

AFINIDADES Y DIFERENCIAS
ENTRE DOS NOVELAS CONTEMPORÁNEAS CHILENAS:

Frontera y Gran Señor y Rajadiablos

ANTONIO PAGÉS LARRAYA

La novela, como instrumento de combate social se ha usado en Latinoamérica para difundir ideologías y para expresar intentos de mejora social y económica. En este trabajo estudio dos novelas chilenas en que el mensaje político-social está esfumado o ausente: *Frontera* (1949) de Luis Durand y *Gran Señor y Rajadiablos* (1948) de Eduardo Barrios.

Más que a las correlaciones estructurales, vistas desde un punto de vista estilístico, atenderé, con un criterio fenoménico, a la descripción de sus lazos y de sus divergencias más significativos. Porque aun para el análisis menos riguroso todos los elementos de ambas novelas —personajes, mundo, situaciones— no obstante sus fuertes vínculos con la realidad de Chile y de Hispanoamérica, llegan a situarse en un marco que se muestra ahistórico y de una violenta marginalidad cultural. Esa situación debe ser contemplada desde una escala crítica que, al poner juntas las novelas, llegue a penetrar sus particularidades. Empecemos por ver lo que las dos novelas muestran con más incontrovertible evidencia.

En *Frontera* encontramos una novela criollista en la que aparece un problema social directamente elaborado y varias otras situaciones presentadas a través de la narración como elementos

fundamentales del ambiente novelesco, pero sin impulso denunciativo alguno. *Gran Señor y Rajadiablos* es una novela psicológica y criollista en la que faltan acusaciones abiertas. Aquí el autor ofrece al lector un medio y una época con todos sus defectos y toda su hermosura y el crítico debe esforzarse para extraer de la novela su ubicación sociológica.

Con el fin de situar a *Frontera*, cuya trama tiene conexiones bien claras con la historia chilena, citaré a Luis Galdames, quien escribe sobre la sublevación araucana en 1851:

“Al fin reducidos de nuevo a la tranquilidad, se dio principio a la ocupación del territorio araucano por medio de fuertes y ciudades fundadas cada vez más en el interior de las fronteras”. (1)

Durante la década del 60 Montt inició de nuevo el sistema de reducción de los indios:

“Consistía ese sistema en rodear de fuertes la frontera araucana, ir fundando ciudades al amparo de esos fuertes y avanzando paulatinamente al interior, al mismo tiempo que se ponían en explotación las tierras ocupadas”. (2)

Durante ese tiempo los mapuches se sublevaron, pero la revuelta definitiva y final tuvo lugar durante la guerra del Pacífico:

“Al mismo tiempo se lograba también el sometimiento definitivo de los araucanos. Durante la guerra del Pacífico, las tropas que resguardaban la frontera de la Araucanía habían disminuido mucho, porque cuerpos enteros se retiraron de ella para ser trasladados al Perú. Aprovechando esta situación, los indígenas se alzaron en armas el año 1880 y asolaron con sus “malones” todas las comarcas vecinas. Las guarniciones de algunos fuertes hubieron de retirarse y la línea del río Traiguén, ocupada anteriormente, vio comprometida su seguridad.

1 LUIS GALDAMES, *Estudio de la historia de Chile*. Santiago de Chile, 1938. 372.

2 *Ibid.*, 388.

Pero, tomada Lima, las primeras tropas que regresaron fueron destinadas a pacificar esa rebelión. El coronel Gregorio Urrutia, al mando del ejército de la frontera, dominó en dos años las líneas del Curacutín y del alto Bío-Bío, en las faldas de los Andes. Nuevas poblaciones como Temuco, Carahue y Nueva Imperial, surgieron al amparo de las operaciones militares, y nuevas colonias de extranjeros y de nacionales avanzaron la ocupación de los territorios incorporados a la república. Pronto la locomotora los cruzó también; las primeras recorridas por ella fueron las de Angol a Traiguén y de Collipulli a Victoria. Los últimos restos de la bravía raza quedaron así reducidos a una escasa porción de su suelo y sometidos a leyes protectoras dictadas por el gobierno nacional". (1883)³

Así fríamente y en pocas líneas, el historiador resume treinta años de tragedia y de epopeya. No sentimos debajo de la exposición objetiva el corazón palpitante de la realidad histórica. Para eso se necesitaba la garra de un novelista como Luis Durand. Sometidos a la forja del genio creador, los secos detalles documentales adquieren vida. Vemos en *Frontera* el resplandor y la agonía de la creación de un país. Si insertamos en el cuadro la figura de Anselmo Mendoza como prototipo y apoteosis del blanco dinámico que crea imperios con su voluntad y su sangre, penetraremos las esencias dramáticas de esta novela.

