

saber cómo tiene frente a sí a toda la creación, tanto en su aspecto divino como en el humano, enemistad bien desigual en la que el poeta, si lo es verdaderamente, ha de quedar vencido y muerto" (213).

Recordemos este verso del gran Cernuda: "Para el poeta la muerte es la victoria". Recordemos la palabra última de Gabriela Mistral. Triunfo.

ALFREDO LEFEBVRE.

<https://doi.org/10.29393/At410-127PNJC10127>

*El peso de la noche.* JORGE EDWARDS. Seix-Barral, 1965.

La primera virtud de esta novela es el don de lenguaje que en ella exhibe su autor. Como Borges lo ha recalcado, la literatura es primariamente un *hecho sintáctico*, un juego que dispone y ordena palabras y períodos. Es en esta operación relativamente autónoma donde el relato se constituye como prosa consciente y artísticamente elaborada. Esto no significa desconocer otras relaciones de la obra, sino constatar algo mínimo e imprescindible: el conjunto de relaciones internas sin las cuales ningún relato podría materialmente instaurarse. Pero este plano básico es susceptible de un desarrollo cualitativo, de un tratamiento que hurgue en las palabras todas sus posibilidades de resplandor. Esta actitud, muy pocas veces adoptada en nuestra novela chilena, alcanza en la obra de Edwards singulares logros. Veamos un fragmento, tomado casi al azar:

"Las imágenes, después de haber estado desterradas de la memoria, subían y se aferraban con tenacidad. Los techos, las manchas polvorientas de vegetación, la oficina espaciosa con la puerta abierta sobre la oscuridad del corredor... (pág. 85).

El autor nos describe el emerger del recuerdo en pulsaciones lentas, que se van ampliando progresivamente. Se conquista la intensidad, por lo tanto, gracias a una construcción no acumulativa, sino ordenadora, es una especie de diástole rítmica que hace de cada nueva cláusula una onda más abarcadora.

Ante esta aptitud para crear un lenguaje de esta clase, matizado y sensible, ningún gramático podrá objetarle ese "menor vislumbre" de la página 34. Por el contrario, trasgresiones del tipo "habrán culebros" y "estay loco" se convierten, dentro del todo literario, en fieles indicios caracterizadores. Todo, porque la buena prosa casi nunca es purista.

La novela divide su atención entre las figuras de Francisco y de Joaquín, sobrino y tío pertenecientes a una misma familia aristocrática. Entre las experiencias adolescentes del primero cobran relieve la crisis religiosa y su iniciación sexual, como siempre indisolublemente unidas. Con Unamuno bajo el brazo, el muchacho realiza anhelosamente el trayecto entre el colegio y el prostíbulo. De hecho, este doble conflicto se expresa desde el comienzo de la novela. En la sala de clases donde el Padre Fernández diserta rabiosamente contra los ateos, Francisco observa tras el cristal de la ventana la figura de una muchacha. La obsesión erótica acicatea y destruye el impulso de la imaginación:

"Francisco imaginó que regresaba al interior y se desnudaba. Blancura de los senos turgentes, en la sombra. Al tacto eran duros, marmóreos. Un botón central cerraba aquella blancura inalcanzable. El estiró las manos y los senos se disolvieron: aire, madera del pupitre, bullicio indefinido..." (pág. 8).

La voz tonante y condenatoria del cura Fernández y la palpitante y tierna seducción de las prostitutas se remontan, en último término, a ese modelo incomparable de la visión novelesca de la adolescencia que es el *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce; libro en que, por primera vez y en forma definitiva, se expresó el mundo conflictivo del muchacho educado en la tradición católica. El sexo sentido contradictoriamente como seducción y como culpa, el rechazo del sacramento experimentado como trasgresión y desafío, el ánimo oscilante entre la osadía negadora y la humillación penitencial se encuentran ya, como vetas potenciales, en esa cantera inicial y perfecta que nos legó el creador del *Ulises*.

