos y, una vez que se casa, debe unirse a los otros campesinos para luchar contra la injusticia. En dicha lucha se realiza su verdadera iniciación: pasa penurias y peligros pero logra escapar de la muerte. Cuando regresa a su hogar, trae consigo la férrea esperanza de continuar cultivando y defendiendo la tierra.

Esta trayectoria de un personaje en particular está incluida en una trama que sigue los acontecimientos ocurridos en la colectividad campesina. Vemos al grupo realizando sus faenas peculiares tales como: la trilla, la pesca de salmones y la recolección de piñones. Al mismo tiempo, se nos descubren sus creencias y mitos en aquellos momentos en los cuales se llevan a cabo ritos de brujería. La tierra constituye el eje de todas estas vidas que se identifican estrechamente con el mundo natural. Para los hombres, lo telúrico contiene las mismas cualidades de la mujer y, por esta

razón, la hombría se define como la capacidad de proliferar y defender a la tierra y a la mujer.

Esta unidad armónica con lo natural se destaca con el título de cada una de las tres partes de la novela. La primera parte, "Raíces en la tierra", sirve de introducción al mundo mimético y muestra cómo los hombres, al igual que sus plantas cultivadas, tienen sentadas sus raíces en la tierra. Esta afirmación en lo telúrico determina su reacción cuando sus terrenos se ven amenazados.

"Cauce mortal" presenta la lucha de estos hombres quienes unidos se transforman en un héroe colectivo cuyas fuerzas antagonistas están representadas por los terratenientes y la policía. Con coraje y valentía, los campesinos enfrentan una situación que se va progresivamente empeorando, al igual que un río tumultuoso. Las muertes se suceden como en un cauce que va constantemente aumentando mientras las aguas del río Bío-Bío siguen indiferentes su ruta hacia el mar.

Finalmente, en "Crepitación de savias", la primavera regresa con su fuerza renovadora y en los hombres reaparece el ardor para trabajar y la esperanza del triunfo eventual de los desposeídos.

El énfasis en el carácter épico y colectivo de la lucha social anula toda penetración psicológica en los personajes e incluso el desarrollo de Mingo se contempla más bien desde una perspectiva exterior. Este aspecto impide en el lector un acercamiento afectivo y constituye un punto débil en la novela.

Por otra parte, la estructura del narrador presenta características interesantes. El narrador omnisciente se dirige a un lector que desconoce el tipo de mundo de los campesinos y, por esta razón, es altamente informativo. En el plano estilístico, se distingue la introducción de cortas ensayos que amplían sobre el espacio, los antecedentes históricos y las costumbres de esta colectividad sureña. Además, debido a que el mundo mimético está compuesto por personajes intelectualmente inhábiles para verbalizar sus pensamientos, el narrador tiene la función de un portavoz. Entre sus categorías, se destaca su fé ciega en que la unión de los trabajadores logrará vencer la injusticia social.

Si bien esta novela no posee cualidades muy notables, merece mencionarse por la inclusión de lo telúrico y la presencia de un héroe colectivo. En Norte Grande (1944) de Andrés Sabella, nuevamente se observa la presencia de lo heroico pero esta vez con una elaboración artística más valiosa.

El espacio de esta novela está constituido por la zona del Norte Grande y, especialmente, por la ciudad de Antofagasta y las minas del salitre. El objetivo para presentar dicho espacio lo especifica el narrador al declarar: "En la pampa se sintió, como en ninguna otra parte del mapa, la capacidad vital de la raza: la sed y la muerte se cruzaron para hacer la equis de la desesperación a los chilenos; pero éstos no dieron su brazo a torcer y la engrandecieron con sus vidas".³²

Dentro de este espacio hostil, se presenta una profusión de vidas heroicas, estructuradas en la novela a partir de dos partes. La primera parte está formada por fragmentos que presentan un momento clave en la vida de una galería de personajes históricos. Estos fragmentos crean una epopeya que se desliza desde 1866, fecha del descubrimiento del salitre, hasta 1925, año en que ocurrió la matanza de "Coruña". Esta primera parte sirve para sentar las bases del espacio y proporcionar la tradición heroica para la segunda parte. Esta transcurre durante los años treinta y nuevamente tenemos una galería de personajes heroicos pero ahora, entre ellos, se distingue Rosendo Aguilera. El contenido del mundo se caracteriza por la presentación de abundantes y variados elementos espaciales y humanos que crean una totalización del mundo.³³

La presentación del espacio, en la primera parte, contiene elementos que apuntan a su configuración total. La pampa descrita como "mujer intocable, mujer que no es sino una presencia, una orden de deseo y de muerte" (p. 251) encierra en su aridez mortal, toda una riqueza que los hombres buscan con avidez y pasión. En sus exploraciones, estos pioneros ambiciosos están predestinados a encontrar los peligros de la sed y las ilusiones del espejismo. La fortaleza imponderable de estos elementos se destaca por medio de una elaboración poética que tiende a definir lo indefinible.

Así, en el fragmento titulado "Personaje peligroso", la presencia y efectos infernales de la sed se vivifican a

través de una personificación que comienza de la siguiente manera: "Blanquísima, perla vagabunda, perla desterrada. Blanquísima como aquellas albas que sirven de leche al cielo. Su cabellera es de plata, de larga plata delgada: cabellera que ondula como la marea del sueño. Su rostro recuerda un agua labrada: la frente se abre en una suave comba de fruta. Las mejillas, como yacimientos de plumas blancas. Aun los labios de nieve fina. Brazos de luna larga. Pies como espuma eternizada. Una veste desmayada, de ópalos diluídos. Es la albura del mundo, cuando Dios todavía soñaba la paloma y trabajaba el cisne" (p. 45).

Teniendo como eje poético la imagen de la blancura, se nos presenta la sed encarnando una bella figura de mujer. Toda su hermosura está sugerida con imágenes de piedras y materiales preciosos como la perla, el ópalo y la plata. Al mismo tiempo, la dureza de estos elementos se contrasta con imágenes que sugieren lo etéreo: las mejillas son como plumas, los labios parecen nieve fina y los pies semejan espuma. Lo paradójico de este conjunto se intensifica aún más al incluir las imágenes de fertilidad del agua labrada y la fruta que contrastan con la esencia misma de la sed. La abstracción que la compara con la blancura de lo primordial logra elevarla a un nivel casi divino.

Luego, se trata de definir la sed con imágenes como: "rama del aire", "flor del aire", "pecíolo de estrella" y "semilla de sol atardecido" (p. 45). En estas imágenes se conjuga lo intangible con lo tangible y fértil produciendo

un efecto paradójico que subraya lo indefinible de la sed. Y lo paradójico se acentúa cuando toda su belleza, posteriormente, se transforma en una sonrisa como "las hachas que iluminan la noche del verdugo" (p. 45). La veste se convierte en "ángel maldito que hace urnas de fuego en las gargantas" (p. 45) para concretizarse, finalmente, en "molino del infierno" y "aguja ardiendo en las entrañas" (p. 46).

En este ambiente hostil se desarrolla la vida de un puñado de hombres heroicos. La base de este heroísmo yace en la hombría para sobrevivir el antagonismo de la Naturaleza y de la burguesía imperialista. De esta manera, los actos heroicos se dispersan en una gama muy variada: junto con Ceferino Martínez que pasó dos días botado en la pampa vemos a la mujer que después de dar a luz continúa su camino; al lado de Recabarren se presenta al bandido El Chichero que escapa de la policía, e incluso las prostitutas reciben el epíteto de "heroínas del placer". La inclusión de personajes históricos funciona como testimonio objetivo de esta epopeya popular.

En la aridez mortal del espacio, hasta los elementos naturales adquieren proporciones heroicas y el pimiento y las mulas vareras acompañan al hombre en su trayectoria esforzada.

El narrador mantiene un tono de admiración que sólo se interrumpe con uno de melancolía en aquellos fragmentos que incluyen sus evocaciones, las cuales en parte sustentan la veracidad del mundo mimético.

Debido al carácter sinóptico de esta primera parte, la caracterización se realiza a partir de una síntesis que pinta hábilmente a los personajes y los redondea. Así, en el fragmento sobre los descubridores del salitre, toda la sensación de fracaso que posee Hermenegildo Coca después de una búsqueda infructuosa, se expresa sucintamente al describir sus ojos como: "dos lunas negrísimas, que no llevan esperanza de gotear la felicidad en parte alguna" (p. 24).

La utilización acertada de los rasgos físicos para englobar una síntesis del tipo de vida del personaje se puede ilustrar con el siguiente pasaje que describe a Juan López, un infatigable cateador:

La frente, como un mapa feroz de caminos: allí quedaban impresas las huellas de los cateos; era una frente rugosa y vital, un cuaderno de rayas de fuego. Venían la nariz dominante y la boca con pronunciada manera de sendero, rematando el rostro en un mentón semejante a una curva de muchos metales. En seguida el pecho. Pecho peludo y anchuroso, lo mismo que una corriente infatigable. Y las manos eran gemelas del hambre, con los enteros dedos del minero, firmes y rudos, iguales a tentáculos, o a víboras ansiosas.

Los pies tan anchos, que parecían las bases del mito. Pies que recogían el polvo de la vida y que sabían del chisporroteo de las marchas sin remansos. Pies de bronce, sin duda. Pies para los que el desierto era una fruta partida en medio del mundo . . . (p. 31)

En esta descripción, al comparar la frente con un mapa rugoso se alude a todas las exploraciones que el personaje ha realizado en el pasado. El fracaso de la búsqueda se sintetiza al describir las arrugas como "rayas de fuego" y el fuego, simultáneamente, sugiere el calor del desierto. El

impulso obstinado de López para seguir buscando la riqueza se objetiviza en la descripción de su pecho "peludo y anchuroso" que se compara con una corriente infatigable. Toda la avidez y codicia que motiva su búsqueda incansable se expresa por medio de la descripción de sus manos que semejan "tentáculos" o "víboras ansiosas". Finalmente, la glorificación de sus pies, elemento que se reitera en cada oración, connota la esencia misma de la vida del explorador, que quema sus días caminando en busca de quiméricas riquezas.

A diferencia de la primera parte, en la cual se presenta un momento clave y heroico de un grupo de hombres, en la segunda parte, lo arquetípico se elabora para presentar la trayectoria de Rosendo Aguilera. Vemos a este personaje pasar por las diferentes etapas que constituyen la aventura de un héroe arquetípico.³⁴ Rosendo, frustrado pintor capitalino, siente la necesidad de abandonar el tipo de vida que ha llevado y decide ir al Norte para ganar dinero. Una vez efectuado el mitema de "el llamado", se incorpora a trabajar en la mina donde su identidad se transforma en un número, el 3785.

El conocimiento superficial que poseía del imperialismo adquiere profundidad al presenciar y experimentar las injusticias del sistema. Rosendo empieza a ganar una consciencia social y, en este proceso, es de vital importancia la visión nocturna que tiene lugar en el espacio subterráneo de la mina. En la oscuridad aparecen, ante sus ojos, los cuerpos iluminados de todas las víctimas del salitre; todo el horror

que producen sus cuerpos mutilados y sangrientos es el elocuente testimonio de la injusticia social. Es precisamente esta experiencia nocturna la que determina un cambio en Rosendo quien, posteriormente, ingresa al partido socialista. Desde ese momento, el personaje se transforma en un hombre diferente, en un hombre social que se encuentra a sí mismo y experimenta sensaciones nuevas y renovadoras.

El partido le pide que reparta volantes políticos dentro de la mina y este acto heroico constituye la prueba difícil de iniciación. Rosendo siente una fortaleza inusitada y cuando la policía lo apresa, él responde a sus golpes con altivez.

Su experiencia en la cárcel sólo sirve para vigorizar sus ideales socialistas y cuando queda libre regresa a la ciudad para seguir luchando. Vemos a Rosendo, por última vez, cuando participa en una demostración política. El personaje se ha incorporado a la masa que desafía el peligro de la policía y clama por el pan justo. Al final de la novela, no sabemos si Rosendo muere en esta demostración o logra huir para continuar su lucha. Sin embargo, el destino del protagonista ya no es importante: de hombre individual se ha transformado en hombre social, en hombre masa y, según el determinismo histórico, el proletariado tarde o temprano vencerá. De esta manera, la aventura heroica de Rosendo culmina con la victoria.

Dentro de la estructura del narrador, se dan características que innovan en el tipo de narrador habitual en la

corriente realista socialista. Además de su sentimiento solidario hacia el obrero y su profunda fé en el triunfo del socialismo, el narrador se incorpora al mundo mimético con evocaciones personales y nostálgicas. Por esta razón, dentro del mundo mimético se distinguen dos niveles: uno objetivo formado por personajes históricos y otro subjetivo que contiene los elementos de una realidad vista por un niño. En esta realidad se combina lo objetivo palpable con lo imaginado.

