



EN
B
R
●
●

ra
Sa
po
an

we
co
ha

LA NOVELA CHILENA: 1974-1984



ción

CENECA

B 85

800

m
do
fu
de





B85

800

Otras publicaciones CENECA:

- Chile del 60 al 70, visto desde su dramaturgia (M. L. Hurtado)
- Desarrollo de expresión teatral poblacional (Carlos Ochsenius)
- Revistas e Inversión Publicitaria (Carlos Catalán y Luis Mella)
- El Público del Teatro Independiente (M. L. Hurtado y M. Elena Moreno)
- La Nueva Canción en América Latina (Eduardo Carrasco)
- Transformaciones de la Industria Musical en Chile (Anny Rivera)
- Transformaciones de la Crítica Literaria en Chile (1960-82) (Bernardo Subercaseaux)
- Transformaciones de la Prensa "Que Pasa" 1971-82 (Carlos Ruiz)
- Literatura, lenguaje y sociedad (1973-83) (Raúl Zurita)
- La Industria editorial y el Libro en Chile (1930-84) (Bernardo Subercaseaux)
- Transformaciones en la Estructura de la TV Chilena (Valerio Fuenzalida)
- La investigación en comunicación social en Chile (Giselle Munizaga y Anny Rivera)
- Métodos y Técnicas de Teatro Popular (Carlos Ochsenius y José Luis Olivari)
- Micromedios de Iglesias Cristianas en Chile (Maribel Quezada y Giovanna Riveri)
- El debate ideológico acerca de la Comunicación de masas en Chile: 1958-1973 (Alfredo Riquelme)
- La Artesanía Urbano-Marginal (Cecilia Moreno A.)
- La mujer, el vecino y el deportista en los micromedios de Gobierno (Giselle Munizaga)

Solicitar catálogos con lista completa de publicaciones. (Cine, Literatura, Música, Plástica, Teatro, Sistema Cultural, Prensa, Radio, Televisión, Sistema de comunicaciones) a Santa Beatriz 160 Fono: 43772 - Santiago-Chile.

CENECA (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística) es una Corporación Privada sin fines de lucro que desde 1977 se dedica a la investigación y capacitación, contribuyendo así al conocimiento y desarrollo de la cultura y las comunicaciones en CHILE.

CENECA



LA NOVELA CHILENA : 1974 - 1984

MANUEL ALCIDES JOFRÉ

SANTIAGO-CHILE

JUNIO 1985

I N D I C E

I.	INTRODUCCION	1
	1. La imagen del hombre chileno en la narrativa.	1
II.	LAS NOVELAS LEIDAS EN CHILE	6
	1. La novela chilena: 1974 - 1977	6
	2. La novela chilena: 1978 - 1980	18
	3. La novela chilena: 1981 - 1984	44
III.	NUESTRA NOVELA	65

NOTAS

"En las grandes desgracias
faltan las lágrimas".

Séneca

I. INTRODUCCION

1. La imagen del hombre chileno en la narrativa. (1)

Un lector de novelas siempre se ve atraído por los personajes, por lo que ellos le "dicen" a él, y por tanto es lícito preguntarse por la concepción del hombre concreto que aparece en este tipo de forma artística.

Desde 1973 a 1984 se han publicado en Chile casi un centenar de novelas. Dada la naturaleza misma de los textos literarios, estas novelas intentan dialogar con el lector. Al hacerlo, rompen con el discurso cristalizado mostrando al público lector una ventana hacia un mundo diferente. Este mundo imaginario, sin embargo, debido a sus propias normas de articulación interna, se referirá de múltiples maneras a la sociedad misma donde se ha generado. Así, los chilenos llegan a ser parte de la novela chilena, del mismo modo que la novela chilena es parte de los chilenos.

Empero, la novela chilena contemporánea es una entidad jánica, dual, como la misma sociedad chilena. Existe una literatura chilena fuera de Chile, en el exilio. Y la novela chilena del interior está constituida por dos variantes. Por las novelas escritas y publicadas en Chile, y aquellas novelas escritas y publicadas fuera de Chile que sin embargo llegaron al país y circularon en él sin ningún tipo de restricción mayor. Estas novelas que los chilenos pudieron leer deben ser consideradas también como parte de las novelas chilenas del interior, aunque hayan sido escritas en el exilio por sus autores, porque fueron y son estrategias y mundos narrativos actuantes e influyentes en la narrativa del interior. La línea que separa la literatura chilena del interior de la literatura chilena en el exilio es muy dinámica y flexible. Si la obra se le ha permitido circular en Chile públicamente, entonces ese texto parte de la literatura chilena en el exilio pertenece también a la literatura nacional del interior.

Así vista, ¿qué concepción del hombre hay pues en la novela chilena del interior?

En la mayor parte de las novelas chilenas hay un choque entre diversos tiempos históricos. En la literatura nacional hay un cruce, un encuentro, una lucha entre diferentes concepciones de la historia, e incluso, entre diversas concepciones del hombre. Durante la última década algo similar ha sucedido en el conjunto de la sociedad chilena, y no es de extrañar se que además acontezca de manera simbólica o explícita dentro de los textos literarios. Otra manera de darse de este tema central es el choque entre procesos colectivos y procesos individuales. Frecuentemente hay contradicciones, entre lo que siente, y cómo siente el personaje; entre como él ve la realidad y el tipo de fuerza mayor que actúa sobre él. Se trata de seres humanos puestos en las encrucijadas mismas, en los puntos donde las mareas opuestas se tocan, o de seres inmersos dentro de un movimiento mucho mayor que los comanda y el cual no alcanzan a visualizar.

Vivir en una situación como ésta atomiza la vida humana. En estos textos, la personalidad de los hombres está fragmentada, y no se trata de una personalidad coherente. Los personajes tienen actitudes diversas, conductas contradictorias entre sí. Hacen una cosa, la deshacen, hacen una nueva, la rehacen, etc. En algunos casos, una parte de la personalidad parece actuar casi independientemente, y así la personalidad parece rechazar algo que es ella misma. Evidentemente, esta fragmentación de la personalidad corresponde a las numerosas escisiones de la sociedad chilena misma.

Se aprecia en el discurso de la novela chilena del interior una enorme frecuencia de actos de dominación. Los personajes se definen por su relación con respecto a un cierto tipo de poder. El poder es un tema omnipresente en toda esta literatura. Hay muchos actos de dominación donde un personaje controla, manipula, posee, a otro personaje. Se configura así una pareja, el dominante y el dominado, que en su versión más extrema se convierte en la relación entre la víctima y el victimario. Esta problemática tiene su homología en la sociedad chilena de la última década, a todas luces.

La novela chilena también muestra a muchos personajes que poseen un intento, ya sea secreto o descubierto, de controlar la realidad. Como un dios todopoderoso, quieren manejar la realidad; quieren tener el control de todos los signos, para manejarla de acuerdo a sus deseos, transformando así una realidad plural en una monocordia. Se intenta en verdad un control monopólico de las conductas de los restantes personajes. Este afán por el orden absoluto encuentra su contrapartida en los personajes que tienen una gran tendencia hacia el caos. Todo lo que ellos tocan, se destruye. Generalmente, las novelas comienzan con un mundo aparentemente ordenado, armónico, estable, y rápidamente deviene un desorden, una decadencia que trastrueca y revela la esencia de este simulacro de orden, aparenzial, poco establecido, poco sólido. Y allí hay personajes que son fuerzas que se desatan y que desatan a su vez el caos, el desorden, abriendo las puertas a desequilibrantes influencias.

Otra característica de la literatura narrativa chilena de los últimos años es la confusión entre lo que es imaginario y lo que es real; entre lo que es aparenzial y lo que es verdadero para el personaje. No hay una claridad sobre lo que es real y establecido, aceptado por todos. Más bien, siempre hay una primera realidad que el lector y los personajes aceptan como la realidad cotidiana operante, funcionando. Detrás, después, hay sin embargo, otros factores, otros mecanismos. La realidad aparece escindida, confusa, ambigua. No se puede confiar casi en los narradores o personajes cuando están construyendo su discurso (ya sea con actos o palabras), cuesta saber si lo que dice es verdad o ilusión, si lo que cuenta lo está imaginando en su conciencia o realmente aconteció en la realidad externa a él. Como consecuencia, surge una pluralidad de verdades relativas. Los criterios de realidad y de verdad, de manera similar a como ha acontecido en la sociedad chilena, se han trastocado.

En general puede decirse que esta literatura chilena conecta los motivos histórico-sociales con lo existencial. El drama particular de los personajes individuales está siempre sin embargo en primer plano, en el foco de la atención, mientras que el tratamiento de lo histórico social es mucho más sofis-

ticado, más elaborado. Esto se evidencia en los procesos de la sociedad chilena que son vistos concretados en destinos humanos, en vidas humanas perfectamente determinadas. En este sentido, y muchas veces de manera encubierta, los personajes son presentados como correspondiendo a fuerzas, tendencias, movimientos o grupos sociales.

El hombre chileno contemporáneo accede pues a la representación novelesca y se expone allí como un ser sufriente, centro de múltiples dilemas: cada aspecto de su vida le es problemático, y no hay casi lugar donde encuentre reposo.

Esta imagen agónica o apocalíptica del hombre, aquí esbozada a grandes rasgos no puede sino surgir de una literatura muy desigual, convulsa, que ha debido responder a imperativos económicos, políticos, ideológicos, culturales y estéticos nunca antes enfrentados. Es cierto que todo momento es nuevo en la historia, pero el quiebre institucional, cultural, total, acontecido durante los setentas trajo un universo de desafíos de todo orden que requirieron prácticas creativas, artísticas, que tienen que ver necesariamente con la situación que se vivía.

Se hace pues indispensable describir el espacio social, ideológico, cultural donde se produce la novela chilena del interior. Hay que tener en cuenta, además, que la literatura chilena del interior fue vista en un primer momento como una literatura muy descontextualizada, es decir, como un tipo de discurso muy autónomo, no referido en primera instancia a las condiciones sociales imperantes en Chile en la última década. Un examen pormenorizado de las novelas chilenas más relevantes del período evidencia la presencia de un eje seminal en todas estas obras, que puede estar explícito o no, y que es la referencia o no a la historia inmediata de Chile. Aunque el lenguaje de la literatura, y de la novela, en especial, sea imaginario, al asumirlo la conciencia, en el acto de lectura, lo hace con los mismos mecanismos para procesar cualquier otro tipo de información. El discurso de la novela chilena, de maneras muy sutiles, casi underground, apunta a un referente extratextual: el Chile contemporáneo. Aún en las

condiciones de censura existentes, es imposible para la literatura no dialogar con su contexto, ya sea con silencios, vacíos u omisiones. La semiótica contemporánea ha advertido sobre la distorsión implicada al sacar al texto de sus relaciones reales, extratextuales. La teoría de las comunicaciones por su parte ha demostrado que las pausas, los silencios, aquello que evidentemente no está allí tiene tanto significado como lo que está presente. Justamente las expectativas del lector concreto están dirigidas a ver si allí en la novela está o no aquello de lo cual no se puede hablar sino veladamente.

Hay otra razón importante para examinar cómo el contexto se inscribe en el texto de la novela. Hay algunas obras literarias, y literaturas, que apuntan hacia dentro de ellas mismas. Apuntan a lo que acontece dentro de la obra, a la perípeia representada. La literatura chilena no funciona así. La literatura chilena apunta hacia afuera, hacia su contexto, a la sociedad y los seres humanos concretos. Este contexto social, que ha determinado esencialmente a la novela chilena de estos años ha dictaminado permisiones y prohibiciones temáticas, intelectuales, lingüísticas. La novela chilena del interior, por tanto, sólo puede ser entendida en su contexto, con una lectura contextual, con el horizonte del país real.

II. LAS NOVELAS LEIDAS EN CHILE (2)

Pese a que no hay estudios sobre la narrativa del período 1970-1973, importa destacar que en 1973 se publica una serie de importantes textos narrativos, entre ellos, El hombre que trasladaba ciudades, de Carlos Droguett; Tres novelitas burguesas, de José Donoso; Tiro Libre, de Antonio Skármeta; Moros en la costa, de Ariel Dorfman; La aldea más grande del mundo, de Carlos Ossa; y Como buen chileno, y Cambio de máscara, de Poli Délano.

III. La novela chilena: 1974-1977.

De los cuatro años comprendidos entre 1974 y 1977 pueden extraerse tres novelas escritas en Chile, sin olvidar que se trata de un período en el cual no entraban al país las novelas escritas fuera.

Estas tres novelas son:

- a) El picadero, de Adolfo Couve, Santiago, Editorial Universitaria, junio de 1974. 88 p.
- b) Ventana al sur, de Enrique Valdés, Santiago, Zig Zag, julio de 1975. 167 pp.
- c) Dulces chilenos, de Guillermo Blanco, Barcelona, Pomaire, noviembre de 1977., 226 pp.

Aunque estas tres novelas fueron escritas en Chile, Dulces chilenos fue publicada en España. Por esta razón, y por ser además publicada al final de este período, el espectro de realidad que contiene es mucho más amplio que

las otras dos novelas. También la diferencia se establece en el hecho de que Blanco, el autor de Dulces chilenos, pertenece a la generación del 50 (nació en 1926), mientras que Couve y Valdés son miembros de la llamada generación del 70 (nacieron en 1940 y 1943, respectivamente).

El picadero es publicado en Santiago en junio de 1974. Esta novela de Adolfo Couve fue escrita en Santiago en 1972 y 1973. Es pues una novela que permite una ligazón con el período pre-septiembre de 1973. Por otro lado, cumple las normas de la legalidad impuesta post-septiembre de 1973, y de acuerdo a ellas se publica.

El picadero es una novela que asume en partes la forma de la autobiografía, mientras que el tema tratado es la decadencia de lo aristocrático. El motivo de la clausura de la estirpe ordena las acciones. Se trata de la crónica de una familia, desde sus antepasados coloniales hasta la primera mitad del siglo XX, en Chile. La historia es narrada por un joven aristocrático perteneciente a otra familia. Es pues un cronista.

La historia central empieza a acontecer a fines del siglo XIX. En el seno de una familia aristocrática de Valparaíso hay dos hermanas, Raquel y Blanca Diana. Raquel es la pasión y el antojo mientras que Blanca Diana es el trabajo y la moderación. La estirpe contiene pues dos diferentes linajes. Raquel comete la locura de casarse con su profesor de canto, y con ello, como con el resto de su vida, rompe los límites del universo burgués. Blanca Diana en cambio, ordenada y devota, no provo-ca ninguna ruptura y se mantiene dentro del orden. Blanca Diana se casa con Sousa, que proviene de una familia de molineros de San Carlos, en el valle central. A Sousa le gustaba primero Raquel, pero luego se quedó con Blanca Diana. Sousa empieza a llevar una doble vida, teniendo a numerosas pros-titutas como amantes, y viviendo con Blanca Diana. Esta a su vez se realiza de alguna manera en las aventuras de su hermana Raquel, mientras que esta última también se realiza de algún modo en la seguridad de la vida de Blanca Diana. Hay un cierto tipo de simbiosis en la relación entre Raquel y Blanca Diana. Pero además Raquel con su conducta rupturista ins

tala una división para siempre en el mundo de Blanca Diana: entre la locura y la metodicidad.

Producto de la unión de Blanca Diana con Sousa nace Angelino. Los nombres de madre e hijo están cargados de connotaciones positivas. Cuando Angelino es un adolescente, ingresa a la Escuela Militar. Allí establece una relación de tipo homosexual idealizada con Condarco, un subordinado mayor en edad. Condarco, tal como Sousa, el padre de Angelino, tiene una doble personalidad, al embrutecerse por las noches con alcohol. Posteriormente, al separarse Sousa para dedicarse a sus amantes prostitutas, Blanca Diana y Angelino viajan a Europa. Allí Angelino repite el esquema de conducta de su padre, manteniendo relaciones con mujeres de vida fácil en los puertos. Más tarde, en París, encuentra a Thérèse, con quien establece una relación, con la cercana presencia de Adrien (ménage-a-trois). Al quedar embarazada Thérèse, Angelino permite el aborto y deja que Adrien se quede con Thérèse, con lo cual elimina su vástago, clausura la posibilidad de continuidad de su familia y estirpe, y se autoelimina como hombre.

En los momentos en que se narran las relaciones de Angelino con Condarco y con Thérèse aparecen en el texto de la novela algunas secciones en cursiva que corresponden a la llegada y permanencia en Chile del Gobernador Zapiola, durante la colonia. Los tres fragmentos revelan la relación de Zapiola, antepasado de Angelino, con una mestiza, con la cual tiene un disgusto, y luego ella aparece muerta. El gobernador Zapiola termina en prisión, listo para ser ajusticiado, mediante la separación de su cabeza de su tronco. Quien narra esto es el escribano del gobernador Zapiola. Y el retrato de Zapiola estuvo siempre frente a Angelino: Angelino Sousa descendía de la historia de Zapiola; es su apocalipsis, su conclusión.

Sousa llama a Blanca Diana y Angelino para que regresen de Europa. De regreso en Villacler, Angelino muere en un accidente ecuestre. Cae de su caballo, se enreda en el estribo, y es arrastrado hasta que se destruye su cabeza y cerebro. Viene un período de reclusión de Blanca Diana en Villacler,

su casa, hasta que decide salir de allí para obtener la compañía de un joven de una familia aristocrática vecina. Aquí entra recién al mundo de la novela, como testigo y personaje, el joven narrador innominado, que presenta la mayor parte de la novela, y que deja la voz de la narración por lo menos en tres tipos de circunstancias. Primero, cuando le concede la palabra al escribano del gobernador Zapiola. Segundo, cuando le cede su lugar a Angelino mismo que toma la palabra y narra en primera persona su experiencia con Thérèse en París. Y tercero cuando su propio discurso se distancia temporalmente y se convierte en una tercera persona, más objetiva.

El joven narrador cronista se parece, según todos dicen, a Angelino, y ocupa su lugar en la mesa de Villacler. Al mismo tiempo se establece una relación erótica entre Blanca Diana y el narrador cronista, que es seguida a lo lejos por Sousa. Consciente de que hace un daño al joven, Blanca Diana se aleja. Más tarde, separados, mueren Blanca Diana y Sousa.

