

Rota la dañosa asta, luego afierra
del suelo una pesada y dura maza;
mata, hiere, destronca y echa a tierra,
haciendo en breve espacio larga plaza ...

(III, 321-4);

... *hieren, dañan, tropellan, dan la muerte,*
piernas, brazos, cabezas cercenando:
los bárbaros por esto no se admiran,
antes cobran el campo y los retiran.

(III, 229-32)

don Leonardo Manrique no perdona
los golpes que recibe, antes doblando
los suyos con gran priesa y mayor ira,
los castiga, maltrata y los retira.

.....

abollan los arneses relevados,
abren, desclavan, rompen, deshebillan,
ruedan las rotas piezas y celadas,
y el aire atruena al son de las espadas.

(IV, 229-32; 261-4).

MARIO OSSES

FRONTERAS DE LA NOVELA Y EL CUENTO Y
"LA NOVELA DE CHILE"

(Fragmento de *Apunte a la Novela*)

EL CUENTO y la novela son relatos cuyas fronteras no siempre se discriminan con justicia. Hay quienes han creído solucionar la cuestión atribuyendo al primero mayor brevedad, lo que no siempre es efectivo, pues tal cuento de Bocaccio excede en longitud a alguna novela ejemplar de Cervantes, para no abundar en pruebas. Nadie ha opinado que Victoria de Knut Hamsun,

Primavera Mortal de Lajos, Dos Madres de Unamuno, Doña Inés de Azorín sean cuentos, no obstante ser exiguos. Por el contrario, no se predicará sino con error el carácter de novela de Las Aventuras de Picarilla de Perraul o Un Tiro, de Kuprin, pues son cuentos a simple ojo de buen varón. Todavía: Ully, de Mariano Latorre es novela, a pesar de que sus páginas no sobrepasan con mucho a Domingo Persona, que es cuento. Cosa parecida ocurre con El Niño que Enloqueció de Amor y La Antipatía, de Eduardo Barrios, novela breve la primera y cuento largo el segundo, como El Viejo y el Mar de Hemingway y Melanchta de Gertrude Stein.

De modo que el criterio de la extensión no es definitivo, ni podría serlo, porque es criterio de cantidad burda.

Lo que diferencia a las objetivaciones literarias que nos preocupan es la *intensión*. La intención, así, con "s". Y también la intención con "c", en ocasiones, cuando el autor decide escribir lo uno o lo otro. Pero la primera es la más importante, ya que de los resultados no logra responder siempre el artista: a veces le sucede como al pintor que ponía rótulo a sus esferpentos para que la opinión no se desviara...

¿Qué significa esto de la "intensión" con s? Ya que tomamos ejemplo de la plástica hace un instante, continuaremos aprovechando la brecha. El cuento es esquemático en su composición frente a la novela. No se vaya a considerar por ello que es menos acabado o más imperfecto. No. Es infantil discutir la jerarquía o prelación de los géneros, en primer lugar, y en seguida, no faltaría quien opinara al revés, pues el cuento se supedita a una especie de dialéctica en que el remate es solución más o menos erup-tiva y desconcertante, aunque bien puede urgirse de suavidad, como sucede en Federico Gana, el manchista.

Al esquema del cuento conviene mejor que a nadie tal vez el consejo horaciano: "trátese de lo que se trate, sea simple y único". En el cuento se actualiza y se afina el arte de la poda, mientras en la novela puede que la digresión sea la más recia fuente de enriquecimiento artístico: recuérdese a pedir de boca las disquisiciones digresivas de los tres amos del género: Cervantes, Dostoiewsky y Proust. ¿Para qué adormecer citando?

Ahora bien, hay términos equívocos, y así podría creerse que el cuento es para ser escuchado de quien lo improvise en forma oral. Tal puede ser el relato, que logra en ocasiones indiscutible calidad literaria como pasa en Chile con Coloane, a quien consideramos más relatista que cuentista, lo mismo que Joaquín Díaz Garcés. El relatista linda con el cronista y hasta con el folclorista. Así como refiriéndose a Baroja dice Ortega que nos ofre-

ce más bien el pellejo de una novela y no lo que debe entenderse por ésta, el relatista nos depara a algo así como la piel de un cuento, lo que no empece a su calidad en manera alguna, pues Baroja está a la cabeza de los escritores peninsulares y Coloane y Díaz Garcés a la cabecera de los nuestros.

