

LEONIDAS MORALES

LA CIUDAD Y EL PAISAJE EN LA OBRA DE SANTIVAN

1. FERNANDO SANTIVAN nació en 1886 en Arauco. Es pues, como Juvencio Valle, como Neruda, un hombre del Sur, de esta región casi mítica del país chileno, en cuyo fondo de raíces y humedad se renuevan incesantes los fermentos de la leyenda y de la metamorfosis. El arte de este escritor que ve las cosas con "ojos de primitivo", en su pureza de origen, no es ajeno al paisaje del Sur, y sería un esfuerzo baldío tratar de describir su trayectoria espiritual y literaria poniendo el paisaje entre paréntesis.

El mismo año nace también Mariano Latorre, otro gran paisajista. Ambos forman parte de una generación de extraordinaria importancia en el desarrollo de la literatura chilena moderna. Me parece digno de toda nuestra atención el sentido del proceso que dinamiza y ordena lo mejor de la literatura creada por la generación criollista. Es necesario historiar los productos de esa voluntad, la del autor criollista, que trabaja simultánea y dialécticamente por superar el mundo alienado de la ciudad y por expresar los contenidos del paisaje liberador recién descubierto. El paisaje no es aquí un tema en torno al cual pudieran bordarse motivos pintorescos y planos, sino una realidad dramática, viva. Cuando el autor proyecta al personaje sobre la naturaleza, busca una coyuntura literaria eficaz para dar forma a las categorías primarias del ser chileno y americano. Las generaciones posteriores, en la medida en que se nutran de sustancias originales, tendrán fatalmente que recurrir a estas categorías primarias para continuar desenvolviendo en el tiempo y de acuerdo a las circunstancias lo que ellas prometían.

Porque todo presente está sostenido por una tradición que lo condiciona, y contribuimos a comprenderlo si volvemos atrás para

reconocer el verdadero camino. He pensado por eso que el mejor homenaje¹ a la figura venerable del escritor Fernando Santiván consistiría en intentar la historia de su pasado literario, reconstruyendo el cuerpo interior, el estilo, la fisonomía de su experiencia que, como quedó dicho, transcurre enmarcada entre dos polos: la ciudad y el paisaje.

Habría que inscribir en ella un episodio bello y conmovedor que tiene el rango de los símbolos formativos. Me refiero a aquella aventura juvenil emprendida bajo el signo de Tolstoy, y que Santiván evoca en sus deliciosas *Memorias de un tolstoyano*. Georg Lukacs dice que Tolstoy fue la mayor fuerza espiritual, la más fuerte condensación artística que ayudó a los escritores europeos a superar la atmósfera letal transportada por el simbolismo de fines y de comienzos de siglo. Santiván respiró también en Tolstoy ese mismo aliento de renovación.

Durante cincuenta y cinco años Santiván ha escrito novelas, cuentos, ensayos, memorias, crónicas, y todo ello suma una producción cuantiosa. Pero desde el punto de vista de lo que se ha propuesto como objeto del homenaje, daré importancia destacada a los siguientes libros: *Palpitaciones de vida* (cuentos, 1909); *Ansia* (novela, 1910); *La hechizada* (novela, 1916); *En la montaña* (cuentos, 1917); *Charca en la selva* (novela, 1934); *La Camará* (novela, 1945); *El bosque emprende su marcha* (cuentos, 1946), y las *Memorias de un tolstoyano* (1955).

2. ¿Con qué representación de la vida llega Santiván a la literatura en 1909? De los once cuentos del libro *Palpitaciones de vida*, nos interesan especialmente aquellos que se desenvuelven dentro del marco de la ciudad.

Todavía a comienzos de siglo Santiago conservaba el lujo y el refinamiento insolentes, casi agresivos, que la mirada de "indio triste y pobre" de Rubén Darío percibió humillada en 1886. Chile había ganado la guerra del Pacífico, y la riqueza del salitre, que fluía a borbotones, arrastraba consigo optimismo, derroche. Santiago era un espejo pequeño, lejano, pero su luna ávida se afanaba reproduciendo el lenguaje, las modas, la arquitectura, las diversiones parisienses. Melfi observaba que los jóvenes ricos, ociosos y cultos,

¹Este trabajo fue leído el 12 de noviembre de 1966 en el homenaje de la Universidad Austral a Santiván,

al cumplir el escritor los 80 años de edad.

disfrutaban las noticias, las crónicas con que el periodismo los informaba de la actualidad política y artística europea, y se estremecía al abrir las páginas del libro nuevo, libros de autores españoles, rusos, franceses. "Esta vida literaria estaba apoyada sobre el estremecimiento absoluto del arte. En vano se habría buscado, en cada uno de ellos, preocupación alguna que no fuera la glorificación de la belleza. Las páginas que nos quedan de esos escritores son la muestra de espíritus aquejados por el divino mal de soñar o por la ansiedad de ir algún día a los centros mismos del arte. París era la meta ambicionada"². Mientras, una masa enorme de obreros y gente miserable permanecía como dormida a la vera. La belleza era una flor repugnante que crecía en la ciudad a la sombra de la injusticia. Del silencio ominoso que la envolvía brotó en 1904 el grito desgarrado de Baldomero Lillo.

