

un nudo emocional y una gresca verbal que son lo más logrado de la novela. La pareja más respetable, la de Juan y María, y la más egoísta, la de Edmundo y Elena, son mucho más convencionales en su conflicto amoroso.

Los diálogos con frecuencia quieren ser jocosos, pero no lo consiguen; el lector no se ríe como la novela dice que los personajes se ríen. Las parejas en cuestión conversan a menudo sentadas en algún bar, y se supone que se divierten a mares, pero esta diversión no pasa de ser un *wishful thinking* del autor: el lector no alcanza a percibir mayor diversión. No basta con mencionar el buen humor como un dato que se supone: habría que actuarlo en el relato mismo, y sobre todo en los parlamentos que pretenden ser graciosos. No lo son.

A Poli Délano no lo asiste el espíritu de la prosa. Es un lenguaje convencional, más bien pesado, sin mayores ráfagas de intuición que lo salven de su inercia informativa. La palabra quiere ser suelta, coloquial y desgarrada: “Y le digas que después sales y compras el diario como siempre y puede estar nublado o con sol, sales y vas caminando al paradero siempre como un largo y recalcado signo de interrogación que —al pasar de una nube descubridora del sol— se estira en un exclamativo cuando te juras que has decidido, que nada es tan grave, que nada hay que no haya ocurrido antes (consuelo de tontos), que desde que el mundo es mundo, y qué, ¡y qué!, que quién va a venir el desgraciado a levantarte un dedo acusatorio porque eliges ser libre, y que todo, le digas, que siempre vas hacia el paradero y luego hacia arriba, allá mismo, en la oficina, todo es fácil, nada es difícil, menos imposible, pero de pronto ya, muy bien, se va a hablar, lo tienes todo pensado dentro de ti...”, etc.

Este estilo casi retahíla, ya tan visto, es más tedioso que expresivo. Hay un intento de modular la prosa según la idiosincrasia de las distintas voces narrativas —un habla más popular para María, una más sofisticada para Felipe, por ejemplo—, pero el intento no prospera, se olvida pronto, y todos los hablantes en primera persona terminan usando, de espaldas a su identidad personal, un lenguaje homogéneo que sigue la pauta de la cita anterior, es decir, resulta confuso y sin gracia.

Las dos líneas del relato, la erótica y la política, no ensamblan: no guardan entre sí ninguna relación *narrativa*. Simplemente se yuxtaponen en un dudoso maridaje, y eso por el carácter sumamente extrínseco de la dimensión política, con su escenario prestado y sobreañadido. La descripción del ambiente preelectoral de 1958 sigue los estereotipos de rigor, y no revela nada que no sea obvio en tales casos. Curiosamente, siendo esta novela erótica y no política, su título alude a su dimensión más externa, la electoral. Es un título débil, por más explicado que esté en el interior del texto, y en todo caso es enteramente ajeno a las tres parejas que a su vez son ajenas entre sí, dentro de un conjunto carente de unidad interna.

IGNACIO VALENTE

EL PARAISO

De Elena Castedo

Grupo Editorial Zeta, Buenos Aires, 1990, 384 páginas.

<https://doi.org/10.29393/At462-16EPIV10016>

Hace tiempo que no leía una novela chilena tan creativa, sutil, cálida, humana, briosa, fresca, delicada y perturbadora como ésta, si bien su parte final declina, e incluso le sobran algunos capítulos. Pero aun así, ¿quién es esta Elena Castedo, española-chilena que a los 53 años se instala con su novela inicial en la primera línea de nuestra narrativa? Yo ignoraba hasta su nombre. Y he aquí de pronto con una obra que ha triunfado en los Estados Unidos, entre los críticos y el gran público, y que llega a nosotros —en segunda instancia, pero supongo que en

su escritura original, porque es chilénísima— para ganarnos como muy pocas obras nuestras pueden hacerlo, de un solo golpe victorioso de maestría.

Siguiendo al parecer trazas autobiográficas, una familia de refugiados españoles —republicanos— va a dar a una ciudad indeterminada de América Latina, Galmeda. Desde allí, y por motivos mantenidos en suspenso hasta el final, se dirigen a pasar unas extrañas vacaciones en una hacienda del país, donde se refleja la deforme estructura de clases del campo chileno hace unas cuatro décadas. La voz narrativa es llevada por la hija de unos diez años, Solita, que relata sus solitarias andanzas en ese mundo extraño y siniestro, ese paraíso infernal, el fondo donde se moviliza una turbia aristocracia criolla latifundista; una colección de peles clasistas, racistas, prepotentes, lascivos, afrancesados, crueles, frívolos, sórdidos, servidos por una caterva de empleadas y peones serviles a la vez que estragados por las pasiones de sus amos. Galmeda es, a todas luces, Santiago de Chile.

El primer acierto del relato es Solita como protagonista y narradora en primera persona, quien relata exclusivamente lo que una niña de su edad puede comprender del mundo, con su perspectiva ingenua y aun encantadora, pero en forma oblicua e impecable nos revela un mundo adulto muy complejo, cruel, incluso ignominioso, y lo hace —proeza narrativa— sin perder su total inocencia. La prosa, por supuesto, supera con mucho el lenguaje posible de Solita —es la prosa sólida y concisa de Elena Castedo—, pero esta licencia es una convención universal en literatura. En todo caso, como prosa no se separa nunca demasiado del encanto infantil de la narradora; tampoco cae nunca en el infantilismo. Es un lenguaje limítrofe que habla siempre al lector *entre líneas*, y allí reside su primerísima gracia.