Hay en El Picadero una obvia estigmatización del pasado sobre el presente. El resultado de este juego de espejos en la historia es la muerte de la estirpe aristocrática. Por un lado hay simbiosis infructuosas, como la de Blanca Diana con Raquel. O escisiones, tales como las que ocasionan el mundo dividido de Condarco, Blanca Diana o Sousa. En este mundo dividido en estratos jerárquicos, los lacayos son eliminados. El joven narrador los repudia en las primeras páginas de la novela. La imagen del picadero con que se abre la novela en cierra la significación del proceso que se vivirá: se trata de un espacio circular, cerrado, donde se realizan repetitivamente ciertos ejercicios a caballo. La historia tiene este mismo esquema. A la muerte violenta por pérdida de la cabeza de Zapiola corresponde siglos más tarde la de Angelino. Se propone pues la presencia de una fuerza enigmática y determinante en la historia. A su vez, lo histórico aquí está reducido a biografía del ancestro. El juego de espejos, que hace la historia cíclica y mítica implica que Angelino estuvo con Thérèse como Zapiola con la mestiza. Zapiola/Angelino forman un doble. Es un mismo personaje que se repite a través de la historia. La estirpe es eterna.

Blanca Diana saca del picadero al joven narrador y lo introduce en su espacio. Con esto, el joven corta la cuerda que lo amarraba a una estaca y entra en un rito de pasaje, un tránsito hacia la adultez. Siente placer y culpa para con Blanca Diana. Esta relación adulto/niño se ve reflejada numerosas veces en el mundo de ecos de esta novela. Condarco/Angelino, el profesor de canto Cardillo/Raquel, Blanca Diana/el joven narrador. En estas relaciones un personaje se apodera de otro, lo necesita para vivir él mismo, o se subordina totalmente al otro.

Blanca Diana es la utopía, la idealización superreal en la novela. Es rápidamente neutralizada, como así mismo todos los otros personajes que se han atrevido a enfrentar o cuestionar el sistema. De todas las dimensiones de la vida humana, en este mundo sólo importa la relación sentimental de los personajes, y las alusiones de índole histórica o contextualizadora son escasas. El lector sabe sin embargo que la infancia de Blanca Diana y Raquel acontece antes del terremoto de Valparaíso y que para el terremoto de 1930 se cae el retrato de Angelino, ya muerto hace un tiempo.

El joven narrador sale hacia Blanca Diana pero aún así sigue viviendo en un mundo ya transitado por la historia, ya hecho por los ancestros. Los escapes de esto son ilusorios: Cardillo termina siendo infiel a Raquel, y la metáfora del piano que se va desafinando le quita a su acción toda la rebeldía. El ciclo se cierra con la muerte de los últimos vástagos. Es el último día del verano, hay pájaros moribundos. Sousa, el último en desaparecer, termina aborreciendo el mundo de la burguesía, y comportándose con naturalidad en las casas de sus putas amantes. No puede unir lo público y lo privado, y queda apresado, como dice el moralista narrador, entre el pecado y el paraíso. También podría decirse que Sousa está entre la aristocracia (Blanca Diana) y el lumpen proletariado (las prostitutas).

El Picadero evidencia un vacío: no hay casi referencias a lo público, a lo político, a la historia de Chile. Hay sin embargo en la novela una obsesión con la muerte violenta, espe-

cialmente con la destrucción de la cabeza, el cráneo, y el cerebro. La mestiza amante de Zapiola se ha rapado el cabello; Zapiola muere colgado o decapitado; el padre de Souza al parecer muere golpeado en la cabeza con las astas de un molino; Angelino sufre la destrucción de su cabeza al ser arrastrado por un caballo. Esta imagen de la cabeza destruida se da en variadas obras de la literatura chilena del período.

Ventana al sur, de Enrique Valdés, fue escrita en Chile y publicada en Santiago en julio de 1975, ganadora del premio de novela "Gabriela Mistral", de la Municipalidad de Santiago. Como El picadero, es una novela de forma autobiográfica donde un narrador rescata desde la adultez el pasado de su infancia.

En Ventana al sur se yuxtaponen dos viajes. El primero, el retorno de Camilo desde la ciudad hasta un pequeño pueblo de Aysén, al encuentro de su padre enfermo. El segundo: Camilo recuerda una experiencia decisiva en su formación, el tránsito de la niñez a la juventud, concretado en un viaje donde llegó a hacerse hombre.

El narrador que primero se presenta es Camilo, quien conversa con su padre enfermo. Asume pues la novela una estructura apelativa, en segunda persona. Al rescatar el pasado en la conversación con el padre, se trae a la memoria el tiempo más pleno: aquel que acontece en lo impenetrable de la vegetación en el deshabitado extremo sur del país.

El narrador, que ahora tiene más de 30 años, retorna pues a los orígenes, a la fuente, a la sanidad del pasado. Homólogo al cuerpo en descomposición del padre está la ciudad que Camilo habita, que es indiferente, alienante. Allí en la ciudad misma hay una ley de la selva, una lucha constante. Esta contraposición entre la colonización, en medio de la naturaleza, y la experiencia de la urbe capitalista, es una disyunción que asumen los personajes de la novela. Carlos, el padre de Camilo, busca la vida en lugares deshabitados; María, la madre, la ciudad y el proceso educativo y enriquecedor que allí supuestamente acontecería para sus hijos.

Hay pues un menosprecio de corte y alabanza de aldea imbricado en esta novela. El primer viaje se realizó hasta llegar a Lago Verde, donde la familia se asentó. Se deja atrás la civilización, y se vive bajo el cielo, en un conocimiento profundamente práctico de lo que es la vida. En este proceso, Camilo, que es un jovencito, experimenta un aprendizaje, un rito iniciático que lo va preparando para la prueba decisiva. Primero es capaz de pelear, luego tiene la iniciación amorosa con la Maiga.

De repente Camilo, el narrador, deja la palabra y se la concede a un narrador en tercera persona más general y objetivo. También algunos personajes tales como la Maiga, o el Morocco (compañero de la Maiga por un tiempo y guía de Camilo en varias aventuras), toman la palabra y narran en primera persona. El Morocco enseña a ser mujer a la Maiga y hombre a Camilo; la Maiga le enseña a Camilo lo mismo.

La situación narrativa va desenvolviéndose como un monólogo de conciencia, como un diálogo con su padre que sin embargo nunca responde, sino hasta el final. El pasado es actualizado al presente de la narración. Camilo une en su estirpe dos linajes, aquel de la naturaleza y aquel de la civilización.

El tránsito definitivo en la posesión del espacio natural acontece en la expedición al Turbio. Deben allí reunir las reses, usando sus caballos, Desobedeciendo a su padre, Camilo usa el lazo y captura al animal caudillo. Con esta prueba de experiencia se hace gaucho y se convierte en hombre.

El joven narrador, mediante raccontos, va recuperando el mundo de su padre. Ambos son muy melancólicos. El mundo que presenta Camilo, a diferencia con El Picadero, le pertenece, es su propia historia. Durante todo el viaje iniciático la madre se desempeña como una presencia protectora. Pero en ese momento de su vida, Camilo quiere ser como su padre. El éxito logrado se obtiene al pasar cuatro pruebas, cada una de ellas conectada con los elementos básicos que componen el universo, según los antiguos. El viento (aire), las piedras

(tierra), los roces de terreno con incendios (fuego), la lluvia y el río (agua). El cruce del río, antesala de la experiencia más peligrosa, es el umbral del descenso a los infiernos, al momento crítico.

Camilo ya casado, con un hijo, viaja desde Valdivia al sur a visitar a su padre a quien cree moribundo. Cierra un ciclo al volver al punto donde él se formó. Ahora el padre tiene el cuerpo casi putrefacto, lleno de llagas. La novela concluye cuando la Maiga y Camilo llevan a don Carlos en una carreta donde un médico. Don Carlos se desangra por sus llagas y tiñe todo color de sangre. Camilo sigue con sus conversaciones. Sin embargo, el cuerpo del padre no mejora, y pronto morirá. Pese a todo, la última frase que Don Carlos dice, hace dudar acerca de su fin. Le dice a Camilo que no esté hablando tonterías.

Tanto Couve como Valdés construyen complejas estructuras novelescas. Hay en sus obras una polifonía de voces, una multiplicidad de puntos de vista. Sin duda hay una historia que contar en ambos casos. Esa historia y su conflicto central revelan un aspecto de la sociedad chilena funcionando. Hay aquí diversos personajes que hablan y actúan como nosotros, es decir, se ha codificado su vida de acuerdo a parámetros que reconocemos como nuestros, como chilenos. Los mundos de dos diversos estamentos sociales y regionales salen a relucir a la literatura. Sin embargo, nuevamente, el mundo real, histórico-político, contextual, no está presente como una evidencia sino como una ausencia, como algo que no puede llegar a figurar en este discurso de la novela publicada en Chile. En Ventana al sur, la historia total se extiende por unos 30 años, en la primera mitad del siglo XX. Sólo un acontecimiento de historia jurídico-política aparece mencionado en la novela, y se relaciona con la seguridad de las fronteras, que habrían sido cerradas en un cierto momento de álgidas relaciones con Argentina. La situación social que se vivía en ese momento en Chile (1975) no permitía una mostración que fuera más allá de historias individuales o de familias, donde jóvenes asumían procesos de aprendizaje que habían acontecido en el pasado.

Dulces chilenos, publicada en España en 1977, y escrita en Chile por Guillermo Blanco, es la historia de una estirpe que concluye, dentro de un espacio cerrado, envolvente: la casa de las tres viudas. La de más edad, Amalia, ha sido casada con un empleado estatal y burocrático, ibañista. La hermana de Amalia, Francisca, enloquece, y este evento prefigura lo que acontecerá con las dos hijas de Amalia: Elena y Marta.

Elena, la segunda habitante de la casa, se casa con Alberto, un desempleado permanente, y tienen dos hijos, Eugenio y Rosaura. Estos dos seres han salido del círculo que es la casa donde el porvenir ya está decidido por el pasado. Eugenio es un miembro de la Patria Joven, demócrata cristiano por tanto, que intenta redimir a una prostituta que rechaza esta acción. Rosaura por su parte se enamora de Miguel Arana, separado, y se va con él, quien la dejará posteriormente. Marta, la tercera habitante de la casa, quedó embarazada por José Bernardo, el estafador, y el hijo le nació muerto. Amalia y sus dos hijas Elena y Marta son ayudadas en la casa por Benicia, la empleada.

La novela posee un narrador básico, en tercera persona, que al mismo tiempo que va narrando el acontecer exterior se interioriza con los personajes, asumiendo el punto de vista de la conciencia de cada uno de ellos. Los puntos de vista de Elena, Marta y Julia se van entrecruzando capítulo tras capítulo; de ellos surgen verdades personales, relativizadas, visiones humanas que perciben fragmentos de la realidad pero los hacen valer por el todo. El discurso interior, mental, de las tres viudas, procede a rescatar constantemente el pasado, eventos acontecidos en la casa. Así el mundo que se vive está historizado otra vez por espectros y fantasmas donde la suerte ya está echada. Los sucesivos flash-backs que van conformando la historia acontecen durante un sólo día, un día domingo, desde las 10 de la mañana hasta entrada la noche.

El encuentro de los tiempos que acontece cuando se cruzan las palabras dichas en el pasado y las palabras dichas en el pre-

sente suele marcarse en la novela con cursiva: es el diálogo del otro ausente. Novela de discurso dialogal; éste frecuentemente aparece sin la presencia de un verbum dicendi, es decir, de expresiones tales como: ella dijo, ella replicó. Algunas veces el discurso del narrador básico en tercera persona se hace poemático o dramático. Abunda la reiteración anafórica, símbolo, tal como la humedad, de un universo estático. El discurso interior directo, es decir, lo que acontece en la conciencia de cada una de las mujeres, está entrecomillado, para diferenciarlo.

El punto más lejano en el pasado es la figura de Felipe, el abuelo. Uno de sus libros predilectos es el Cancionero de Baena, poesía cortesana del siglo XV, doctrinal y sentenciosa. Este libro es visto después por las tres viudas. Figura, asimismo, como epígrafe de la novela Dulces chilenos, como un elemento que se presta para la interpretación ya desde el comienzo. En ese poema se habla de cómo la vida se convierte en muerte, y esta idea es repetida por las viudas que se sienten ya penando en el mundo.

La historia que se presenta acontece en la primera mitad del siglo XX en Chile. Elena y Marta nacen hacia 1920. En su infancia, la relación entre ellas empieza a hacerse más profunda a partir de un regalo que recibió Elena, una baratija limeña. Años más tarde Elena la pondrá en la misma jaula donde vivía el canario que murió. Elena también ha decidido borrar a sus hijos de su vida. El canario se hace simbólico de Rosaura misma que es un ave que se hace a la libertad y es herida al provocar una ruptura tratando de escapar de su sistema.

Como se ha dicho, el presente de la novela es la narración de un día domingo, de la mañana a la noche. En la mañana, se turnan las tres para ir a misa mientras al mismo tiempo atienden un pequeño puesto donde venden su producto, los famosos dulces chilenos. La gente declara que tienen una mano angelical pero justamente la historia de la novela lo contradice al desenvolver una experiencia infernal, sufriente. Amalia, está ya cerca de los ochenta, y Elena y Marta, probablemente en sus cincuentas. El almuerzo más tardío es tenso. Amalia

hora de la siesta, Marta toma el lugar que usualmente ocupa Elena. La hora de onces es el momento de la discusión y el zaherirse. Amalia se queda en cama para la hora de comida así que finalmente se enfrentan las dos hermanas. Marta, la más vulnerable, empieza atacando. Rehuye el enfrentamiento Elena primero pero luego enardecida empuja a Marta a la locura, haciendo que le pase lo mismo que a la tía Francisca, en el mismo lugar. Se separan. Es la noche del día domingo, Elena piensa que Marta está en su pieza, moviendo la cabeza de izquierda a derecha, con el péndulo del reloj que miraba. La novela concluye con Elena aislada después de haber asesinado en cierto modo a Marta.

Dos generaciones se encuentran representadas en las viudas, y los hijos de Elena son la tercera generación incluida. El tiempo invade la casa de barrio donde viven estas viudas de clase media baja, y llega a adquirir un aspecto material. Al mismo tiempo que se actualiza el pasado desintegradamente y en forma alterada, mediante los raccontos que ejecutan las conciencias de las tres viudas, el destrozado ocasionado por el tiempo está simbolizado y materializado a la vez por las goteras, la lluvia y el agua. Los infiernos personales al acercarse los unos a los otros hacen crecer los recuerdos, las heridas y las venganzas. Esta es una familia absolutamente desquiciada, escindida, fracturada. El diálogo con que conversan es falso mientras que el soliloquio interior revela su verdadera rabia. El desencuentro entre hermanas es tal que transforma la naturaleza del mundo mismo: todo es para ellas parodia, sueño, caricatura, pesadilla, drama y melodrama. Se trata de una realidad desvaída pero terriblemente venenosa, porque todo lo que se hace cumple las leyes según las cuales los ancestros predeterminan los destinos personales de sus descendientes. Es un tiempo donde coexisten retazos de muchos otros tiempos previos.

El trío está roto dentro de la casa por la presencia de Benicia, la empleada que lleva allí ya 7 años, y que ha cortado toda conexión con su familia en el campo. No sabe leer, y no quiere enterarse de las noticias, buenas o malas. El proceso de desintegración familiar se da tanto al nivel de Amalia y sus hijas como en el caso de una campesina que se viene a ciudad como sirvienta.

Elena quiere tener poder y controlar todo mientras que Marta es una loca lúcida. La última etapa de la degradación del núcleo propio, íntimo, comienza con la muerte del canario de Rosaura, querido mucho por Benicia, probablemente ultimado por Elena. Benicia tuvo una hija, María, a la cual quiso mucho y que al parecer ha muerto, la cual reemplaza con Rosaura. Según Marta, la falsificación de la vida de ellas tres empero cuando José Bernardo hizo la estafa y escapó, dejando a Marta embarazada. Las tres construyeron una farsa que ya se habían casado, que el padre murió en un accidente automovilístico, etc. Lamentablemente, el hijo de Marta nace muerto, y todo se derrumba aún más.

Los dos hijos de Elena, Eugenio y Marta, intentan escapar del círculo cerrado de los límites que los rodean. Eugenio contiene en sí un amor redentor, un espíritu religioso muy idealizado y concreto a la vez. Rosaura, lamentablemente, ha tenido una experiencia más difícil. Al parecer, dejada por Miguel Arana, se ha convertido en una prostituta. Este escape del sistema ha degradado mientras que Eugenio aún se mantiene.

Los personajes de Dulces chilenos han sido expulsados de su pasado, sin embargo aún están manejados por él. La novela va mostrando lo que hay detrás de la fachada de esta familia, que es pura amargura y odio. La asistencia a la misa o su profesada fe cristiana es una contradicción más en sus conductas, porque no actúan con el amor de Dios. Los dulces chilenos por dentro son pues amargos, no son dulces ni tentadores sino que una pura apariencia. Esta significación del título de la novela nos habla a nosotros mismos, los chilenos, donde un ser enloquece a otro.

Dulces chilenos acontece en Santiago, cerca del río Mapocho. Los seres oprimidos como Eugenio y Rosaura no aceptan la falsa autoridad de Elena, y marcados por lo laboral (Eugenio es un mecánico de autos) rompen con su espacio. Elena y Marta tienen durante el día domingo varias oportunidades para acercarse, comunicarse, sentirse juntas. Ambas, sin embargo, des

precian esa posibilidad. Se trata pues de la historia humana más real posible, la del pecador, la que presenta Dulces chilenos.

En lo ideológico ésta podría ser catalogada como una novela católica en cuanto no sólo se despliega este universo cultural sino que se muestran las diversas posibilidades que contiene: un conservadurismo recalcitrante (Amalia), un ritual no auténtico (Elena), o una fe práctica y renovadora aunque tal vez no muy realista (Eugenio). Ese cristianismo de una época de la teología de la liberación apunta al contexto político chileno tal como lo hace el hecho de que el padre de Elena y Marta haya sido un oficinista ibañista, es decir, pro militar.

Ya no se trata de la decadencia de la aristocracia sino que de la desintegración de las capas medias. El universo económico está reducido a una economía de sobrevivencia. El temple que empapa toda la narración es la frustración, el vivir el tiempo de la infamia.

2. La novela chilena 1978-1980

Las novelas más destacadas de este período no son, como en el caso de Couve, Valdés y Blanco, escritas en el país, sino que son novelas escritas, producidas, fuera de Chile. Estas obras, de Edwards, Donoso y Coloane, circularon en el interior, fueron leídas por los chilenos dentro del país, y no permanecieron, como otras novelas del exilio chileno, desconocidas en el país de origen de sus escritores.

Estas tres relevantes novelas son:

- a) Los convidados de piedra, de Jorge Edwards. Barcelona, Seix Barral, marzo de 1978, 364 p.

b) Casa de campo, de José Donoso, Barcelona, Seix Barral, noviembre de 1978, 498 pp.

c) Rastros del guanaco blanco, de Francisco Coloane, Santiago, Zig Zag, noviembre de 1980, 234 pp.