Santiván viene desde el Sur Vegetal a la ciudad, y ante sus ojos de extranjero se abre un espacio que es la residencia orgullosa de valores dotados de prestigio por quienes tienen el privilegio de su consumo. Tales valores constituyen para la época la perfección del vivir "civilizado" y "moderno", la expresión cultural de lo que entonces se estimaba exquisito y codiciable.

¿Cuál es la actitud de Santiván frente al mundo de la aristocracia? Cada vez que introduce personajes aristócratas, pienso en *El crisol*, en *Robles*, *Blume y Cía.*, notamos una dificultad ostensible para entregarnos de ellos una imagen convincente. De seguro los ha visto, tratado, pero se le evaden, abstractos, idealizados, cuando quiere cogerlos psicológicamente. Establece en cambio una relación afín y rápida, real, con personajes de clase media y campesinos. El sector psicológico y material que con más propiedad artística novela es el de los seres influidos por el paisaje bárbaro o el de los que sufren la irradiación del núcleo ciudadano.

Son estos últimos los que habitan los cuentos de *Palpitaciones de vida*, el primer libro del autor. La caracterización del mundo descrito y las historias narradas en base de motivos románticos, de amor, reflejan un profundo malestar, estados de ánimo angustiosos, heridos. Uno de los aspectos esenciales de la ciudad es su poder de acoso: a la menor imprudencia o debilidad, invade y corrompe las zonas periféricas, los hogares sencillos, las almas aún limpias. *Mala*

²*El viaje literario*. Santiago, Editorial Nascimento, 1945, págs. 77 y ss.

sombra se llama uno de los cuentos, y el título es una metáfora: alude a la ciudad que está llena de "atracciones y peligros", de "aires desconocidos y dañosos", malsanos. Se la concibe bajo la forma de una "zarza" insidiosa o la de una corriente voraz. Aurelia, personaje del cuento, es precisamente un ejemplo de contaminación, de alma pura prendida a la zarza. La pobreza la obligó a trabajar en la "ciudad temida, cuyo resplandor cegaba sus ojos". El momento en que la ciudad empieza a tomar posesión de la muchacha lo señala el acto de dar cabida en el hogar a un objeto simbólico: "era un pequeño espejo con bordes dorados y un ramo de flores pintado en el ángulo de la superficie brillante". Detrás del relumbré se agazapa el mal.

Otro cuento, *Palpitaciones de vida*, ilustra un segundo aspecto de la ciudad: su capacidad de retención. En efecto, acaba por triunfar sobre la vida del mismo modo como las aguas muertas ahogan todo florecer. Daniel y María quisieron huir del vaho asfixiante; el amor que los había desentumecido, activándoles la vitalidad adormecida, los hizo moradores de un reino subjetivo y efímero de felicidad. Después del breve sueño, regresan resignados "a la ciudad inmensa cuajada de luces inmóviles, y que se los tragaba para siempre, ¡como ancha boca de tumba!".

El tema persiste en la novela *Ansia*, de 1910. Todavía más: el argumento que ordena la acción y que permite proyectar la historia de amor sobre un espacio social amplio, es un simple desarrollo del que hallamos en el cuento *Palpitaciones de vida*. En ambos casos la acción se cierra con un regreso a la rutina y a la parálisis. Por lo que a la novela respecta, el fracaso lo anticipa la imagen simbólica del tren, rica en sensaciones ópticas, auditivas y de movimiento, que condensa admirablemente la naturaleza perversa de la ciudad. Cuando el amor incipiente pronostica una próxima renovación salvadora de las energías espirituales, desde las cercanías de la estación, Ricardo ve pasar "trenes iracundos, arrojando chispas por la chimenea de la locomotora, y cuyos vagones hacían rechinar hierros y cadenas, como férrea y larga prisión en movimiento". Se asoman a las ventanillas "rostros aburridos, soñolientos y fatigados, cubiertos de polvo, aplastados por la atmósfera viciada del vagón. Desfilaban los viajeros e iban perderse en la obscuridad de que habían nacido. Quedaba en el aire nada más que un residuo de polvo y aceite quemado, tufo indefinible de putrefacción que hacía pensar en futuras aniquilaciones, bajo el sudario de la noche y de la tierra". La imagen es apocalíptica.