El conflicto de un relato a secas no plantea dudas recónditas y la sugestión con que nos hechiza su autor es de naturaleza primordial afectiva, tiene algo de mágico y de obsedente, como un aroma. ¿No nos obseden de esa suerte las narraciones de Loti, Panait Istrati, Gorki, D'Halmar y Salvador Reyes?

Del relato se conservan reminiscencias o recuerdos difuminados. Mucho más difícil olvidar un cuento. Lo probaremos haciendo la síntesis de dos que hemos leído hace un cuarto de siglo. Se nos vienen a la cabeza mientras escribimos con pluma rauda. Son de Maupassant. Se llaman *Un Cobarde*, y *la Roca de los Pájaros Bobos*.

El primero se trata de un conde afamadísimo tirador de pistola en la ciudad que Hugo llamara la capital de las naciones. Un día le insulta en público un sujeto insignificante, un "quidam" ínfimo, a quien el conde abofetea. Concertado el duelo, se retira el conde a su casa, donde sucede lo que llamaríamos el climax o gradación crítica, el conflicto psicológico, que culmina con la vuelta al revés de la medalla virtuosa del tirador: no es capaz de esperar el tiempo de batirse y se suicida con la pistola misma con que pudo salir victorioso.

En el segundo cuento nos describe Maupassant una congregación "sui generis", un grupo de amigos que por muchos años se viene reuniendo en cierto lugar de la costa para ir de caza de unos pájaros perfectamente inocentes e inútiles. Los cofrades usan la misma indumentaria y realizan idénticos movimientos. Pero ahora falta uno. Llega con retraso, y nos parece que con riguroso luto. Logran incorporarle al deporte en que a poco se ve contagiado por la euforia colectiva. Al cabo de cuarenta y ocho horas de convivencia feliz, decide retirarse. Le preguntan los camaradas por el motivo de tan insólita conducta, y se ve obligado a confesarles que tiene en su coche el cadáver del yerno a quien iba a enterrar a un pueblo próximo, cuando decidió desviarse para darles una explicación. Perplejos los circunstantes, uno de ellos zanja el problema: puesto que el cadáver lleva ya insepulto más de dos días, bien puede aguardar otro. ¡Y se reincorporan a la fiesta más felices que nunca!

En estos dos cuentos se perciben las notas que estimamos fundamenta-

les. En la cúspide está la *simplicidad unitaria*, como un aguafuerte. El asunto se va engrosando, lo mismo que la vena cuando se la aprieta: y la solución no puede ser otra que una ruptura desconcertante, una ruptura que nos salpica de modo trascendental. ¿Quién iba a suponer que el conde fuera un cobarde? ¿Quién que los contertulios transigirían en procedimiento tan inhumano? Sólo los que conozcan la polaridad de la vida psíquica, la estirpe contradictoria de toda esencia, la significación del vocablo persona que en lengua latina es máscara, y la rosa problemática del ser humano que el cuento se encarga de desatar.

Y esto es importante: mientras en el cuento se perciben las estrangulaciones, los climas, los altibajos, en una palabra, el relieve, el mapa de una situación vital que al resolverse nos influye con temperaturas opuestas, el relato corre en lecho nítido y apacible, con histórica perfección. Compárese un relato de vagabundos de Gorki y un cuento con el mismo tema de Maupassant. Los vagabundos de Gorki conmueven; los de Maupassant harán reflexionar, plantean conflictos y sugieren tesis.