Los convidados de piedra, de Jorge Edwards, es escrita durante su exilio en Barcelona, España. Concluida en agosto de 1977 y publicada en marzo de 1978, las leyes de creación contextual por las cuales se rige son diferentes a las novelas escritas en el interior. Esta novela de Edwards pertenece, como Casa de campo y El jardín de al lado, de José Donoso, en cuanto creaciones, a la literatura chilena en el exilio. Pero la relación entre la literatura chilena del interior y la literatura chilena del exilio es más compleja y más flexible a la vez. Además del lugar de composición de la obra importa el circuito de su circulación, es decir, a qué lectores tiene acceso. Con algunas dificultades que luego fueron superadas, estas tres novelas circularon por Chile. Pudieron hacerlo porque eran publicados,

y porque eran publicados por una casa editorial de prestigio internacional, Seix Barral, que traía sus libros a Chile. Tanto Edwards como Donoso, desde su situación en España, escriben novelas que aunque no deben pasar la censura previa del régimen, deben pasar por la censura aduanera aplicable a las importaciones. Ambos novelistas escriben sus novelas teniendo siempre como límite presente una legislación y una práctica oficial en Chile, las cuales intentan vencer mediante la circulación de sus novelas debidamente armadas con mecanismos significativos simbólicos y de remisión al contexto.

Los convidados de piedra, posiblemente la mejor obra de Edwards hasta la fecha, es una novela compleja, coral, abigarrada, que asume la forma de una crónica. El tiempo cubierto va desde 1890 a 1973. Todo el pasado disponible es rescatado por un grupo de personajes reunidos en Santiago en octubre de 1973. Se trata de un ritual de fiesta, el cumpleaños de uno de ellos; es sin embargo, una jornada nocturna que concluye cuando termina el toque de queda, a la cual

se presentan los convidados de piedra, estos es, los ausentes, los que han muerto. En la obra de Tirso de Molina, titulada El burlador de Sevilla y convidado de piedra(1630), el convidado de piedra es el comendador, que ha sido muerto anteriormente por don Juan, el burlador. En el caso de la novela de Edwards, se implica que el grupo que festeja y rememora tiene que ver con el desaparecimiento de los otros integrantes, allí ausentes. La cena a la cual asiste don Juan es el lugar donde es castigado mediante el fuego; es el reino de la muerte.

Lo que se historia en la novela es un grupo de familias aristocráticas que comparten un cierto espacio, La Punta. Las raíces de los fenómenos que ahora acontecen están en los antepasados. Una familia enfocada es la de don José Francisco Alcorta, que en 1891 se había opuesto al poder ejecutivo de Balmaceda. El narrador cronista de la novela ve en el conflicto del 91 al fin de una época, el comienzo de la escisión de una clase, un largo período de decadencia y de integración debido a un ansia de muerte de este grupo social. La hija de Alcorta, Eliana, se casa con el gringo Williams en los 1920, y nacen dos hijos, Pancho, que muere en un accidente automovilístico en los 1940s, y Guillermo. Guillermo viaja a Inglaterra a ver a su padre, frecuentador de prostitutas, estudia arquitectura y se hace socialista. Posteriormente se casa con Marta, pequeña propietaria, también del PS. En 1973 Marta es apresada y torturada mientras que Guillermo sale de Chile, y exiliado en Suecia prosigue su carrera de arquitectura.

Otra historia es la de Silverio Molina, que cuando niño fue azotado por don Marcos Echazarreta. Más tarde don Marcos muere, y su casa es saqueada por los muchachos. Entre ellos está Pancho Williams que roba suficientes cosas para venderlas y comprar un Ford en el cual después morirá. Este núcleo de muchachos será el que recordará más adelante, al festejar en octubre de 1973 el cumpleaños número 44 de Sebastián Agüero. Cuando Pancho murió al resto del grupo estaba en un prostíbulo en Valparaíso. Paralelamente, acontece que Silverio ataca con una navaja a un afuerino que llega hasta la playa de La Punta. Esto acontece a fines de la

década del 40. Silverio debe ir a la cárcel, y esta situación le parece al narrador cronista el comienzo de la decadencia del grupo selecto que él está historiando. Silverio está en Capuchinos, cárcel de Santiago, se convierte en comunista, y sale de la cárcel cuando González Videla expulsa y persigue a los comunistas chilenos, entre ellos algunos de La Punta; Antolín, y Pat'e Jaiva. Antolín morirá en 1973 cuando un grupo terrorista de derecha sale a cazar seres humanos: lo matan a palos y patadas. Silverio se va haciendo como representante de una cierta izquierda: en 1952 ya vota por Allende y marcha con los allendistas por las calles del centro de Santiago, siendo visto por los mismos comensales de octubre del 73. En los 50s, Silverio critica algunos aspectos de su partido, el PC, y se convierte en candidato político. Por algunos años vive una vida primitiva con Lucha, su compañera. En 1970 Silverio trabaja para una institución estatal encargada de la reforma agraria en Chile; ha entregado sus propios fundos. Sufre una serie de infartos y muere al saber del asesinato de un viejo camarada comunista, Antolín de La Punta. Silverio es el principal convidado de la piedra a la fiesta de octubre de 1973; ha muerto recientemente, y el grupo lo ha ido a despedir al cementerio.

La Punta fue el punto de confluencia original, de la infancia, de las vacaciones. Constructor de La Punta fue don Teodoro Baldo, quien a comienzos de siglo logró obtener pavimentación y luz eléctrica. Se le erige un monumento que en los 40s, el cual pierde su nariz con una certera pedrada lanzada por Guillermo Williams. Guillermo, como Silverio, han transitado fuera de su clase, y convertidos en seres problemáticos, han caído en el mundo del desorden, según la perspectiva mantenida por el grupo que celebra con champaña la muerte del presidente constitucional Salvador Allende. Guillermo atenta contra un símbolo del poder aristocrático consagrado en el pasado; similarmente Silverio hace una zancadilla y bota a don Marcos por lo cual es después castigado, siendo azotado amarrado a un árbol.

Otras dos historias laterales están vinculadas con una problemática sexual. El Pachurro del Medio se enamora y casa con Marta Olga, excitante mujer. Permite la entrada de otros hombres en la relación, y del menage-a-trois se con-

vierte en un voyeurista, en un mirón que contradictoriamente disfruta y teme los orgasmos de su mujer con otro hombre en su presencia. Habiendo perdido control de un banco durante la UP, se vuelca más tarde a una vida esotérica. María Olga se va con otro y engorda como una matrona. La segunda historia de cariz sexual es la de Tito, el nieto de don Teobaldo. Tito se ha masturbado siempre hasta casi secar su cuerpo, y por ello la solución que se encontró fue ponerle una máquina conectada con un anillo al pene, la cual avisaba de la erección y permitía ser aplacada o interrumpida por sus padres. La máquina había sido creada por el cura Santos y don Gregorio de Jesús.

Esta clase aristocrática que se descompone porque no hay vástagos ni linaje (Silverio no quiso tener un hijo con Leticia en la cárcel; Guillermo no tiene hijos) festeja pues una muerte, la del comendador, en verdad, Allende. Desde los 50s en adelante el grupo se reúne para los cumpleaños. Participan esta vez Sebastián Agüero, la Rubiá, el Pachurro y su mujer, Matías, el chico Santana, y el cronista. El Pachurro Mayor ha llegado a ser Opus Dei, mientras que la Rubiá se ha dedicado a hacer campañas con las mujeres de derecha para atacar a Allende, en especial en contra de la reforma agraria. Han visto a Tito por última vez en el cementerion en septiembre de 1973, para el entierro de Silverio. Durante esta cena macabra de octubre de 1973 todos los personajes rememoran momentos del pasado, y el cronista también incluye otras narraciones escuchadas por él en otras ocasiones. Se recuerdan los años 1952, 1969, 1970, 1972, como importantes reuniones previas. Otro miembro del grupo es el Gordo Piedrabuena que tiene acceso al grupo a través de un ritual de iniciación consistente en casi una tortura: golpear los dedos de la mano de Piedrabuena. Piedrabuena llegará más tarde a ser miembro de la Democracia Cristiana, como también María Olga. Se trata de un advenedizo que asciende socialmente.

Todo esto y mucho más hay en Los Convidados de Piedra. La novela se inicia con una dedicatoria a dos personas que le contaron al autor, supuestamente, algunas de estas historias. La literatura misma de Edwards está tomando este cariz cro-

nístico de una clase, la aristocrática. Como el narrador ficticio de la novela misma, utiliza informantes, es decir, partícipes de una experiencia, con una visión de primera mano, que cuentan lo que les ha sucedido y el cronista-historiador toma apuntes de todo lo acontecido.

Viene en segundo lugar un preámbulo, de una doble ironía. Declárase primero allí que en la novela todas las situaciones y personajes son ficticios, pero al mismo tiempo se intentó respetar el trasfondo histórico. Reconoce el autor (Edwards) aquí que él es un memorialista. También se refiere a su propio exilio. Califica finalmente a la novela de crónica, y declara que tanto ella como el cronista, sólo son una invención literaria. Se trata de un discurso binario, por un lado dice que todo es ficción, por otro que todo lo recibió de otras personas o del mismo.

En tercer lugar viene un epígrafe extraído del Quijote en que se añora un tiempo futuro donde mostrar las propias hazañas.

La novela aparece como lo acontecido en una jornada nocturna, donde los cuentos se han multiplicado, hasta el amanecer, como en el caso de Las mil y una noches. A diferencia de las novelas anteriormente examinadas, aquí está presente la historia de Chile concretada en los destinos humanos que son cada uno de los personajes. La contextualidad histórico-política no está amputada en la novela de Edwards, sino que al contrario no sólo es trasfondo sino que fuerza en primer plano. El universo narrativo desplegado en la novela coincide con los miembros aristocráticos del bloque dominante. Figuran aquí descendientes de españoles, ingleses, terratenientes, políticos. Todas las más importantes posiciones políticas, de centro, derecha e izquierda del Chile del 73 se encuentran concretadas en algún personaje de la novela.

El narrador de Los convidados de piedra es un personaje-testigo, un cronista, un historiador, un memorialista. Escribe la intrahistoria de un grupo elitario, la historia menuda, en

la cual procede a realizar una valoración, que no es otra cosa que la presencia de la decadencia en los diversos destinos humanos. El narrador no es un personaje protagónico sino que un espectador al margen, un poco como el narrador de El picadero. Va entregando lo recordado, lo escuchado, lo visto. Y al mismo tiempo incluye un conjunto de referencias culturales y artísticas que denotan la propia personalidad del cronista. El narrador por ejemplo tiene una teoría según la cual los sobrevivientes de todo ese círculo habrían evitado las situaciones extremas, y en los momentos difíciles se habrían desdoblado en un actor y un espectador, y donde al razonar con saludables prejuicios, habrían podido salvarse. La visión que el cronista presenta es una interpretación de la realidad, tal como lo son los otros discursos a los cuales les permite expresión. Este narrador llega a transformarse en un narrador omnisciente, que entra por ejemplo, al interior de la psiquis de Eliana, que relata la intimidad de Barros Luco, y que se convierte en omnipresente cuando presencia y relata las tormentosas sesiones del Pachurro del Medio con María Olga.

Al examinar la narración de Los convidados de piedra se percibe que a medida que avanza el tiempo en la noche de octubre de 1973, se van recuperando girones de tiempos idos. En cada uno de los XXV capítulos de la novela hay alteraciones y yuxtaposiciones temporales. Por otra parte, estos son los escritos que el memorialista lee algunas veces a los otros contertulios. Pese a la yuxtaposición de espacios e historias hay sin embargo, una cierta cronología interna, la cual progresa hacia el presente: se parte con la infancia de Silverio, luego el navajazo, su conversión comunista, y finalmente su muerte. Podría decirse que la estructura de la narración es in extrema res, es decir, contada desde el final, desde el último día acontecido, la festajación del fin de una época. En algunos casos el lenguaje del narrador cronista, inflamado por las circunstancias, se hace dramáticamente lírico o clásico, donde resuenan experiencias culturales. Esta primera persona que caracteriza a este narrador cede lugar como se ha dicho a narradores que por él son enmarcados, y que hablan en primera persona también. Don Teobaldo, Silverio, Guillermo, el Pachurro del Medio, Eliana, Luisin Grajales, acceden a este tipo de discurso, que parece provenir de otras tertulias an

teriores que han sido oralmente comunicadas al cronista. Este cronista es cercano al mundo que narra, recrea y transmite, pero en su relación con el lector, el mundo total de la novela está mediado, reproducido, por el narrador testigo.

En lo que concierne a lo narrado, la historia comunicada, desde 1891 a 1973, es un tiempo de pecado, de crisis, de caída moral. Se llegan a distinguir dos fases. Antes y después de la muerte de Pancho, y del navajazo de Silverio. Hay un sólo sector de la sociedad chilena representado, la alta aristocracia. Sin embargo, allí también hay desaparecidos, muertos, exiliados, convidados de piedra, en una palabra. La experiencia de Silverio es puesta en términos casi míticos en este mundo. El narrador mismo es consciente de esto. Héroe y antihéroe a la vez, Silverio sufre su transformación en el infierno de la cárcel, y de allí en adelante se orienta a transformar el mundo desde un punto de vista popular. Hay varios ejemplos centrales en la obra de personajes que rompen con el orden, y provocan la fractura dentro de un determinado modo de vida. El mundo y su estructura poseen un matiz ético, en el cual sin embargo, se mezclan cosas tales como la violencia de Silverio, las ideas políticas de Guillermo, y la sexualidad alterada del Pachurro del Medio; y a las tres se les da la misma explicación: la decadencia de la tribu, de la elite aristocrática. Los conflictos planteados para los personajes son a veces éticos, políticos y sexuales, en consecuencia.

Algunos paralelos históricos impactan al lector. El saqueo de la casa de don Marcos remite al saqueo de las casas de Ige Neruda. Las manos rotas del Gordo Piedrabuena homologan las de Víctor Jara. La muerte de Silverio y su entierro evoca la de Neruda, también en septiembre de 1973. A medida que se va llegando más y más cerca del presente, se va produciendo un climax en el mundo narrado, y los destinos de cada uno de los personajes se van perfilando más acabadamente. Los tiempos del pasado recuperados por las diversas voces son puros momentos de ocio.

En esta fiesta, que es un ritual de identidad, un ciclo culmina: el cumpleaños se ha convertido en cena macabra dada la presencia del funeral de Silverio. La autodestrucción de la

cúpula del bloque aristocrático implica que los personajes se han reducido, ya no actúan. Los actos del presente remiten al pasado, constantemente: se cae Santana en la noche de octubre del 73, y todos, especialmente el memorialista, recuerdan la caída de don Marcos debida a la posible intervención de Silverio niño. Algunos de los personajes están marcados por sus ancestros. Silverio tiene la soberbia del Corregidor Molina, rasgos de Tito vienen de don Teobaldo. Para el narrador todo esto ilustra el deseo de muerte de la clase alta. Como la aristocracia es invadida se narra mediante la metáfora de la playa Los Queltehues, que de ser privada se hace pública. Silverio es símbolo con su mano izquierda en alto, del período 1952-1973. El Gordo Piedrabuena, demócrata cristiano, es visto como intérprete de su generación, como permaneciendo siempre en el justo medio.

El contexto político chileno se inscribe pues dentro de esta obra. Pero hay además en ella hombres dominados por mujeres (el Pachurro del Medio en su relación con Josefa, la paucense y María Olga), María Olga y Williams padre son dos personajes sádicos. El narrador, que comparte una valoración del pasado similar a la de Gregorio de Jesús, siente a Silverio como un ángel que se rebela y cae; aplica pues un esquema diabólico de interpretación. Las mujeres de derecha y su organización contra el gobierno de Allende están representadas por la Rubia y María Eduvigis Molina, hermana de Silverio. La represión está ejemplificada por toda la acción realizada contra Tito, y su sexualidad. Guillermo, Silverio, sufren conversiones en sus vidas, bruscas transformaciones.

Hay en esta novela un grupo generacional marcado, que ha poseído un proyecto frustrado, en el cual el pueblo no ha sido actor. Estos miembros de la elite aristocrática, y especialmente su cronista, quieren compartir su mundo como "el nuestro". La decadencia fue anunciada en La Punta por una lluvia de bolillos y cuncunas, y el cronista mismo tiene sus tesis al respecto. El cronista, que mira pero no participa, es un poco como el Pachurro del Medio, un voyeurista.

La novela se cierra con dos imágenes: la de Guillermo caminando por el paisaje nevado del exilio sueco, y la de camiones acarreando bultos bajo mantas por Santiago. Estos últimos, los ejecutados y desaparecidos, son también

los convidados de piedra. De piedra es también la estatua de don Teobaldo, ahora rota, y la estatua de Diana, que permanece también como un símbolo final de decadencia, dado que Tito chupa sus pezones y copula con ella en el jardín. La novela de Edwards intenta integrar un sujeto aristocrático en descomposición, y también intenta atraer a la literatura interés por el mundo aristocrático.

Como Los convidados de piedra, Casa de campo fue escrita en España, entre septiembre de 1973 y junio de 1978, siendo publicada por Seix Barral en España en noviembre de 1978, llegando posteriormente a Chile. Casa de campo, de Donoso, es probablemente la novela más importante del período: hay en ella una ansiedad de mundo, una diversidad de lecturas a diferentes niveles, un original entrecruce entre lo imaginario y lo real. No se trata en realidad de la historia de un personaje sino que el proceso de una comunidad de seres. En ninguna otra novela del período hay tantos personajes memorables, y de manejar singular se concreta en ellos una cierta tipicidad chilena. De código complejo, sutil y sólido a la vez, Casa de Campo es una obra polifónica donde, como en otros casos, los personajes, sus hablas, asumen la voz central y se presentan en el foco de la narración.

La historia que se presenta en Casa de Campo comienza con la fundación del poderío de la familia Ventura. Casi todos los nombres connotan una significación especial en Casa de Campo; Ventura no es excepción, puesto que en latín significaba las cosas que han de venir, la suerte, la felicidad. El origen de la estirpe de los Ventura está en la mina de sal que primero explotaron, sobre la cual construyeron la casa de campo, y el negocio que comenzaron luego: hicieron que los nativos les vendieran muy baratos los fardos de láminas de oro que producían. La familia de los Ventura vuelve a la casa de campo una vez al año, durante las vacaciones, y permanece allí por tres meses. La familia está constituida por siete hermanos (cuatro hombres y tres mujeres), todos los cuales tienen alrededor de cincuenta años. Sus cónyuges se encuentran también presentes en la casa de campo, así como sus hijos, que llegan a 35. Varios años antes de los eventos que ocupan la parte central y actual de la novela, la menor de las Ventura (ahora tiene 47 años) se

enamorado de un médico, Adriano Gomara. Adriano entabló buenas relaciones con los nativos que trabajaban el oro y que producían plusvalía para la familia Ventura. Los ayudó en su salubridad y esto lo hizo aparecer ante ellos como un dios. La familia Ventura declaraba en cambio que los nativos eran salvajes y antropófagos.