No tenemos para qué empobrecer el significado de esta atmósfera putrefacta restringiendo su alcance a los límites físicos de Santiago, aunque de hecho sea la experiencia de la capital la materia a la que Santiván da forma artística. Reviste por el contrario el carácter de una síntesis totalizadora en cuyos elementos particulares se refleja un fenómeno histórico universal, del cual los escritores, tanto de Europa como de América, debieron liberarse, comenzando por describirlo. Y lo que la síntesis intuitiva pone de manifiesto es una antinomia: la vida resulta corrompida por un mundo que la acoge sólo para negarla, por un fundamento objetivo que pretende sublimar la muerte mediante un refinamiento degenerado. Los seres situados en las capas sociales intermedias y que más expuestos están a las emanaciones de la ciudad, viven prisioneros "bajo el sudario de la noche", sienten el ahogo de los espacios estrechos y viciados. Sintomáticamente, la palabra "ansia" aparece una y otra vez en las dos primeras obras de Santiván, expresando siempre el mismo estado menesteroso: "un vago deseo", un querer "lanzarse a través del espacio, remontar las diáfanas nubes, correr por el amplio camino, trepar las cordilleras y sentir en los labios el frío de las nieves". El ansia es la sed de las plantas resacas. Invariablemente, el objeto del deseo es algo que se encuentra fuera del mundo que habitan los personajes: el frescor de la nieve o del agua, la plenitud vital del beso o del aire.

3. Santiván no podía dejar de reaccionar también ante la concepción del arte que los escritores comprometidos con el espíritu de la ciudad difundían; un mínimo de coherencia así se lo exigía, puesto que tal concepción se traducía en un tipo de literatura portadora de una atmósfera tan enrarecida como aquella que sus propios personajes respiraban. La sensibilidad de esos escritores vibraba con los matices del ritmo, la curva del sueño y el temblor del misterio, y sin embargo era absolutamente sorda a la percepción de lo real. Había en la base de dicha sensibilidad una contradicción suicida, que d'Halmar, por ejemplo, jamás logró superar. D'Halmar veía con repugnancia de esteta, y como una amenaza, la intromisión de la vida, de lo real, en el arte. No ocultó su desagrado cuando conversando una vez en San Bernardo con un grupo de intelectuales, Santiván opinó que antes que el arte están las convicciones morales del individuo, el amor de la pareja humana, es decir, los valores de la existencia concreta³. D'Halmar tendía a convertir el arte en un

³*Memorias de un tolstoyano*. Santiago, Zig-Zag, 1963, págs. 191 y ss.

sustituto de la vida, lo que significaba ponerla en cuarentena. La obra de d'Halmar se parece un poco a un personaje suyo, Mama Dotea, quien de la nada construyó un amor y hasta llegó a conocer las perturbaciones del embarazo, a pesar de que su vientre estaba vacío. En ambos, autor y personaje, la realidad es un simulacro. Contra esta perversión reacciona Santiván pidiendo que desaparezca el abismo que vuelve irreconciliables, antagónicas, la vida y la obra. Ricardo, el protagonista de la novela *Ansia*, le reprocha al artista Guillermo Boris "la falta de concordancia entre sus ideas de sublimidad de artista con su sistema de vida disipada, egoísta y agresiva. El artista, para Ricardo, debía ser completo. La "vida" y la "obra" debían formar un todo armonioso, compacto, único; de otro modo la una y la otra resultaban falsas". Se reclamaba pues una totalidad, una verdad que no se agotase en la perfección estetizante, formal y enajenada, sino que reconociera como sede una concepción unitaria y consecuente de la vida, que incluyera y fecundase la obra creada. A esto llama Santiván "sinceridad y veracidad del escritor". Y para dar prueba de ello, en sus *Memorias* abundan las confrontaciones. He aquí una: recuerda que los contenidos novelados en *Ansia* corresponden biográficamente al período postolstoyano de San Bernardo, y dice: "Confieso que después de releer, a una distancia de cuarenta años, aquellas páginas olvidadas, sentí el orgullo de comprobar la similitud extraordinaria de la vida "creada" artísticamente entonces con la auténtica historia que en estos momentos procuro evocar. A tal punto se parecen los dos relatos, que podría intercalar algunos capítulos de *Ansia* en los recuerdos de hoy, sin que el lector se percatara del cambio; tan exactamente se ajusta la impresión lejana con la que se interpretó en la proximidad inmediata del suceso"⁴.