La dualidad en el mundo mimético en total produce una tensión entre lo objetivo-histórico y lo fantástico-imaginado. Junto con la recreación documentada de personajes históricos, el lector se enfrenta con otros personajes cuyas vidas son recreadas e inventadas por la imaginación. Así, cuando el narrador recuerda al "Hombre-perro", individuo enajenado que acostumbraba a pararse en las esquinas, se refiere a su muerte de la siguiente manera: "Debió morir en el manicomio. Però, ¡cuánto mayor encanto pudo tener su muerte! Estuve a punto de contar esta mentira que, estoy cierto, no habría parecido tal: desnudo, Medina se habría echado a correr pampa adentro, aullando a la luna viciosa y fatal . . . ¿No os habría satisfecho más este desenlace? . . ." (pp. 218-19).

Los límites flexibles de la realidad, que permiten combinar a Recabarren con sirenas y personajes imaginados, convierten también en ficción a individuos de la realidad concreta actual. De esta manera, al describir las tertulias

bohemias de Rosendo en Santiago, vemos a Volodia Teitelboim y al mismo autor, Andrés Sabella, acompañando al protagonista.

Finalmente, se deben mencionar algunas características estilísticas que contribuyen a la presentación poética del mundo mimético. Los elementos naturales, además de personificarse, se describen a través de imágenes visuales que convierten a la tarde, por ejemplo, en "una naranja perfecta en el horizonte" (p. 439). Por otra parte, lo ardoroso del calor se transmite con la imagen sorprendente: "el mediodía tritura un limón caliente sobre la pampa" (p. 266). La poetización se utiliza también para definir un concepto; la muerte se compara y define como un "país remoto en que los sueños son una pura luna multiplicada" (p. 202) y el aburrimiento mortal en la cárcel se describe con la imagen de un reloj que "es la boca de un abismo que cae a la locura" (p. 413).

Norte Grande es indudablemente la novela realista socialista mejor elaborada de este período. La utilización de lo arquetípico, la presencia de diferentes niveles de la realidad y, especialmente, el lenguaje poético proveen un contexto artístico a las categorías políticas.

Al mismo tiempo que se producen novelas en las cuales lo político y social tiene prioridad en el mundo mimético, se dan novelas intimistas que poseen como eje el mundo interior y sus conflictos.

En esta exploración de los elementos psicológicos en un individuo en particular, se penetra no sólo en el alma infantil y los conflictos típicamente femeninos sino que también se intenta describir lo sicopático. Niño de lluvia (1938) de Benjamín Subercaseaux y La infancia (1940) de Luis Oyarzún presentan a un protagonista que pasa por las experiencias peculiares de la niñez. Por otra parte, Las cenizas (1942) de María Flora Yáñez y El mundo dormido de Yenía (1946) de María Carolina Geel exponen las dudas y conflictos interiores de una protagonista que se debate entre las fuerzas de la convención social y sus impulsos. Finalmente, en novelas como Orestes y yo (1939) de Juan Marín y Noche (1942) de Eugenio González presenciamos la adquisición paulatina de un estado mental desequilibrado.

Orestes y yo se configura a partir de las memorias de Roberto Fraga, un médico siquiátra que vive voluntariamente en el exilio. Su diario es un recuento de memorias ordenadas cronológicamente y que cubren su niñez y juventud, su amor con Teresa y, especialmente, los conflictos del protagonista después del nacimiento de su hijo, Orestes. Por motivos escondidos en su subconsciente, Roberto empieza a sentir celos de su hijo y su personalidad se desdobra en dos fuerzas antagonistas. Su ultra yo le encamina a amarlo y admirarlo pero, simultáneamente, las fuerzas destructivas de un yo despreciable lo incitan a destruirlo.

Roberto, prisionero de un conflicto sin solución aparente, va paulatinamente perdiendo su estabilidad mental.

Comienza a ver síntomas de degeneración en el hijo, pasa por estados inexplicables de mal humor, experimenta alucinaciones y termina teniendo complejos de persecución. Debido a que cree que Teresa y Orestes lo envenenarán, abandona su hogar. Un día que va a ver a su familia, Teresa le comunica que Orestes está enfermo y Roberto oculta la gravedad de la enfermedad, acto que produce la muerte de su hijo. Contrariamente a lo esperado por el protagonista, Orestes continúa siendo el rival que le roba el amor de Teresa y finalmente, Roberto abandona el país.

Dentro de este mundo mimético en el cual se contempla el desarrollo de un conflicto interior, se dan elementos que apuntan al planteamiento de un problema filosófico.³⁵ Al tener a un siquiatra como protagonista, el conflicto psicológico se hace aún más dramático: el Dr. Fraga, pese a poseer el conocimiento científico y la habilidad para curar a sus pacientes, no logra comprender sus propios problemas. Aún más, sus conocimientos sobre la complejidad de la mente humana se transforman en un resorte que contribuye a sus elucubraciones sicopáticas. En forma casi frenética, investiga en sus libros hasta dar con aquellos síntomas que lo convencen de que su hijo es un degenerado mental. Todo lo positivo del conocimiento humano se convierte en inutilidad y locura. Irónicamente, el lector, con su conocimiento pragmático, va dilucidando cada detalle de este caso clínico que el especialista ignora. Al tener un tipo de modo narrativo en el cual el narrador hace una especie de confesión,

el lector funciona como siquiatra y juez de las acciones presentadas a su consideración.

Sin embargo, a pesar de que el lector logra determinar que el médico sufre uná crisis interior, la pregunta esencial no se resuelve. El Dr. Fraga ha escrito sus memorias con el objetivo de que los lectores y él mismo puedan determinar si verdaderamente está loco. No obstante su acción que tronchó la vida del hijo, el protagonista impone un orden cuerdo a su narración, se expresa en forma coherente y hace preguntas pertinentes sobre su conducta. El lector se enfrenta así ante la duda y el protagonista se destaca, más bien, como cualquier hombre dominado por una pasión y un sufrimiento hondo. Ante la complejidad de la naturaleza humana, los avances del conocimiento y de la ciencia parecen totalmente insuficientes.

La presentación de un conflicto interior en el cual subyace un problema filosófico caracteriza también a Las cenizas (1942) de María Flora Yáñez. Irene, mujer casada con un próspero hombre de negocios, trata en vano de establecer una comunicación íntima con su cónyuge. A través de la novela, vemos su niñez y adolescencia por medio de vistazos retrospectivos que funcionan como contrapunto a su estado de mujer casada, no realizada. La rutina de su vida insatisfecha se rompe con la aparición de Andrés quien la hace sentir mujer. Sin embargo, sus convicciones sociales no le permiten ser infiel al esposo y abandona la posibilidad de lograr la plenitud a través de su amor a Andrés.³⁶

Todo el poder de lo social que anula la libertad individual de la mujer para elegir a quien amar se subraya con la presencia de Cristina y Angélica, mujeres que han sufrido el castigo de la sociedad por amar a quien no corresponde. Después de varios años vacíos, Irene imprevisiblemente se entrega en una aventura de una noche a un hombre mediocre que no ama. Sin embargo, por primera vez, no se siente ligada a su estado social y esta libertad es la que inicia su proceso de adquisición de la plenitud espiritual. La protagonista comprende que toda su vida se ha debatido en la artificialidad, el prejuicio y la convención. Junto con abandonar los falsos lazos sociales, logra aceptar su soledad inherente y se vuelca en la Naturaleza y las cosas encontrando su razón de ser.

Las Cenizas merece mencionarse por la fina penetración en la caracterización de una protagonista con conflictos existenciales que superan la superficialidad del medio social. Esta característica también está presente en El mundo dormido de Yenia (1946) de María Carolina Geel.

En esta novela penetramos en las inquietudes espirituales de Yenia, una joven de la clase alta que escapa de la frivolidad de su realidad exterior por medio de un diario de vida. En él transmite los conflictos de su mundo interior e intenta comprender qué busca en la vida, quién es, por qué existe y a quién ama. Tenemos así a una protagonista que escribe para sí misma en una narración lírica que se desplaza en un presente inmediato. Por medio de este tipo de modo

narrativo, se subraya el proceso de una búsqueda interior que constituye el dinamismo del mundo mimético.

La adquisición del nómeno sexual está íntimamente ligada a esta búsqueda interior. Yenia comienza a experimentar sensaciones nuevas y, de pronto, se encuentra atraída en igual grado hacia dos hombres diferentes. En su novio Alejandro, halla lo místico y espiritual; en Hans, la fuerza vital de lo instintivo.³⁷ Esta situación ambivalente hace a la protagonista definirse a sí misma como "un punto ardiente entre dos distancias"³⁸ y explica sus sentimientos "como los distintos placeres de colocarse un traje de plata y luego aspirar hasta morir la fragancia áspera de la tierra húmeda" (p. 96).

A estos dos vértices contrarios que se complementan se añade el amor homosexual en la figura de Loreta. Yenia se siente atraída por su belleza pero pronto se da cuenta que el objetivo de esta sensualidad se dirige a un punto ciego. A través de su experiencia con Loreta descubre una certeza en cuanto a sí misma y a los demás. Parte de la esencia de la naturaleza humana yace en los instintos sexuales y esta convicción la encamina a hacer una decisión.

Como una manera de encontrar la meta que realmente busca, se entrega a Alejandro, acción que produce el conocimiento de lo sexual. Sin embargo, una vez que es poseída por Alejandro se da cuenta que pertenece también a Hans. Su decisión desde la partida estuvo determinada al fracaso por tratar de resolver una dualidad irresoluble. Cuando se entera que

Hans ha sido muerto en una lucha callejera, Yenia abandona a Alejandro, su otra alternativa, y se casa con un viejo inglés que satisface sus necesidades materiales. Y la soledad que la aislaba del mundo social y la encaminaba hacia el ensueño domina completamente a la protagonista una vez que ha fracasado en su búsqueda de la plenitud sexual y espiritual.

En las dos obras posteriores de María Carolina Geel: Extraño estío (1947) y Sonaba y amaba el adolescente Perces (1949) nuevamente encontramos el tema del amor y la ensoñación pero sin la sutileza y penetración observadas en su primera novela.

3. Conclusiones

Durante el período que se extiende desde 1938 hasta 1949, la novela chilena sigue tres cauces: uno intimista que continúa la tradición de la novela psicológica iniciada en 1915 por El niño que enloqueció de amor; otro que renueva la estética mundonovista de los años veinte y un último que incorpora categorías marxistas produciendo una novela realista socialista. El impacto causado por la introducción del vanguardismo en los años treinta, ahora se hace sentir con más vigor y los escritores incorporan estas técnicas innovadoras especialmente a la novela mundonovista y a la novela realista socialista.

La nueva corriente mundonovista intenta ahondar en los contenidos nacionales con el objetivo de capturar la esencia

de lo típicamente chileno. Estos contenidos se elaboran con técnicas vanguardistas que producen una novela mundonovista renovada. La estructura fragmentada, la experimentación con el elemento temporal y, especialmente, la utilización de un lenguaje poético producen modificaciones en los cánones decimonónicos de la novela realista-naturalista.

Entre las novelas más representativas de esta corriente se deben nombrar: Angurrientos y La cifra solitaria de Juan Godoy, Ventarrón de Reinaldo Lomboy y Roble Huacho de Daniel Belmar. Considerada dentro de este contexto, Gran señor y rajadiablos representa un retroceso por estar concebida exclusivamente a partir de elementos realistas-naturalistas.

Al profundizar en el elemento popular, surge un interés por destacar aquellos aspectos negativos del pueblo chileno. El vicio y la abulia se transforman en elementos dominantes que dan origen a personajes no admirables.

Esta concepción pesimista y negativa influye además en el tipo de acción presentada en la novela. Los acontecimientos adquieren una característica nimia y pedestre que incluso tiende a abolir la presencia de una trama unificadora. En Angurrientos, por ejemplo, los personajes se deslizan en una vida sin sentido, capturados en los excesos del sexo y el alcohol, sin jamás intentar modificar su situación. Lo mismo ocurre a los personajes de Roble Huacho. Por otra parte, la presencia de acontecimientos notables en Faluchos sólo sirve para destacar el tronchamiento de cualidades heroicas debido a la abulia y al alcohol.

Contrariamente a esta visión negativa del chileno, en Gran señor y rajadiablos el protagonista heroico realiza acciones que modifican y mejoran las condiciones de su medio. No obstante, es importante notar que este protagonista pertenece al siglo XIX, una época ya remota.

La categoría que produce personajes abúlicos, dominados por el vicio, contrasta con aquella observada en las novelas realistas socialistas. Al fijar su mirada en un sector social que el marxismo concibe como víctima del capitalismo, el obrero o el campesino se transforma en un ser sufriente que tolera con entereza los males de su medio ambiente. La adquisición de una consciencia social motiva acciones heroicas y admirables. Esta valentía y coraje solidarios dan origen a un héroe colectivo como aquel observado en Ránquil de Reinaldo Lomboy.