Adriano es un personaje central de esta novela. Una vez, lleva a su esposa, y tres hijos, subrepticamente, donde los nativos. Aquí un hecho cotidiano se transforma en ritual de iniciación mítica: la muerte de un chancho, del cual después se comen la cabeza. También los nativos piden una prueba de fidelidad, al estilo bíblico de Job, en la cual Adriano tiene que matar a su hijo menor, Wenceslao. Los nativos, sin embargo, a último momento lo detienen. Lamentablemente, algo terrible sucede con las dos hijas. Mignon mata a Aída, y la pone al horno con una manzana en la boca, remedando lo que habían hecho los nativos. Y le ofrece este guiso a su padre, el cual enloquece al ver lo sucedido, y mata a Mignon. Contaminado por los antropófagos, Adriano es encerrado en una torre, y allí permanece. Espera para ser liberado.

La casa de campo estaba rodeada de una reja compuesta por 18.633 lanzas. Mauro, de 16, con sus hermanos, cuenta las lanzas, y luego con gran trabajo desprende treinta y tres, que es el número exacto de primos que permanecen en la casa. Se produce la apertura del espacio cerrado, la ruptura de los límites, la exposición a un horizonte abierto e infinito. Se quiebra con esto el orden anterior. Y esto acontece el mismo día que los adultos de la casa, más los sirvientes, han planeado viajar a visitar un lugar hermosísimo, pastoril, utópico, natural.

La acción de la novela comienza pues con la partida de los adultos a esta excursión. Con ello se abre un tiempo anómalo, el desarrollo de la aventura, durante la cual, en la ausencia de los adultos, los niños se sublevarán, trastornando por completo la casa. Wenceslao, libera a su padre, el cual asume la función de liderazgo. Las lanzas son sacadas,

no es necesaria la defensa, y los nativos por tanto, invaden la casa. Algunos niños de la familia Ventura se relacionan más estrechamente con los nativos.

Dos niños, Casilda y Fabio, se dedican a robar el oro que estaba almacenado en la casa, y para ello se les reúnen otros más, Malvina, Higinio y Pedro Crisólogo, un nativo. Lo gran huir con el oro en un carromato. Otros niños, como Juan venal, que es homosexual, más Melania, Mauro, y Wenceslao, que oficia de un muñeco diabólico, participan en una obra de teatro llamada La marquesa salió a las cinco.

La segunda parte de la novela corresponde al regreso. Si la partida era la diástole, el retorno es la sístole. En una capilla alejada de la casa de campo, Hermógenes, que está a cargo de las finanzas y el oro de los Ventura, se encuentra, con el resto de la comitiva de adultos y sirvos, con Casilda y Fabio. Estos, que habían huído con el oro, fueron a su vez robados por Malvina y Pedro Crisólogo. Han tenido un hijo, de trapo, y son interrogados por Hermógenes. Después que confiesan, son hechos desaparecer. Los adultos prefieren irse a la ciudad, lugar seguro, y envían a los sirvientes armados a reprimir a los niños. El Mayordomo, el Chef y el insensible y cruel Juan Pérez se hacen cargo de esta tarea.

Se inicia pues la contrarrevolución. Al ser atacados, Adriano antes de morir pronuncia un discurso donde dice que después renacerá todo lo que ellos han propuesto. Los niños sublevados y los nativos son perseguidos por los lacayos, que apresan, hieren, torturan, hacen desaparecer y matan. Francisco de Asís, nativo, es apresado, lo hacen cantar una canción con guitarra, y luego le quiebran los dedos de la mano antes de ejecutarlo. Varios niños, encabezados por Wenceslao, logran escapar. Para que ellos sobrevivan, Amadeo, mensajero y salvador, al morirse permite que se alimenten con su cuerpo.

Lentamente se va estructurando la vida post golpe en la casa de campo. Juan Pérez, encargado de las torturas y trabajos

sucios; el Chef con deseos de probar la carne humana; el Mayordomo intentando anular el transcurso del tiempo, aboliendo el día y la noche, para controlar así a todos los niños. Regresan los adultos a la casa de campo, y pareciera que todo anda normal, sólo que se tortura en las prisiones bajo la casa, y todo esto tiene que tener una buena cara cuando llegan los extranjeros, los cuales podrían comprar todos los terrenos de la mina de sal, y el negocio del oro, y la casa de campo misma. Mientras los adultos intentan llevar a buen fin esta tarea, regresan de la ciudad Malvina y Pedro Crisólogo, y entablan relaciones de negocios con los extranjeros. Parten en un viaje con ellos para mostrarles las pertenencias de la familia, mientras que lentamente empieza a caer los vilanos, como cada año, sobre la casa. Estas gramíneas van asfixiando todo, y adultos, niños y sirvientes van siendo cubiertos por un manto de vilanos, hasta que todo accede a un estado de apocalipsis donde la novela concluye.

El hablante de Casa de campo es un narrador en primera persona que al igual que el narrador de El Picadero o Los convidados de piedra, se transforma en un narrador en tercera persona, con atributos tradicionales, si se considera su omnisciencia. El modo narrativo indirecto, en el cual el cual el narrador siempre se interpone entre el mundo narrado y el lector, permite también configurar los numerosos relatos del narrador, y la disposición in media res. El eje de la novela como dice el narrador es el evento de la excursión de los adultos. Una vez presentada en el primer capítulo, los subsiguientes van por una parte retrocediendo hacia el pasado, y al mismo tiempo avanzando con los eventos del futuro.

El narrador se define como autor, desde el inicio. Se entiende a sí mismo como un narrador autoteorizante, subjetivo, como el yo que escribe la historia que él crea para el lector, puede decirse que su esfera de realidad es lo imaginario, y la novela para él, que califica muchas veces como una fábula (por la enseñanza que implicaría) es uno de sus actos de voluntad. Hay una estética del narrador presentada en diferentes capítulos de la novela. De acuerdo a ella, legitima la intervención del autor en la historia, ve la

escritura como artificio, y declara que lo que el lector lee es un objeto propio del autor que no busca la simulación de lo real, que no es mimético, porque es una construcción. Incluso, el narrador, para afianzar más esta perspectiva, evidencia los artilugios, cortes, continuaciones y mecanismos que él mismo utiliza. El narrador controla todo el mundo que presenta, llegando a situarse en la conciencia de Juvenal o Wenceslao, y siendo capaz de narrar sucesivamente dos cosas que acontecen en diferentes lugares al mismo tiempo. Hay un set de fórmulas lingüísticas que el narrador usa para traer toda esta situación una y otra vez a la mente del lector; una de ellas es, por ejemplo, "digo esto a mis lectores".

El narrador aquí hace consciente al lector que él está construyendo una realidad. Y la toma de Marulanda, esto es, de la casa de campo, es para él la narración de una gesta heroica narrada para la edificación de los lectores. Este objetivo educativo e iluminista le da el rango de fábula, como dice el narrador, al mundo presentado. El narrador es sumamente humano, dice que debe corregir algo, pide excusas, y pide que los lectores imaginen y colaboren.

La figura del narrador en Casa de campo es rica en matices y significados porque a la vez que narra de manera directa un evento, está también aludiendo a otros sucesos. Al mismo tiempo, debe darle la máxima coherencia a la construcción que realiza. Por eso, a su amaño, corta narración y acontecimientos, recuerda las versiones anteriores (e incluso galeradas) del libro, e insiste en comunicar al lector el código por el cual debe leerse la novela. Habiendo definido su construcción como un artilugio, como una pantomima, se declara narrador omnisciente y pone en el centro del escenario de la novela a su propio monólogo, al declarar que la narración pura es protagonista en la novela, donde se integran personajes, tiempo, espacio, psicología y sociología. Esta última mención del narrador es interesante en cuanto dice que tanto lo subjetivo como lo objetivo estaría aquí incluido.

Sin embargo, en el capítulo 12 de la novela, los niveles de lo imaginario y de lo real que el narrador había querido mantener nítidamente distanciados se confunden. El narrador au

tor, yendo con el manuscrito de la novela bajo el brazo se encuentra con Silvestre Ventura, uno de los personajes ficticios. La narración de todo este episodio es definida como teniendo o pudiendo haber tenido lugar. El creador y lo creado se encuentran, dice el narrador, irónicamente. El narrador mismo de repente adquiere el rango de personaje y se sienta^a conversar con Silvestre quien pronto tiene que partir a la casa de campo con Hermógenes y los extranjeros que están interesados en comprar las propiedades, como en efecto acontecerá. Silvestre dice que los Ventura no tienen nada de novelable, y aunque el narrador los conoce bastante bien, Silvestre agrega, sin embargo nadie, ni ellos mismos, se reconocerán. El narrador autor además reconoce que en aras de un realismo moralista algunas de sus obras anteriores contenían un feísmo, y que ahora quiere que los Ventura no se reconozcan. Por eso usa un preciosismo, es decir, la creación de un mundo portentoso, inútil. El narrador autor lentamente parece haberse ido transformando en un cronista de la familia de los Ventura, tal como el narrador de El picadero. Este narrador reconoce también que se le da el tono realista espontáneamente, pero no busca la verosimilitud en su novela. Finalmente, el narrador declara que los personajes de la novela no son para ser creídos porque son en realidad emblemas, es decir, personajes, y no personas. No son seres autónomos, psicologizables sino que vehículos para la intención del narrador autor. Llama la atención el narrador aquí sobre los materiales literarios que conforman ese hábito que se llama la realidad.

En la última sección del capítulo XIV y de la novela, retorna el narrador a sus disquisiciones estéticas con respecto a su obra. Pese a que son emblemas se ha encariñado con los personajes y tiene el impulso clásico de contar todo lo referente a ellos, en un epílogo esquemático, pero eso sería escribir otra novela. A juicio del narrador autor la vida real misma es una serie de anécdotas a medio terminar, tal como su novela. Y es que el narrador autor sabe que los materiales literarios se han confundido con lo real, a esta altura. Continúa diciendo que los seres a-psicológicos, artificiales, que fueron sus personajes, lo eran para no confundir lo real con el arte. Debe el narrador autor también pues transitar de las historias de los personajes al fin de

la historia que narra. Como en una representación visual de una obra de teatro, cae el telón, el escenario y las más caras. El artificio presentado, como todo, tiene vida y muerte, y ya ha sido desplegado, y lo que queda entonces es lo que el lector recoge.

Lo expresado en el mundo de Casa de campo es la historia que va desde los preámbulos de la rebelión, a la sublevación, y luego a la posterior represión. Los acontecimientos presentados van revelando gradualmente el mundo. El tránsito a la excepcionalidad, y al desenlace final, van siempre ascendentemente. El conflicto central que historia la novela es el choque entre dos conceptos de tiempo, dos nociones de proceso histórico. Según los niños, ha transcurrido un año desde que los adultos se fueron. Los adultos por su parte argumentan que sólo han estado ausentes un sólo día.

El mundo de Casa de campo puede organizarse a partir de diferentes círculos concéntricos. El círculo concéntrico central le corresponde a los Ventura adultos. El círculo siguiente, hacia afuera, es el de los Ventura niños. Luego vienen los sirvientes, en seguida los nativos y finalmente los extranjeros. La primordialidad de la figura de Adriano se revela cuando se observa que une el mundo adulto, el de los niños, y el de los nativos. El ritmo que tiene esta estructura de círculos concéntricos es, como el mismo narrador lo ha dicho, de expansión y concentración, de fuerza centrífuga y luego centrípeta, de diástole y sístole.

Hay en el mundo de Casa de campo teatro dentro de fábula o novela. Esto acontece en un espacio cerrado donde una estirpe debate su propia suerte. Los adultos mantienen en la casa de campo, antes de partir a la excursión, un régimen de terror y represión, donde se despotrica contra el libro y la lectura, y donde impera un cruel toque de queda. Los sirvientes han estado reprimiendo constantemente a los niños; los adultos por su parte han acusado a los nativos, que están afuera de sus fronteras, de ser un peligro para la seguridad.

La quiebra del orden provocada por Adriano presagia un nuevo tiempo donde el mismo será liberado. Desde ese momento, ca-

si 6 años atrás, comienza la dispersión y decadencia de la familia Ventura, la cual concluirá con el fin mismo de la estirpe. Demiurgo, encadenado, Adriano será liberado un día sin leyes, cuando el infinito del horizonte entra a Maru - landa al ser derribada la reja de lenzas que separaba y li mitaba. Los Ventura, que son la aristocracia minero-finan - ciera son también una parte importante de la vida política, social y económica del país. Al desaparecer el peso de la dominación, lo imposible se hace posible. El hermoso lu - gar natural al cual parten los adultos de excursión no es otra cosa que una irrealidad que empieza a tomar vida gra - dualmente. Adriano habría preparado esta estratagema a Wenceslao, y éste la habría comunicado a Balbina su madre, la cual a su vez la habría retransmitido a todos los res - tantes adultos para que así se interesaran en viajar, dejan - do el camino libre a Wenceslao y Adriano.

Juvenal, el mayor de los niños, y ya casi considerado adul - to, cree que hay que enfrentar el estado llano, mientras que Hermógenes Ventura, encargado del oro y las finanzas di - ce que los niños son indisciplinados como los sirvientes y perezosos como los nativos. Cuando los adultos han parti - do, Adriano, Wenceslao (su hijo), Mauro y Cordelia van gra - dualmente aplicando un proyecto de transformación de la si - tuación en la casa. Juvenal y Melania, los representantes de los adultos que han quedado, más otros niños, se consti - tuyen en el piano nobile, en la nobleza. Los niños frente al temor y la inseguridad de la nueva situación, rompen los moldes para exorcizar el miedo.

Los adultos, en su viaje de regreso, encuentran a Favio y a Casilda, envejecidos, y se enteran por ellos de todos los cambios acontecidos en la casa. Como en la obra de teatro, La marquesa salió a las cinco computan una hora por un año, los adultos no le creen ahora a Casilda, y menos aún cuando ella dice que no hay antropófagos, que los nativos no son antropófagos, y que los niños están divididos. Los siervos reciben la orden de los adultos de imponer el orden moral usando todos los medios, incluso la violencia; el Mayordomo, de apariencia simiesca, queda a cargo de esto.

Atacan pues los lacayos, y ante la inminencia de la derrota, antes de ser muerto, Adriano en su último discurso reafirma su derecho. Los nativos, que habían sido invitados a vivir en la casa, son perseguidos, fusilados. Adriano mismo muere acribillado. Algunos nativos logran escapar cruzando las montañas. Y es Juan Pérez, a cargo del aparato represivo, quien destroza las manos de Francisco de Asis. Sigue pues el salvajismo de la contrarrevolución, el comienzo del exilio, dice el narrador. El mayordomo, por su parte, dice que nada ha pasado, ni siquiera el tiempo, que se detuvo, cuando partieron los adultos, y por eso intenta anular el día y la noche, y la noción de ciclo y transcurso. La historia sólo volverá con los amos, y por ahora se usan leyes para crear la realidad.

Los niños no son libres en este estado de cosas. Juvenal, disfrazado de Marquesa, como es homosexual, pretende a Cosme, el cual por negarse es tomado preso, torturado, desfigurado, y hecho desaparecer en las mazmorras de la casa. Reclama por ello Anabela y también ella desaparece. Wenceslao, que ha liberado a Adriano, está escondido underground, y Amadeo le ayuda con alimentos. Tampoco son libres los adultos una vez que el precario orden se ha restablecido. Los Ventura no son libres frente a los extranjeros. Juan Pérez logra estirpar la antropofagia y quisiera ser como los Ventura, de la misma manera que los Ventura quisieran ser como los extranjeros. El grupo subalterno siempre quiere parecerse a los amos. Los extranjeros por su parte odian tanto a los nativos que quieren hacerlos desaparecer del proceso productivo mediante la modernización industrial de las faenas. Los extranjeros finalmente critican a los Ventura por ser subjetivistas.

Antes de concluir la novela, se revela que el piano nobile, antes de la represión, controla los alimentos, que mauro extrema su proletarización y se va a vivir en las chozas de los nativos, que Adriano es una mezcla de debilidad y autoritarismo, y que las soluciones de abrir las bodegas a todos no sirvió finalmente. Todo comienza a acabarse cuando el piano nobile empieza a complotar, torturando e incitando a los niños a la vez. Pronto llegarán los lacayos y será el tiempo de la sangre.

Toda esta lectura literal de la novela se realiza en un segundo tipo de lectura, contenido también en Casa de campo. En este caso, la novela apunta al contexto, o el contexto se inscribe en la novela, a la novela captura un sector de la realidad, o el código ficticio y el real coinciden. Siempre puede aludir pues a este fenómeno de muchas maneras. El hilo que conforma esta lectura habla de las similitudes entre Marulanda y el país al cual pertenece el autor de la novela. La Casa de campo es un territorio agrario, aislado del resto del mundo. Adultos y sirvientes temen por la antropología (imagen aquí del marxismo, puesto que según la ideología autoritaria los comunistas se comen a los niños). El toque de queda es un signo de un régimen autoritario, como lo es asimismo las diatribas en contra de los libros y la lectura. De acuerdo a la teoría de la seguridad interior del estado, hay siempre un enemigo interno, los niños, y uno externo, es decir, los salvajes. Frente a ellos, como el régimen ha dicho, la mejor defensa es el ataque. Adriano Gomara, con iniciales A.G. como Allende Gossens, es como él, médico, y está en contacto con los nativos, el pueblo. Los nativos, mediante su persona, piden derechos, alimentación, vivienda. Frente a todo esto, los uniformados de los patrones, o sea, los lacayos, reinstaurarán el orden mediante la violencia, en un continuo baño de sangre. El mayordomo es simiesco, como se caracteriza a los gorilas; frente a él está el discurso de Adriano, que es como la última proclama de Allende. Los nativos son perseguidos y acribillados como aconteció con el pueblo en 1973, huyen cruzando las montañas (hacia Argentina), y la historia total encarnada en Francisco de Asís, de cándido nombre, concluye cuando es conminado a cantar, sus dedos quebrados y luego acribillado, tal como Víctor Jara. Los encargados de la represión, como el Chef, y Juvenal mismo, están a su vez implicados en la antropofagia, que llega a significar en la novela el matar a otro. Porque los adversarios de la antropofagia, del terrorismo, llegan a ser finalmente antropófagos e instauran un sistema similar y peor al que querían eliminar. Tal como en Chile de 1973, el piano nobile, la aristocracia, controla y esconde los alimentos; provoca situaciones para lograr la intervención de los lacayos, y Mauro, extremista de izquierda, ultrarrevolucionario, los arresta y luego él mismo se va a las poblaciones.