Ensayemos los vocablos. Hagamos una experiencia de orden primario. Conviene, parece, recomendar la conducta que denominamos anteica, la costumbre que el mito helénico nos ha enseñado cuando nos expresa que Anteo era ineluctable toda vez que apoyaba sus pies en la tierra. Apoyándonos nosotros, intentemos el empleo directo y humilde de las palabras y tratemos de percibir su esencia recóndita, su mismidad opresa: "Refiére-me lo pasado" significa: "haz por atenerte a la verdad", que es lo que importa. "Cuéntame" entraña sed poética, exterioriza el anhelo de que en alguna medida se nos estilice algo, el designio aún de que se nos mienta.

De ahí que en el malsinar habitual, en el pelambre de las comadres, en que la fantasía deforma y abulta los acontecimientos, se dice: "me contaron" y nunca "me refirieron". *Relatum* es en latín lo que se lleva, lo que fluye y refluye sin dificultad, normalmente. El verbo *cunctari* —en cambio—, de donde quizás proceda nuestro "contar" significa "detenerse", "vacilar", "estar perplejo", "dudar".

Interesante, sin duda. En contar hay vacilar, hay dudas ante la problematicidad.

A nosotros así nos lo parece, pues una de las características del cuento es la de admitir más de una solución. El talento del autor finca, entonces, en su capacidad electiva. Pudo irse por un cauce o por otro, ostensiblemente. Cuando es maestro, nos produce la impresión de que la ruta por él ele-

gida era la única estimable. Así sucede con Maupassant, el cuentista por antonomasia.

Otrosí, el cuento da frente al relato una impresión de experiencia vital condensada, de comprimido anímico susceptible de desatarse largamente. Y ello ocurre cuando se le comenta. Tiene poder sugestivo. Lleva además, una carga vívida de poderosa significación estilística diferenciada. En nuestro estudio sobre "Siete Cuentos Maestros de la Literatura Chilena" exaltamos la presencia *cosal* o concreta del tiempo en Gana, la energía en Lillo, el soplo de melancólica ensoñación de D'Halmar, la profundidad psicológica de Barrios, y el trascendentalismo de su humor, la nitidez inteligente de Latorre, la arrolladora y bestial sensibilidad de Durand, su fuerza patética, el equilibrio pudoroso y preñado en matices de Manuel Rojas.

La novela da sobre todo una sensación voluptuosa de "estar", frente a la esencia crítica de "suceder" del cuento, donde las cosas ocurren en derumbe más o menos poético. El cuento es novela desbrozada y violenta, aunque sea violenta paradoja de suavidad, como en Gana hemos dicho que ocurre.

Así se explicaría en parte por qué Chile es país de cuentistas y raramente lo fue de noveladores, estado que comienza a invertirse. Lo complejo solía ser el individuo y no la sociedad, simple y de escasa significación. El chileno padece, en cambio, el influjo escandaloso de una geografía de estrangulaciones, geografía como de suma de cuentos, mientras ha carecido de estricta y urgente complejidad social. Esta lo ha dispensado de la novela; aquélla contribuye a empujarlo a la poesía y el cuento.

El cuento es relativamente breve por la *crisis vertical* que entraña. Exige temperamento taquipsíquico o rápido en la concepción, mientras la novela hace gala del *bradipsíquico*, cuya lentitud llena uno a uno los recovecos de la trama como abejas el panal. Por algo la novela da frutos ponderados y de alta sazón entre eslavos y anglosajones.

Las formas de la novela son inagotables, en consonancia con la naturaleza de los conflictos y los tipos psicológicos. tanto de los autores como de los personajes que tratan. La técnica con que la objetivan abarca asimismo la textura de los demás géneros literarios, sin excluir siquiera la poesía. Lope escribe en verso "La Dorotea"; Fernando de Rojas da apariencia de drama a "La Celestina"; Goethe es epistolar en "Werther"; Valera en "Pepita Jiménez"; Zilahy Lajos en "Primavera Mortal"; diarios tenemos en "El Hermano Asno" y "El Niño que Enloqueció de Amor", de Eduardo Barrios; autobiografía en la Picaresca; en "Ifigenia", de Teresa de la Parra, alternan

el diario, la epístola y el relato indirecto; la suma de los géneros se halla en el Quijote, y en cierta medida en "Contrapunto", donde predomina el ensayo o la intención de tal. Hay hasta novelas dentro de las novelas, y aún en el seno de éstas últimas pueden florecer otra u otras más. O bien relatos y cuentos: "Los Aiducs", de Panait Istrati, es paradigma suficiente. En cuanto al lirismo, efunde en los románticos y en copia muy apreciable de hispanoamericanos.