Resulta interesante notar que las categorías marxistas producen una modificación en el concepto tradicional del héroe mítico. Generalmente, éste se distinguía como un ser superior cuya misión era salvar a la humanidad de los agentes del mal, entre los cuales se destacaban la destrucción y la muerte. La humanidad se reduce ahora al sector del proletariado y los males del imperialismo reemplazan a las fuerzas negativas tradicionales. El mejor ejemplo de este tipo de héroe se da en la figura de Rosendo Aguilera, protagonista de la segunda parte de Norte Grande. Al mismo tiempo que los representantes de la clase trabajadora se convierten

en héroes, aparece un conjunto de anti-héroes constituido por la policía y los capitalistas.

Otro aspecto importante en cuanto a los componentes del mundo mimético es la presencia casi exclusiva de personajes de la clase baja. Este elemento da un impulso a la llamada novela proletaria que tuvo sus orígenes en Chile hacia los años treinta. En novelas como Los hombres oscuros y La sangre y la esperanza de Nicomedes Guzmán, la existencia mísera de los personajes se destaca con la inclusión de detalles sórdidos y un lenguaje procaz.

Además de la modificación al contenido del mundo mimético, la novela realista socialista infunde innovaciones a la estructura del narrador, a la elaboración caracterizadora y al desenlace. El carácter personal del narrador se expresa a través de la obra con su sentimiento de admiración y ternura hacia los desposeídos y su profunda fé en el triunfo de este sector social. Dentro del proceso de caracterización, se distingue el cambio interior experimentado por el protagonista una vez que adquiere una consciencia social. Este cambio profundo que afecta su esencia misma, lo convierte en un hombre realizado, pleno y feliz. Además, la elaboración del desenlace está supeditada a un determinismo histórico que concibe la victoria del proletariado como un hecho eventual. Por esta razón, una vez que el protagonista se convierte al socialismo, se da por sentado que su destino final culminará en el éxito. La esperanza de los protagonistas en Camarada y Los hombres oscuros y la asimilación

activa de Rosendo Aguilera en la masa proletaria sugieren el determinismo de este triunfo.

Al referirnos a la novela mundonovista del período que se extendía desde 1920 hasta 1937, hacíamos una distinción de contenido que separaba a una corriente campesina de otra urbana. La novela realista socialista, en su interés por cubrir diferentes espacios del territorio nacional, conjuga estas dos corrientes con un objetivo político.

Muchas veces se ha aseverado que la novela realista socialista carece de cualidades estéticas que dinamiçen el contexto político.³⁹ Esta aserción es muy verdadera en novelas tales como La llama (1939) de Lautaro Yankas y Aguas Estancadas (1939) de Juan Modesto Castro. Sin embargo, la incorporación de técnicas vanguardistas en Camarada y Norte Grande convierte a estas novelas en una excepción.

Para finalizar conviene destacar la presencia de dos elementos que aparecen en varias novelas de este período. El primero de ellos es la aparición de un espacio simbólico. Según la premisa realista-naturalista, el espacio circundante era un modelador y un reflejo de las características temperamentales de los personajes. Los escritores de este período utilizan el espacio en un sentido más abstracto para simbolizar la situación vivencial de los personajes. La calle estancada del pueblo Roble Huacho representa en un nivel concreto la estagnación de la vida de sus habitantes. Asimismo, la calle que se extiende entre el molino y el matadero en La cifra solitaria simboliza la existencia entre sus dos

límites naturales: la vida y la muerte. En Los hombres oscuros, el edificio del conventillo se eleva hasta una personificación en la cual sus características reflejan el tipo de vida de los obreros.

Un elemento recurrente en las novelas de este período es el tema de la soledad como parte de la esencia del Hombre. En Las cenizas y El mundo dormido de Yenia, la protagonista se debate en una soledad interior que su vida en sociedad no logra eliminar. Aún más, su convivencia dentro del grupo social posee tal superficialidad que su única alternativa es volcarse hacia sí misma. Por otra parte, una de las revelaciones más importantes de Golondrino en La cifra solitaria es la certidumbre de que el Hombre posee una esencia solitaria. Finalmente, la soledad de los personajes en Roble Huacho se simboliza con el árbol que crece solitario en los límites del pueblo.

Todos los aspectos apuntados anteriormente subrayan ciertos cambios en la novela chilena que modifican el tipo de novela producido en el período anterior.

Notas

¹ Como se recordará, principalmente a través de las revistas Letras e Índice, se inició entre 1928 y 1930 una querrela entre los que propiciaban una literatura imaginativa y aquellos que defendían el criollismo.

² Para una descripción detallada de esta polémica se puede consultar el libro de Francisco Santana La nueva generación de prosistas chilenos (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1949), pp. 7-14.

³ Esta antología no sólo es importante por los escritores que agrupa sino también por el prólogo que escribe Nicomedes Guzmán. En este prólogo se expresan tres preocupaciones muy representativas de este período: la necesidad de que el escritor cuente con técnicas literarias flexibles, la esperanza de que la literatura chilena abonde en lo nacional y el énfasis en lo social. Entre los escritores que incluye se pueden mencionar: Nicasio Tangol, Juan Godoy, Gonzalo Drago, Oscar Castro, Reinaldo Lomboy, Baltazar Castro y Leoncio Guerrero.

⁴ Lon Pearson hace un estudio acabado de la labor de Luis Alberto Sánchez en Ercilla y Hoy mencionando en detalle las novelas y artículos publicados durante la época. Ver su disertación doctoral titulada "Nicomedes Guzmán: Proletarian Author in Chile's Literary Generation of 1938" (University of California, Los Angeles, 1973), pp. 103-29.

⁵ La crítica ha prestado bastante atención a la gestación, desarrollo y desintegración de esta generación. Además

de la disertación de Lon Pearson citada anteriormente, merecen mención los siguientes trabajos: Fernando Alegría, La literatura chilena del siglo XX (Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, S.A., 1962). (Consultar especialmente la Primera Parte que contiene información panorámica sobre el desarrollo de la poesía y la prosa hasta los años sesenta). Mario Espinosa, "Una generación", Atenea, Año XXXV, CXXI, No. 380-381 (abril-sept 1958), 66-77. Volodia Teitelboim, "La generación del 38 en busca de la realidad chilena", Atenea, Año XXXV, CXXXI, No. 380-381 (abril-sept 1958), 106-31. Mario Ferrero, "La prosa chilena del medio siglo", Atenea, Año XXXVI, CXXXV, No. 385 (julio-sept 1959), 97-124; Atenea, Año XXXVI, CXXXV, No. 386 (oct-dic 1959), 137-53.

⁶ El término "angurriente" es un americanismo derivado de la palabra "angurria" que significaba en el siglo XVII: "egoísmo, gula y deseo de vencer". La gula o estado morboso de apetencia continúa es modificada por Godoy al definir "angurrientismo" como un deseo insaciable por lo espiritual. El hambre física se eleva para connotar la constante búsqueda espiritual del Hombre.

⁷ Para un estudio detallado de este movimiento se puede consultar el excelente libro de Thomas Edgar Lyon, Jr., Juan Godoy (Nueva York: Twayne Publishers, 1972), pp. 28-46.

⁸ En este mismo año, Vicente Huidobro publica Sátiro o el poder de las palabras, novela que en nuestra opinión posee cualidades muy mediocres.

⁹ Aunque La amortajada ha recibido atención de la crítica, creemos que aún se necesita un análisis más acabado. Arturo Torres-Río seco sólo destaca la importancia del mundo interior y la penetración psicológica ("El nuevo estilo en la novela", Revista Iberoamericana, III, No. 5 [feb-mayo 1941], 75-83). Martha E. Allen en su artículo "Dos estilos de novela: Marta Brunet y María Luisa Bombal" sigue este mismo enfoque (Revista Iberoamericana, XVIII, No. 35 [feb-dic 1952], 80-87). Es sólo en los sesenta cuando la crítica apunta algunas de sus técnicas vanguardistas. Margaret V. Campbell, por ejemplo, destaca el modo lírico de la narración ("The Vaporous World of María Luisa Bombal", Hispania, XLIV, No. 3 [sept. 1961], 415-19). Por otra parte, recién en 1968, se ha prestado atención al dinamismo y significado temático de los elementos espaciales y temporales. (Ver: Fidel Sepúlveda, "La transfiguración del tiempo y del espacio en la novela chilena", Aisthesis Revista de Investigaciones Estéticas, No. 3 [1968], pp. 62-63).

¹⁰ María Luisa Bombal, La amortajada (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1941), pp. 31, 37, 80.

¹¹ Las técnicas narrativas de esta novela corta han llamado la atención de la crítica aunque no se ha hecho un estudio detallado de ellas. Nicomedes Guzmán, en su prólogo a la edición de Ventarrón la califica como: "Desconcertante, a ratos, dado el audaz procedimiento técnico usado por el novelista para estructurar su libro . . ." (Santiago, Chile: Ediciones Cultura, 1945), p. 9. Francisco Santana dice:

"Los personajes están trazados a grandes rasgos. Hay episodios bien logrados, pero lo que más llama la atención es la técnica de presentar el argumento" (Santana, pp. 59-60). Fernando Alegría en su Literatura chilena del siglo XX le dedica el siguiente párrafo: "Su breve relato Ventarrón (1945) pareció prueba de que se operaba una evolución en su arte narrativo y que se orientaba hacia un dramatismo menos circunstancial y a una comunicación en plano más trascendente con los sentidos ocultos de la naturaleza chilena" (p. 81).

¹² Reinaldo Lomboy, Ventarrón (Santiago, Chile: Ediciones Cultura, 1945), pp. 16, 35, 50.

¹³ Georg Lukács explica en detalle este fenómeno de asimilación de las formas experimentales vanguardistas en su libro Significación actual del realismo crítico (México: Ediciones Era, S.A., 1963), pp. 58-112.

¹⁴ Estas dos últimas novelas, sin embargo, forman parte de un grupo que se podría calificar como representante muy mediocre de la nueva tendencia mundonovista. Junto con ellas se deben mencionar: Gente en la isla (1938) de Rubén Azócar, Froilán Urrutia (1942) de Juan Modesto Castro, Tamarugal (1944) de Eduardo Barrios, Viento negro (1944) de Juan Marín, La noche en el camino (1945) de Luis Durand y Norte y Sur (1947) de Salvador Reyes.

¹⁵ Alegría especifica su objetivo en una entrevista de la revista Ercilla donde declara: "Mis primeros libros--Recabarren y Lautaro--fueron imágenes de una experiencia

intelectual y de un sentimiento juvenil inclinado a lo heroico. Tenía urgencia de expresar una rebeldía y busqué en la historia lo que aún no había aprendido viviendo". Revista Ercilla (tercera semana de junio, 1969), pp. 50-51.

16 Juan Godoy, Angurrientos (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1959), p. 10.

17 Para más detalles sobre lo concéntrico de la estructura, ver: Thomas Edgar Lyon Jr., Juan Godoy, pp. 95-105.

18 Juan Godoy, La cifra solitaria (Santiago, Chile: Imprenta Escuela de Artes Gráficas, 1945), p. 49.

19 A pesar de que Thomas Edgar Lyon, Jr. hace un detallado análisis del punto de vista en esta novela, omite la presencia de un narrador omnisciente. Este enfoque nos parece incorrecto pues la recreación de la muerte de Serafín en un camino solitario no se puede interpretar partiendo de Loncho como narrador.

20 Daniel Belmar, Roble Huacho (Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, S.A., 1964), p. 24.

21 Ned J. Davison declara que en 1951, Gran señor y rajadiablos había vendido 40.000 ejemplares en Chile y el resto de Latinoamérica. (Eduardo Barrios, [Nueva York: Twayne Publishers, 1970], p. 104.)

22 Varios críticos han calificado esta novela como el mejor exponente mundonovista de la novela chilena. Por ejemplo, Raúl Silva Castro la define como: "la novela rural más perfecta y completa que se haya escrito en Chile", (Revista Iberoamericana, XXX [julio-dic 1964], 244). Por

otra parte, Jaime Peralta hace la siguiente aseveración:
 " . . . es una novela vibrante, llena de empuje y de potencia, con personajes definidos y precisos, sin sombra de indecisión. Nada de lo escrito hasta hoy en Chile puede tener parangón con esta novela, porque los más celebrados criolistas apenas pueden estimarse como un remedo de algo que Barrios llevó a la perfección suma". "La novelística de Eduardo Barrios", Cuadernos Hispanoamericanos, XVIII (1964), 365.

²³ Eduardo Barrios, Gran señor y rajadiablos (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1949), pp. 85-86.

²⁴ Ver su artículo: "Eduardo Barrios en su etapa actual", Révista Iberoamericana, 18, No. 35 (feb-dic 1952), 18.