Así, la novela Casa de campo, que en una primera lectura podría haber aparecido como un objeto autónomo, imaginario, termina proyectándose al contexto, a los eventos de la segunda mitad del siglo XX en Chile. Es como si el centro significativo de la novela se trasladara de lo imaginario a la confusión entre lo imaginario y lo real, y luego a lo real sin más. Al encontrarse con Silvestre Ventura, el narrador autor no se ficcionaliza sino que el personaje Ventura se hace más real. Otras fórmulas, tales como "los testigos dicen", o la inclusión de acontecimientos posteriores a las primeras versiones de la novela, o la influencia en la escritura de elementos relacionados con la biografía del escritor, también se usan para remitir la construcción imaginaria a una descodificación a partir de otros códigos.

Esta novela de Donoso, como otras de su propia factura, es un objeto estético que se autodestruye al finalizar su lectura. En su centro se ha percibido el tema central de la novela chilena de estos años: el poder. En todos los mundos hay poder, de una u otra manera. Por ansiedad de él, todos han actuado en contra del orden. Nadie es capaz, sin embargo, de crear un nuevo orden duradero. El castigo ante esta circunstancia no es otra cosa que los vilanos, asfixiantes balas vegetales que todo lo aplastan.

En noviembre de 1980 Francisco Coloane publica Rastros del guanaco blanco en Santiago, una novela escrita tanto fuera (Nueva Delhi) como dentro de Chile, y concluida en 1979. Es esta novela, culturalista y lascasiana, presenta la dramática historia de un mundo que desaparece en el confín del orbe. Se trata de la extirpación, y cacería, de una tribu, un pueblo, una raza y una cultura, los onas.

El foco de la obra es la historia de Georgina, hija de una india violada por un blanco extranjero. La disposición de la novela se inicia con este evento y se extiende por 20 años, en 25 capítulos. (Desafortunadamente la enumeración de los capítulos tiene errores, hacia el final, en la primera edición Zig-Zag).

A medida que se va desarrollando la historia de Georgina el mundo se va ampliando con la presencia de otros personajes. La ampliación de mundo sin embargo, no acontece sólo de esta manera sino que además se incluyen episodios previos al nacimiento de Georgina, contados por personajes que a su vez los oyeron de otros personajes en el pasado en diversos lugares. Esta es la ampliación histórica. Previa a ésta sin embargo viene otro modo de expansión de mundo. La madre de Georgina, Men Nar, introduce un espacio mítico, configurado a partir de las narraciones orales que escuchó en su infancia. Esta ampliación mítica funda un tiempo diferente, vinculado a la historia colectiva cultural de los onas. Esta historia no es otra cosa que la lucha por sobrevivir de un pueblo, y al describirla, en la novela, se llega a homologar con el escenario contextual correspondiente a un régimen autoritario.

Hay en esta novela de Coloane un narrador en tercera persona que no se corporiza como personaje. Es un narrador omnisciente que puede llegar a la conciencia de personajes en el pasado (el caso del cura Jacomuzzi), y omnipresente porque incluso accede al espacio solitario que habita Bonet cuando es dejado solo en Tierra del Fuego.

Este narrador es culturalista. Esgrime opiniones sobre el origen y función del lenguaje; cita a Pascal, a Buber; transcribe literalmente fragmentos de otros libros; informa sobre sus lecturas; utiliza los nombres científicos de las plantas y animales de la región.

Esta perspectiva objetiva, tradicional, alejada del mundo, es mantenida durante toda la obra. Sin embargo, este narrador permite que los personajes accedan directamente al discurso y cuenten sus propias experiencias, en primera persona. Aparecen así varias narraciones enmarcadas, algunas de ellas extraídas de libros (de personajes históricos, por tanto), y otras de personajes que parecen más bien de construcción imaginaria. Sin embargo, la perspectiva que se quiere comunicar al lector es que se está narrando lo acontecido, lo sucedido realmente, como un historiador-antropólogo-cronista-testigo.

En cuanto a la narración de la novela, los 10 primeros capítulos de ella introducen la masacre del grupo de Men Nar, su violación y escape, y la cosmogonía oná que ella comunica a su hija Georgina. Del capítulo 11 al 19, que corresponden a la infancia y adolescencia de Georgina, se presentan otras historias del pasado --la de Radowsky-- y del presente --las de Bonet, Rojas, Stewart, y George Sterling (el padre adoptivo de Georgina). Los últimos 6 capítulos vuelven a centrarse sobre la mestiza Georgina, durante su período de matrimonio con el alemán Grotzen. Ella tiene 19 y el 63.

Así, la narración se va presentando como el entrelazamiento y yuxtaposición de la historia de Georgina, y el mundo histórico que le corresponde, más el mundo mítico que hereda. El uno marcado por el padre blanco violador, y el otro por la madre india violada. Como en la casi totalidad de novelas aquí comentadas, la narración asume la siguiente típica estructura: fija primero un momento de presente, actualizado, que inicia la historia, la cual comienza a desenvolverse, y al mismo tiempo empiezan a surgir diversos mecanismos, tales como relatos, testimonios, citas bibliográficas, que van trayendo al escenario central de la narración el peso del pasado. Se avanza un poco más en el presente, y se vuelve al pasado, reiterando este ritmo cíclico una y otra vez, configurando así un panorama donde las fuerzas del pasado aparecen como determinantes del curso de los acontecimientos en el presente de la historia. El mundo de la historia de Georgina, presente central de la novela, puede decirse que se narra ab ovo. Tanto Men Nar como Georgina se constituyen lingüísticamente en ciertas circunstancias como un monólogo interior consistente en la alteración de la conciencia, con afloramiento del subconsciente, donde también emergen descripciones oníricas. Esto, en momentos de intensa fatiga física o presión psicológica.

Rastros del guanaco blanco es una novela de espacio, de conflicto, entre dos culturas: los blancos y los onas. Esta crisis propia de un tiempo de decadencia no está superada en el texto, sino que aún está aconteciendo. La situación final de la novela, en la cual Georgina al parecer va a que

dar viuda, expuesta a las aves de rapiña blancas, metafórica la visión que se quiere comunicar. Esto acontece en un espacio aislado del resto del mundo, trementadamente natural, donde la civilización que se ha introducido trae horrores, masacres, perversiones. Al mismo tiempo que lo natural accede a un diálogo con lo histórico, mediante la personificación de los animales, la degradación del mundo se patentiza en la animalización de lo humano.

La contraposición se establece entre la memoria colectiva de los onas, el illo tempore que es su teogonía, y que ellos conservan mediante la tradición oral, y la civilización occidental, cruel, necrófila, asesina, que extermina mediante la epidemia, el fusil, y la violación. El nombre de la madre de Georgina, condensa la significación del actual destino de su raza, de sus antepasados: sombra de sangre. Georgina es gestada en medio de los cuerpos muertos, en la masacre de su pueblo. La violación y herida a bala de Men Nar es realizada o por Grotzen o por Johnson, y hay una ambigüedad de la novela al respecto. Georgina se casa con Groetzen y por tanto el tema del incesto no puede ser evitado ni por Georgina misma ni por el lector.

Los onas pertenecen a una cultura primitiva, donde no se ha radicado aún la idea de propiedad. Nómades, esteparios, la cultura de los onas es chamánica, se transmite por tradición oral. La cosmología que Men Nar transmite a Georgina habla de héroes positivos que vencen el mal e instauran un orden justo. La cruel realidad que acontece es justamente lo opuesto. Los onas son cazados como animales, desmembrados, y todo ello es parte de una empresa comercial, donde se paga por la muerte del nativo. La civilización que así procede es más bestial que los animales mismos. De la animalidad hay numerosos ejemplos. En un refugio, cobran una sola cantidad porque coman jinete y cabalgadura; los blancos extranjeros tienen relaciones sexuales con diversos animales; y según un testigo eclesiástico de todo esto, el hombre es el lobo del hombre; el bandido ha entrado a matar al rebaño del pastor. El mito del paraíso perdido onábrindaba un orden a la realidad, y evidenciaba la imposición

de una justicia que buscaba el bien común. La historia central de Georgina, como las numerosas otras historias que componen el mundo remiten a un símbolo más genérico de relación interpersonal: aquel de cazadores y víctimas, de torturadores, asesinos y oprimidos.

Es esta una literatura de testimonio de un genocidio, de un baño de sangre. En este espacio que es finis terrae, la civilización es sinónimo de muerte. Los políticos, los intelectuales, son desterrados también a Tierra del Fuego, como es el caso de Rojas, rector de la Universidad de Buenos Aires, porque el tirano no le tenía simpatía. Sucesos históricos, tales como el hundimiento del barco Patmos, o la experiencia carcelaria de Radowsky, se van transformando lentamente en leyendas, en narraciones orales o escritas que transmiten el pasado hacia el futuro. Mientras que algunos aspectos del mito ona se asemejan a la mitología cristiana (la recurrección, por ejemplo), los textos históricos contribuyen a mostrar un espacio caótico, trastocado, poluto.

El mundo primitivo no es exclusivamente el pasado de la memoria histórica ona sino que también los eventos de la vida de Georgina misma. En su caso, como en el de su madre, el mundo cotidiano está fusionado con el mundo mítico. La media docena de ocasiones donde se transcriben los mitos onas en la novela tienden a compararse con las referencias históricas.

Todo esto acontece en un espacio periférico, marginal, del extremo de un continente; una zona indefinida, dominada por empresas extranjeras; un espacio de explotación que pertenece más a la plusvalía británica que a Chile o Argentina. La animalidad del hombre en este espacio llega a la indiferencia frente a la muerte. Las onas, cuando mueren uno de sus hijos, amamantan un cachorro de perro; en cuanto a las reses, el mejor preñador, se dice, es el hijo de esa misma vaca. Los límites del mundo humano y el mundo natural se hayan aquí alterados. La violencia la ejerce el hombre blanco incluso contra el hombre blanco, y esto se demuestra a través de las historias vinculadas a la cárcel de Ushuaia, y las deportaciones y destierros.

El cruce violento de las razas queda simbolizado en la novela en el cruce que pretende Grotzen entre el perro alemán y la zorra. Hay aquí una disparidad que no resulta. Grotzen probablemente morirá mordido por la zorra; Georgina sola, que queda desamparada, Georgina ve irse de su lado a su padre adoptivo, George Sterling, que ha tenido algunos problemas en la hacienda de Johnson, donde trabaja. Es que Johnson pretende sus tierras, y a Georgina misma, una vez desaparecido Grotzen. El mundo mítico e histórico de Georgina --ya que hereda ambas tradiciones-- está marcado por el violador anónimo de su madre, el europeo del norte, que se evidencia en sus propios ojos. Los presagios finales de la novela, tales como el elefante marino muerto, la incertidumbre del clima, los malos augurios en las pesadillas, los ladridos de los perros, la presencia del ave de rapina, la huella en el cuerpo del ataque, enfatizan un cierto tipo de desarrollo de los eventos.

No sólo es el fin de un pueblo sino que también el fin de una época la que se representa. Este espacio aislado al sur del Cono Sur, que es una isla, compartida por dos países, es el espacio para el encuentro de dos culturas.

Si se ordenan temporalmente todos los momentos más importantes que contiene la novela, habría que empezar por el tiempo mítico, que se inicia con el Génesis de los onas, la creación del cosmos, y la creencia en la vida sobre natural después de la muerte. Descubiertos por los europeos en 1520, las masacres empiezan a manos de los holandeses en 1598. Más tarde los onas son exhibidos en el siglo XIX en París, como antropófagos. Testimonios de los años 1890 los da Popper mismo, que se enriqueció extrayendo de la región media tonelada de oro anual. La historia de Radowsky acontece entre 1909 y 1918. Arthur Stewart y George Sterling recuerdan la historia de Radowsky y las huelgas y matanzas de los 1920s. Las fechas posteriores son menos claras; es decir, la historia de Georgina parece ahí acontecer en todos los tiempos. El tiempo histórico comienza a acabarse cuando es invadido el foco de la narración por el presente de la historia de la violación de Men Nar y el nacimiento de Georgina. Posteriormente, vendrá el bautizo de Georgina, las conversaciones de Sterling y Stewart,

las llegadas de Bonet y Rojas, el casamiento de Georgina con Grotzen, la vida de Sterling, y la enfermedad de Grotzen. Georgina queda embarazada, tal como había quedado Men Nar, y su madre, en la masacre. El ciclo vuelve a repetirse. Que-
da una mujer sola y desamparada. Ella, la reina del pá-
ramo, en el juego final de identificaciones, Georgina es la
zorra, la luna, la lechuza, el pedazo de cuarzo que ella mis-
ma saca de la tierra. La historia cerrada se repite: no es-
tá el padre ausente, sino que la soledad marginada.

El guanaco blanco es la oveja. Pero también los guanacos
blancos son los hombres blancos. Su rastro no es otro que
muertos y excrementos. Las ovejas, guanacos blancos, son así
apacibles como los onas, por otro lado. Así, el título de la
novela apunta a una multiplicidad de niveles. Circunstancial-
mente la novela apunta a la situación de Chile durante los a-
ños finales de la década del 70. La cacería humana es para-
lela a los eventos de 1973; los onas en un momento también son
relegados a la isla Dawson para ser allí exterminados. En la
transcripción de las vivencias de un ona, Garibaldi, está el
sentimiento de haber perdido a muchos compatriotas, expresán-
dose de manera muy fuerte la necesidad de presencia de los se-
res queridos ahora ausentes.

El mundo mítico no se haya completamente destruido sin em-
bargo, sino que al contrario, Georgina continúa explicándo-
se lo que le acontece mediante los parámetros míticos. La
historia de la hija que sin saberlo comete incesto con el pa-
dre le obsesiona. Si así fuera, el pasado mítico se ha lle-
gado a realizar en este presente cotidiano. Bonet, el hués-
ped, es visto por Georgina a través de la lente del héroe ci-
vilizador Quenós. Men Mar ha llamado al violador asesino
justamente con el nombre de Siaskel, la representación del
mal y el caos en el universo mítico ona. Utilizan ellas dos
pues el mundo mítico para establecer mediante él analogías con
la realidad. Georgina tiene una visión cósmica de su espa-
cio: los guanacos blancos de abajo son como islas llenas de
nieve y hielo, y el cielo se le aparece a ella de la misma
manera: las estrellas como islas o guanacos blancos.

La novela concluye con Georgina embarazada por Grotzen. La suerte que corra ese hijo es la metáfora de la cultura oná, y de la mestiza. Hay allí un futuro que puede ser o no ser. Como obra abierta se cierra pues esta novela, sin afirmar nada sobre el destino de Georgina, su hijo, y los onas en constante estado de represión.

3. La novela chilena 1981 - 1984

Las novelas de Edwards, Donoso, y Coloane recuperan para la narrativa chilena circulante en el interior una referencia más directa --y más compleja-- al contexto chileno. Los dos primeros escritores, miembros de la generación del 50, y el último, de la del 38, redescubren la historia chilena contemporánea, mostrando la intrahistoria de los grupos dominantes, el simbolismo de la rebelión y la contra-revolución, y la masacre de un pueblo, respectivamente.

Las novelas más relevantes que han circulado en el interior en los cuatro últimos años son las siguientes:

- a) Dónde estás, Constanza..., de José Luis Rosasco, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1981. 112. p.
- b) El museo de cera, de Jorge Edwards, Barcelona, Bruguera, 1981. 190. pp.
- c) El jardín de al lado, de José Donoso, Barcelona, Seix Barral, 1981. 264 pp.
- d) Los rostros ardientes, de Jorge Mario Méndez, Santiago, Pomaire, 1981, 482 pp.

- e) Todavía, de Carlos León, Santiago, Pomaire, 1981. 143 p.
- f) La casa de los espíritus, de Isabel Allende, Barcelona, Plaza & Janés. 1982. 380 p.
- g) El obsesivo mundo de Benjamín, de Antonio Ostornol, Santiago, Pomaire, 1982. 168 p.
- h) La última condena, de Juan Mihovilovich, Santiago, Pehuén, 1983. 127 p.
- i) Trapananda, de Enrique Valdés, Santiago, Nascimento, 1983. 190 p.
- j) Lumpérica, de Diamela Eltit, Santiago, Ediciones del Ornitorrinco, 1963.
- k) Al final del arcoiris, de Gabriel Rodríguez, Santiago, Acia Ltda., 1984. 48 p.

Dos de estas once novelas fueron escritas y publicadas fuera de Chile, y también pertenecen por tanto a la literatura chilena en el exilio: El jardín de al lado y La casa de los espíritus. Son sin embargo también parte del corpus de la novela del interior, en cuanto han sido leídas y consumidas en el país, transformándose en influyentes hechos literarios nacionales.

De estos autores, dos pertenecen a la llamada generación del 38, y presentan novelas maduras y tardías: Carlos León y Jorge Mario Méndez (ambos nacidos en 1916). Su producción, más tradicional, contrasta con los autores de la generación del 50 (Donoso, Edwards), y más aún, con la obra más renovada de los escritores jóvenes de las últimas generaciones, tales como Valdés, de la generación del 70, y Ostornol, Mihovilovich, Eltit y Rodríguez, de la generación emergente en los 80.

En 1980 obtuvo, en Santiago el Premio de Novela Andrés Bello, Dónde estás, Constanza ..., de José Luis Rosasco. La historia presentada acontece durante un mes, en Santiago, en los años 50. En un barrio de clase media alta llegan los Glicker, provincianos sureños de rasgos proletarios. Sus vecinos, los Corsiglia, comienzan a relacionarse con ellos. Pero todas las cosas tienen dos caras, como probará la novela. Los Glicker, en lugar de ser alemanes ordenados y educados, son en verdad los Sandoval (el apellido del padre). Y son caóticos, aventureros y rupturistas.

Los primeros capítulos preparan el escenario para el encuentro entre Alex Corsiglia, de casi 13 años, y Constanza Sandoval Glicker, de la misma edad aproximadamente. En la fiesta en casa de los Glicker, Alex habla con Constanza y acuerdan ir a un lugar a comer y bailar. Allí, Constanza, que fascina con sus ojos a Alex, le lee un fragmento de Los Miserables, donde se describe la casa de la querida de un aristócrata. Alex por su parte se cura. Promete sin embargo encontrarse con ella días más tarde para correr juntos la aventura.