Cifremos el asunto: la novela resulta de ámbito polimorfo, voluptuoso y digresivo; trataremos estos caracteres en sendos capítulos.

Insistimos en que no debe tomarse el rábano por las hojas distinguiendo groseramente a la novela por su larga extensión y al cuento por la brevedad. Tenemos cuentos de tamaño físico tan respetable como "Bola de Sebo" de Maupassant, "Alaciel" de Boccaccio, "Un Corazón Simple" de Flaubert; entre las novelas pequeñas están a tiro las "Tres Novelas Ejemplares o Tres Ejemplares de Novela" de Huidobro; las "Tres Novelas Poemáticas" de Pérez de Ayala, "Barrabás" y "El Enano", de Lagerkvist; "El Viejo y el Mar", de Hemingway; "La Sinfonía Pastoral", de Gide. Menores aún: "Candia", de la joven escritora chilena María Elena Aldunate, y "La Habitada", de la argentina Carmen Gándara. Ni la primera ni la segunda sobrepasan las cuarenta carillas in octavo, lo que no impide a "La Habitada" ser con sencillez obra maestra.

Lo común es —claro está— que se dilate la novela hasta cierto punto que pasa a ser como el *límite novelable*: más acá del *mínimum*, no alcanzan a vivir los caracteres de la novela; quebrado un *máximum*, degenera en folletín, o cosa parecida: esto le pasa a todos los géneros literarios y a todas las cosas. ¿Se recuerda el argumento del sorites? ¿Dos gramos de trigo hacen un montón? ¿Dónde empieza y dónde termina algo? Los cambios cuantitativos se transforman —querámoslo o no— en cualitativos. La extensión condiciona a la novela: *ni la causa siempre ni la define. Como condición, no es en absoluto necesaria ni mucho menos suficiente*. Se presenta acaso en forma similar a la temperatura de los enfermos: señala la concomitancia de síntomas, pero sólo éstos explican la enfermedad. Los síntomas de la novela delatados asaz a menudo por cierta extensión, merecen capítulo aparte. Pero antes hemos de detenernos en una cuestión ilusoria: El problema de la "Novela de Chile".

*

No es la primera vez, ni la segunda. Es por lo menos la quincuagésima. Nos lo han dicho siempre: "¿Cuándo aparecerá la novela de Chile?"

Evidente que si la pregunta es para uno de esos cultos extranjeros que no han oído hablar de nosotros ni siquiera a propósito del cobre o del salitre, se imaginará que Chile es personaje, por lo menos tan importante como Napoleón, o tan pequeño como Bovary. Con esa pequeñez trascendente del bueno de Bovary.

Y hay todavía algo más grave. No sólo nace la interrogación en pechos de ingenuidad literaria, de esos que Dios bendiga, sino florece en el cerebro de profesores de la lengua. Y aún en la mente de muchos escritores. Por eso vale la pena insinuar algunos conceptos.

¿Qué es esto de la novela de Chile? ¿Existe acaso la de España, la de Francia, la de Inglaterra, la de Alemania, la de país alguno? Humildemente pensamos que no, pero como es humildemente, rogamos al que supiere algo en contrario nos lo comunique, pues los problemas nos apasionan y las soluciones mucho más: son a menudo la raíz de verdaderos nuevos problemas.

¿Dónde toma origen entonces el designio de la pregunta? Quizá en un prejuicio erróneo, y decimos tal, porque existen algunos que no lo son, y sí altamente eficaces. Me refiero al que estima a la novela una de las formas de la epopeya. Sólo así pueden pedirse peras al olmo, como suele decirse. Hay la epopeya de muchos pueblos de Chile; tal vez sea su definitiva expresión épica lo que se solicita, ya que no satisfagan ni el bronce de don Alonso, ni el caramillo de don Pedro de Oña, ni el friso de "Durante la Reconquista".