²⁵ Carlos Sepúlveda Leyton, Camarada (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1938), p. 276.

²⁶ Por lo general, en una obra realista socialista, el protagonista, junto con incorporarse a la lucha del proletariado, troca su vida del vacío y aburrimiento a la acción y realización plena. Georg Lukács da una base teórica a este cambio al definir la adquisición del humanismo proletario como un proceso que va más allá de la mera lucha revolucionaria y que convierte al hombre en un ser armonioso y feliz. (Ver su colección de ensayos: Studies in European Realism [Nueva York: Grosset & Dunlap, 1964], pp. 236-37.)

²⁷ Nicomedes Guzmán, Los hombres oscuros (Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, S.A., 1946), p. 47.

²⁸ Lon Pearson ha notado esta misma variedad de niveles en el narrador aunque su división es un poco diferente. El distingue: un poeta-narrador, el narrador en primera persona que funciona como una cámara, el ego de Pablo y la conciencia de Pablo ("Nicomedes Guzmán", pp. 277-89).

²⁹ José Promis Ojeda, "El sentido de la existencia en La sangre y la esperanza de Nicomedes Guzmán", Anales de la Universidad de Chile, 145 (1968), 59.

³⁰ Para Promis Ojeda, la circularidad de la estructura temporal sugiere la situación cerrada en que se encuentran los personajes ("El sentido de la existencia", p. 65).

³¹ Para un análisis más detallado de esta novela se puede consultar: Lon Pearson, "Nicomedes Guzmán", pp. 185-460.

³² Andrés Sabella, Norte Grande (Santiago, Chile: Editorial Orbe, 1944), p. 92.

³³ Esta visión total e intensiva de la realidad presentada se ha señalado como uno de los objetivos estéticos de la tendencia realista socialista. Consultar, por ejemplo, el libro de Georg Lukács, Significación actual del realismo crítico, pp. 120-26.

³⁴ En este análisis hemos utilizado los conceptos expuestos por Juan Villegas en su libro: La estructura mítica de la aventura del héroe (Barcelona: Editorial Planeta, 1972).

³⁵ En el único análisis más completo que hemos podido encontrar sobre esta novela, se ignora este aspecto filosófico subyacente. Ver: James O. Swain, Juan Marín--Chilean:

The Man and His Writings (Cleveland, Pathway Press, Inc., 1971), pp. 94-97.

³⁶ Raúl Silva Castro erróneamente omite el tema de lo social como fuerza anuladora de la libertad e interpreta los motivos de Irene como: "algo leve, sutil, casi imperceptible" que deja en el aire lo que podría haber sido una "novela de amor" (Historia crítica de la novela chilena 1843-1956 [Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1960], p. 286).

³⁷ Mario Espinosa opina que Hans representa el mundo del goce sexual y Alejandro el de la razón, aceptado por la sociedad. En nuestra opinión, el dilema de la protagonista se encuentra en los dos límites complementarios del amor, entre su dualidad de sexo y espíritu. "Cuatro imágenes del Eros en María Carolina Geel", Cuadernos Americanos, CXLVI (mayo-jun 1966), 235.

³⁸ María Carolina Geel, El mundo dormido de Yenia (Santiago, Chile: Editorial Cultura, 1946), p. 133.

³⁹ Cedomil Goić, por ejemplo, al referirse a este tipo de novela en Chile, opina lo siguiente: "Las limitaciones reales de la novela de esta generación Neorrealista han nacido de la imposibilidad práctica--teóricamente parece perfectamente soluble--para resolver el problema de elevar a dignidad estética la fabulación del sector material sobre el cual ha ejercido sus preferencias", ("La novela chilena actual: Tendencias y generaciones", Anales de la Universidad de Chile, 119 [1960], 256.

CONCLUSIONES

La trayectoria de la novela chilena, desde el momento mismo de su iniciación, ha sido determinada principalmente por dos tipos de circunstancias: una esencialmente literaria que sigue el influjo de movimientos y tendencias predominantes en Europa y otra de carácter histórico-social que modifica el contenido de estas tendencias de acuerdo con las categorías y sensibilidad de una época en particular.

La génesis de la novela chilena sólo se produce una vez que el país ha superado aquellas dificultades propias de una nueva república. Hacia 1840, el país alcanza una etapa de tranquilidad política y estabilidad económica, dos factores que contribuyen al surgimiento del llamado Movimiento Intelectual de 1842. Los componentes de este movimiento realizan una labor que abarca los ámbitos de la educación, el derecho, la filosofía y las artes. Poco después de la fundación de la Sociedad Literaria en 1842, José Victorino Lastarria pronuncia su significativo discurso en el cual propone la creación de una literatura original que abarque todos los contenidos de la realidad nacional e ilustre al pueblo, combatiendo sus vicios y fomentando sus virtudes. Esta concepción de la literatura como un arte social y edificante tiene sus raíces en el movimiento romántico europeo que durante estos años había penetrado en Chile a través

de Andrés Bello y la publicación de las obras de escritores tales como Sir Walter Scott, Víctor Hugo y Alejandro Dumas.

Esta influencia hace que las primeras novelas chilenas sean concebidas dentro del formato romántico en boga. En el contenido del mundo mimético, se destaca la presencia de un ambiente natural polícromo que se identifica estrechamente con los sentimientos de los personajes. Estos personajes son generalmente individuos rechazados por la sociedad; locos, rebeldes o mendigos que han caído en su condición actual debido a la desgracia de un amor tronchado. El motivo del amor imposible no sólo expresa la prioridad de los sentimientos sino que también asume la función de promotor básico dentro del desarrollo de la trama. Novelas tales como El Alférez Alonso Díaz (1848) y El diario de una loca (1875) de José Victorino Lastarria ejemplifican muy bien los elementos anteriormente apuntados.

Aunque en general la novela chilena romántica sigue el modelo europeo, el contexto histórico produce una modificación en cuanto a la visión idealizada del pasado. Para el escritor chileno, al igual que para el resto de sus coetáneos en Hispanoamérica, el pasado simbolizaba una época de represión y atraso bajo el dominio español. Estos aspectos negativos no sólo impidieron la idealización sino que al mismo tiempo se convirtieron en un símbolo de la etapa superada gracias a los adelantos del progreso. Por esta razón, en El inquisidor mayor (1852) de Manuel Bilbao, se

recrea la época de la Colonia con un propósito de crítica que simultáneamente demuestra los aspectos positivos del progreso.

El predominio de la tendencia romántica tiene una duración bastante breve. En 1860, se publican La aritmética en el amor de Alberto Blest Gana y Don Guillermo de José Victorino Lastarria, dos obras que marcan la iniciación del Realismo en la novela chilena. Con la asunción de este nuevo movimiento se produce una serie de cambios que modifican la configuración del género.

Al partir de la premisa de que la obra de arte debe ser un reflejo de la realidad circundante, el mundo mimético adquiere características totalmente nuevas. Los personajes dejan de ser individuos enajenados de la sociedad para convertirse en seres comunes y corrientes que representan el prototipo de una sociedad. Por otra parte, el sentimiento, esfera predominante en el personaje romántico, da paso a una gran variedad de elementos que tienen como propósito ofrecer una visión totalizante del Hombre y su realidad particular. Este objetivo amplía en forma considerable los contenidos del mundo; en vez de tener dos o tres personajes dominados por la preocupación amorosa se incluye una galería de individuos de las más variadas características. En obras como Martín Rivas (1862) de Alberto Blest Gana se presenta toda una gama de personajes que simbolizan facetas humanas tan diferentes como la ambición, el idealismo, la superficialidad, el amor y la frustración. Por otra parte, el

espacio se diversifica para configurar un microcosmos de la sociedad retratada.

La crítica social implícita en la tendencia romántica que evade la realidad circundante, ahora alcanza una obvia expresión. La visión del mundo del escritor realista permeabiliza la ficción y afecta al narrador, uno de los elementos configuradores de la obra. El narrador asume características personales y no sólo critica el mundo presentado sino que también apela al lector ficticio para que reaccione frente a los vicios y defectos de su sociedad. Este objetivo reformador de la sociedad contemporánea elimina la distancia temporal hacia lo narrado y el presente adquiere un valor histórico. La realidad circundante se transforma así en un documento capaz de ser analizado y criticado.

El movimiento realista indudablemente dominó gran parte de la novela chilena del siglo XIX; sin embargo, se debe destacar la aparición de El ideal de una esposa (1887) de Vicente Grez, primera obra naturalista en la trayectoria del género. Su característica más evidente es la concepción científica de la realidad que impone ciertos cambios intrínsecos en la novela. El narrador pierde sus características personales y fácilmente discernibles para asumir una posición que sugiere una absoluta objetividad. El contenido del mundo, por otra parte, elimina su extensión totalizante para transformarse en una pequeña porción de la realidad que se analiza científicamente. Los personajes se caracterizan por

constituir casos clínicos en los cuales predomina la desmesura de un elemento.

Hacia principios del siglo XX, la sociedad chilena está dominada por una aristocracia adinerada y utilitaria. Si bien la incipiente industrialización ya ha producido un gran número de obreros, éstos constituyen, junto con los campesinos, una clase despojada de todo privilegio. Esta situación social se refleja en la novela chilena que cubre hasta 1919. La crítica social realista se intensifica y va dirigida hacia el materialismo y superficialidad de la clase social dominante. Al mismo tiempo, la indiferencia e ignorancia acerca de los problemas de los grupos desposeídos se hace patente con la presentación idealizada y superficial del campesino.

Las tendencias realista y naturalista experimentan ciertos cambios durante este período. La novela realista deja su preferencia por el espacio urbano e intensifica la presentación de contenidos ideológicos. En cuanto a la novela naturalista, se debe destacar que los cánones creados por Emile Zola se combinan con elementos románticos, realistas y modernistas. El mejor ejemplo de esta amalgamación se da en Juana Lucero (1902) de Augusto D'Halmar, obra en la cual el narrador asume una posición personal y se introducen elementos sobrenaturales. Por otra parte, se debe destacar que en novelas como Casa grande (1908) de Luis Orrego Luco y Un perdido (1918) de Eduardo Barrios el lenguaje adquiere cualidades poéticas típicas del movimiento modernista.

La asunción del Modernismo en la novela chilena ocurre tardíamente si tomamos como punto de iniciación la publicación de Azul (1888) de Rubén Darío. La primera novela modernista no aparece hasta 1911, año de publicación de Piedad sentimental de Francisco Contreras. Si bien el número de novelas modernistas es muy reducido, estimamos que la aparición de esta nueva sensibilidad produce una etapa de transición hacia los cambios que posteriormente infundirá la tendencia vanguardista. El nuevo interés en las esferas de la imaginación hace posible la creación de un mundo mimético con características propias que difieren de la realidad exterior. En La lámpara en el molino (1914) de Augusto D'Halmar, se presenta un espacio escueto y reducido en el cual se confunden la realidad y el ensueño. Las inquietudes de los personajes, aislados de una circunstancia exterior, se concentran en problemas filosóficos como la noción del tiempo y los límites entre la vida y la muerte. Por otra parte, en las novelas modernistas se observa una gran preocupación por la elaboración artística que no sólo afecta el nivel estilístico sino que también establece un nuevo orden en la disposición estructural. En el caso de Danzarina de fuego (1918) de Sady Zañartu, se utiliza la fragmentación y la diversificación de estilos para presentar el tema del artista incomprendido por la sociedad.

En 1920, se inicia en la novela chilena la tendencia mundonovista que ya había penetrado en el cuento y en la poesía. Esta preferencia implica una concepción de Chile y

el resto de América como un territorio aún inexplorado, con características propias que lo distinguen de Europa. Ahora que el país tiene la experiencia de más de un siglo de vida independiente, su pueblo y diferentes regiones se destacan como un mundo peculiar, muy diferente del viejo continente.

El renovado interés en elementos hasta ahora ausentes en la novela incorpora nuevos contenidos a las corrientes realista y naturalista. De acuerdo a estos contenidos, el mundonovismo se bifurca en mundonovismo campesino y mundonovismo urbano popular. Zurzulita (1920) de Mariano Latorre es la primera novela que incluye un espacio campesino desde una perspectiva interior y esencial. A diferencia de obras anteriores, el hombre del campo se caracteriza como un ser dominado por los instintos y determinado por las fuerzas de la Naturaleza; por otra parte, la descripción del espacio deja de ser un estereotipo para convertirse en la reproducción exacta de la flora y fauna de una región particular del territorio chileno. La inclusión del folklore y los ritos de este grupo campesino contribuye a una presentación acabada de su idiosincrasia singular.

