

SABOR Y SABER DE LA COCINA CHILENA

De *Hernán Eyzaguirre Lyon*

Editorial Andrés Bello, 1986

"Este libro es una relación sencilla y veraz de la trayectoria de la cocina chilena, desde tiempos lejanos, cuyo inicio es de indescifrable data, hasta los días en que, por diversas circunstancias, me involucré en las marañas de la restauración".

Así, con la modestia del que sabe en lo que se mete, comienza su libro *Hernán Eyzaguirre Lyon: Sabor y saber de la cocina chilena*.

Inevitablemente se nos viene a la memoria la espléndida obra de Alvaro Cunqueiro sobre *La cocina cristiana de Occidente*. Más vasto es el horizonte del gallego y, tras sus eruditas páginas, hay siglos y más siglos de placeres culinarios y glotonería principesca. Pero el recuerdo de aquella hermosa historia no apoca ni disminuye el esfuerzo del chileno, centrado en una tradición rica (viene bien el término) que se inicia entre los adobones de la vieja cocina colonial y se esparce, como el aroma de los potajes por los ámbitos de la casa, hasta los días de los grandes restaurantes y de los refinamientos que mezclan elementos nacionales con otros importados, especialmente de Francia.

Esos elementos vernáculos están bien cimentados y no se pierden entre las delicadezas europeas. Perduran y siguen en nuestras cocinas... y también en nuestra poesía.

Se puede decir que la cocina chilena no fue colonizada ni sometida por la influencia extranjera, sino que llegó hasta influirla, dominarla, introduciendo los elementos locales en las exquisiteces foráneas. Así ocurrió con la arquitectura colonial, en cuyos barrocos ornamentos fueron apareciendo los motivos aportados por América.

Seguir la historia larga de la gastronomía de casa y seguirla con ingenio, con animoso y gozoso espíritu, y salpicar todo eso con la salsa de las anécdotas y los recuerdos personales, es la hazaña que cumple cabalmente Hernán Eyzaguirre. Con él saboreamos (aunque sea de memoria) no sólo el condumio succulento, sino algunos fragmentos de la historia patria, de esos que olvidan los historiadores.

HERNAN POBLETE VARAS

<https://doi.org/10.29393/At456-69ELIV10069>

EVA LUNA

De *Isabel Allende*

Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

Es difícil juzgar en un solo artículo la amplitud del diseño creador de *Eva Luna*, la frondosa novela de Isabel Allende. Por eso vuelvo sobre el tema. Desde luego, su primera obra, *La casa de los espíritus*, dejó pendiente el problema de su dependencia con respecto a García Márquez, que se replantea ahora en la forma de lo "real maravilloso", elemento que se prodiga en la historia de Eva Luna y la vivifica con la exuberancia del novelista colombiano. Pero así como en *La casa de los espíritus* ese préstamo, por literal

que pareciera, sólo tuvo la función secundaria de echar a andar el talento propio de Isabel Allende, así en *Eva Luna* me parece claro que la autora chilena tiene *su propia* exuberancia vital, su propia fantasía creadora, su propio "realismo mágico", por decirlo con la etiqueta usual. Estos son los ingredientes, al parecer ya consustanciales, de su propia personalidad narrativa, en nada disminuida por ese parentesco formal.

La exuberancia vital y verbal de Isabel Allende presenta un problema distinto y propio en *Eva Luna*: lo sumamente abigarrado del argumento. Cuando la narradora interna de la novela menciona el aire folletinesco, la nota de radioteatro y la de teleserie como elementos de su biografía, tal vez se adelanta con humor a salir al paso de esa objeción. *Eva Luna* se cuenta a sí misma con esos toques porque, a su vez, Isabel Allende tiende con ímpetu a la frondosidad narrativa: ramifica todo episodio, hace prolija y abundante cualquier anécdota, usa todas las disponibilidades de su memoria y de su fantasía, hasta el punto de opacar en algunos momentos la esencialidad mínima que un relato necesita como hilo conductor.

A ratos el lector de *Eva Luna* se encuentra inmerso en una historia derivada de otra historia que a su vez brotó de otra que no era todavía la línea central del argumento. Surgen así episodios o aun pequeñas biografías de segundo, tercer o cuarto grado en el orden jerárquico de la trama, y es difícil juzgar cuándo esta tendencia centrífuga del relato es excesiva, y cuándo es simplemente una expresión controlada y positiva de la indudable vitalidad de Isabel Allende como inventora, soñadora y narradora.