No deja, sin embargo, de ser divertida la pretensión de que aparezca la novela total de la idiosincrasia. Estamos seguros de que en torno a esta idea alada existe un océano de irresponsabilidad, que a ella propia no le sería tan fácil cruzar. ¿Se nos dirá, por ejemplo, que los decantados títulos de "La Vorágine", "Doña Bárbara", "Don Segundo Sombra" u otros traducen al colombiano, al venezolano o al argentino, respectivamente? No creemos que nadie se arriesgue, porque no se barruntan asomos. Otra cosa es asegurar con acierto que en la primera se suscita al cauchero, en la segunda, al llanero y en la última obra de las aludidas, al gaucho. Y aún más: a cierto tipo de caucheros, llaneros y gauchos de una época bien determinada. Lo predica el título fraguado por Guiraldes, cuyo gaucho, además de ser "segundo" no es nada más que una "sombra".

Pero queda algo más sabroso en relación estricta con cuanto acabamos

de expresar. Hay quienes no se dan cuenta de que no puede haber la novela cifrada de prototipos de idiosincrasia, si no se trata de una idiosincrasia brutal, henchida de sentimentalismo, fácil de coger en su simplicidad, como la inefable psicología del bobalicón de Tarzán, la gran yankada contemporánea. Pues bien, los que demandan la "novela de Chile", bajan un tanto la puntería: ¡Quieren que se haga la novela del salitre, del cobre, del carbón! Claro está que con parejo sistema, los novelistas van a recibir pronto comunicaciones de los sindicatos, pliegos de regulación creadora, y así podrá leerse algún día algo parecido a esto: "Señor Eduardo Barrios, rogamos a Ud. quiera dedicarnos una novelita a la siderúrgica, donde trabajamos diez mil obreros, etc..."

¡Sí! ¡Todavía piensan un poco a lo Zola que Baldomero Lillo debió haber escrito la novela del salitre! Y esto es ya para sumirlo a uno en perplejidades, aunque sea el más denodado partidario de que se hagan cosas y tal vez por ello mismo. ¿Cómo se va a hacer una novela del salitre? Y primero, ¿cómo se va a hacer novela de nada convencional, estrictamente hablando? O el arte es creación, novedad que tiene meta de misterio, o es negocio ínfimo, de mercachifles de alma.

El solitario metódico de Koenisberg dijo en una de sus palpitaciones insobornables que el arte "es finalidad sin fin". Ello quiere decir que el vestido poético posee siempre ruedo misterioso, impreciso, como lo proclamara Verlaine, y a esto no escapa ni siquiera la novela, que en último trance aspira a decorar la vulgaridad cotidiana de gravidez recóndita y sugerente, lo mismo que se decora el día con la noche.

Se nos dirá que Balzac, Zola, Galdós, "persiguieron" la creación cíclica. Respondemos: ¡lástima que así hubiera sido! Y agregamos que a esta circunstancia se debe no poco de lo más caedizo que ofrecen, de lo más artificioso y declamatorio. Lo sustentamos con respeto acendrado, el mismo aquel que arrancaba a Crespo la sentencia justiciera: "¡Con muchísimo respeto, os he de ahorcar, juro a Dios!"

Hemos visto y hemos sentido pujar las honestas almas de varios escritores nacionales que se desviven por satisfacer el mercado, y anhelan hacer "la novela de Chile".

Oímos decir, por ejemplo: "La novela de Barrios está bien, pero en "Gran Señor y Rajadiablos" no se retrata al chileno. ¿Cómo dijera? —Nosotros ya sabemos e interrumpimos: "No es la novela de Chile ¿no es cierto?— "Eso es, responden, no es la novela de Chile".

Lo curioso es que si se les pregunta cómo es la novela de Chile, no sa-

ben qué responder. Esto no importa, evidentemente, porque si alguna idea tuvieran, no se darían manos a escribir "la novela de Chile". Contestó Bergson en parecido orden de cosas a los periodistas que le preguntaban cómo sería el arte de postguerra: "Hombre, si lo supiera, lo haría".