En 1927, Francisco Contreras sienta las bases teóricas de la preferencia mundonovista en el Proemio a su novela El pueblo maravilloso. En él hace una importante contribución al destacar que los pueblos americanos poseen un acervo cultural rico en mitos que dan una dimensión maravillosa a la realidad americana. Estos mitos funcionan a un nivel subconsciente despojado de lógica o racionalidad. En la

novela de Contreras, por primera vez se describe lo sobrenatural de una manera que asemeja la descripción de episodios reales produciendo en el lector una reacción instintiva, totalmente alejada del nivel intelectual. La influencia de los conceptos expresados por Francisco Contreras se hace evidente en novelas como Flor Lumao (1931) de Lautaro Yankas, en la cual se incluyen los mitos y creencias del pueblo araucano.

El mundonovismo urbano popular se inicia con la publicación de El roto (1920) de Joaquín Edwards Bello que representa el primer intento de reflejar los aspectos distintivos de la clase baja de la ciudad. El grupo proletario que hasta estos años había sido una fuerza reprimida por la oligarquía, logra ciertos derechos con la ascensión al poder de Arturo Alessandri. Estos cambios sociales configuran una diferente sensibilidad en la época que se refleja en el género novelístico.

Las primeras novelas mundonovistas de la ciudad se caracterizan como descripciones pintorescas y superficiales: el mundo mimético se presenta desde una perspectiva exterior destacándose los elementos sórdidos para un lector que desconoce esta esfera de la realidad. Sin embargo, no se puede negar la importancia de estas novelas ya que inician la incorporación de un ámbito hasta ahora inexplorado en la novela chilena.

Durante la década de los treinta, se produce una profundización del contenido urbano popular; este cambio de

perspectiva elimina los detalles exteriores para descubrirnos la esencia de la clase proletaria. En Más Afuera (1930) de Eugenio González, por ejemplo, se nos presenta a un grupo de la clase baja con conflictos psicológicos e inquietudes filosóficas similares a las de cualquier hombre. Por otra parte, en novelas como Lanchas en la bahía (1932) de Manuel Rojas la presentación del mundo mimético se realiza desde el punto de vista de un joven obrero para quien la pobreza y sordidez son elementos comunes y normales de su realidad. En cuanto a este aspecto, se debe mencionar un factor extraliterario que se relaciona con la experiencia de los escritores. Joaquín Edwards Bello, proveniente de familia aristocrática, observa el mundo urbano popular y destaca los elementos que contrastan con el suyo. En la década de los treinta, empiezan a publicar escritores como Manuel Rojas y Carlos Sepúlveda Leyton que pertenecen a la clase proletaria y para quienes esos elementos no son más que las características exteriores de una realidad normal y cotidiana.

En 1926, se publica El habitante y su esperanza de Pablo Neruda, obra que inicia la tendencia vanguardista en la novela chilena. Siguiendo la influencia del movimiento europeo, esta nueva modalidad en la novela implica la visión del Hombre como un ser condenado a la soledad. La interacción hombre-sociedad, tan corriente en la tradición realista-naturalista, da paso a la confrontación del Hombre consigo mismo. El énfasis en los estratos subjetivos produce una

profunda ruptura con la tradición decimonónica y aparece un nuevo tipo de novela con características muy diferentes.

Uno de los cambios más significativos se produce en el modo narrativo. En las novelas realistas-naturalistas éste se basaba en la relación narrador-lector ficticio y el aspecto representativo del lenguaje era el más frecuente. En la novela vanguardista se destaca un narrador-protagonista que evoca o expresa sus inquietudes para sí mismo eliminando de esta manera una relación explícita con el lector ficticio y el modo narrativo adquiere características líricas. Por otra parte, el típico narrador realista-naturalista poseía un perfecto dominio del mundo presentado y su conocimiento de él se debía en parte a la perspectiva lograda por la distancia espacial y temporal. Por el contrario, el narrador en una novela vanguardista posee un conocimiento muy limitado del mundo que se desplaza en un presente inmediato. La característica eminentemente lírica y la limitación con respecto al mundo presentado requieren una participación más activa de parte del lector y la obra se convierte en una novela abierta.

La subjetividad predominante en las novelas vanguardistas afecta también el tipo de realidad presentada. La representación acuciosa de una realidad exterior y reconocible pierde su prioridad y ahora se destacan los elementos de una realidad interior que se impone sobre el nivel exterior. La imaginación o el ensueño crean una supra-realidad que el lector debe interpretar y ordenar. En El habitante y su

esperanza, por ejemplo, el lector se enfrenta con hechos y acciones que carecen de lógica o racionalidad debido a las modificaciones interiores del protagonista.

Por otra parte, se produce una modificación con respecto a la concepción del tiempo. En la tradición decimonónica, el tiempo se concebía como un elemento objetivo, capaz de ser medido en forma exacta; en la novela vanguardista, el tiempo se transforma en un elemento subjetivo cuya duración depende de las experiencias y vivencias subjetivas del Hombre. Esta nueva concepción del tiempo produce un nuevo orden en la disposición temporal. En La fábrica (1935) de Carlos Sepúlveda Leyton, los doce primeros capítulos cubren veinticuatro horas que se extienden monótonamente y representan el tedio del narrador-protagonista en su primer día de clases.

Finalmente, la prioridad del nivel subjetivo afecta en forma significativa el tipo de elaboración simbólica que se realiza en la novela. Se empiezan a ignorar los referentes simbólicos ya establecidos para acuñar nuevos símbolos personales. Los símbolos dejan de ser obvios y explícitos para adquirir una variada carga de significados. Al mismo tiempo, lo estático y fijo de la elaboración simbólica tradicional se dinamiza para ofrecer símbolos por extensión o símbolos variantes. El mejor ejemplo es, sin duda, el elemento de la niebla en La última niebla (1935) de María Luisa Bombal. Al principio de la novela, la niebla es un elemento ominoso que representa la muerte y la aridez

pasional; cuando la protagonista encuentra a su amante, la niebla infunde intimidad al ambiente y se convierte en elemento propicio para el amor. Posteriormente, sin embargo, la niebla pierde sus cualidades positivas y se transforma en un símbolo del tiempo que lo desvanece todo; la última niebla en su inmovilidad definitiva representa la existencia de la protagonista, irrevocablemente detenida en un vacío espiritual.

El impacto de la corriente vanguardista sólo encuentra un equivalente en aquél producido por las corrientes realistas-naturalistas. A partir de 1926, no sólo se producen novelas típicamente vanguardistas sino que también la nueva estética penetra en los ámbitos de la novela tradicional. El mundonovismo urbano popular abandona los cánones decimonónicos para adoptar una elaboración artística vanguardista. En Lanchas en la bahía (1932) de Manuel Rojas y en Hijuna (1934) de Carlos Sepúlveda Leyton, se experimenta con el elemento temporal y se introduce la técnica de la corriente del pensamiento.

La influencia vanguardista se hace aún más evidente en el período que cubre desde 1938 hasta 1949. Durante estos años, se produce una renovación del contenido y la forma de la novela mundonovista. El escritor chileno, no satisfecho con el Mundonovismo de los años veinte, se propone ahondar en la esencia de la realidad nacional que contempla desde una nueva perspectiva. Esta nueva mirada destaca en el pueblo chileno cualidades tan negativas como la abulia y el

alcoholismo que producen un anti-héroe en la novela. El protagonista de Roble Huacho (1947) de Daniel Belmar se mueve en un ambiente de degradación moral y su abulia y falta de decisión le impiden buscar una salida. Por otra parte, la nueva novela mundonovista se caracteriza por su experimentación en la disposición estructural, en el elemento temporal y en el lenguaje. En La cifra solitaria (1945) de Juan Godoy, la elaboración poética no sólo produce una realidad rica en detalles barrocos sino que también modifica los elementos comunes que se convierten en símbolos del Hombre y su existencia.

Además de la renovación de la novela mundonovista, se observa en este período un cambio producido por las circunstancias histórico-sociales. En 1938, asciende al poder Pedro Aguirre Cerda, candidato del Frente Popular. El triunfo de la ideología marxista produce cambios sociales importantes y modifica la sensibilidad de la época. El obrero y el campesino se conciben como víctimas del capitalismo, como seres sufrientes que merecen compasión. Este humanismo popular encuentra un eco en la novela chilena que se transforma en un activo agente social, transmisor de los valores establecidos por Karl Marx.

La influencia de la tendencia vanguardista afecta la presentación del contenido social que se elabora artísticamente. En Camarada (1938) de Carlos Sepúlveda Leyton, se utilizan recursos tipográficos, el ambiente adquiere características unanimistas y es frecuente la técnica de la

corriente de pensamiento. Por otra parte, en Norte Grande (1944) de Andrés Sabella, el lenguaje se elabora a partir de imágenes surrealistas y la estructura se trabaja a base de fragmentaciones.

El contenido marxista de las obras realistas socialistas infunde cambios significativos en el género de la novela. El narrador adquiere características personales en las cuales predominan sus sentimientos de admiración y ternura por los desposeídos y su profunda fé en el triunfo del proletariado. Dentro del proceso de caracterización, se distingue el significativo cambio interior que experimentan los personajes al adquirir una consciencia social. Este cambio afecta su esencia misma y el personaje se convierte en hombre realizado, pleno y feliz. Además, la elaboración del desenlace de la trama se realiza a partir del concepto determinista de la Historia. Según este concepto, la victoria del proletariado es un hecho inminente y, por esta razón, la novela realista socialista culmina en el momento que el protagonista se convierte al socialismo; el lector infiere que su destino final será la victoria.

El contenido del mundo mimético se caracteriza por la inclusión de obreros y campesinos, seres sufrientes que toleran con entereza las injusticias del sistema capitalista. Sus características positivas les dan proporciones heroicas que modifican el arquetipo tradicional del héroe mítico. Rosendo Aguilera en Norte Grande no es el típico héroe que salvará a la humanidad de males nefastos como la destrucción

y la muerte; es un nuevo héroe cuya función radica en la salvación del proletariado de las fuerzas negativas del capitalismo. Sus agentes, la policía y los hombres de negocios, se destacan como anti-héroes.

La novela chilena, en poco más de un siglo, desarrolla una variedad de modalidades determinadas tanto por los cambios estéticos como por el contexto histórico de una época en particular. Estos cambios reflejan la presencia de una esfera artística y dinámica cuyo caudal ha sido sólo dilucidado en esta primera aproximación.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- Alarcón, Justo, e Iciar de Sasía, María. Bibliografía literaria de la revista "Hoy". Santiago, Chile: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1970.
- Alegría, Fernando. "Notas sobre recientes novelas chilenas". Atenea, Año XVIII, LXII, No. 181 (jul 1940), 168-72.
- _____. "Orígenes del Romanticismo en Chile". Cuadernos Americanos, Año VI (sept-oct 1947), pp. 173-93.
- _____. "Nuevos prosistas chilenos". Anales de la Universidad de Chile, Año CXVIII, No. 120 (1960), pp. 175-80.
- _____. "Lastarria: el precursor". Atenea, Año XXXVII, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 49-55.
- _____. Las fronteras del Realismo. Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, 1962.
- _____. La literatura chilena del siglo XX. Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, 1962.
- Allen, Martha E. "Dos estilos de novela: Marta Brunet y María Luisa Bombal". Revista Iberoamericana, XVIII, No. 35 (feb-dic 1952), 63-91.
- Amunátegui Solar, Domingo. Las letras chilenas. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1934.

- Arce, Magda. Mariano Latorre. Nueva York: Hispanic Institute, 1944.
- Arriagada Augier, Julio, y Goldsack, Hugo. Pedro Prado, un clásico de América. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1952.
- _____. Augusto D'Halmar: Tres ensayos esenciales y una antología. Santiago, Chile: Escuela Industrial de Artes Gráficas, 1963.
- Astorquiza, Eliodoro. "Don Alberto Blest Gana". Atenea, Año XXXVII, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 5-26.
- Benbow, Jerry L. "Grotesque Elements in Eduardo Barrios". Hispania, LI (1968), 86-91.
- Benge, Frances. "Bergson y Pedro Prado". Cuadernos Americanos, Año XXV, CXLVII (jul-agos 1966), 116-23.
- Bourgeois, Louis C. "The Tolstoy Colony: a Chilean Utopian-artistic Experiment". Hispania, XLVI (1963), 514-18.
- _____. "Augusto D'Halmar, el Loti hispanoamericano". Hispanófila, 39 (1970), 43-54.
- Brown, James W. "El hermano asno from Fioretti Through Freud". Symposium, 25 (1971), 321-32.
- Campbell, Margaret. "The Vaporous World of María Luisa Bombal". Hispania, XLIV (1961), 415-19.
- Castillo, Homero. "Mariano Latorre". Hispania, XXXVII (1954), 313-16.
- _____. "Mariano Latorre y el Criollismo". Hispania, XXXIX (1956), 438-45.