El otro personaje —Joaquín— posee una dimensión humana mayor que su joven pariente. El trazado verista de su vida en pendiente nos lleva a través de sectores de la realidad fácilmente reconocibles: el ambiente de los bares, de las oficinas, de la Bolsa. Borracho de largo alcance, Joaquín es la caricatura crítica donde se identifica, aunque no quiera, la empingorotada familia a la que pertenece. La seriedad y el sentido para los negocios de ésta se deforman ante el desgano abúlico del disidente. Predomina en todas las descripciones y pasajes narrativos que a él se refieren un tono natural, evitándose toda tendencia a configurar situaciones de pronunciada *irrealidad*. Esto sucede aun en los momentos de la más frenética temperatura del alcohol, a los que parecerían corresponder escenas fantasmagóricas. Su ausencia significa, desde luego, que el autor se mantiene con seguridad dentro de los marcos en que concibió el desarrollo de la acción novelesca; pero a la vez, con eso se veda alcanzar alturas definitivas y sustanciales del arte.

El vino, de tanta influencia en la vida chilena, no sólo aparece en esta novela como debilidad individual o fuerza social del medio en que se desenvuelven los personajes. La captación del lenguaje y la sicología de los parroquianos de bar —que aquí también se da— tiene innúmeros antecedentes en nuestra novelística. Es novedoso, por el contrario, que afloren ciertos estratos de una conciencia turbia y perturbada que, mediante el alcohol, se expresa y disfraza al mismo tiempo.

"Marcas del demonio... Se refregó la cara y se examinó con detallada atención en el espejo. Las manchas moradas continuaban ahí. ¿O eran ideas suyas? Continuarían ahí para siempre: distintivos, estandartes del demonio". (pág. 154).

"Marcas del demonio: verdadero encaje morado, impreso en el rostro. Para siempre" (pág. 155).

De este modo, las manchas moradas no sólo resultan las huellas concretas del vino, sino a la vez signos de culpa para una sensibilidad moral educada intensamente en el horror del pecado. Esta percepción profundizadora de ex-

periencias humanas socialmente persistentes se corresponde, en buena medida, con la poesía nerudiana, sobre todo con *Residencia en la Tierra*. No es casual, en este sentido, que el epígrafe de uno de los capítulos esté tomado de allí. Creemos que sólo ahora la novela hispanoamericana empieza a asimilar la revelación dolorosa y compleja que nos entrega la lírica del poeta chileno. Al decir esto, pensamos en novelas de Juan Carlos Onetti en las que, exagerando las cosas, podríamos decir que la interioridad caótica de los personajes se expresa mediante un *método* nerudiano.

Sin embargo, la presencia del pecado existe sólo como dato de una conciencia socialmente condicionada. No se le estatuye, en el relato que comentamos, una realidad independiente, transhumana, y no se convierte, por lo tanto, en fuerza metafísica. Escapa así Edwards a la hipóstasis del mal, que sí aparece en varios de sus compañeros de generación. En efecto, en Lafourcade como en José Manuel Vergara, en Donoso como en María Elena Gertner domina el mundo novelesco un poder maléfico, presentado en múltiples formas de poetización: como corrupción desacralizadora en el primero, como orden ominoso en obras como *Coronación* y algunos cuentos de *El Charleston*, de un modo muy cercano a Henry James; como dominio de la *voluptas* en la novela cristiana de Vergara y, a veces, en la Gertner, como posesión y hechizo demoníacos (*Páramo Salvaje*).

En otro punto, no obstante, esta novela se toca con dos importantes expresiones de nuestra más reciente narrativa: *Coronación* (1957) y *Los últimos días* (1964). En las tres novelas asistimos al desmoronamiento de un orden. La locura de la nonagenaria en la obra de Donoso, la ruina económica que sobrelleva la madre del protagonista en la de Fernando Rivas y la muerte de la "señora Cristina" en ésta de Edwards no hacen sino presentar simbólicamente este derecho social. Caben aquí las siguientes palabras de Lukacs:

"La verdad de tales catástrofes es una verdad de contenido social: se oculta en las categorías sociales que, en última instancia, provocan inevitablemente aquellas catástrofes. Y la forma *catastrófica* elucida la fuerza concentrada de los componentes esenciales..." ("Balzac: *Las ilusiones perdidas*". En: *Ensayos sobre el realismo*, pág. 77).