El adjetivo *frondoso* es algo más que una metáfora en este caso. La estructura general de *Eva Luna* es la de un árbol que se ramifica en todas direcciones. No hay rama lateral que no se siga, en cuanto despunta a través de ella un buen episodio, una buena anécdota o un buen personaje secundario o terciario. El efecto de esta estructura es sin duda cierta desarticulación narrativa, pero también una soberana libertad argumental que Isabel Allende se toma a partir de su enorme facilidad para contar. Estamos ante la clásica estructura ramificada de cierta novela del siglo XIX, lo que significa dos cosas: que Isabel Allende no aporta ninguna innovación formal a la novela latinoamericana actual y que, sin embargo, demuestra la vigencia de las formas clásicas de la narrativa cuando se sabe contar una buena historia.

El problema formal no resuelto de *Eva Luna* es el del punto de vista del narrador interno de la novela. El narrador sabelotodo —el clásico omnisciente— se hace sentir de continuo en los numerosos anuncios que se permite sobre el futuro de los personajes, o en sus intervenciones sobre el interior de sus conciencias. Pero este punto de vista total importa poco, porque cuando se narra con la soltura de Isabel Allende, no hay que molestarse con sujeciones a ninguna fórmula preestablecida al respecto.

Es otro, sin embargo, el problema del punto de vista. En los primeros capítulos se alternan dos voces narrativas: la de Eva Luna, que cuenta su historia en primera persona, en los capítulos impares, y en los pares una tercera persona (impersonal) que cuenta la historia —o la prehistoria— de Rolf Carlé, el personaje de la serie paralela que terminará por encontrarse con Eva Luna —como amantes— cerca ya del fin de la novela. En principio, esta alternancia de dos voces no representa ningún obstáculo: es una convención narrativa que el lector acepta como de buena ley. Es verdad que *Eva Luna* se vuelve a ratos un mínimo punto de referencia: cuenta cosas muy extrínsecas a su protagonismo, y

aun excesivas para su posible conocimiento en términos de verosimilitud. Pero incluso esta ruptura no afecta a la amenidad de la novela, y el lector casi olvida quién está narrando, si Eva Luna o la tercera persona exterior al relato.

Las cosas se mantienen así hasta un punto crítico —para ser exacto, la página 164— donde ambas voces pierden la convención de su identidad y entran en colisión. Parece estar hablando la tercera persona —es su turno y su tema, la historia de Carlé— cuando de pronto irrumpe la voz de Eva Luna como narradora interna, disculpándose de contar lo que difícilmente podría conocer desde su protagonismo en la novela. De aquí en adelante, es la protagonista quien se hace con la voz total del relato. Ese preciso relevo de las dos voces es incoherente. Por lo demás, es en este capítulo donde entran en relación las dos series argumentales, aunque todavía de un modo genérico. El aire simplista que envuelve los acontecimientos convierte al capítulo 7 en un mal quicio de la novela, donde se acumulan los nudos e hilachas del reverso de la narración. En adelante ya no importa quién narre: las voces perdieron su coherencia.

Bien puede pensarse que este asunto es demasiado formal, casi una objeción erudita que no afecta la calidad del relato. Pero tal planteamiento incurriría en una subestimación del lector, quien, por mucho que no pueda dar forma reflexiva y crítica a esta impresión de ruptura narrativa, no por eso deja de sentirla como un cierto quiebre. Por lo demás, es en aspectos como éste donde se define el mismísimo tipo formal al que aspira un autor. Si Isabel Allende quiere escribir sólo un *best seller*, estas consideraciones sobre la voz narrativa están de más. Pero si quiere escribir una gran novela —y debe quererlo, porque talento le sobra—, entonces tiene que resolver problemas formales de esta envergadura.

Cuando Isabel Allende entra en materia política, le aflora —aunque en menor escala— el maniqueísmo que estropeó su segunda novela, *De amor y de sombra*, y le vuelve también un cierto aire documental y edificante, como ocurre en los episodios de la guerrilla, escritos en un tono de reportaje de revista, más que como episodios de novela auténtica. Una cosa es el talento para narrar peripecias personales, y otra cosa es el don —tan difícil— de movilizar protagonismos colectivos, o mejor, de entrelazar los episodios individuales con los desplazamientos sociales de un mundo dado. Isabel Allende no posee todavía esta última habilidad, que tanto necesita por los asuntos que aborda, aunque tenga en abundancia aquel primer talento. En suma, esta tercera novela no dirime aún la cuestión sobre el rango novelístico de la autora, por mucho éxito que tenga, y por muy promisorio que sea. Habrá que esperar la cuarta obra como definición de su calidad precisa en términos de *literatura*.

IGNACIO VALENTE