4. La aventura tolstoyana en que intervino Santiván, una aventura que por su generosidad insólita el tiempo sabio ha transfigurado en leyenda, refleja asimismo la incomodidad del hombre dentro del estado de cosas imperante a comienzos de siglo y que la ciudad sistematizaba. Al leer la historia emocionada que de ella hace en sus *Memorias*, oímos en nosotros, muy en la raíz, el ruido claro del agua saliendo de la piedra, el rumor del viaje inminente, de todos los viajes. Porque la esencia de esa aventura es un llamado a renacer, a renovar las células de nuestro organismo espiritual siempre

⁴*Memorias*, págs. 328 y ss.

a punto de caer en el conformismo, la renuncia y la muerte.

Fue la palabra de Tolstoy el ala que vino a tocar el alma alestargada y a abrir en el horizonte enfermo la promesa de un reino moral, de una tierra nueva. "Nosotros debíamos ser nada más que apóstoles de un evangelio novísimo, avanzadas de un movimiento espiritual que podría transformar la vida de un pueblo. La imaginación nos mostraba la construcción imponente. El ejemplo de sencillez de nuestras costumbres atraería a las gentes humildes, a los niños y a los indígenas. Crecería el núcleo de colonos; nos seguirían otros intelectuales; fundaríamos escuelas y periódicos; cultivaríamos campos cada vez más extensos; nacerían una moral nueva, un arte nuevo, una ciencia más humana. La tierra sería de todos; el trabajo, en común; el descanso, una felicidad ganada con el esfuerzo, pero jamás negado a nadie. Desaparecerían las malas pasiones, no habría envidias, ni rivalidades, ni rencores, ni ambiciones personales, ni sexualidad enfermiza. ¡Hermanos, todos hermanos!"⁵.

Los iluminados por Tolstoy eran tres: Fernando Santiván, Augusto d'Halmar y Julio Ortiz de Zárata. Se reunieron un día en Santiago; acordaron abandonar la ciudad y dirigirse al Sur para poner en práctica el programa de salvación. En plena selva, al abrigo de una naturaleza incontaminada, instalarían la colonia. Pero de los tres, sólo Santiván era el hombre de "buena voluntad"; fue el único que además de comprender el mensaje de Tolstoy no creyó nunca utópica su realización. D'Halmar en cambio se enamoró del aspecto estético de las ideas, y ya cuando iban en el tren que los conduciría a su destino de misioneros laicos, vestido de guardapolvo, envueltas las manos en guantes de hilo, leyéndoles a sus compañeros con voz melodiosa un libro de Maeterlinck, comenzó a irritarle la convivencia con la gente rústica del vagón; no podía soportar las maneras incultas y los gritos de aquellos a quienes, según el programa, justamente debían imitar. La verdad es que no había roto en el fondo con la ciudad: añoraba su contacto y se sentía perdido fuera de ella.

En lugar de alcanzar la selva recalán, por presión de d'Halmar, en Concepción y Talcahuano; en lugar de ir a desintoxicarse volteando árboles y arando la tierra, regresan para fundar la colonia en San Bernardo, a los pies de Santiago, en un sitio ofrecido por el poeta Magallanes Moure, y al cabo de unas fallidas tentativas de vida labriega, la colonia termina, con gran pesadumbre de Santiván,

⁵*Memorias*, pág. 112 y ss.

en un ameno ateneo que recibe los fines de semana la visita de escritores y pintores santiaguinos, amigos de d'Halmar, que vienen a hablar de arte en un ambiente apacible...

La salida hacia el Sur del joven Santiván tuvo algo de "salida" a lo Quijote; defraudado de la ciudad corruptora, buscaba en la naturaleza un vínculo regenerador: iba tras "una moral nueva, un arte nuevo". Regresó al punto de partida trayendo sus ilusiones algo quebrantadas. Y, ¿no ocurre otro tanto con los personajes de *Palpitaciones de vida y Ansia*? Daniel y María, Ricardo y Elsa, ¿no regresan de su aventura amorosa también derrotados por la ciudad, que les tiende una trampa para troncharles el vuelo apenas inaugurado? Se ve que el esquema es común a la vida y a la obra en su primera fase, lo que aporta un dato más a la "sinceridad" de Santiván.