- Castillo, Homero. "Tributo a Mariano Latorre". Revista Iberoamericana, XXII, No. 43 (enero-jun 1957), 83-94.
- _____. "Proyecciones de la crítica y la obra de Mariano Latorre". Atenea, Año XXXVII, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 80-89.
- _____. "El mendigo: primer relato novelesco de Chile". Quaderni Iberoamericani, No. 27 (1961), pp. 158-64.
- _____. El Criollismo en la novelística chilena: Huellas, modalidades y perfiles. México: Ediciones de Andrea, 1962.
- Castillo, Homero, y Silva Castro, Raúl. Historia bibliográfica de la novela chilena. México: Ediciones de Andrea, 1961.
- Cerda Cuitiño, Mario. "Santiago literario de mil novecientos". Estudios Filológicos, No. 2 (1966), pp. 41-61.
- Correa, Carlos René. "María Luisa Bombal". Atenea, No. 199 (1942), pp. 17-22.
- Cortínez, Carlos. "Interpretación de El habitante y su esperanza". Revista Iberoamericana, XXIX, Nos. 82, 83 (enero-jun 1973), 159-74.
- Costa, René de. "Recapitulación de la historia de Los Diez". Atenea, Año XLV, CLXVII, No. 420 (abr-jun 1968), 111-27.
- Crowley, Cornelius. "Costumbrism in Chilean Literary Prose of the Nineteenth Century". Disertación, University of California, Berkeley, 1944.

- Cruz, Pedro Nolasco. Estudios sobre literatura chilena.
Vol. I, Santiago, Chile: Zamorano y Caperán, 1926.
Vols. II y III, Santiago, Chile: Editorial Nascimento,
1940.
- Chapman, Arnold G. "Don Luis Orrego Luco y la vida en Chile".
Atenea, Año XXV, XC, No. 278 (1948), 211-32.
- _____. "Observations on the roto in Chilean Fiction".
Hispania, XXXII (1949), 309-14.
- _____. "Perspectiva de la novela de la ciudad en Chile".
La novela iberoamericana. Editor Arturo Torres-Río seco.
Albuquerque: University of New Mexico Press, 1951,
pp. 191-211.
- Chinchón, Osvaldo. "The Sea as a Motif in the Fictional
Literature of Chile". Disertación, University of
Virginia, 1967.
- Dávila Silva, Ricardo. Estado actual de la literatura chi-
lena. Santiago, Chile: Imprenta Universitaria, 1924.
- Davison, Ned J. "The Significance of 'Del Natural' in the
Fiction of Eduardo Barrios". Hispania, XLIV (1961),
27-33.
- _____. Eduardo Barrios. Nueva York: Twayne Publishers,
1970.
- Decker, Donald M. Luis Durand. Nueva York: Twayne Publish-
ers, 1971.
- Díaz, Miguel Angel. "Revistas literarias chilenas".
Atenea, Año XLI, CLIV, No. 404 (abr-jun 1964), 251-53.

- Díaz Arrieta, Hernán [Alone]. Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1931.
- _____. Don Alberto Blest Gana. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1940.
- _____. "La alta sociedad y la literatura en Chile". Atenea, Año XX, LXXIII, No. 219 (sept 1943), 234-50.
- _____. Historia personal de la literatura chilena. Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, 1954.
- _____. "Augusto D'Halmar". Atenea, Año XXXVII, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 56-79.
- Donoso, Armando. Los nuevos. Valencia, España: Sempere y Cía., 1912.
- Durán Cerda, Julio. "Marta Brunet, puente de plata hacia el Sur". Anales de la Universidad de Chile, CXIX, No. 124 (1961), 89-94.
- Dussuel, Francisco. Historia de la literatura chilena. Santiago, Chile: Ediciones Paulinas, 1959.
- El movimiento literario de 1842. Compilador Julio Durán Cerda. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1957.
- Espinosa, Mario. "Una generación". Atenea, Año XXV, CXXXI, No. 380-391 (abr-sept 1958), 66-77.
- _____. "Cuatro imágenes del Eros en María Carolina Geel". Cuadernos Americanos, Año XXV, CXLVI (1966), 231-39.
- Fein, John. Modernism in Chilean Literature: The Second Period. Durham, N.C.: Duke University Press, 1965.

- Ferrero, Mario. "La prosa chilena de medio siglo". Atenea, Año XXXVI, CXXXV, No. 385 (jul-sept 1959), 97-124; Atenea, Año XXXVI, CXXXV, No. 386 (oct-dic 1959), 137-53.
- _____. Premios nacionales. Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, 1962.
- Fogelquist, Donald. "Eduardo Barrios en su etapa actual". Revista Iberoamericana, XVIII, No. 35 (feb-dic 1952), 13-26.
- Fuenzalida, Héctor. "Luis Durand y sus novelas". Atenea, Año XXXVII, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 90-102.
- Gallardo, Andrés. "Vicente Huidobro y las novelas de poetas". Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, No. 3 (1968), pp. 95-112.
- García, Pablo. "Aporte para la interpretación estética de Juan Godoy". Atenea, Año XXVI, XCIV, No. 289-290 (1949), 197-202.
- García Oldini, Fernando. Doce escritores hasta el año 1925. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1929.
- Geel, María Carolina. Siete escritoras chilenas. Santiago, Chile: Editorial Rapanui, 1953.
- Goić, Cedomil. "Realismo en Mariano Latorre". Atenea, Año XXXIII, CXXIV, No. 370 (1956), 118-24.
- _____. "La novela chilena actual: Tendencias y generaciones". Anales de la Universidad de Chile, Año CXVIII, No. 119 (1960), 250-58.

- Goić, Cedomil. "Bibliografía de la novela chilena del siglo XX". Boletín de Filología de la Universidad de Chile, XIV (1962), 51-168.
- _____. "La última niebla: Consideraciones en torno a la estructura de la novela contemporánea". Anales de la Universidad de Chile, Año CXXI, No. 128 (1963), pp. 59-83.
- _____. La novela chilena. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1968.
- González Vera, José Santos. Cuando era muchacho. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1951.
- González Zenteno, Luis. "Nicomedes Guzmán, figura representativa de la generación del 38". Atenea, Año XXXVIII, CXLII, No. 392 (abr-jun 1961), 116-27.
- Guzmán, Nicomedes. "Carlos Sepúlveda Leyton, novelista del pueblo". Atenea, Año XVIII, LXIII, No. 189 (marzo 1940), 354-61.
- _____. "Encuentro emocional con Chile". Atenea, Año XXXV, CXXXI, No. 380-381 (abr-sept 1958), 77-88.
- Griffin, Roderic. "The Novels of Augusto D'Halmar: Juana Lucero, La sombra del humo en el espejo, Pasión y muerte del cura Deusto". Disertación, University of Indiana, 1972.
- Hamilton, Carlos D. "La novelística de Eduardo Barríos". Cuadernos Americanos, XV, i (1956), 280-92.

- Hancock, Joel C. "The Purification of Eduardo Barrios' Sensorial Prose". Hispania, LVI (1973), 51-59.
- Huerta, Eleazar. "El novelista Alberto Romero". Atenea, Año XXXVII, CXXXIX; No. 389 (jul-sept 1960), 114-22.
- Huneus Gana, Jorge. Cuadro histórico de la producción intelectual de Chile. Santiago, Chile: Biblioteca de Escritores de Chile, 1910.
- Ivelic Kusanovic, Radoslav, y Sepúlveda, Fidel. "Bases críticas para una valoración de la novela chilena". Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, No. 3 (1968), pp. 45-93.
- Jaén, Didier Tisdell. "Hispanoamérica como problema de la generación romántica en Argentina y Chile". Disertación, University of Texas, 1965.
- J.N. "La revista Hacia". Atenea, Año XXXVI, CXXXV, No. 385 (jul-sept 1959), 188-89.
- Jones, Willis Knapp. "Editorial Ercilla, Dominant Factor in Latin American Literature". Books Abroad, XI (1936), 173-74.
- Kelley, John R. "The Sentiment of Nature in the Prose Works of Pedro Prado". Disertación, University of Southern California, 1968.
- _____. "Name Symbolism in Barrios' El hermano asno". Romance Notes, XIII (1971), 48-53.
- Kite, Ralph. "Socialist Realism and the Spanish American Novel". Disertación, University of New Mexico, 1968.

- Latcham, Ricardo. Escalpeló. Santiago, Chile: Imprenta de San José, 1925.
- _____. "Las novelas de Juanuario Espinosa". Atenea, Año VIII, XX, No. 66 (agosto 1930), 75-79.
- _____. "Las ideas del movimiento literario de 1842". Atenea, Año XIX, LXVIII, No. 203 (1941), 149-92.
- _____. "Historia del Criollismo". Anales de la Universidad de Chile, Año CXIII, No. 94 (1954), pp. 3-22.
- _____. "Novelistas chilenos de la generación del 40". Estudios Americanos, XLV (1955), 643-73.
- _____. "Blest Gana y la novela realista". Anales de la Universidad de Chile, Año CXVI, No. 112 (1958), pp. 30-46.
- _____. Páginas escogidas. Selección, ordenación y notas de Pedro Lastra y Alfonso Calderón. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1969.
- Latcham, Ricardo; Montenegro, Ernesto; y Vega, Manuel. El Criollismo. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1956.
- Latorre, Mariano. La literatura en Chile. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora Coni, 1941.
- _____. Autobiografía de una vocación: Algunas preguntas que no me han hecho sobre el Criollismo. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1956.
- _____. Memorias y otras confidencias. Selección, prólogo y notas de Alfonso Calderón. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1971.

- Leavitt, Sturgis E.; Nichols, Madaline; y Rea Spell, Jefferson. Revistas hispanoamericanas: Índice bibliográfico (1843-1935). Santiago, Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1960.
- Leslie, John K. "La polémica del Romanticismo en Chile: Dos artículos desconocidos". Revista Iberoamericana, XVI (1952), 245-54.
- Lillo, Samuel. Espejo del pasado: Memorias literarias. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1947.
- _____. Literatura chilena. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1952.
- Lorca, Juan Camilo, y Ruiz-Tagle Gandarillas, Elena. Referencias críticas sobre autores chilenos. Santiago, Chile: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1969.
- Lozano, Carlos. "Paralelismo entre Flaubert y Eduardo Barrios". Revista Iberoamericana, XXIV, No. 47 (1959), 105-16.
- Lyon, Thomas Edgar. Juan Godoy. Nueva York: Twayne Publishers, 1972.
- MacHale, Tomás, y Mendoza, Jaime. Bibliografía general de la revista Estudios (1932-1957). Santiago, Chile: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1969.
- Martínez Palacio, Javier. "Una gran novela modernista, Alsino". Insula 25 (1970), 15.
- Melfi, Domingo. "La generación de Lastarria". Atenea, Año XIV, IL, No. 37 (1936), 235-83.

- Melfi, Domingo. "La influencia del campo en la novela chilena". Atenea, Año XIV, XXIX, No. 34 (1936), 171-82.
- _____. "Proceso a las generaciones jóvenes de Chile". Atenea, Año XVI, LXVI, No. 42 (1938), 51-96.
- _____. Estudios de literatura chilena. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1938.
- _____. "Estudios de la literatura chilena: El campo en la generación literaria de 1900". Atenea, Año XVI, LXVI, No. 43 (1938), 184-210.
- _____. El viaje literario. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1944.
- _____. "Luis Orrego Luco, novelista". Atenea, Año XXXVII, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 123-39.
- Merino Reyes, Luis. "Juan Godoy". Atenea, Año XXXVI, CXXXV, No. 385 (jul-sept 1959), 148-51.
- _____. "Juan Marín, médico, cuentista, novelista". Revista Interamericana de Bibliografía, XIV (1964), 3-20.
- _____. "Tres novelistas actuales". Atenea, Año XXXVII, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 140-52.
- Montecinos, Manuel. El mar en la literatura chilena. Santiago, Chile: Editorial del Pacífico, 1958.
- Montenegro, Ernesto. "Aspectos del Criollismo en América". Anales de la Universidad de Chile, Año CXIV, No. 102 (1956), pp. 51-62.
- _____. Mis contemporáneos: Ensayos biográficos y de crítica literaria. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1967.

- Montes, Hugo, y Orlandi, Julio. Historia y antología de la literatura chilena. Santiago, Chile: Editorial del Pacífico, 1955.
- Morales, Leonidas. "La-ciudad y el paisaje en la obra de Santiván". Atenea, Año XLIV, CLXVI, No. 417 (jul-sept 1967), 77-91.
- Moseley, William W. "Origins of the Historical Novel in Chile". Hispania, XLI (1959), 338-42.
- Muñoz Medina, Guillermo. "La generación de 1900 y Augusto G. Thomson". Atenea, Año XIII, XXXI, No. 32 (1935), 223-41.
- Núñez, Félix Armando. "Frontera, novela de Luis Durand". Atenea, Año XXVIII, C, No. 307-308 (enero-feb 1951), 173-80.
- Orlandi, Julio. "Trayectoria de Joaquín Edwards Bello". Atenea, Año XXXVII, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 153-68.
- Orlandi, Julio, y Ramírez, Alejandro. Joaquín Edwards Bello: Obras, estilo, técnica. Santiago, Chile: Editorial del Pacífico, 1959.
- _____. Augusto D'Halmar: Obras, estilo, técnica. Santiago, Chile: Editorial del Pacífico, 1958.
- _____. Mariano Latorre: Obras, estilo, técnica. Santiago, Chile: Editorial del Pacífico, 1959.
- Osses, Mario. "La sangre y la esperanza, novela de Nicomedes Guzmán". Atenea, Año XXI, LXXVI, No. 228-229 (jun-jul 1944), 319-23.