No parece sino que resumen la actitud de nuevos Catones, ansiosos de que llegue el genio para saludarlo a la manera de Boileau: "Enfin Malherbe vint..." ¡Al fin llegó el autor de la "novela de Chile"!

Sí, desean al Malherbe de la novela. Cualquiera creería que hasta aquí no se ha hecho sino ensayar, jugar a la novela, entretenerse haciendo los puntos, como dice Cocteau que le ocurre al poco avisado lector de Proust (a pesar de que Proust no puede tener lectores poco sagaces, y en este sentido debe propalarse que es alto test de acuidad estética): imagina estar haciendo los puntos, que se halla en trance de preparar el arma, cuando está dando nada menos que en pleno blanco.

Para los pobres noveladores y novelistas, y hasta "nivelistas" a la Unamuno, esta demanda de la "novela de Chile" es un torcedor que les enturbia el pozo de la creación, y necesariamente les hace proyectar fingidas imágenes. Y las fingidas imágenes es difícil que estén bien, supuesto que la imagen es ya vivencia segunda.

Ha cundido así un falso concepto, una idea nociva, un juicio loco. Se da en consentir que los novelistas del país tienen que tratar de hacer "la novela de Chile". Y entonces procede lo cursi, lo siútico, lo no acomodado a literaria naturalidad. El escritor se transforma en "chilenista", en una especie de eso que hoy denominan "folklorista", con vocablo bárbaro, y que por eso mismo crecen con ancho predicamento, como en tela limpia y clara crasa mancha de aceite.

Y lo vamos a decir para que se escandalicen las buenas gentes: la categoría estética de chileno no sirve para nada, y lo mismo puede empezar a predicarse de todos los gentilicios, hasta del más preclaro, el que llega a nosotros con la vasta sabiduría del camino recorrido: el griego. Hoy se abre paso la biotopología y la doctrina caracterológica de los temperamentos enseña que la familia humana ostenta las mismas categorías de seres en los distintos puntos del planeta.

A nadie se le va a ocurrir —y si se le ocurre estará muy mal— que las obras valgan por su grado de chilenidad o de argentinidad o de uruguayidad. Esto sería limitación monstruosa. Lo que hay es que un escritor —y no un escribidor, un escribano o escriba— se condiciona por el influjo ambiente, y lo proyecta, aunque no se lo proponga.

Indudable que un estudio de psicología objetiva nos conduce desde la obra literaria a su creador, y de éste a su pueblo. Pero no se detiene uno ahí, sino sigue hasta sorprender el dibujo de la humanidad, cuyo es el sustrato interesante, el fondo a que Terencio se refiere cuando declara: "nada de lo humano me es ajeno". La psicología concluye en tipos que rebasan a las nacionalidades. La obra de Dostoiewski culmina en una *tipología* y no en una *rusología*, por eso es la base de las disciplinas mentales contemporáneas.

Con esto de querer hacer "la novela de Chile", se da pábulo al más vitando de los pruritos, a la más odiosa y pegajosa de las comezons, a la que induce a lo pintoresco absorbente, a la que hace médula de la exterioridad. Ni lo externo ni lo pintoresco accesorio están mal como tales, sin duda alguna. Lo peligroso es la desubicación, lo terrible es llegar a convertirse en equivocado trasmutador de valores. Ha habido genios que se transformaron en pergenios por no tener la sabiduría del límite, y hasta, si se quiere, la sabiduría de la exageración.

Y ahora supongamos el jacarandoso milagro de que "la novela de Chile" llegara a escribirse. ¿Qué haríamos con ella? ¿Se la venderíamos a los yanquis, quizá?

Desde luego, una de sus consecuencias sería el estanco de la novela, como dicen los catedráticos del "noble deporte de las bofetadas", ocurrió con el boxeo cuando se tuvo al eximio negro Joe Louis, que los hacía cambiar de color a todos.