Pero esta "salida" no será tampoco la última. Muchísimo más revelador que el descalabro de la aventura tolstoyana me parece la adopción del proyecto, que conviene, interpretar como un precipitado biográfico de aquella inquietud interior que en la visión de la ciudad se designaba con la palabra "ansia". Y sobre esas fuerzas subterráneas en agitación, que pugnan por advenir al tiempo, a la historicidad, es donde actúa la influencia benéfica del pensamiento de Tolstoy. Georg Lukacs, estudiando las influencias de Tolstoy en la literatura occidental, plantea así el problema conceptual: "la verdadera influencia significa siempre transformación, en el sentido en que, por obra suya, se liberan energías latentes"; "escritores extranjeros ejercen su influencia sólo porque la literatura patria tiene necesidad de dirigirse hacia un nuevo camino, porque está, en cierto modo, en crisis, de la que —consciente o inconscientemente— busca el camino de salida por todos los medios"⁶. No voy a cometer la imprudencia y el error del juicio absoluto, excluyente. Pero por lo menos cabe, y sin riesgos, afirmar que la obra de Tolstoy ayudó a Santiván a liberar las "energías latentes" prisioneras de la ciudad, indicándole el "camino de salida": el paisaje, la naturaleza.

5. Es cierto que la generación criollista descubre en el paisaje un "tema estético" (Melfi). Cuidémonos, sin embargo, de pensar que los escritores dieron de pronto con un objeto, si bien maravilloso,

⁶*Ensayo sobre el realismo*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1965, pág. 334 y ss.

desarraigado, al margen de lo real. No corresponde pensar sus contenidos como una sustancia olímpica, indiferente al tiempo, que no progresara ni se alterara evolutivamente.

Santiván descubre en la naturaleza un fundamento incontaminado, el rostro original, profundamente americano, que pasa a ser la mansión expresiva de las "energías latentes" liberadas. Y la visión que plasma irá adquiriendo, a lo largo de las obras sucesivas que la registran, y a partir del asombro encantado del primer encuentro, cada vez mayor complejidad, hasta tornarse finalmente desesperada, trágica. Desde luego, el hallazgo de la naturaleza es colectivo, continental; como resucitados, los escritores dejan las ciudades de Hispanoamérica y se precipitan con su romanticismo a cuestas sobre el tesoro de vivencias que yace en la naturaleza. Muchas de estas vivencias son catastróficas, apocalípticas, como se ve en *La vorágine*, de Rivera, novela que con todos sus defectos de construcción es la visión más profunda y patética. En las novelas y cuentos de la generación, el tránsito de la ciudad al paisaje se refleja estructuralmente en el motivo del *viaje*.

No obstante la evolución, el paisaje de Santiván mantendrá ciertos rasgos estables que lo individualizan, que lo determinan. Será siempre un paisaje en función de lo humano, solidario, sirviendo en todo momento de fondo armónico, de resonador, a la acción, al diálogo amoroso o al drama de los personajes. Un paisaje como lo pedía Manuel Rojas: "de relación entre la vida de la naturaleza y del ser humano y hasta animal, ese paisaje que Guillermo Enrique Hudson advirtió y sintió y pudo describir tal como es, sin necesidad de llenar sus libros con bosques enteros, ríos inacabables y sabanas tan inacabables como los ríos"⁷.

Si lo comparamos con el de Mariano Latorre, amigo y compañero de generación de Santiván, obtenemos un rasgo característico más. Leyendo a Latorre no podemos evitar la impresión de que el paisaje estaba *ya ahí*, preexistiendo, y que el autor, salvando la distancia, ha venido a describirlo, a captarlo con el equipo móvil de sus sentidos minuciosos. Exceptuando *La isla de los pájaros*, tal procedimiento le comunica a la imagen una pinta de dureza y sequedad, aparte de que a veces, y es lo peor, Latorre introduce el paisaje sin que el personaje lo llame. El de Santiván tiene una génesis diversa. Los elementos exteriores pierden por completo su

⁷*Algo sobre mi experiencia literaria*. Obras Completas. Santiago, Zig-Zag, 1961, pág. 34.

costra en la elaboración sentimental, y el resultado de semejante alquimia poética es un paisaje sensible, interior, lírico. Vivimos como lectores la experiencia de un paisaje fresco, húmedo, virginal.