- Pan American Union. Sección Letras. Diccionario de la Literatura Latinoamericana: Chile. Washington, 1958.
- Pearson, Lon. "Nicomedes Guzmán: Proletarian Author in Chile's Literary Generation of 1938". Disertación, University of California, Los Angeles, 1973.
- Peel, Roger M. "The Narrative Prose of Marta Brunet". Disertación, Yale University, 1969.
- Peralta, Jaime. "La novelística de Eduardo Barrios". Cuadernos Hispanoamericanos, LVIII (1964), 357-67.
- Petersen, Gerald W. "The Narrative Art of Pedro Prado". Disertación, University of Illinois, 1967.
- Phillips, Walter T. "Chilean Customs in Blest Gana's Novels". Hispania, XXVI (1943), 397-406.
- Pinilla, Norberto. 1842: Panorama y significación del movimiento literario. Santiago, Chile: Ediciones Universidad de Chile, 1942.
- _____. La generación chilena de 1842. Santiago, Chile: Ediciones Universidad de Chile, 1943.
- _____. Polémica del Romanticismo en 1842. Buenos Aires: Editorial Americalee, 1943.
- Poblete Varas, Hernán. Genio y figura de Alberto Blest Gana. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1968.
- _____. "Novelistas de hoy". Atenea, Año XXXVII, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 169-81.
- Promis Ojeda, José. "El sentido de la existencia en La sangre y la esperanza de Nicomedes Guzmán". Anales de la Universidad de Chile, Año CXXVI, No. 145 (1968), pp. 58-68.

- Ramírez, Adolf. "The Chilean Novel of Social Protest".
Disertación, University of Wisconsin, 1956.
- Ramírez, Manuel D. "Some Notes on the Prose Style of Eduardo Barrios". Romance Notes, IX (1967), 40-48.
- Rojas, Manuel. Manual de literatura chilena. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
- Rojas Piña, Benjamín. "Tres novelas de Emilio Rodríguez Mendoza". Atenea, Año XXXVII, CXL, No. 390 (oct-dic 1960), 157-67.
- _____. "Cifra solitaria, por Juan Godoy". Atenea, Año XL, CL (jul-sept 1963), 221-24.
- Rossel, Milton. "Significación y contenido del Criollismo". Atenea, Año XXXII, CXII, No. 358 (abril-jun 1955), 9-28.
- _____. "El hombre y su psique en las novelas de Eduardo Barrios". Atenea, Año XXXVII, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 182-207.
- _____. "Reencuentro con Marta Brunet". Atenea, Año XXXVIII, CXLIV, No. 394 (oct-dic 1961), 3-13.
- Russell, Dora Isella. "Marta Brunet". Cultura Universitaria, 98/99 (enero-jun 1968), 20-24.
- Salmon, Russell Owen II. "The Roto in Chilean Prose Fiction". Disertación, Columbia University, 1969.
- Santana, Francisco. "Hombres de 1842". Atenea, Año XIX, LXVIII, No. 203 (mayo 1942), 290-325.
- _____. "La nueva generación de novelistas chilenos". Atenea, Año XXVI, XCIII, No. 286 (oct 1949), 62-92.

- Santana, Francisco. La nueva generación de prosistas chilenos. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1949.
- _____. La biografía novelada en Chile. Santiago, Chile: Ediciones Flor Nacional, 1953.
- _____. Mariano Latorre. Santiago, Chile: Editora Augusto Bello, 1956.
- _____. "Bosquejo de las novelistas chilenas". Atenea, Año XXXVII, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 208-18.
- Sánchez, Luis Alberto. Repertorio bibliográfico de la literatura latino-americana. Tomo III, Chile-Colombia. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1962.
- Sánchez, Porfirio. "Aspectos quijotescos de El niño que enloqueció de amor". Romance Notes, XII (1970), 55-61.
- Sánchez Latorre, Luis. Los expedientes de Filebo. Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, 1965.
- Serrano, Miguel. Ni por mar, ni por tierra . . . Historia de una generación. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1950.
- Serros, Robert. "La felicidad vista a través del amor, la soledad y la muerte en la obra literaria de María Luisa Bombal". Disertación, University of Southern California, 1969.
- Silva Arriagada, Luis Ignacio. La novela en Chile. Santiago, Chile: Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1910.
- Silva Castro, Raúl. Retratos literarios. Santiago, Chile: Ediciones Ercilla, 1932.

Silva Castro, Raúl. Fuentes bibliográficas de la literatura chilena. Tirada aparte de los Anales de la Universidad de Chile. Santiago, Chile: 1933.

_____. Blest Gana y su novela Durante la Reconquista. Santiago, Chile: Imprenta Universitaria, 1934.

_____. Panorama de la novela chilena (1843-1953). México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

_____. "La obra novelística del chileno Alberto Blest Gana". Cuadernos Hispanoamericanos, XCI (1957), 224-46.

_____. "Sobre Lastarria". Cuadernos Hispanoamericanos, XCVII (1958), 26-44; XCVIII (1958), 167-89.

_____. "Blest Gana y su novela La aritmética en el amor". Atenea, Año XXXVII, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 27-47.

_____. "Pedro Prado: vida y obra". Revista Hispánica Moderna, XXVI (1960), 1-80.

_____. Historia crítica de la novela chilena. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1960.

_____. "Manuel Rojas, novelista". Cuadernos Hispanoamericanos, CIII (1960), 5-19.

_____. Panorama literario de Chile. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1961.

_____. "El centenario de Martín Rivas". Revista Iberoamericana, XXIX (1963), 139-46.

_____. "Manuel Rojas: Chilean Novelist and Essayist". Books Abroad, XXXVII (1963), 400-02.

- Silva Castro, Raúl. "Eduardo Barrios, 1884-1963". Revista Iberoamericana, XXX (1964), 239-60.
- _____. Pedro Prado (1886-1952). Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1965.
- _____. "Notas sobre la novela chilena contemporánea". Anales de la Universidad de Chile, Año CXXIV, No. 135 (1967), pp. 254-95.
- Smith, George Ernest. "D'Halmar, Fantasist". Disertación, Indiana University, 1959.
- _____. "The Chilean Literary Scene: 1900". Hispania, XLIII (1960), 552-58.
- Solar Correa, Eduardo. Escritores de Chile. Santiago, Chile: Imprenta Universitaria, 1932.
- Sosnowski, Saúl. "El agua, motivo primordial de La última niebla". Cuadernos Hispanoamericanos, No. 277-278 (jul-agosto 1973), pp. 365-74.
- Suárez Miraval, Manuel. "Ránquil: una tendencia de la novelística chilena". Atenea, Año XXIV, LXXXVI, No. 264 (jun 1947), 240-46.
- Swain, James O. Juan Marín--Chilean: The Man and His Writings. Cleveland: Pathway Press, Inc., 1971.
- Teitelboim, Volodia. "La generación del 38 en busca de la realidad chilena". Atenea, Año XXXV, CXXXI, No. 380-381 (abril-sept 1958), 106-131.
- Torres, Aldo. "El adolescente en la novela chilena". Cuadernos Hispanoamericanos, No. 124 (abril 1960), pp. 80-92.

Torres-Ríoaseco, Arturo. "El nuevo estilo en la novela".

Revista Iberoamericana, III, No. 5 (1941), 75-83.

_____. Grandes novelistas de la América Hispana.

Berkeley: University of California Press, 1943.

_____. Breve historia de la literatura chilena.

México: Ediciones de Andrea, 1956.

_____. "Las novelas de Pedro Prado". Atenea, Año XXXVII, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 219-30.

_____. "Nuevas consideraciones sobre la novela chilena".

Papeles de Son Armadans, XXXIII (1964), 7-16.

Tull, John F. "El desarrollo de la novela de Marta Brunet".

Duquesne Hispanic Review, V, No. 2 (1966), 57-62.

Ulyses. "El Criollismo de Marta Brunet". Atenea, Año XXXII, CXXII, No. 363-364 (sept-oct 1955), 338-41.

Uriarte, Fernando. "Gran señor y rajadiablos por Eduardo

Barrios". Atenea, Año XXVI, XCII, No. 283-284 (enero-feb 1948), 138-41.

_____. "La novela chilena y la vida intrahistórica".

Atenea, Año XXXVII, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 231-39.

_____. "La novela proletaria en Chile". Mapocho, IV (1965), 91-103.

Urbistondo, Vicente. El Naturalismo en la novela chilena.

Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1966.

Vaise, Emilio. Estudios críticos de literatura chilena.

Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1940.

- Vaise, Emilio. "Casa grande. Estudio sobre algunos tipos y algunas ideas de la novela de Luis Orrego Luco". Anales de la Universidad de Chile, Año CVI, No. 69-72 (1948), 225-38.
- Valdés de Undurraga, Adriana. "Las novelistas chilenas: Breve visión histórica y reseña crítica". Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, No. 3 (1968), pp. 113-30.
- Valdivieso, Jaime. Un asalto a la tradición. Sepúlveda Leyton: Vida y obra. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1963.
- Valenzuela, Víctor. "A New Generation of Chilean Novelists and Short Story Writers". Hispania, XXXVII (1954), 440-42.
- _____. Cuatro escritores chilenos. Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1961.
- _____. Chilean Society as Seen Through the Novelistic World of Alberto Blest Gana. Santiago, Chile: Talleres de Arancibia Hnos, 1971.
- Vázquez-Bigi, Angel. "La verdad psicológica en Eduardo Barrios". Disertación, University of Minnesota, 1962.
- _____. "Los tres planos de la creación artística en Eduardo Barrios". Revista Iberoamericana, XXXIX (1963), 125-37.
- _____. "Los conflictos síquicos y religiosos de El hermano asno". Cuadernos Hispanoamericanos, LXXIII (1968), 456-76; LXXIV (1968), 120-45.

- Vega, Manuel, "En torno al Criollismo". Anales de la Universidad de Chile, Año CXIII, No. 94 (1954), 23-33.
- Vidal, Hernán. "El modo narrativo en El hermano asno de Eduardo Barrios". Revista Hispánica Moderna, No. 33 (1967), pp. 241-49.
- Vilches Acuña, Roberto. Las revistas literarias del siglo XX. Santiago, Chile: Imprenta Universitaria, 1942.
- Walker, John. "Gran señor y rajadiablos: A Shift in Sensibility". Bulletin of Hispanic Studies, XLIX, No. 3 (1972), 279-88.
- Yankas, Lautaro. "La literatura chilena de contenido social". Atenea, Año XVII, LXI, No. 73-74 (1941), 114-32.
- _____. "Dilucidación del Criollismo". Atenea, Año XXXII, CXXI, No. 360 (jun 1955), 386-402.
- _____. "Cuentistas y novelistas del mar chileno". Atenea, Año XXXVII, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 240-54.
- _____. "De la literatura chilena y la crítica". Atenea, Año XLI, CLII, No. 402 (oct-dic 1964), 111-39.
- Yurkievich, Saúl. "Rosa náutica, un manifiesto del movimiento de vanguardia chileno". Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, XLVI (1968), 648-55.
- Zamudio Zamora, José. La novela histórica en Chile. Santiago, Chile: Ediciones Flor Nacional, 1949.
- _____. Heinrich Heine en la literatura chilena: Influencia y traducciones. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1958.

Zamudio Zamora, José. "Novela histórica y Romanticismo en Chile". Atenea, Año XXXVII, CXXXIX, No. 389 (jul-sept 1960), 255-59.

_____. "La independencia en la novela histórica chilena". Anales de la Universidad de Chile, Año CXVIII, No. 119 (1960), 236-43.