No tal. Lo que hace falta a la novela es indicarse por el camino que es ella misma. No proponerse nada, como no sea no-velar (Nos valemos aquí de un equívoco, lo mismo que solemos hacerlo toda vez que separamos maliciosamente las sílabas de una palabra que encierra la ingenuidad erótica: "novio". Con este procedimiento, amén de una dislocadura acentual queda: "no-vió", expresión a menudo más acomodada a los hechos). No velar es sumergirse en el sueño, en la fantasía. Y el sueño, lo sabemos todos, es el refugio de las grandes ilusiones. Dijo Heráclito con esa voz que se sabía sibilina, ese acento "que atravesaba millares de años", en la vigilia teníamos todos un reino común, pero en el sueño cada cual retorna a su propio mundo.

En ese propio mundo a que el pensador de Efeso se refería, están situadas las intuiciones, allí residen los alimentos del artista, ese es el lugar en que el alma estética propiamente se nutre y refrigera. Porque en él re-

siden "los demás". El estilo resulta de que "los demás, los otros" estén en uno, sean "nosotros".

En arte hay que tener cuidado con el exceso de sesudez. No debe uno "pasarse de listo". También amonestaba el filósofo del devenir: "Hay que esperar lo inesperado, impenetrable, inaccesible". Traducimos: Hay que vigilar el misterio.

¿Qué es el misterio sino lo singular desconocido? ¿Y dónde se halla lo desconocido? Interrogación mal planteada. Mejorémosla: ¿dónde no se halla lo desconocido, lo misterioso, lo singular si no es en la realidad toda y en cada una de sus partes, o de sus instancias, de alguna manera y en algún grado?

La realidad tiene esencia de misterio. Cualquier tema que el escritor enfoque es profundo y trascendente, siempre que lo sea el escritor, y hasta habría derecho para concluir que, en iguales condiciones de numen, la calidad de la obra de arte se halla en razón inversa a la importancia que la masa o porción satisfecha de sí misma asigne al asunto. Racine lo cifró: "la invención consiste en hacer algo de la nada". Valéry Larbaud exclama: "gran poesía de lo vulgar".

De ahí que la novela sea, por naturaleza, epopeya de lo banal, de lo vulgar, de lo doméstico, de lo cotidiano, el reverso de la historia —en fin—. Y —excepción hecha de la tragedia griega que hoy sólo interesa a los estudiosos— también lo es el teatro. De la poesía no hay que decir. Lo trascendente en la poesía, de cepa es el estilo, la atmósfera el perfil del proceso estético que en nuestro minuto arrecia sus perspectivas en lo aparentemente nimio, en las cosas, como el aire, el agua, la madera, el vino, el apio, el caldillo de congrio, cuyas vetas últimas el genio se complace en sugerir. El genio descubre y promueve lo absoluto doquier, sobre todo en lo familiar. Y en todas las formas de la realidad —una de las cuales es lo irreal— el artista percibe el pulso de Dios.

¿Cuáles son los asuntos preferibles y recomendables, entonces? Aquellos que el escritor sienta con mayor simpatía, los que estén más de acuerdo con su temperamento y sean adecuados a sus fuerzas. ¡Cuidado! No meterse en camisas de once varas. *Cada toro brame en su encierra*. diríamos a lo huaso, porque la creación ha proscrito la mediocridad.

Claro que no deja de ser ideal encomiable que los intereses predominantes de los hombres en un instante de significación histórica sean los que preocupen de preferencia a los artistas, sin que falseen jamás su per-

sonalidad, por supuesto. Así se conjugaría una ecuación funcional. ¿Quién lo duda?

Exigirlo es peligroso. Con ello se abre paso a la estafa. Arte es naturalidad. El creador —si efectivamente lo es— será el necesario e insobornable vaso de resonancia de los conflictos y problemas de su época y en su obra, según el género, florecerán las tesis, los problemas, los conflictos y los mensajes explícitos o sugeridos para dignificar las formas de vida, sin el bobo y craso adobo de nacionalismo pintoresco. Ema Bovary no vale porque sea francesa, sino porque tipifica a la categoría de todas las mujeres arribistas: Hamlet no pesa porque sea danés, ni inglés su autor, sino por ser el prototipo del irresoluto a quien inhibe el exceso de raciocinio; don Alonso Quijano, finalmente, no es la literatura más alta de la literatura universal porque es español, sino porque siéndolo se sale de madre hacia una constelación absoluta, donde nunca los valores espirituales brillaron con mayor energía.