No extrañará entonces que sea especialmente rico en organismos vivos, dinámicos, en ciertas especies menores que pertenecen al género de los mitos materiales. Como el de la semilla. Asistimos al nacimiento de la vida depositada en el pecho de la semilla, lo que no es más que el correlato vegetal del conato de vida que alienta en el hombre: "primero, ligeros puntos verdes sobre la tierra; después, una ramita con sus hojas tiernas, delicadísimas; más tarde, la misma rama que adquiere consistencia, matices intensos, audacia de formas; y, por fin, la planta en pleno desarrollo que aparece a nuestra vista, esbelta y provocativa, como un grito de júbilo de la naturaleza vencedora". Un río con nombre de campana: el "alegre" Quelén-Quelén, se convierte en el espíritu bromista del bosque: sus aguas limpias "cruzan los bosques con la gracia de un niño; jugando a veces, soñando, otras; mirando al cielo o deteniéndose un instante para curiosear en las profundas quebradas de la montaña, llenas de misteriosa quietud". Santiván también hace uso de estos dinámismos materiales para caracterizar personajes. Cuando aquel Guillermo von Kreutz, casi un santo de la montaña hablaba, los sonidos huían de su boca "como glóbulos de luz que se persiguieran en atmósfera serena". La mujer de don Guillermo era joven, hermosa, y estaba triste; sus manos "eran dos blancas mariposas moribundas, que aleteaban".

Los contenidos de la visión del paisaje evolucionan paralelamente con un desplazamiento del apoyo geográfico objetivo. Tanto los desplazamientos en la geografía chilena, que van de Norte a Sur, como el despliegue de los contenidos, avanzan hacia un caosismo creciente, hacia un extremo o límite turbulento, primitivo, en la vida del hombre y la naturaleza. El proceso total se perfecciona a través de tres momentos: los alrededores de Santiago, descritos en *Palpitaciones de vida* y *Ansia*; la zona central, en *La hechizada* y *En la montaña*; el sur, en *Charca en la selva* y *La Camará*. Un cuento del libro *El bosque emprende su marcha*, significativamente titulado *El cuarto de las garras*, vale como un epílogo macabro del viaje.

Santiván inicia este proceso insinuando, frente al espacio ceniciento de la ciudad, y fuera de ella, otro que viene a ser su antítesis: el espacio natural de los cerros que rodea Santiago: el San Cristóbal, El Salto. Los amantes salen de la ciudad al encuentro

de un paisaje idílico, sensual. Crecen hierbas tiernas, flores silvestres. Ni tensión ni dramatismo alguno perturba la luz primaveral que llena la atmósfera y que bulle, fina, quebradiza, exaltando de gozo romántico la superficie de los cuerpos.

Una perspectiva más madura e interiorizada sustituye en *La hechizada* la fragilidad nerviosa del primer momento. El amor se ha vuelto en sí problemático. Correlativamente, aumenta el peso de la luz atmosférica: apunta en ella el gesto lento y reposado de los seres grávidos. De envoltura brillante que era, se ha transformado, fecundada ya, en morada, *habitat*. Sucede como si su pupila hubiese de súbito sorprendido un "dentro" en las cosas, un fondo imprevisto donde altea la presencia del misterio. Por eso el lenguaje de *La hechizada* es el lenguaje de la leyenda: confluyen en el relato sosiego y temblor, la forma ingenua, serena, y la convulsión de los presentimientos. Morbidez y violencia. La emoción prefiere ahora para discurrir la sombra del bosquecillo y la intimidad de la vertiente. "En un espacio circular rodeado de troncos cubiertos por enredaderas y pequeños arbustos, en un sitio en que las ramas de los árboles formaban una bóveda más espesa que en otras partes, bajo la verde claridad que prestaba misterio al ambiente, había una depresión del terreno. Apartando los helechos que la rodeaban aparecía el agua cristalina, como espejo oculto y limpio que parecía mirar hacia lo alto con una mirada de místico embeleso. Una escalera labrada en la misma tierra húmeda y arcillosa permitía bajar hasta el fondo. Allí venían las gentes de los contornos, como pastores de leyenda bíblica, en busca de agua fresca, y volvían con sus cántaros de barro rebosantes del precioso líquido".

Humilde, como otros personajes femeninos de Santiván, participa del ser del paisaje, lo refleja. Sus ojos "tienen una dulce inmovilidad; las pestañas largas, rizadas, hacen pensar en la penumbra de un bosque misterioso". Y esos ojos, el paisaje de esos ojos, suscita la pasión de Baltasar y Saúl. Baltasar representa el principio diurno y simpático de la vida; su visión de la mujer, por no decir de la naturaleza, se resuelve en armonía y normalidad, y para conquistarla emplea métodos caballerescos, de rendida cortesanía campesina. Saúl, un bandido con ojos de cuchillo, paraliza a su víctima con el método salvaje de las aves de rapiña. Cuando Humilde, "hechizada", se entrega a Saúl, Baltasar da un "alarido feroz" de dolor.