CRONOLOGÍA

- 1843 "El mendigo" José Victorino Lastarria
"El loco" Carlos Bello
- 1846 La vida de un amigo o Un primer amor Wenceslao Vial
- 1848 El alférez Alonso Díaz José Victorino Lastarria
Emma y Carlos o Los dos juramentos Bernabé de la Barra
- 1852 El Inquisidor Mayor Manuel Bilbao
- 1853 Una escena social Alberto Blest Gana
- 1855 El pirata de Guayas Manuel Bilbao
- 1858 El primer amor Alberto Blest Gana
La fascinación Alberto Blest Gana
Los misterios de Santiago José Antonio Torres
- 1859 Un drama en el campo Alberto Blest Gana
Juan de Aria Alberto Blest Gana
- 1860 Don Guillermo José Victorino Lastarria
La aritmética en el amor Alberto Blest Gana
- 1862 Martín Rivas Alberto Blest Gana
- 1863 El ideal de un calavera Alberto Blest Gana
Las heridas del corazón Valentín Murillo
- 1864 La flor de la higuera Alberto Blest Gana
La cueva del loco Eustaquio Zorobabel Rodríguez
- 1865 La diversión de las familias: Lances de Noche Buena Moisés Vargas

- 1867 Genoveva Valentín Murillo
- 1869 Los secretos del pueblo Martín Palma
- 1870 La felicidad en el matrimonio Martín Palma
El vértigo de un vicio Valentín Murillo
Adiós a la vida Moisés Vargas
- 1871 Los anteojos de Satanás o El revés de la sociedad
Liborio Briebe
Una víctima del amor Valentín Murillo
Los dos hermanos Manuel Bilbao
- 1872 Las camisas de Lucifer Liborio Briebe
Un drama íntimo Moisés Vargas
- 1874 Los misterios del confesionario Martín Palma
El puñal y la sotana o Las víctimas de una venganza
Ramón Pacheco
- 1875 El capitán San Bruno o El escarmiento de los talaveras
Liborio Briebe
El diario de una loca José Victorino Lastarria
Mercedes José Victorino Lastarria
Una beata y un bandido Ramón Pacheco
- 1876 Un profesor de crímenes Liborio Briebe
Pipiolos y pelucones Daniel Barros Grez
- 1877 El primer desliz de una joven Liborio Briebe
El secreto de una felicidad Rafael Egaña
- 1878 María Adolfo Valderrama
El subterráneo de los jesuitas Ramón Pacheco
Nostalgia Rafael Egaña
- 1879 Mujer y ángel Enrique Montt

- 1881 Una hija José Victorino Lastarria
El huérfano Daniel Barros Grez
- 1883 Laura Duverne Enrique Montt
El leñador Pedro Pablo Figueroa
Las aventuras del maravilloso perro Cuatro Remos
Daniel Barros Grez
Las hijas de la noche Ramón Pacheco
La chilena mártir o Los revolucionarios del litoral
Ramón Pacheco
Emilia Reynals Vicente Grez
- 1884 Salvad las apariencias José Victorino Lastarria
La dote de una joven Vicente Grez
La cortesana Pedro Pablo Figueroa
- 1885 La generala Buendía Ramón Pacheco
Marianita Vicente Grez
- 1886 Adriana Mora Rafael Egaña
La muerte de Raimundo Rafael Egaña
- 1887 Los héroes del Pacífico Ramón Pacheco
El sombrero de paja Valentín Murillo
El ideal de una esposa Vicente Grez
- 1888 Huincahual Alberto del Solar
El rigor de la corneta Arturo Givovich
- 1889 La academia político-literaria Daniel Barros Grez
Antonio Enrique del Solar
La hija del gobernador Ricardo Cruz Coke
- 1890 Rastaquouère o Ilusiones y desengaños de los sud
americanos en París Alberto del Solar

- Corazón de león Ricardo Cruz Coke
- 1894 Contra la marea Alberto del Solar
- Guelfos y gibelinos Ricardo Cruz Coke
- 1895 ¡Revolución! Anselmo Blanlot, Holley
- 1897 Un primer amor Juan Eduardo Fehrman
- Un último amor Juan Eduardo Fehrman
- Durante la Reconquista Alberto Blest Gana
- Los últimos proyectos de Eduardo Castro René Brickles
- 1899 Ultima esperanza Emilio Rodríguez Mendoza
- Memorias de un . . . roto Felipe Aparicio
- Un drama social Juan Eduardo Fehrman
- 1900 Amor, copas y sangre Enrique Allende
- Un idilio nuevo Luis Orrego Luco
- Vida nueva Emilio Rodríguez Mendoza
- 1902 Juana Lucero Augusto D'Halmar
- El faro Alberto del Solar
- 1904 Pueblo chico Manuel Jesús Ortíz
- Los trasplantados Alberto Blest Gana
- 1907 Cecilia Januario Espinosa
- 1908 Casa grande Luis Orrego Luco
- Gran mundo Tomás Gatica Martínez
- 1909 El loco Estero Alberto Blest Gana
- Cuesta arriba Emilio Rodríguez Mendoza
- Un remordimiento o Recuerdos de juventud
Mariana Cox-Stuven
- La vida íntima de Marie Goetz Mariana Cox-Stuven

- 1910 Ansia Fernando Santiván
Hogar chileno Serén Palacios
El inútil Joaquín Edwards Bello
El tapete verde Francisco Hederra
- 1911 La piedad sentimental Francisco Contreras
Mirando al océano Guillermo Labarca
La obra Tancredo Pinochet Le-Brun
Nieves eternas Tancredo Pinochet Le-Brun
- 1912 Gladys Fairfield Alberto Blest Gana
Golondrina de invierno Víctor Domingo Silva
El monstruo Joaquín Edwards Bello
En familia Luis Orrego Luco
- 1913 El crisol Fernando Santiván
La cachetona Tomás Gatica Martínez
El zapato chino Juan Barros
- 1914 El maestro Manuel Jesús Ortíz
La vida humilde Juanuario Espinosa
A través de la tempestad Luis Orrego Luco
La lámpara en el molino Augusto D'Halmar
- 1915 En tierras extrañas Amanda Labarca
El niño que enloqueció de amor Eduardo Barrios
La sombra inquietante Hernán Díaz Arrieta
- 1916 La hechizada Fernando Santiván
Las inquietudes de Ana María Juanuario Espinosa
- 1917 Santa colonia Emilio Rodríguez Mendoza
- 1918 Danzarina de fuego Sady Zañartu
Cine Angel Custodio Espejo

- La cuna de Esmeraldo Joaquín Edwards Bello
- Memorias de un amargado Alberto Romero
- Un perdido Eduardo Barrios
- 1919 Por la gloria de San Ambrosio Honorio Henríquez Pérez
- La musa cruel Nataniel Yáñez Silva
- 1920 Luna enemiga Daniel de la Vega
- La señorita Ana Rafael Maluenda
- La risa del dragón Armando Zegrí
- El rancho Julio Ramírez
- Los figurones Tomás Gatica Martínez
- El roto Joaquín Edwards Bello
- Alsino Pedro Prado
- Piedra azul Antonio Acevedo Hernández
- Zurzulita Mariano Latorre
- 1921 Minerva, la de los glaucos ojos Armando Zegrí
- La raza fuerte Antonio Acevedo Hernández
- La voz del torrente Joaquín Díaz Garcés
- 1922 El hermano asno Eduardo Barrios
- La muerte de Vanderbilt Joaquín Edwards Bello
- 1923 Palomilla brava Víctor Domingo Silva
- Montaña adentro Marta Brunet
- Ully Mariano Latorre
- Robles, Blumes y Cía. Fernando Santiván
- Betsabé Joaquín Ortega Folch
- 1924 Un juez rural Pedro Prado
- Una confesión Joaquín Ortega Folch

- Pasión y muerte del cura Deusto Augusto D'Halmar
- 1925 La cantinera de las trenzas rubias Rafael Maluenda
Soliloquios de un hombre extraviado Alberto Romero
- 1926 Bestia dañina Marta Brunet
Un muerto de mal criterio Jenaro Prieto
Marina Lautaro Yankas
El habitante y su esperanza Pablo Neruda
El último decadente Armando Zegrí
- 1927 Tierra firme Julio Assman
El pueblo maravilloso Francisco Contreras
María Rosa, flor del Quillén Marta Brunet
La sombra del corregidor Sady Zañartu
Confesiones de una profesora Rafael Maluenda
- 1928 El chileno en Madrid Joaquín Edwards Bello
La señorita Cortés Monroy Januario Espinosa
El socio Jenaro Prieto
- 1929 Bienvenido Marta Brunet
Mío Cid Campeador Vicente Huidobro
El tronco herido Luis Orrego Luco
- 1930 La mujer del Laja Lautaro Yankas
La cenicienta del jazz Letizia Repetto
La viuda del conventillo Alberto Romero
Más Afuera Eugenio González
- 1931 La novela de un perseguido Alberto Romero
Flor Lumao Lautaro Yankas
Valparaíso, la ciudad del viento Joaquín Edwards Bello

- 1932 Lanchas en la bahía Manuel Rojas
La Quintrala Magdalena Petit
Un milagro, Toya . . . Alberto Romero
- 1933 Anticipación Tancredo Pinochet
Dos hombres y una mujer: Memorias de un proletario
 Jacobo Danke
Criollos en París Joaquín Edwards Bello
El hombre en la montaña Edgardo Garrido Merino
La evasión Luis Enrique Délano
El abrazo de la tierra María Flora Yáñez
La cautiva Lautaro Yankas
- 1934 Mercedes Urizar Luis Durand
Cagliostro Vicente Huidobro
La próxima (Historia que pasó en poco tiempo más)
 Vicente Huidobro
Pillán Juanuario Espinosa
Papá o El diario de Alicia Vicente Huidobro
Hijuna Carlos Sepúlveda Leyton
Charca en la selva Fernando Santivián
- 1935 La mala estrella de Perucho González Alberto Romero
Hombres Eugenio González
Un avión volaba Juan Marín
Ruta de sangre Salvador Reyes
La última niebla María Luisa Bombal
La fábrica Carlos Sepúlveda Leyton
La chica del Crillón Joaquín Edwards Bello
El crepúsculo de las catedrales Miguel Luis Rocuant

- Mundo en sombra María Flora Yáñez
- 1936 El primer hijo Luis Durand
Sylvia Luis Adán Molina
Fortuna y pesares Luis Adán Molina
Paralelo 53, Sur Juan Marín
La estrella roja Jacobo Danke
Espejo sin imagen María Flora Yáñez
La María grande Juan Barros
Piel nocturna Salvador Reyes
- 1937 El cachorro Víctor Domingo Silva
Cordillera adentro Juan Modesto Castro
- 1938 Niño de lluvia Benjamín Subercaseaux
Rahab Benjamín Subercaseaux
Camarada Carlos Sepúlveda Leyton
Gente en la isla Rubén Azócar
La amortajada María Luisa Bombal
Sátiro o El poder de las palabras Vicente Huidobro
- 1939 La llama Lautaro Yankas
Elicura Luis Adán Molina
Sangre ovejera Franco Brzovic
Orestes y yo Juan Marín
Nafragio Juan Marín
Puertas verdes y caminos blancos Zulema Reyes
Los hombres oscuros Nicomedes Guzmán
- 1940 La infancia Luis Oyarzún
Flores de primavera Luis Adán Molina
Angurrientos Juan Godoy

- Aguas estancadas Juan Modesto Castro
- 1941 Los Pincheira Magdalena Petit
- 1942 Las cenizas María Flora Yáñez
- Noche Eugenio González
- Humano límite Joaquín Ortega Folch
- Ránquil Reinaldo Lomboy
- Un hombre y un río Waldo Urzúa
- Armiño negro Rafael Maluenda
- Froilán Urrutia Juan Modesto Castro
- 1943 La sangre y la esperanza Nicomedes Guzmán
- La ciudad dormida Lautaro Yankas
- Lautaro, joven libertador de Arauco Fernando Alegría
- 1944 Norte Grande Andrés Sabella
- El secreto maravilloso Alejandro Magnet
- Tamarugal Eduardo Barrios
- Antiray o En el corazón de Arauco Berta Silva
- Huipampa, tierra de sonámbulos Nicasio Tangol
- Viento negro Juan Marín
- 1945 La noche en el camino Luis Durand
- La camará Fernando Santiván
- Los tripulantes de la noche Salvador Reyes
- Ventarrón Reinaldo Lomboy
- La cifra solitaria Juan Godoy
- 1946 El mundo dormido de Yenia María Carolina Geel
- Los gusanos Edmundo Concha
- Sewell Baltazar Castro
- El laurel sobre la lira Luis Enrique Délano

Las bodas del grillo Nicasio Tangol

Humo hacia el sur Marta Brunet

Faluchos Leoncio Guerrero

1947 Norte y sur Salvador Reyes

Playa negra Luis Orrego Luco

Extraño estío María Carolina Geel

Roble Huacho Daniel Belmar

1948 La luna era mi tierra Enrique Araya

Los árboles no dejan ver el bosque Víctor Domingo

Silva

Gran señor y rajadiablos Eduardo Barrios

1949 La cortina de bambú Diego Barros Ortíz

Frontera Luis Durand

Mar hondo Sady Zañartu

Soñaba y amaba el adolescente Perces María Carolina

Geel

Fantasmas necesarios Máximo Severo