Esta dimensión social de la sustancia narrativa, explícita en las otras novelas en el contraste de los planos y la significación del acontecimiento, se da en *El peso de la noche* en su mismo título: su extracción portaliana le confiere un alcance colectivo, histórico. Por otra parte, las imágenes de desmoronamiento y consumación están fuertemente subrayadas por el narrador. Destacamos este fragmento:

"En ese rostro (de la señora Cristina), la penumbra de la habitación revelaba sombras, acantilados abruptos, cráteres, rugosidades de color violeta, un par de pequeñas fosas negras entre las paredes nasales delgadas como cuchillos. El pañuelo blanco que cruzaba por debajo del mentón retenía los labios juntos; de otro modo se habrían relajado lamentablemente. ¿Quería decir que el rostro de la señora Cristina había guardado en potencia esos rasgos, ese desmoronamiento completo y sin apelación, que habría lindado en lo

ridículo si no fuera por el simulacro piadoso que la amarra del pañuelo permitía mantener, la amarra que evitaba la caída estruendosa de la mandíbula?" (pp. 121-122).

Por eso, la reunión de la familia en torno de la mesa, luego de enterrada la muerta, cobra, en su estática fijeza, un sentido de letal detención. Allí se encuentran esos dos parientes distantes, Francisco y Joaquín, como hijos pródigos de un orden íntimamente corroído. Quedan allí, misteriosamente unidos bajo la ley de un posible destino común: el tío, irremisiblemente alcohólico; el sobrino, prematuramente atormentado.

Haremos finalmente dos brevísimas observaciones. La retrospectión en el tiempo utilizada por Edwards no se resuelve sólo en procedimiento técnico, a través de los usuales flash-backs, raccontos y découpages. Ella nos suministra simultáneamente una intuición coherente de la índole existencial del pasado. Fijémonos en estos pasajes:

"Como si la tarde en el hotel, con su angustia y su desenfadada excitación, las noches en el departamento, durante los meses y años de ausencia del marido, hubieran sido rodeadas por una nube de amnesia profunda. Aisladas en el tiempo; más bien, fuera del tiempo real" (pág. 111).

"Pero la tarde en el río, que no se repitió, que, con su desvarío caprichoso, quedó aislada en el tiempo, se había borrado de la memoria de ella" (pp. 94-95).

Ese carácter de *islas* de los recuerdos, esa insularidad del pasado, es una aguda percepción de un estilo de vida discontinua. Parásitos del presente o del más inmediato futuro, estos personajes no logran atribuir realidad a lo vivido. Son impotentes para integrar en su curso vital a sus antiguas experiencias; los rige esa "amnesia profunda" de que nos habla el novelista.

Jorge Teillier señaló con perspicacia la "estirpe cartesiana" del arte de Edwards. (Reseña en *Mapocho*, núm. 1, 1965, pág. 193). Es de ese centro de donde fluye la mayoría de las virtudes de este autor. El equilibrio estructural de su última novela, lo nítido de su composición, la tersura plástica del estilo con aspectos esencialmente clásicos. Elementos todos que convergen a hacernos sentir en ella esa *claridad profunda* que Gide, en sus *Sottises*, consideraba como el efecto más constante de algunas pequeñas joyas clásicas.

JAIME CONCHA

*Breve historia del Paraguay*, de EFRAÍN CARDOZO. Eudeba, 1965

Se ha dicho muchas veces, y con razón, que América Latina es un continente incomunicado; es tan pavorosa esta incomunicación que apenas nos conocemos con nuestros países vecinos, hasta tal punto que resulta increíble que alguna vez hubiéramos pertenecido a un imperio común unido por lazos raciales, políticos, culturales y religiosos en el todo del espíritu y de la lengua hispánicos. Países inmensos que luchan más o menos precariamente por su de-