Y llegamos al sur de la paradoja. En la novela *Robles, Blume y Cía.* se decía del protagonista que veía las cosas con "ojos de primitivo". Era en verdad el propio Santiván quien así definía su mo-

do de percepción artística. Esta perspectiva, llamémosla mágica, alcanza su mejor expresión en *La hechizada* y las dos novelas del tercer momento: *Charca en la selva* y *La Camará*. Las últimas descorren el velo de un paisaje mítico coronado por la vastedad de un silencio que aún conserva el estupor de la primera mirada sobre el mundo. Allá, en el borde remoto del lago, un bote de pescadores traza una rayita leve. Por el cielo cruza el gemido lánguido de una "huala" solitaria. La quieta superficie del lago refleja asombrada los objetos, y bajo el cristal del agua, como bajo la piel de los sueños, se levantan países fantásticos poblados de seres irreales: pequeñas embarcaciones, algún vapor, iglesias de techo rojo, volcanes, pies transparentes de mujer, talles de árboles, raíces como serpientes. En el interior del acuario dormita una luz ambigua, de una extraña "dulzura" (tal vez la misma clase de dulzura que Neruda descubre en el corazón de la materia).

Pero en el fondo de este paisaje encantado habita el escándalo, la violencia. Saúl fue apenas un adelantado con perfil de gavilán. Ahora las oscuras fuerzas de la naturaleza irrumpen frenéticas en el bramido de la tempestad. "Entonces, el manso lago se transforma súbitamente en pozo hirviente de olas y espumas, como si los dormidos tritones del fondo despertaran para formar batallones iracundos, irguiendo los pechos poderosos, desplegando verdes cabelleras de agua desflecada y danzando trágicamente en torbellinos que se alzaban en retorcidos esfuerzos para escalar el bajo firmamento de nubes pizarrosas. Obscuras divinidades lanzaban baterías de fuego y seguía el retumbar de cañones que se alejaban con rodar de montes y volcanes". Eran los gritos de animales horribles "vuelos de la prehistoria a tomar posesión de la selva, en densa manada guerrera".

En el desencadenamiento de los poderes turbios y agresivos, que sepultaban inexorables las visiones tiernas, luminosas, y se instalan beligerantes en el paisaje, hay una imagen de contenido esencialmente *inhumano*, peligroso: revela una regresión de la vida, del ser, a niveles de naturaleza, ahistóricos y desquiciadores.

Existe correlación entre el predominio de los elementos oscuros del paisaje y el triunfo de los personajes violentos. Baltasar, Mario Casals (*Charca en la selva*) y los peones camineros (*La Camará*), constituyen la serie del fracaso. Todos son forasteros, y han venido desde la ciudad al campo o a la selva portando una visión de armonía simpática, sensible a la belleza y al éxtasis, a la luz riente de la nieve y al suave misterio del agua. Fieles a su visión, usan

con la naturaleza métodos de seducción galante, sentimentales y románticos. Frente a la serie del fracaso, la serie del éxito: Saúl, los hacendados criminales y fulleros de *Charca en la selva* y los torvos campesinos de *La Camará*, que forman sistema con lo inhumano del paisaje, lo tenebroso e irracional. No seducen sino que sojuzgan la naturaleza como a mujer de burdel, con rudos métodos de combate. La mujer de Mario Casals, que lo engaña con un individuo repulsivo apodado el Macho, es un símbolo de la naturaleza prostituida: su sensualidad instintiva, animal, está ya definitivamente despojada del candor aún perceptible en Humilde. Casals, enfermo de amargura, reconoce al final que para ganar los favores de la selva hace falta una "moral de guerra".

Baltasar no pudo salvar a Humilde del "hechizo", y había huido conteniendo un sollozo. Los peones camineros a su vez se alejan invitando inútilmente a la Camará, hermosa como el volcán, que ha quedado prisionera de Mariano, el ruin. Casals, después de sentir que "una sombra más negra que las tinieblas saltaban sobre él", es expulsado por la selva como a un "hijo espurio". Al partir da una última mirada al cono blanco y azul del volcán, cumbre inalcanzable, irremediablemente perdida para él. Deja atrás la belleza en manos de rufianes y la vida a merced de los "demonios ciegos" de la naturaleza, a merced de la muerte.

Ese cuento notable que se llama *El cuarto de las garras*, del libro *El bosque emprende su marcha*, narra la fase final del viaje y al mismo tiempo clausura la evolución del paisaje de Santiván, evolución paralela al desplazamiento hacia el sur del apoyo geográfico objetivo.