Lo que mantiene tenso el relato es el conjunto de conflictos que enfrenta Solita en el Paraíso: una niña entre mayores, una pobre entre ricos, una refugiada entre latifundistas, una española entre sudamericanos, una criatura urbana en pleno campo, y sobre todo una inocente ante lo desconocido. La novela entera se nutre de un bien aprovechado conflicto de clase, de raza, de edad, de idiosincrasia, de mundo, donde los contrarios se iluminan por su recíproca oposición. El conflicto afectivo de la niña en relación a sus padres es tremebundo, y estalla al final de la novela.

Lo que Solita mira desde su sabiduría infantil es un mundo sumamente sofisticado: los extraños sentimientos de los mayores, el rompecabezas social del entorno con sus jerarquías infinitas, los enigmas de la sexualidad y la lujuria, las supersticiones del campo, la enrevesada psicología de las otras niñas, la teleserie que ronda sobre su cabeza, algunos rudimentos de psicoanálisis y de geopolítica y, en fin, todo un universo que la sobrepasa, pero que consigue reflejarse sobriamente en sus ojos asombrados y en su temple algo triste, humorístico y estoico, hasta llegar a nosotros entre líneas como subrayé, y sin aires patéticos ni melodramáticos.

Esta revelación oblicua es una hazaña narrativa, y lo es sobre todo que se nos revele lo sórdido a través de lo cándido, bailando siempre en la cuerda floja el candor de la narradora. No costaba nada que ella, por afinidad con la misma materia narrada, se contaminara: que le hubiera salido a Elena Castedo, en Solita, un monstruo literario, o un monstruo moral, o un monstruo psicológico, en suma, una conciencia hipertrofiada y falsa. Pero no: Solita se atiene rigurosamente a sus diez años, y en este delicadísimo equilibrio está el primer mérito de la novela.

Otra realidad adulta que queda dicha entre las líneas del relato de la pequeña es el cuadro de feroz injusticia social de ese imaginario país que tanto recuerda al Chile de hace algunas décadas. La niña, por supuesto, no hace crítica social; pero su relato al respecto es más elocuente que si la hiciera. El contraste entre un aristocracia aburrida y estúpida y una servidumbre de

la gleba oprimida y sumisa es tan doloroso como pueda serlo en la versión *naí ve* —y por eso más pura y terrible— de Solita.

El Paraíso es, después de todo, una novela de la decadencia de la clase alta chilena, sólo que con un elemento diferencial: el haber elegido como conciencia narradora a una niña extranjera, con su inocencia y su bagaje cultural de las antípodas. A través de esa conciencia encantada, las lacras morales y sociales de la aristocracia criolla cobran matices inéditos, que impiden a la novela caer en el arquetipo ya demasiado visto de esa crítica social. Es el mundo que un Jorge Edwards desmitifica desde dentro, y un José Donoso desde una perspectiva levemente marginal. Elena Castedo procede, en cambio, a la vez desde cierta intimidad con ese mundo y desde la extrañeza de lo absolutamente otro.

Resulta casi inevitable comparar a Elena Castedo con Isabel Allende. Ambas han triunfado en forma resonante con su primer libro, ambas lo han hecho en el extranjero antes que en Chile, ambas ya no eran tan jóvenes al momento de su triunfo. Isabel Allende tiene quizás una prosa más vital y una inventiva más desatada; Elena Castedo, por su parte, no debe nada a García Márquez ni es satélite de escritor alguno, y, teniendo mucho más hechura literaria, no incurre en las facilidades de Isabel Allende. Por eso su crítica social es más honda y convincente. Pero en los dos casos debemos regocijarnos del aporte que traen casi desde fuera, casi como caídas del cielo, a nuestra narrativa.

Es una lástima que, en la parte final de *El Paraíso*, nuestra autora dé señales de cansancio narrativo. Pero la suya sigue siendo, con todo, una gran novela, y estuvo muy cerca de ser una obra maestra. Espero todo lo mejor del futuro narrativo de Elena Castedo, esa revelación súbita de nuestras letras.

IGNACIO VALENTE

EL LORO DE SIETE LENGUAS

De *Alejandro Jodorowsky*.

Hachette, Santiago 1991, 344 págs.

Conocíamos a Jodorowsky (Iquique, 1929) por su célebre desempeño como dramaturgo, payaso, marionetista, cineasta y mimo, pero no como narrador. Con todo, esta novela es ampliamente tributaria de sus oficios anteriores, porque todos sus personajes son histriones cuando no *clowns*, y su movilidad dentro del espacio narrativo corresponde, más que a los protagonismos convencionales de un relato, a la condición de títeres, lo que no significa necesariamente una deficiencia, porque el titiritero es hábil, incluso en lo verbal, y los hilos que mueven a sus muñecos, si bien demasiado visibles, bailan con gracia sobre el escenario de un universo a la vez sumamente chileno y cosmopolita, abierto y cerrado, parlante hasta por los codos —como el loro del título— y a la par mudo y plástico como la mímica, y sobre todo espectacular (de “espectáculo”) como un circo.

En este escenario circense donde Chile es proyectado hacia los bordes de una exuberante fantasía esotérica y mitológica, deambulan los Compañeros de la Papa Florida y otros tantos entes subliterarios, bohemios y marginales, bajo el imperio político de una dictadura farsesca, transmutación del gobierno de González Videla, opresor de obreros y perseguidor de poetas. Los compañeros, a su vez, son la transmutación de un grupo de intelectuales que, hacia 1950, protagonizaron la llamada cultura del Parque Forestal: Lihn, Lafourcade, Oyarzún...

Las experiencias circenses de Jodorowsky impulsan a todos los personajes de esa novela en clave a funcionar como payasos, a menudo como payasos metafísicos. Por eso los caracte-