Gran Señor y Rajadiablos se encuadra, un poco más nebulosamente, dentro del mismo período histórico, con la escena cambiada (el valle central de Chile). José Pedro Valverde es la encarnación de toda una época en la historia del país: un momento fluido en que privaban la valentía y la entereza. Los hombres solían ser, como en la edad de oro, o semidioses exhibiendo cualidades sobrehumanas o elementos de barro, seres animados donde la chispa del fuego vital no había estallado. *Gran Señor y Rajadiablos* es la evocación del momento y del héroe de un Chile perdido irrevocablemente en la niebla del pasado. Aquí aparece la misma época histórica, pero más que una novela bien hecha y bien narrada, miramos un raro cuadro integrado en profundidad, donde el autor ha sabido unir a la fuerza narrativa el vigor imponente de la filosofía.

³ *Ibid.*, 420-421.

Frontera es una novela bien estructurada, una historia entretenida, vigorosa, pero nada más. Nunca logra Durand el salto mágico a la invención de un carácter. Anselmo Mendoza queda como un ser ficticio, una invención del autor que se yergue palpitante frente a nosotros.

La figura de Pedro Valverde —y he aquí el contraste más notorio— vibra en cambio con intensidad telúrica y nos recuerda la estampa de Don Segundo Sombra. La proyección mítica que vincula a los dos personajes con la conciencia colectiva de sus pueblos comunica una extraña fuerza poética a esas criaturas.

En *Gran Señor y Rajadiablos*, más que en las otras novelas de Eduardo Barrios, los personajes —sean estos lineales o de abigarrada oscuridad instintiva— reflejan actitudes filosóficas y experiencias del propio novelista. Sus efusiones emocionales, la pujante afloración del subconsciente, traducen complejas influencias que van de Nietzsche a Freud, de Lawrence a la filosofía existencial. Con entera libertad inserta Barrios su mundo original de ideas dentro del horizonte humano, a la vez real e imaginario, que le ofrece su relato. Si a veces carecen sus criaturas de hondura psicológica, poseen en cambio una fuerza y un ritmo violentos que surgen de la operación singular de fundir un conocimiento muy hondo del hombre chileno con características espirituales por entero imaginarias. Aunque innegablemente los elementos pintorescos y anecdóticos no contribuyan a destacarlo —y esto ocurre también en el caso de Durand— todas las magnitudes de la novela apuntan a la revelación humana.

En Eduardo Barrios el rechazo de la razón y la efusión vitalista, centrada en la fuerza de lo genético, constituyen la clave central de sus personajes más importantes. También Luis Durand tiende a imponer abstracciones a sus criaturas, pero por otra vía. Esta ya no es filosófica sino la de un *pathos* vibrante que las esquematiza o las alegoriza a través de un éxtasis lírico que constituye el rasgo más negativo de *Frontera*. Barrios expresa un energetismo exacerbado y un nihilismo patético. Durand no logra extraer de la fusión del hombre con la naturaleza más que una vigorosa efusividad. Afortunadamente su poética originalidad, el fervor cálido con que cuenta su historia, evita que se despeñe en el vacío.

Las semejanzas entre estas dos novelas han suscitado comparaciones negativas para Luis Durand. La expresión más clara de esta tendencia crítica es Fernando Uriarte, quien califica a Durand como un imitador de sus contemporáneos. El autor de más influencia sobre Durand, según Uriarte, ha sido Mariano Latorre: *Descontando un par de obras en las que se revela distinto, seguro y original, nuestro autor siguió la ruta literaria de Mariano Latorre.* (4) Las semejanzas de trama y situación entre *Gran Señor* y *Frontera* están resumidas así:

"Frontera y Gran Señor son creaciones gemelas que se desarrollan en la época que precedió a la Guerra del Pacífico. La concepción del tema, en general, y los recursos novelescos puestos en juego tienden a configurar una estampa representativa e individual, un solo personaje simbólico, que pueda integrar esa galería de tipos nacionales salidos de las mejores novelas del continente... Los estu-
pendos personajes de Durand y Barrios consumen su vida arrastrados por el mismo destino: infancia solitaria, juventud impetuosa de labor agotadora hasta en sus amores, matrimonios que apartan la primera ventaja, plenitud dominadora de la vida que triunfa sobre el contorno social y lo modifica, lances, aventuras, abigeatos, crímenes, etc. Ambos personajes cumplen con la tierra en la guerra y luego quedan, silenciosos y adustos, observando el avance incontenible de la nueva época. El gobierno del país empieza su control y llega hasta la propiedad de Valverde, en la persona de unos inspectores del ferrocarril que ennegrece el viento húmedo de la frontera. No conocemos otro paralelismo más acentuado en nuestra literatura. Las dos novelas se editaron con poco más de un año de diferencia. Frontera recogió el guante y agotó toda la capacidad del autor, empecinado en competir y superar la labor de sus contemporáneos". 5