En adelante no habrá más compañía que la de la muerte. Su presencia llena de tonos lúgubres todo el ámbito del paisaje. Por el camino que conduce a la mansión de Neira, el bandido cuya sombra siniestra cubre la montaña, proliferan los signos que promueven inmovilidad, angustia, espanto, y que presagian la muerte. "El camino extendíase solitario y hosco: más que carretera parecía el cauce de un riachuelo fangoso, al cual iban a verterse las aguas lluvias de los bosques vecinos. Sólo alguna raíz, rizada como cornamenta de animal prehistórico, o algunos cadáveres de árboles gigantescos, derrumbados al borde del camino, impasibles o hieráticos bajo la lluvia, poblaban la soledad de aquella carretera que parecía existir al margen de la vida humana". La frase "al margen de la vida humana", que formula la esencia del paisaje, el modo de darse en él la vida, debemos subrayarla, puesto que su significado

continúa y lleva hasta el límite aquel rasgo *inhumano*, desorbitante, entronizado antes en el paisaje.

La mansión de Neira es la mansión de la muerte: un enorme galpón de interior humoso, sucio grasiento; la penumbra y la amplitud del aposento les otorgan a los moradores dimensiones fantásticas, terribles; mientras algunas mujeres cocinan, los hombres, gnomos grotescos, malévolos, esperan las decisiones del bandido. Dentro del galpón y en un rincón apartado, se halla el "cuarto de las garras". Al abrir la puerta del cuarto escondido se produce la revelación última: la muerte como descomposición orgánica en la forma de un hacinamiento de cadáveres desnudos, tumefactos.

6. Desesperado del mundo inauténtico y corruptor de la ciudad, que ahogaba en su atmósfera artificial los impulsos vitales, Santiván, guiado por Tolstoy, encontró en la naturaleza una reserva de salud espontánea, el camino de salida a las energías latentes reprimidas y el fundamento necesario para una irrecusable originalidad del vivir. Pero a medida que Santiván trabaja creando la forma artística que manifieste dichas energías, creando un paisaje funcional que las exprese, empiezan también a surgir las contradicciones, inevitables si las consideramos en sentido histórico, inscritas en el proceso general de la literatura hispanoamericana.

Creo correcto explicarlas, y para la validez de la explicación es por supuesto indiferente que Santiván no tuviera de ello conciencia, como un desajuste o relación incompatible entre el ser de la naturaleza y el ser de los contenidos espirituales liberados. Estos traían el sello de su origen romántico, venían con una estructura sentimental, abstracta, y había sin embargo, la pretensión de que la naturaleza se reconociera en esa imagen extraña, aunque hermosa. Pretensión desmedida: Baltasar no salva a Humilde de las garras de Saúl, la selva rechaza a Mario Casals porque ve en él un "hijo espurio" y, justamente, la calidad de "afuerinos" de los peones camineros funda el odio de los campesinos bestiales en *La Camará*. No es azaroso entonces que los protagonistas sean sin excepción forasteros, hombres de la ciudad (y conviene recordar que el esquema descrito se repite en otros escritores americanos que pertenecen a la generación de Santiván: Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, por ejemplo). El error no radica pues en la elección de la naturaleza como camino de salida y fundamento de toda historicidad futura, sino en la compulsión de que es objeto, en el querer imponerle *desde afuera* una

imagen ideal de sí cuyos contenidos ella misma no ha incubado primeramente.

Al derrumbarse la ilusión con la impotencia de la actitud romántica, desaparece lo que todavía era un atisbo de humanidad. El espacio desalojado lo ocupan presto los "demonios ciegos" de la materia, los enemigos del hombre. El hombre es naturaleza, pero cuando fracasa en su intento por superar la base natural ineludible, cuando todo resto de humanidad ha sido expulsado, el término de su existencia no puede ser sino lo revelado en el "cuarto de las garras": lo inhumano de la muerte como descomposición orgánica.

El descubrimiento de esa muerte es un hecho de gran importancia, en la medida en que tal descubrimiento representa una experiencia común a la literatura hispanoamericana y en la medida en que condiciona históricamente a la generación siguiente. Esta nueva generación, la de Neruda, emprenderá la tarea de una segunda liberación que resuelva la contradicción anterior. Tendrá que ser fatalmente una liberación ahora *desde adentro*, arrancando del vientre oscuro de la muerte la forma premonitoria de una vida que posea la consistencia de lo real y el origen legítimo de los bienes conquistados.