La aventura de estos heroes consiste en refugiarse en una vieja casona cerca de los faldeos cordilleranos de Santiago. Llegada la noche comen, hacen un fuego y luego se acuestan. Se acarician, y Alex tiene una eyaculación, vestido, sin penetración, al estar sobre Constanza. Se duermen. En la madrugada comenzará la decadencia y destrucción del mundo construido. Hará frío, llegará la policía con el padre de Constanza, y Alex huirá por atrás dejándola sola en frente de su padre. Regresa a su casa Alex, reflexiona sobre lo que a pasado, es interrogado por su hermano que le cuenta que todo lo que Alex ha hecho ha causado sensación y salen. Se saca la suerte Alex, y se relaja y siente bien después de leer el papelito. Concluye la novela.

Hay en Dónde estás, Constanza ..., un narrador en tercera persona que rememora el pasado lejano que constituye toda esta historia. Se trata de un narrador que no es una persona, y que tiene la capacidad para entrar a la conciencia interior de Alex e incluso seguirlo a él y a Constanza a la solitaria casona. Este narrador tradicional introduce una narración lineal en lo temporal, sin ningún tipo de remisiones al pasado, y llega a proyectarse en la figura de Alex, el personaje protagónico.

La acción revela aquí el sentido del mundo y de la aventura. Aparentemente, Constanza y Alex realizan una ruptura con el orden vigente. Sin embargo, Alex no participa en ella plenamente, y por tanto tendrá una respuesta cobarde, tonta, como la califica Constanza. Alex huye dejando a Constanza sola, concretando así una respuesta tradicional, realista, condicionada, también escapista. Sólo Constanza ha quebrado las normas desde el comienzo. Es un ser incitador, aventurero, con un poder romántico y soñador.

La estructura que asume la novela de Rosasco es el motivo del viaje del héroe, el rito iniciático de transición de una edad a otra. El héroe, Alex, se niega a la aventura. La heroína, Constanza, va más allá y fuertemente, enfrenta a los adultos y a los carabineros. La narración, que se ha ido tensando hacia el final de la novela, como si fuera un cuento largo, evidencia un desacuerdo de proyectos, un desencuentro humano. El conflicto implicado en la posible unión de estos dos personajes, no se resuelve. Se separan los polos y no entran en relación. El personaje central de la narración, que es Alex, no accede a Constanza, porque aún inmaduramente para su edad. Esto se simboliza en el tipo de acercamiento sexual que acontece, donde ella está entregada, mientras que Alex tiene su orgasmo en su pantalón, sin haber intentado acercarse más profundamente a ella.

La unión Corsiglia (clase media, oficinista) Glicker (provinciano de estratos bajos con rasgos proletarios) no se da. Alex sigue yendo normalmente a su colegio, mientras que Constanza (recuérdense las connotaciones positivas de su nombre) sigue su vida, expulsada, errante, ausente. Se trata del viaje inacabado de un héroe, casi de un coitus interruptus. Todo lo cual lo sumirá en una profunda nostalgia que señala la ansiedad por el nuevo reencuentro con Constanza, patente en el título de la narración. Pero ella ya ha desaparecido, y no es posible encontrarla. La cesura permanece. En el último capítulo Alex reflexiona sobre lo acontecido, y encuentra en sí una falta de fe para fundirse con Constanza. Esta novela de la frustración y el recato concluye con el sentimiento de remordimiento de Alex por todo lo experimentado, y aunque no se puede premiar al héroe por su conducta, se pone una ambigüedad final, mediante el papelito de la suerte que le ha tocado a Alex, y que no está transcrito en la novela, por lo cual el lector no lo conoce. Alex se relaja, y siente una sensación bienhechora: es decir, hizo una lectura tal del mensaje de la suerte que lo deprimente de la experiencia ocurrida fue eliminado.

La historia de Alex es la que se patentiza pues en el título de la novela; es él quien ansia por saber de Constanza. Alex, como en otros casos mostrados por la novelística chilena de la última década, vive en un espacio sin padre. El eje de la familia que tradicionalmente representa la autoridad, está ausente. Su lugar no puede ser ocupado por el tío César Corsiglia, que no se ha casado, y que cuenta a Alex como dejó pasar al amor por coquetear con otra mujer, siendo dejado por su novia. Esta es la historia del pasado que está gravitando en la conducta de Alex. El ciclo nuevamente se repite. Hay aquí otro tipo de ruptura de vínculo sin embargo, aunque en ambos casos es el elemento masculino el que provoca la disolución. El futuro de Alex puede llegar a ser lo que es hoy el tío César, un solitario lleno de historias. La historia impacta a Alex, más aún cuando la señora Glicker define a Constanza como la Venus de Botticelli.

La casona no es un espacio vacío de contenido para Constanza. Ella no sólo la ha visto a través del libro de Víctor Hugo, sino que también en la experiencia real de su vida: allí su padre tuvo un trabajo (que ahora no tiene). Entonces, dice ella, eran muy felices: esta es la utopía que Constanza está intentando reconstruir en su aventura. Sin embargo, concluirá sola porque Alex la abandonará, yéndose justamente donde el tío César. Antes de escapar, le dice a Constanza que todo eso es una locura. He aquí la conversión que no acepta el personaje de Rosasco: no quiere dar un paso fuera de la razón, para encontrarse con otro ser humano. Y así, se aísla y autoconviene de la dignidad de su actuación. Todo esto, después que los Glicker ya se han ido, en carretela, con sus pertenencias, echados, porque no han pagado el arriendo del primer mes de la casa.

Como en otras novelas chilenas contemporáneas, destaca en Dónde estás, Constanza ..., la presencia de múltiples puntos de vista en la narración, que permiten llegar al foco de la narración, y por consiguiente, de la lectura, a otros personajes, tales como la madre de Alex, sus hermanos y sus amigos.

Jorge Edwards regresa a Chile a fines de 1978. Aquí escribe una novela, El museo de cera, la cual es publicada en España en marzo de 1981. Como en Casa de campo, de Donoso, se presenta aquí un espacio ambiguo, no fijado, el cual, al ser examinado más de cerca, revela curiosas homologías con el país del autor. Estas novelas, en clave simbólica, establecen un discurso que oblicuamente se refiere a Chile y a su historia inmediata. Se enfatiza lo imaginario como un camino más para llegar a lo real.

El foco central de la novela lo ocupa la historia del Marqués de Villa Rica, quien se casa con una joven criolla 30 años más joven que él. El Marqués no satisface completamente a Gertrudis, su esposa, porque sólo la toca, sin hacer el amor con ella. El profesor de piano, que es italiano, que aparece marcado como anarquista, seduce a Gertrudis, y ambos son sorprendidos por el Marqués. Este los expulsa. Más tarde, para liberarse de esa escena, la hace reproducir en cera. Allí se ha detenido la historia y lo real se ha convertido en ficción. El Marqués pierde un fundo y la casa con las figuras de cera debido a la efervescencia social que acontece. La sociedad donde todo esto acontece comienza a dividirse. El conflicto comienza a reproducirse en una paulatina parálisis que afecta al Marqués. Pierde el habla, mientras afuera acontece un estado de guerra. Recupera la palabra, y el espacio ha cambiado, todo volvió al orden, hasta que muere.

Nuevamente el narrador de esta novela es un cronista que cuenta el fin de una estirpe, en este caso, la decadencia de un ser aristocrático que desde su estilo de vida y su experiencia de clase, se acerca a los sectores subalternos. Se llega aquí, como en los otros casos, a un callejón sin salida. En El museo de cera, quien esto testimonia es un narrador colectivo, los miembros del club aristocrático, (como el santiaguino Club de la Unión) quienes desde una primera persona plural, desde un nosotros, presentan como experiencia de la cual aprender la historia del Marqués.

Este narrador plural es pues un testigo, un cronista, que presenta la historia del Marqués con un cierto trasfondo. Ese escenario es tan decidor o más que la historia del Marqués. El narrador puede penetrar profundamente ese mundo, evidenciando que puede cubrir todos los espacios y acceder a la conciencia de los personajes. Como él narra del punto de

vista de alguien que conoce todo lo sucedido, puesto que lo hace después que todo ha concluido, desde una típica posición épica, puede permitirse avanzar y retroceder en el tiempo. Su amplio grado de conocimiento y dominio se conjuga con sus interpretativas digresiones, sus comentarios, de la misma manera que la primera persona plural da paso a una tercera persona singular en muchos capítulos. Sin embargo, se mantiene siempre la perspectiva del grupo aristocrático, los jóvenes del club, desde la cual se narra. Este narrador colectivo narra desde el poder, comprometido con un lado. El Mariscal, y el Gringo han expresado allí sus convicciones, por ejemplo. Este narrador ficticio que la novela presenta rescata el pasado para confirmar su posición. Este rescate es sin embargo un poco ambiguo, ya que el narrador mismo declara que lo que comunica es un sueño colectivo, algo no completamente compuesto por su propia memoria.

El relato avanza linealmente narrándose en el primer capítulo la unión del Marqués con Gertrudis, es decir, de la aristocracia con los criollos, mientras que en el segundo capítulo se detalla la separación. De aquí en adelante el relato avanzará, desenvolviéndose cronológicamente, reconstituyendo la vida del Marqués, volviendo varias veces al punto inicial (esto es una vez ya muerto el Marqués), hasta concluir allí mismo. Lo que se narra son dos crisis, la del Marqués y la de su país, innominado pero reconocible. Al casarse el Marqués comienza a dejar atrás su pasado de esplendor y poder, basado en el guano, y empieza a decaer social y económicamente. La aristocracia en decadencia acude a la clase mercantil, comercial, en desarrollo creciente.

Si el mundo que se presenta es una parábola que enseña y un símbolo que alude a otra realidad, contextual, los nombres de los personajes no son casuales, porque son personajes alegóricos, como en el caso de Casa de campo. La crisis que afecta este mundo presentado es una crisis hegemónica donde se quiebra la unidad de un mundo construido o mantenido por la aristocracia. Se trata de una expulsión del paraíso, similar a la que el Marqués procede a realizar cuando hace echar a Gertrudis y el profesor de piano sorprendidos in fraganti.

Lo escultórico ha estado muy presente en esta obra (como así mismo en Los convidados de piedra); aquí el museo de cera llega a hacerse metáfora y sublimación de la realidad. El Marqués mismo, es un muñeco que lentamente se va paralizan- do, momificando, muriendo. Aparecen en la novela esculturas cinéticas, una de ellas atacada por el Marqués mismo; y una escultura en vivo, compuesta por dos poetisas drogadas desnudas que representan un acto de lesbianismo. Al casarse el Marqués, ya estaba falto de potencia. Le gusta contemplar a Gertrudis y a lo más acariciarla manualmente. Al descubrir el agresivo acercamiento sexual del profesor hacia Gertrudis y para liberarse de esa escena, manda reproducir toda la situación, intentando detener el tiempo, hacer realidad un sueño, concretando la obsesión. El museo de cera incluye al Marqués como un mirón, un voyeur. Toda la empresa del Marqués significa crear un lugar irreal, donde la realidad más candente es condensada en su momento climáctico.

A medida que va avanzando la novela, un conjunto de datos forman sistema al iluminar el contexto de la novela. El Marqués ha levantado su fortuna en base al guano y su industria decae con la utilización del salitre y del salitre sintético. Como casualmente, el narrador va fijando ciertos puntos históricos de referencia: la masacre a comienzos de siglo (Santa María), las matanzas en los 50, la llegada de la marihuana. Se describe también con lujo de detalles un organillero y un bailarín con tambor, fenómeno típicamente chileno. Capítulos desde el 9, en adelante, están referidos al período post 1970, y es posible encontrar en la novela el momento del quiebre institucional en septiembre de 1973. Los rojos avanzan y el Marqués mismo intenta acercarse a ellos. Jóvenes extremistas son los que expropián la casa y el fundo del Marqués. Serafín mismo se va convirtiendo en momia, chileno mismo para la ultraderecha política. Los talleres de los trabajadores se organizan. Serafín y la Cocinera se van separando gradualmente del Marqués. La Cocinera intenta constantemente apoderarse del poder del Marqués, de su riqueza; se encuentra con un cura que comparte las ideas del Antiguo Régimen; roba y controla; organiza una red de espionaje, tiene que ver con cacerolas (alusión a la oposición al gobierno de Allende); y anda manchada de sangre y carne (lo cual connota carnicería). Hechos con homologías histórico-políticas siguen sucediéndose: un escenario se llena de botas, se dice que hay que detener la revolución social, el gobierno de las fuerzas disolventes, todo esto en medio de una explosión de violencia, rayados callejeros, acaparamiento de mercados, expropiaciones, carencia de instrumentos importados. Las referencias van claramente dirigidas al período final del gobierno de Allende.

En este contexto se mueve el Marqués. Su conducta quiebra el esquema fijado por y para los miembros del club. El Marqués por ejemplo, ha aceptado pasear y ser amigos con Gertrudis, quien convive con el profesor de piano y la hija de ambos, Giulietta. La amoralidad aumenta a medida que desciende socialmente, yendo a comer a las picanterías, debajo del puente.

El estado de guerra acontece conjuntamente con la parálisis y enmudecimiento del Marqués. Giulietta, embarazada, debe salir al exilio. Los extremistas son expulsados de las propiedades del Marqués y le son devueltas. Cadáveres comienzan a bajar por el río. Hay tanques a la orilla de las aguas. El final del Marqués se aproxima, su tiempo histórico está ya agotado. Antes de morir sin embargo, realiza un viaje a una segunda ciudad, situada en un nivel de realidad distinto, lo cual evidencia sumariamente todos estos eventos arriba mencionados, que remiten al período chileno post 1973. La realidad se duplica, se escinde.

Los personajes son sumamente dinámicos y variables en este mundo. El Marqués es voyeurista, masoquista y luego muñeco, planta y finalmente, momia. La Cocinera empieza como dueña de casa, luego es un policía, una bruja, una ciega que no quiere ir al asilo. Lo mismo ocurre con Gertrudis. Frente a este constante transcurso, los miembros del club son más estáticos, se sienten atacados por las circunstancias y se refugian en un mundo cerrado que llega a su fin. La crisis general que se vive altera todos los procesos colectivos y personales. El final clásico de esta novela de Edwards recoge las trayectorias finales de todos estos destinos humanos presentados. El pianista termina jugando al Pollón de Oro (apuestas a los caballos en Santiago); el Mariscal reinterpreta la realidad y empieza a recuperar la figura del Marqués para el nuevo orden; Gertrudis se ve obligada a trabajar como taxista; Giulietta vive exiliada en un país escandinavo y se dedica al folklore chileno; la Cocinera sigue incrementando su poder; Serafín muere y pasa inadvertidamente; el escultor que hizo las figuras de cera sigue trabajando.

Un nuevo dato cierra el mundo de la novela: han llegado los modernos y han ingresado al escenario. Un joven autor se corta y se masturba en una exposición de cuadros. Este hecho, que se refiere a una experiencia del escritor Raúl Zurita, fija la perspectiva de la novela aún más en el Chile de dentro, de ahora. Sin embargo, se establece también continuidad con el futuro cuando se observa que se transita del voyerismo previo a la masturbación presente.

El narrador presenta al lector la figura del Marqués, miembro de la oligarquía, con rasgos simpáticos y en los mismos términos al joven narrador de la aristocracia. Todo lo presentado es recuperado desde un ritual de ocio social, desde una mesa de juego con tragos en un club elitario. El fragmento de mundo presentado se concreta en un miembro de la clase dominante. En el discurso literario, el sujeto aristocrático se recompone e intenta acceder a una posición en la memoria histórica colectiva.

La novela de Edwards se ha iniciado con un epígrafe de Shakespeare, proveniente de Winter Tale: "Your actions are my dreams". Las acciones de alguien, son aquí las obsesiones, reproducidas interiormente, en el escenario psíquico inconciente. Ese alguien, mentado en la palabra "your" es tanto el grupo social al cual pertenece el autor o el narrador; o sus adversarios, los que están en el otro lado; o la sociedad misma del lector.

En abril de 1981, Seix Barral, de Barcelona, publica una nueva novela de José Donoso, El jardín de al lado, escrita en España y concluida a mediados de 1980.

El primer narrador de la novela es Julio Méndez, quien intenta escribir una novela testimonio sobre su experiencia de encarcelamiento en Santiago en 1973. Muere su madre, en Santiago; la esposa pasa por un suicidio fallido; la novela le fracasa. Todo esto, localizado primero en Sitges y después en Madrid, desde el comienzo de la novela hasta finales del quinto capítulo. Ha sido un verano de 4 meses donde muchos conflictos se han intensificado. El sexto capítulo habla desde la calma del otoño. El lector descubre que el autor de los 5 capítulos anteriores es Gloria Echeverría,

la esposa de Julio Méndez. La novela de Gloria es recibida por Nuria Monclús, agente editorial plenipotenciario. Los dos personajes escriben novelas, y un rasgo mismo de la estructura de esta obra se revela con el término "novela dentro de la novela". Julio, en el exilio escribe sobre Chile, fracasando en su empresa; Gloria, en el exilio escribe sobre el exilio y consigue el éxito. Las dos novelas se relacionan de múltiples maneras porque al final resultan ser una sola; y ese fracaso artístico es a la vez una victoria literaria.

Se cruza pues en esta novela lo que el personaje escribe como ficción, con lo que el personaje vive como realidad. El clásico final feliz de la novela de Donoso cierra una novela de estructura autobiográfica cuyo tema es el exilio chileno y la posición del creador literario frente a él. Julio, narrador, personaje, vive un cúmulo de situaciones límite. Al desaparecer la madre y tener que vender la casa en Santiago, Julio ve cortado su cordón umbilical con su madre, con el jardín de la infancia y en definitiva, con todo su pasado en Chile, su vida de más de 40 años. Las fases en que se dividen estas vidas, también la de Gloria, (o la de Katy) son espacios cerrados, compartimientos estancos, tal como lo son el jardín o la casa en Madrid. El jardín de al lado es primeramente el de la residencia contigua al departamento en Madrid, el cual remite al jardín de los recuerdos y a otro país, Chile. Visto desde España, Chile es el jardín de al lado, tal como es la casa de campo o los convidados de piedra, o los rastros del guanaco blanco, o el museo de cera, integradoras metáforas donde aspectos del texto se homologan con la realidad y donde lo real social se inscribe en el discurso de la obra.

El narrador primero, Julio, posee una percepción culturalista, donde diferentes trends sociales han llegado a integrarse. El viaje de Julio y Gloria son exitosos y eso los convierte en héroes, pese a las fuertes experiencias infernales acaecidas. Este tránsito y salida desde el paraíso de Sitges se da mediante la degradación ritualística del alcohol y los tranquilizantes. Estos chilenos exiliados todavía viven con un doble standard en la lengua que hablan y piensan. Dicen persiana y celosía a la vez, usan departamento y piso al mismo tiempo. Su mundo está dividido; viven aquí y allá simultáneamente; en un presente y en un pasado a la vez. Esta experiencia marca a Julio y Gloria, como así mismo a Minelbaum y Adriazola. Pero la generación

siguiente, sus hijos, tienen una reacción diferente, Pato se convierte en Patrick, fotografiando traseros en Marruecos; mientras que Bijou es un ángelo musicante, ambiguo, pa-recido a su propio hijo. También aparece como transexual, como un Rimbaud y finalmente como un pordiosero.