En resolución, preocuparse en procurar una novela de Chile por antonomasia, aparte ser un absurdo, es desconocer la finalidad del arte. “Hablemos ahora de algo real”, decía Balzac, “hablemos de mis personajes”.

No temamos hablar de algo real, hablemos de literatura. ¿Se ha olvidado tan presto la lección pirandelliana? ¿No se sabe que los personajes son tan rotundos, tienen tan insolente y salediza catadura que se imponen al escritor, lo arriendan, lo disputan a su servicio? Cervantes fue arrendado por Don Quijote; Fernando de Rojas, por la Celestina. A nosotros, en estos momentos, nos arriendan las ideas, que son los personajes promotores del ensayista.

No hay necesidad de picanear a los artistas para que elijan temas. Si se dejan picanear, dejan simultáneamente de ser estimables, porque renuncian a la elección, no los “los demás” en “ellos mismos”, no administran su propio criterio, medida incontrovertible de la calidad humana. *El artista de cuño legítimo* sirve siempre a los valores auténticos de la cultura y, aún más, con muy buen sentido, no piensa en cacarearlo.

Sentimiento de inseguridad —que así llamamos al de inferioridad— ha inspirado esto del chilenismo. Los personajes chilenos de autores chilenos tienen que ser chilenos, y quien los deschilenice, buen deschilenizador será. Pero ¡ojalá los deschilenicen, porque la gravitación nacional ostensible, cualquiera que sea, lastra de insignificancia, de plebeyismo pedestre en literatura. ¿A quién le importaría un pito Don Quijote si no se le pudie-

ra precisamente desespañolizar, con lo cual nos sorbemos su médula y nos reconforta su símbolo?

Terminaremos. El mago de la prosa chilena se denomina Federico Gana. Su Maiga, su Candelilla, su Paulita, su Daniel Rubio son circunstancialmente de aquí y substancialmente del mundo. En "Díaz de Campo" está Chile asordinado y constante, con elegancia, sin hacerse notar, sin esfuerzo aparente, con naturalidad. He aquí un modelo de contención demo-aristocrática y definitiva. Como al inmenso humildísimo Fray Luis se le escaparon de las manos algunos poemas celestes, a Federico se le escapó esta prosa terrestre, donde no hay nada más que el arte y nada menos que el arte. ¿Lo demás? Se da por añadidura...

LUIS OYARZÚN

CRONICA DE UNA GENERACION

CADA UNO de nosotros, me parece, empezó a interesarse por la literatura en plena infancia. No sólo en esos maravillosos libros de aventuras o de hadas que siempre quisiéramos volver a leer con el mismo encantamiento —¡ay! ahora muchas veces perdido—. También en toda clase de libros hallados clandestinamente o al azar y que, aun cuando no los comprendiéramos bien, nos sugerían el misterio de la prodigiosa vida de los hombres, de esa vida y ese universo que nos atraían en razón directa de nuestra ignorancia. Y estaban, además, todas las imágenes y experiencias innumerables que exigían ser expresadas, sin que tuviéramos para eso ningún instrumento en las manos. Cuando se retrata a la infancia como una edad perfectamente integrada que se satisface a sí misma, se olvidan las ansiedades, las angustias, los deseos sin forma que también la caldean y que no pueden hallar otra desembocadura que el aislamiento en medio de los juegos de los otros niños, los sueños y la tristeza.

Pero no he venido aquí a hablar de las relaciones extrañas de los niños con la literatura, sino de la historia íntima, privada, de un joven de otros tiempos a quien apasionaba el arte de escribir. Un joven que, por la gracia de esa pasión, conoció y amó a otros y orientó su vida por caminos que no habría seguido si esa inclinación rara no lo hubiese alejado de vías que pudo elegir también, sin duda, con más contentamiento de sus padres y mayores.