La experiencia con Bijou es crítica para Julio, porque Bijou y Katy instauran el desorden, no obedecen a las reglas. En el marco de esta situación es que se produce la crisis donde se corta la unión con el origen, el útero, que es la madre y la casa en Chile. Todo el camino de contradicciones y obstáculos de Julio y Gloria en la novela pueden entenderse casi como un proceso de renacimiento, de conversión. Un auténtico rito de tránsito y la vida estaría compuesta por muchos de ellos. Julio supera el papiloma (que no era cáncer) y Gloria pasa por la mudez y el shock.

La madre de Julio se proyecta fácilmente a una lectura contextual. El padre de Julio, político elegido democráticamente, muere el 73, cuando se cierra el Congreso en Chile. Para la madre, todavía hay que luchar contra Allende, por todos los desmanes que le ha hecho al país, pero no se da cuenta que sin embargo es Pinochet quien gobierna, y al fusionarlos en una sola figura se evidencia lo totalitario. Más aún, la madre muere con llagas en la garganta y estómago, rechazando el alimento, como si estuviera en huelga de hambre o simplemente muriendo de hambre, quien es definida por Julio como tronco y raíz.

La presencia de Mónica, Condesa de Pinell de Bray, en la casa y jardín de al lado, inaugura un triángulo, como también se sugiere otro con la intervención de Bijou, quien con el rol de Rimbaud, convertiría al narrador en Verlaine. Los ojos amarillos de Mónica conectanse, sobre todo, con los ojos del pordiosero en Marruecos.

La tragedia que se va desarrollando toma sentido a partir de las diferentes cárceles, silencios, sufrimientos o terrores que el narrador ve sucederse en su propia vida y en la de Gloria. Gloria quiere el amor de Julio, pero éste contribuye a destruirla. Ambos son en verdad, como la novela lo propone, verdugos y víctimas a la vez. Cuando Julio recuerda unos versos de Byron, iguala su madre a una espada y la

vaina a la casa de Santiago, en calle Roma. Más tarde, ya poseído por la necesidad de lograr una verdad, en Marruecos, quiere matar al pordiosero, salvarlo, transmutarse en él, recibir la culpa y anularse, dar vida al pobre hombre, descubrir así el jardín prohibido. No se sabe que acontezca realmente, salvo que Julio retorna más o menos compuesto al hotel y en este capítulo final, es la visión personal de Gloria (en conversación con Nuria) la que se impone y comunica.

El capítulo sexto trae pues, al final de la novela es restablecimiento del orden, la llegada del armonioso otoño. Un realismo se ha impuesto, Julio se ha encontrado como profesor de literatura inglesa en la Universidad y como traductor reconocido, mientras que Gloria accede a un contrato para una segunda novela. Julio no ha abandonado a Gloria cuando ella sufre su horror de culpa; Gloria no abandona a Julio cuando éste intenta llegar hasta el fondo de las cosas en Marruecos.

La novela de Donoso señala que la mera experiencia no es suficiente para hacer una novela. La angustia de Méndez, la angustia del exilio, hace que el mundo se le convierta en laberinto, hasta que al final Julio asume su verdadero ser y ya no busca ser otro. No es tan claro cuan desgarrado ha salido de la experiencia el macho del esquema burgués de familia, sin embargo, Méndez ha salido del esquema de su clase y rota una moralidad, se presenta su fantasía voyerista.

Sólo los adolescentes parecen romper con el absurdo mundo adulto y son, con ello, auténticos. Dicen lo que piensan, no responden a la retórica adulta y no aceptan la reproducción de esos mitos. El narrador mismo, Julio, se ve atraído por adolescentes de ambos sexos. Otro personaje de la novela también asume un rol decisivo: Nuria Monclús. En el mundo editorial del mítico boom novelístico hispanoamericano, ella es la bruja del poder. Sin embargo, una segunda versión de ella es dada por Gloria en el capítulo final de la novela, como una mujer justa y casi angelical. Novela y enfermedad de Gloria, novela y prisión, llegan a hacerse sinónimos en el mundo de Julio, el cual incorpora en su monólogo de conciencia reactualizaciones de circunstancias pasadas y circunstancias aconteciendo en el presente.

El jardín de la casa de al lado en Madrid es locura e inspiración de Gloria y también es hollado, como el de Santiago: se suicida la Condesa Mónica.

Puede también verse esta novela de Donoso como una novela en clave, donde Nuria Monclús corresponde a Carmen Balcells, Julio Méndez a Donoso mismo, Gloria a su esposa, María Pilar Serrano. Otras figuras de artistas plásticos y literatos podrían tener equivalencias con ciertos personajes de esta novela.

Se completa la novela hábilmente, cuando el personaje que es Nuria sugiere que lo que están ellas viviendo y conversando es el capítulo final. Texto y experiencia vital concluyen al mismo tiempo. La novela de Donoso había comenzado con dos epígrafes, uno de Cavafis sobre el estar en el exilio, y otro de Joyce que dice: "Historia, Stephen dijo, es una pesadilla de la cual estoy tratando de despertar". El drama del exilio chileno está aquí conectado con la historia de nuestro país; no rehuye pues este texto las referencias al contexto. La pesadilla acontecida le exige a quien fija aquí este epígrafe intentar alcanzar un nivel de conciencia diferente, escapando así de un determinismo.

Los rostros ardientes, de Méndez, es una novela de forma autobiográfica que transcurre mayormente en Europa, entre 1939 y 1944. El marco general en París, Bretaña y Alemania es la guerra, un tiempo de ocupación militar. En este espacio el narrador, que rememora este pasado desde el año 1977, vive una búsqueda y una ansiedad por la plenitud de la escritura. También cada una de las experiencias humanas que le acontecen se transforman en un recuerdo indeleble, en un rostro ardiente. La relación con la mujer es vista como una experiencia mítica que sin embargo, es destruida por la guerra. No tiene el narrador fuerza ni deseo para recontactar la mujer y permanece en una soledad llena de fragmentos de recuerdos.

Todavía, de León, como su nombre lo revela, se refiere al proceso de influencia a lo largo de toda una vida de una mujer, Carmen, sobre el narrador autobiográfico, Carlos. Nuevamente se intenta recuperar una experiencia vital ubicada en el pasado, en la juventud del narrador y protagonista. La historia cubierta, a veces con extremas condensaciones temporales, va desde 1914 hasta 1977. Para Carlos, el narrador protagonista, la mujer, como la literatura, es parte de la iniciación. Después del acercamiento a Carmen viene sin embargo la expulsión de este paraíso. Carmen sigue después otro camino y muere posteriormente, pero siempre seguirá actuando en la vida de Carlos, como nutriente, como dadora de identidad. En esa adolescencia perdida se hizo pues un matrimonio indisoluble, que ahora se actualiza mediante la evolución.

La casa de los espíritus, la celebrada novela de Isabel Allende, es una saga, la cronología de una estirpe. Se suceden así diferentes generaciones de diferentes grupos sociales, en particular del grupo aristocrático dominante y de los campesinos, es decir, los del Valle y los García. El poder en este universo está representado por Esteban, que impone su dominio violenta y autoritariamente sobre las campesinas del fundo. Se extiende así su sangre también entre los subalternos. Este acto marcará la historia, porque su violencia será devuelta a la familia del Valle cuando un miembro de la familia García detenga y torture a Alba.

La novela cubre desde la primera década de este siglo hasta el período post 1973. El conflicto nace del choque entre diferentes estratos sociales marcados por la violencia de los dominantes y acontece en un escenario fuertemente contextualizado, pleno de referencias históricas generales. En el grupo aristocrático, aparte de Esteban, están las mujeres, Nivea, Rosa, Clara, Blanca, Alba, todas ellas mujeres de acción, poseedoras de un poder mental sobre la realidad y grandes experimentadoras del amor como pasión corporal. Ellas y su espacio, es decir, la casa, están habitadas por los espíritus, por las voces del pasado. Ese pasado violento instaurado por Esteban actúa determinantemente en el presente, el cual podría ser superado por una mujer, Alba, la última de la genealogía, mediante la hija que va a nacer y que puede ser tanto hija de Miguel, miembro de la resistencia, o de las violaciones que ella sufrió en prisión. Hay en ella pues la semilla de un futuro.

El obsesivo mundo de Benjamín, de Antonio Estornol, fue escrita en Santiago, entre julio de 1978 y junio de 1980, y se publicó en Pomaire de Santiago en junio de 1982. Nuevamente se trata de una novela que presenta un espacio cerrado donde los personajes luchan por el poder y la dominación de unos a otros. Otra vez, lo representado es la decadencia de un linaje, el final de una estirpe condenada por un pasado ignominioso que sin embargo todavía es la fuerza más actuante. Se reitera aquí el ritual social de la fiesta, del cumpleaños, como día del ciclo cósmico donde se realiza la identidad. Y también aquí se encuentran los signos contextuales, aquellos datos del texto de la novela que apuntan a su entorno socio-histórico.

La historia presentada se inicia con el oficial británico Hubert Littleford, el cual mata a un patriarca nativo del Nuevo Mundo, con su sable, para violar después a unas doncellas. Se inicia así la secuencia de eventos degradatorios, porque su esposa, en Londres, se prostituye y enferma. Littleford viaja a Chile, hacia 1890 y más tarde nace Beatriz, en los años del salitre y Balmaceda. Transcurre la infancia de Beatriz, casándose finalmente antes de 1920, porque en esa fecha nace su hijo Benjamín. El padre de Benjamín es Florencio Cruz, alcohólico, mujeriego. Beatriz también tiene la enfermedad de su madre y se vuelve parálitica. Florencio Cruz se va en 1928 y reaparece 10 años más tarde, cuando triunfa con Pedro Aguirre Cerda el Frente Popular. Littleford muere. Benjamín, en su infancia, es tratado de maricóncito; tiene más tarde una iniciación sexual con una empleada, Gina; su padre le regala un acordeón; empieza a cantar tangos. Finalmente, ingresa a la Universidad a estudiar Derecho. Se enamora Benjamín de Rosario, una prima, deja la Universidad, se casa con ella y trabaja por una década en un banco. Ya es mediados de la década del 40. Se enferma y vuelve parálitico también. Finalmente se llega al momento presente: es el cumpleaños número 42 de Benjamín y es 1962 en Santiago (el año del Mundial de Fútbol aparece en la novela como referencia).

Todo ha sido preparado por Benjamín, inmobilizado, para la consumación que acontecerá. Lucha en contra de su madre, que siempre ha querido borrar, alterar y embellecer la historia de su linaje, fundado en ese asesinato. Llegarán los amigos, y Benjamín tocará el acordeón que simboliza a su padre, interpretando tangos que remiten a la expulsión de Gina de la casa y a las borracheras de Florencio Cruz al mismo

tiempo. Benjamín se debate entre dos linajes, su apellido Cruz y por tanto su tendencia al desorden, al caos, o su segundo apellido Littleford, marcado por el asesinato y la parálisis. El origen poluto se concreta en el sable del abuelo, el cual Benjamín hereda y utilizará durante el momento de la venganza y la ignominia, al final de la novela.

La lucha por el poder para controlar la realidad del otro se da entre Benjamín y su madre, Beatriz. Benjamín quiere acabar con el linaje maldito, de manera casi inconsciente, revelando semipublicamente la verdadera historia de su linaje. Para ello recurre al juego de los mimos, a la representación. Teatro dentro de la novela, donde se muestra la verdad mediante la ficción. La presencia del abuelo Littleford confirma a Benjamín, quien cree que el asesinato del pasado fue un simple ensayo y que la verdadera consumación, el apocalipsis, sólo acontecerá ahora, en escena, donde la ficción se hará una con la realidad.

Una sensación de no transcurso llena el espacio. La lucha entre Benjamín y Beatriz por controlar e interpretar la realidad se simboliza en el conflicto entre la luz (Beatriz) y la sombra (Benjamín), y entre el primer piso de la casa (más social, de Beatriz), y los corredores del segundo piso (pertenecientes a Benjamín y su silla de ruedas). El humor ayuda al claroscuro, el alcohol encegece aún más (las 50 botellas de whisky), el adulterio de Rosario con Tito es parte de la trama tejida por Benjamín. Hasta el final, según Benjamín, Beatriz quiere ocultar la historia de su linaje culpable. A medida que el momento decisivo se acerca para Beatriz y Benjamín, éste se va excitando sexualmente cada vez más. El "trágico sino filial" se realiza otra vez en toda su magnitud. Dice Benjamín, el narrador, sintétizando lo que ve: "madre despreciada por el hijo; una mujer abandonada por el marido; una hija despreciada por el padre". Su madre, el pasado, definida como madre, esposa e hija, es condenada por los hombres.

Un signo de ambigüedad se posa frente a las acciones finales de Benjamín. Al enfrentarse, en el centro del escenario con su madre, ¿se revelaba contra el destino o lo cumplía? ¿Eliminaba Benjamín el estigma o lo reproducía una vez más? ¿Beatriz simplemente borra los difíciles trances de su vida; Benjamín quiere en cambio cerrar de una vez por todas su propia

genealogía. No es claro en la novela misma si el pasado se supera de esta manera, o si es la repetición cíclica de un ritual de muerte y odio. La lucha por el poder, por el arma (el sable) ha concluido y al parecer, el sable ha caído sobre el cuello de Beatriz, esta antigua.

Benjamín Cruz, cruce de linajes, vive crucificado en su parálisis. Tal como Beatriz, él es igual al abuelo. Pero además Benjamín es el narrador y testigo de todos estos acontecimientos, y va construyendo la narración de tal manera que sólo avanzada la novela se descubre su figura; como narrador, en primera persona, sin embargo no elimina el discurso de los otros personajes y los incorpora a su propia habla. Así mismo, permite el desarrollo de una narración en tercera persona. Esta novela no es otra cosa que la letra de imprenta hecha por Benjamín, que no puede hablar y que se comunica solamente mediante mensajes escritos. El ritual purificador que Benjamín prepara es un patricidio donde se extermina el linaje infame. Beatriz no es permitida ya más de que oculte la realidad de sus ancestros, imponiendo otra realidad, callando y mintiendo. El espacio social que es el salón será sede del trágico climax final. La realización del drama sin embargo no purifica ni supera el conflicto. Sólo hay muerte, producto del odio, en el escenario, cuando la novela de Estornol se cierra.

La última condena, de Mihovilovich, cubre 80 años de historia chilena de este siglo. Dentro de un espacio marcadamente mítico de la realidad, Yumbel, está el poder machista de César Román, puro cesarismo romano, donde como cacique violenta y domina. La estirpe, además de violenta, está manchada por el incesto, y de la misma manera, Yumbel, se da como un espacio sagrado donde hay una presencia demoníaca. El narrador cronista fija la historia de César, su teatralidad constante. La novela concluye con la llegada de un nuevo bastardo, que continúa el caos de las violaciones, pero que cierra la estirpe, pues se trata de un niño mongólico.

Trapananda, de Enrique Valdés, es también una ventana al sur, un regreso al espacio natural, primigenio, originario. Todos los datos contextualizadores que no aparecían en Ventana al Sur, la novela anterior de Valdés, alcanzan figuración en Trapananda. El viaje del padre al fin del mundo es en realidad un destierro político, acontecido durante el primer gobierno de Ibañez. El narrador y protagonista de la novela, Camilo, se siente sobreviviente de una catástrofe y construye una narración dialogal, apelativa, donde él conversa con Maruja, su madre. La historia de Camilo es la de un niño que es enviado a la ciudad a estudiar, en un primer destierro, donde en el internado descubre la amistad, la literatura, la música y también la mujer. Pero Camilo se siente prisionero en la ciudad, de la misma manera que ve como prisionero a su padre en la Trapananda, y a su hermano Raimundo en un viaje sin fin de retorno a la Trapananda también, escapando de los guardias argentinos y cruzando la Patagonia. El tono rulfiano de la novela se da a través de las memoranzas de los diferentes tiempos del pasado que repítense mediante diferentes voces. Camilo es apresado después del 73 y vuelve desterrado a la Trapananda, como su padre mismo varias décadas antes. El padre ya ha muerto, marcando el fin de una época, y Camilo mismo al regresar señala el fin de un ciclo que se cierra con el retorno al origen.

Lumpérica, de Diamela Eltit, es una novela rupturista muy distinta a las anteriores por su ánimo experimental y su intento vanguardista. Es una suma de aproximaciones a un mismo evento único, consistente en una mujer, sentada en una plaza de Santiago. Novela visual, descriptiva, acumula relatos en torno a este personaje marginal y el texto mismo, en su proceso de lectura, se convierte en un proceso en mutación, que asume una multiplicidad de formas. El espacio presentado es un ruinoso mundo cultural, y el lenguaje que lo entrega está tensionado entre la comunicación y el enigma, constituyéndose como ambigüedad.

Al final del arcoiris, de Rodríguez, es una novela de circuito restringido, de mensaje fuertemente social. Novela corta que evidencia la presencia de una literatura de denuncia, de protesta, que gradualmente empieza a acceder a algunos canales públicos. Transcurre en una población, con un trasfondo de relegados, exiliados y con las protestas de 1983 en primer plano. Leonardo es un personaje consciente que intenta redimir a otros personajes a su alrededor. Se empieza a hacer cargo gradualmente de Nina, una niña pequeña que su fami

lia ha descuidado. Leonardo quiere formar su espacio y para ello busca una casa, para irse a vivir con Elisa. Con ella piensa construir una utopía, un espacio feliz, junto a Nina. Pero la realidad dura es más fuerte. Elisa termina la relación porque se va con Joaquín, que es casi médico, tiene auto y viajará al extranjero. Leonardo queda desolado. En la noche tiene pesadillas, pero al día siguiente reafirma su intención y se va con Nina, al nuevo espacio. Al fondo, un arcoiris que pone un toque positivo. Pese al arribismo que ha roto la utopía, el mundo sigue adelante. Novela contenidista, Al final del arcoiris se contrapone a la experimentación formalista contenida en Lumpérica. De esta alternativa se generará posteriormente lo que será la novela chilena del interior en la década del 80.

Ciertamente, estas novelas ofrecen un panorama sintético de lo que ha sido la novela en Chile en la última década y de las transformaciones que ha sufrido. Ha sido indispensable, para ello, estudiar los tres estratos de la obra literaria narrativa: el hablante o narrador; la expresión o narración; y el mundo presentado o lo narrado. Se ha querido evidenciar aquí el tipo de lectura analítica realizada, y por ello se han explicitado los argumentos de las novelas detalladamente. Otras novelas que podrían haberse incorporado tienden a calzar con las observaciones realizadas en esta investigación.

En el momento de la redacción de este informe, se han
 realizado una serie de trabajos de campo en las
 zonas mencionadas, con el fin de obtener datos
 precisos sobre la situación actual de las
 explotaciones agrícolas y ganaderas.
 Los resultados de estos trabajos se detallan
 en el anexo que acompaña a este informe.
 En consecuencia, se puede afirmar que la
 producción agrícola y ganadera en estas
 zonas sigue siendo importante para la
 economía local, aunque se observan ciertas
 dificultades que requieren atención.
 Se recomienda continuar con los trabajos
 de campo y de gabinete para obtener una
 visión más completa de la situación.
 Este informe fue elaborado en la ciudad de
 Madrid, a los días veintidós del mes de
 mayo de mil novecientos treinta y tres.

En consecuencia, se puede afirmar que la
 producción agrícola y ganadera en estas
 zonas sigue siendo importante para la
 economía local, aunque se observan ciertas
 dificultades que requieren atención.
 Se recomienda continuar con los trabajos
 de campo y de gabinete para obtener una
 visión más completa de la situación.
 Este informe fue elaborado en la ciudad de
 Madrid, a los días veintidós del mes de
 mayo de mil novecientos treinta y tres.

Este informe fue elaborado en la ciudad de
 Madrid, a los días veintidós del mes de
 mayo de mil novecientos treinta y tres.

III. NUESTRA NOVELA

La novela hoy día como estructura literaria no posee una forma definida sino que asume cualquier forma, una forma abierta. Cada una de las novelas examinadas cabe sin embargo dentro de una definición amplia de novela, entendida como una acumulación de múltiples relatos orgánicamente sintetizados a través de ciertos personajes constantes. Y sería justamente la ambición panorámica de la novela, ese típico ánimo expansivo suyo, que se enriquece con otros medios o géneros, el que influiría en esa multiplicidad de formas que es la novela hoy día.

Ariel Dorfman, en un análisis de la novela chilena realizado hace casi 20 años atrás, declaraba que la novela no veía la realidad, que estaba en crisis, tal como el escritor chileno. Se percibía la novela chilena en ese entonces como frecuente de adolescentes, frustraciones sexuales, criminales y viajes al extranjero. Dorfman la definía como una forma fatigada, de estructura caótica, con un falso experimentalismo y una falsa rebeldía. Se impondría en ella, casi a la fuerza una cosmovisión, donde el mundo es reducido a una idea abstracta, a una alegoría, donde se define solamente el mundo, sin desarrollarlo para el lector. Así descrita, la novela chilena era vista como alienada, con personajes como marionetas, y con una profunda insatisfacción del narrador frente a su mundo. Los problemas seleccionados por esa novela chilena estaban separados de su contexto social; en los frecuentes problemas de alcoba, por ejemplo, el sexo es una obsesión que no deja ver a las personas.

La incomunicación de los personajes aparecía narrada y no patentizada en el diálogo, en el mundo de los personajes, y el esquema que se imponía a la realidad no se hacía realmente lenguaje. Se destacaba en todo esto en verdad el tradicionalismo de la novela chilena, su incapacidad imaginativa, al hecho de que a los nuevos contenidos interiores no haya correspondido un cambio en los medios expresivos. Frente a este diagnóstico de la novela de la década del 60, la novela chilena al hacer frente a los desafíos post 1973, se ha enriquecido. ¿Cómo se la podría describir ahora?

La primera constatación es que las hipótesis adelantadas al comienzo de este estudio comienzan a corroborarse. El proceso de la novelística chilena contemporánea en el interior está constituido por obras narrativas complejas, polifónicas, donde habla una multiplicidad de voces y se vierten una diversidad de puntos de vista, comunicándose una variedad de verdades personales y por consiguiente, el relativismo de cada una.

No es esta novela chilena una novela homogénea, sin embargo, se usan en ella, con propiedad, todos los recursos de la novela tradicional como así mismo del sistema novelístico vigente, el contemporáneo. Pese a todo, no hay nuevos lenguajes ni quiebres formales con la novelística inmediatamente previa.

Lo que a primera vista parecía una literatura extremadamente autónoma, descontextualizada, escapista, que no respondía a las presiones sociales, gradualmente se va transformando en lo opuesto. La lectura contextual de esta narrativa revela una plenitud de signos en los textos mismos que se vinculan con el contorno socio-político nacional.

Esta novelística urbana ha sido afectada por los acontecimientos chilenos acaecidos de 1970 en adelante. Hay un eje central en cada una de estas novelas: la referencia o no referencia a la historia traumática del Chile inmediato. Aunque el lenguaje de la novela es imaginario, ficticio, apunta a un referente extratextual. Es imposible para un texto novelístico no dialogar con su contexto (o con el lector), ya sea utilizando signos lingüísticos explícitos o ademanes narrativos más complicados, tales como las alusiones, los silencios, las referencias históricas, las omisiones.

Como se ha visto, cada novela es una indagación en la sustancia material que es la vida concreta en Chile. Una imagen de la sociedad chilena se desprende de cada uno de estos textos. Esta imagen del mundo chileno aparecerá incluso después de haber pasado por el cedazo de la censura y la autocensura. Muchas de estas novelas aparecen -dadas estas circunstancias- como en clave simbólica, plenas de sugerentes analogías u homologías con respecto a la serie social. La manera más frecuente como esto se representa en

La novela es mediante un conflicto básico y central, una crisis, que escinde el mundo. Obsesivamente casi, la atención se concentra en el meticuloso desarrollo de los procesos de conflicto. Aunque pareciera que las problemáticas psicológicas, subjetivas, fueran lo más frecuente, los motivos existenciales están siempre dados dentro de un marco histórico-social. El drama particular de los individuos, de los personajes, es una tensión constante que busca equilibrio, entre lo individual-subjetivo y lo nacional-general. Correspondientemente, los procesos de la sociedad chilena son vistos por la novela concretados en destinos humanos perfectamente definibles. La gran mayoría de estos personajes aparecen pues en algún momento de su desarrollo como fuerzas sociales en acción. Además, los fenómenos macrosociales mismos aparecen actuando sobre los personajes concretos y sus acciones, implicando que el contexto de ellos es definitorio para la comprensión que de ellos se tiene. Todo esto hace que la obra novelesca frecuentemente se presente como una lucha entre esquemas de liberación y de represión, concretados en personajes. La siempre presente ruptura de algunos personajes con el sistema estático, represivo, de normas gastadas, requiere de la atención centralmente focalizada del narrador. El gran tema de la novela chilena de este período es el poder, especialmente en su relación con respecto a los cambios y con respecto a las conductas concretas de los personajes.

En casi todas estas novelas predomina el sentido del mundo que la ha sido otorgado por el narrador, y esencial es su sutileza, con la cual interviene en el mundo. También podría decirse que en estas novelas predomina el lenguaje sobre la acción, es decir, nunca el mundo sale a flote con fuerza propia, sino que siempre la narración hecha por el narrador es intermediaria en la presentación del mundo, mediatizándolo, por tanto. Priman pues los discursos indirectos. Aparecen tanto narradores personales, corporizados como personajes, como narradores tradicionales, en tercera persona, omniscientes y omnipresentes. El narrador personal en primera persona, frecuentemente un cronista, un testigo, se transforma con suma facilidad en momentos en un narrador en tercera persona, al viejo estilo. Este narrador personalizado está casi siempre al margen de la acción, no es el centro de los acontecimientos. Los narradores, cualquiera sea su tipo, controlan cabalmente el material narrativo que comunican. Son narradores cultos, con un mundo de referencias y tradiciones y experiencias vitales e intelectuales. La narración, como se ha dicho, no se circunscribe a la voz principal del narrador, sino que se permite la expresión de diferentes puntos de vista lingüísticos,

de personajes y narradores que toman la palabra, con la característica relativización de lo narrado, propia de la novela contemporánea.

Toda esta novelística del período 1974-1984 es parte de una literatura marginal, insular, fragmentada, exilada dentro del país mismo. Las novelas suelen ser ambiguas, atomizadas a la vez que fuertemente estructuradas. Más que señalarse a sí misma, esta novela señala el afuera, jugándose en la relación con ese contexto. Sin embargo, la relación de la novela chilena con su país pasa también a través de las numerosas áreas de indeterminación que constituyen aspectos importantes de su lenguaje. Lo social, ya se ha dicho, no ha sido escamoteado de la novela durante este período. El texto de la novela se refiere al macro contexto. Sin embargo, hay también una acentuación de lo imaginario de las novelas, de que poseen un carácter ficticio, relacionado con la presencia de la censura y la autocensura.

En todas estas novelas el orden de presentación del material narrativo no coincide con la cronología de los eventos. El orden temporal aparece trastrocado. El nuevo orden que se presenta se puede describir como un modelo que casi todas las novelas examinadas reiteran. Es in media res, y funciona de la siguiente manera. Se fija un momento en el presente, usualmente en el primer capítulo de la novela. Luego, se procede a localizar numerosos raccontos hacia el pasado, como construyendo la historia previa a ese presente, al mismo tiempo que ese momento de presente comienza a desarrollarse, desenvolviéndose hacia un futuro. El aparente desorden temporal contiene siempre sin embargo un cierto orden lineal, cronológico, indispensable para el avance de la narración en el presente.

La mayor parte de estas novelas chilenas proceden a realizar una vivisección, cuando no una historia de los grupos sociales dominantes en el país. Podría hablarse de una novelística que reconstruye así el sujeto aristocrático, que da una última luz al interior de este grupo social. Correspondientemente con la ausencia de las clases subalternas en esta novelística, se encuentra más representado el mundo del ocio que el del trabajo. La visión que siempre se presenta es una historia que abarca varias generaciones, donde se mezcla la historia privada, particular, de ciertos seres, con la historia pública nacional. Esta historia es siempre la secuencia de una caída, de una decadencia, cuya disgregación social tiende a reproducirse también en ciertos momentos en la disgregación de la narración.

Destaca sobremanera el atavismo de la novela chilena, su constante remisión a los antepasados, a un pasado muerto pero todavía vigente, el curi es rescatado mediante el recuerdo y la memoria de los personajes. Así, el pasado viene a hacerse presente, el estigma mítico de los acontecimientos del pasado conforman y determinan la experiencia de presente, en la cual se carece de libertad porque ya todo está de terminado de antemano. La realidad representada funciona en base a estas resonancias fundamentales, donde el presente es sólo un eco de un tiempo más determinante.

Hay en estas novelas encuentros entre diferentes tipos de tiempo: hay fusión, coexistencia o yuxtaposición de tiempo histórico, tiempo psicológico, tiempo mítico, tiempo materializado, tiempo infernal, tiempo "atemporal". Destaca por sobre todo la concreción materializadora que asumen todos estos tiempos, al actuar sobre los hombres y las cosas. Por sobre todo, el tiempo destructor se revela plenipotenciario, en los procesos de desgaste, decaimiento, decadencia y degradación.

Los personajes de la novela chilena de la última década no son seres felices sino que viven agobiados de problemas, sobreviviendo apenas. Entre los modos de relación entre dos personajes más frecuentes se encuentra: la apropiación de un personaje por otro, la incontrolable atracción que un personaje siente por otro ser, la gestión constante de los personajes creadores de mundo, la fuerza de aquellos que intentan dominar y doblegar a la realidad, como así mismo, los personajes escindidos, esquizofrénicos, duales y también las simbiosis y fusiones de personajes en una sola entidad, sin olvidar los completos antagonismos entre personajes.

En estas novelas los personajes o cumplen con un modo de vida o rompen violentamente con él. La rebeldía a la autoridad pasa siempre sin embargo por la exacerbación del individualismo como respuesta. El discurso de cada personaje (su acción y su hablar) es un lenguaje relativizado, donde los restantes personajes son vistos entre sí, es decir, por otros.

Podría decirse que el proceso que se vive en estas novelas es el de la pérdida del illo tempore, la expulsión del paraíso. De allí en adelante, la experiencia está marcada por premoniciones funestas, fuertes simbolizaciones, ritos de sufrimiento y expiación. El espacio donde se manifiestan los personajes es un ámbito donde se han perdido los criterios de verdad y realidad, donde se han confundido las leyes de apariencia y realidad. Los personajes tienen un doble ser: su apariencia, y su verdad. Así constituidos, transcurren por los sucesivos órdenes de las cosas que cambian, donde paradójicamente sin embargo, lo único nuevo es el estatismo del ciclo, la reiteración del conflicto, la rueda que gira pero no avanza de lugar.

Estas novelas contienen en su interior fuertes oposiciones éticas, y hay en ellas una gama moral que se polariza, y en torno a la cual se organizan los diversos personajes. El mundo, dividido usualmente en estamentos jerárquicos, tiene empero una enorme tendencia hacia su opuesto, a convertirse en desorden. Este mundo presentado, como se ha dicho, es cerrado, un espacio circular estructurado frecuentemente por el motivo de la clausura. Mundo aislado, es al mismo tiempo iterativo, cíclico, e inmóvil en tal espacio. Este cierre de los tiempos viene aparejado siempre con el fin de una época, la decadencia de un grupo, el cierre de una estirpe.

Las novelas examinadas evidencian que lo mítico, lo histórico y lo cotidiano se engarzan en la novela, y al hacerlo, contribuyen, con la presentación de un imaginario que sin embargo remite al contexto, a la memoria histórica social, nacional y popular, a los procesos de identidad nacional e identidad cultural, y por sobre todo, a nombrar lo innombrable. Son las novelas de Donoso y Edwards las que cada una a su manera, aluden más a los hechos históricos políticos chilenos de las últimas décadas.

La mayor parte de estas novelas estudiadas acontecen esencialmente dentro de una conciencia, es decir, en un espacio cerrado psicológico, donde mediante la memoria se recorren momentos del pasado o de la infancia, de la vida previa de los protagonistas o sus familias. La dificultad para el diálogo, prohibido durante el autoritarismo, se reproduce en la incomunicación de los diferentes personajes entre sí. La privatización de la comunicación, su restricción reglamentada, es insuficiente para superar los conflictos, evidenciándose un hombre en crisis, en situación trágica y dramática.

No son estas novelas que entretengan o diviertan; son novelas dolorosas y desgarradas, donde el escritor fiel a su oficio en todas las circunstancias no es un payaso sino que presenta un documento que prueba la seriedad de su actividad. Se trata de novelas amargas, casi sin esperanza. La utopía que se requiere no está en el presente ni en el futuro inmediato. La utopía es un paraíso perdido en el pasado.

Ha primado en estas novelas una forma autobiográfica, internalizada, de un narrador en primera persona que evidencia la reducción del mundo histórico-social a un mundo psicológico individual. En este sentido, estas novelas son anti-épicas, pues el rapsoda no habla aquí a una comunidad ni se trata de una gesta colectiva, sino que al contrario, se trata de murmullos, soliloquios, mundos angostados.

La gestión de la censura en Chile propendía a llevar a la literatura a una posición formalista del arte por el arte, donde el discurso no debía remitir a la realidad. La novela del interior enfatizó así una preocupación por el signifiicante, que sin embargo transmitía una visión de mundo conmovida profundamente por los hechos acontecidos en la historia chilena reciente. El quiebre de la institucionalidad en 1973 provoca una escisión de mundos, una redefinición de códigos, a tal grado, que la novela misma, la literatura, se ve abocada a preocuparse de desocultar la historia, de manera diversa, según el autor y su tradición. En verdad, se rehace o se construye la historia desde un presente crítico, comunicando desde la metáfora, superando los naturalismos anticuados, mediante una novela firme y cautelosa, carente sin embargo de humor, de juego, de soltura, un poco tiesa y esquemática.

En síntesis: estas novelas que rescatan el pasado lo hacen desde la adultez. El diálogo dentro del diálogo, y el narrador de primera que se convierte en tercera persona amplían el grado de conocimiento del mundo, y lo mismo hacen los montajes, yuxtaposiciones de tiempo y espacio. Estas novelas que no son populares, sino de elaboración culta permiten en algunos casos la confluencia de otros géneros (ensayo, poesía, drama). El narrador, que experimenta la soledad y el desamparo no sólo traslada el mundo a la conciencia sino que define a la conciencia como un plano esencial de la realidad. Su visión crítica del mundo no le permite sin embargo escaparse de sí mismo o de la internalización del conflicto. Paralelo al conflicto entre la clase hegemónica y la clase subalterna hay una lucha entre matriarcado y patriarcado, donde la clase, cerrada desde el punto de vista económico y político, se abre a la vitalidad de las atracciones sexuales, que sin embargo se vincula también al tema de la violencia.

Las novelas escritas fuera de Chile (Donoso, Edwards, Colomne, Allende) son más épicas, y al comunicar la historia de Chile revelan un espacio opresivo, un conflicto social nacional. Estas novelas son de un realismo, pese a todo, que supera angostos marcos de clase, y en ellas se rechaza el poder, la fuerza, la violencia, tendiéndose a la inclusión y representación de todos los actores históricos. En estas novelas, que tienden a ser de espacio, hay historia y generaciones, están claros los orígenes y las historias en el mundo. Algunas de ellas enfatizan su carácter de sagas de la clase alta, con el despliegue de grandes familias.

Las novelas escritas en Chile tienden a vacilar mucho más en sus referencias al contexto nacional, y son más líricas, más subjetivas, y se evidencia en ellas la dificultad para articular los conflictos internos con los externos. Los actores históricos aparecen aquí reducidos, como así mismo la dimensión del conflicto central. Novelas que enfatizan más al personaje, hay constantemente una falta de claridad con respecto a los orígenes, y aparecen como novelas de formación, de destinos personales enclavados en el mundo fuertemente individual de la clase media chilena. Parecen ser más sonatas, música de cámara, que sinfonías, como las novelas escritas fuera de Chile.

NOTAS

1. Este trabajo es parte de una investigación mayor titulada "The Making of Chilean Culture: Literature, Arts and Media" realizada gracias al Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. Esta investigación está afiliada al "Chile Project" del Centre for Research on Latin America and the Caribbean, de York University, en Toronto, Canada. También está afiliada a dos instituciones chilenas: al Centro de Expresión e Indagación Cultural y Artística, CENECA; y a la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, ambas de Santiago.

2. Este trabajo no podría haber sido escrito en su presente forma sin la colaboración amistosa e intelectual de Mariano Aguirre, quien conjuntamente con el autor de este trabajo, enseñan desde 1982 un curso de novela chilena en la Academia de Humanismo Cristiano, de Santiago. En particular, los análisis de El picadero, Ventana al sur, El museo de cera, El jardín de al lado y El obsesivo mundo de Benjamín, deben mucho a la contribución de Mariano Aguirre.

61