Podemos ver en este argumento, basado sobre todo en los detalles más obvios y circunstanciales de las dos obras, una exageración de la realidad. Para quienes hayan leído ambos libros, esta tesis de una fiel imitación de la obra de Barrios, resulta inaceptable. Sería difícil imaginar dos novelas tan parecidas en tema y tan distintas

4 FERNANDO URIARTE, "Realidad y posibilidad de Luis Durand", *Atenea*, t. CXVIII (nov.-dic., 1954), 35.

5 *Ibid.*, 36.

en la ejecución. Además, las fechas de publicación confirman que las semejanzas entre ellas son una mera coincidencia: *Frontera* se muestra por los cuatro costados como el fruto del pensamiento y del esfuerzo creador de toda una vida y la hipótesis de su evolución en menos de un año sólo puede establecerse por medio de una porfiada inflexibilidad crítica.

El parentesco entre *Frontera* y *Gran Señor* ofrece la oportunidad de ver el mismo Chile y los mismos problemas humanos y sociales a través de los ojos de autores distintos.

El escenario de estos libros es la frontera. En ese mundo y en esa pasión civilizadora, hay un *ethos*, una manera de ver y reaccionar frente a la realidad que registra notas comunes. Dentro del microcosmos de la frontera observamos los problemas sociales y espirituales que tiñen con su presencia el macrocosmos de la nación. La nota predominante es la falta de un gobierno eficaz. La responsabilidad del orden recae en el más fuerte:

“Era necesario hacerse respetar a balazos, a palos, a caballazos. Era ésta la única ley que respetaban los cuatrerros”.⁶

Este clima tiende a favorecer un tipo social característico: el varón decidido que sabe jugar y ganar en la vida caótica y peligrosa donde la ley y la justicia son el botín del coraje. Él expresa en Hispanoamérica a una sociedad marcada por caracteres de feudalismo donde el patrón es figura a la vez patriarcal y tiránica.

Anselmo Mendoza y José Pedro Valverde son los arquetipos de este espécimen humano tan típico en la frontera y en la sociedad latinoamericana. En ambas novelas hay, en realidad, un solo personaje. La imponente figura del patrón, debilita a los otros caracteres, y de la creación particularizada de cada autor surge una de las distinciones esenciales entre sus obras.

Anselmo Mendoza, como personaje verosímil, está cabalmente dibujado. Durand ha sabido dar a su héroe una personalidad, pero es una personalidad forjada en un bloque sólido que muestra clara-

6 LUIS DURAND, *Frontera*. Santiago de Chile, 1951. 28.

mente las huellas del artesano. Anselmo Mendoza no nace en la novela, brota como una entidad maciza en las primeras páginas y muere años después sin que el tiempo ni la experiencia lo hayan cambiado. Según la terminología de E. M. Forster (*Aspects of the Novel*), es un personaje en una sola dimensión, sin verdadera profundidad psicológica.

José Pedro, por el contrario, pertenece a ese grupo de personajes que perduran en la memoria como seres vivientes y matizados. Seguimos toda una evolución psicológica en el Gran Señor y su figura rehuye terminantemente quedar quieta entre las páginas inertes de un libro. Hay debajo de él, vivificándolo, una corriente metafísica que da peso a su existencia. Anselmo, en cambio, resulta la personificación del tipo más fácil de "behaviorism": todas sus actitudes y todos sus movimientos aparecen como acciones sin dejar ver la llama filosófica que los nutre.

El vitalismo como elemento inconsciente y omnipresente en la cultura hispana se va acentuando después de 1920. Durand representa fielmente en su héroe al vitalista inconsciente. Muestra en sus ademanes y acciones una filosofía que nunca ha profundizado, una actitud sólo instintiva, de modo que queda en germen, una posibilidad sin que aparezca la fruición de sus intrincadas consecuencias y contradicciones como en Lawrence. En Barrios, fiel lector de Nietzsche y otros filósofos vitalistas, la afirmación existencial es consciente y profundizada. Su obra gira alrededor del sexo como expresión concreta de la voluntad (*Der Wille*) y asume con vigor la dualidad filosófica del débil y del fuerte que imprime a sus páginas una agonía vitalista. Esa humanización de valores inmanentes es lo que da fuerza a José Pedro como ser novelesco.

Si nos remontamos a *Tirana Ley*, podemos ver una evolución centrada en el sexo que llega a su apogeo con José Pedro Valverde. La última novela de Barrios muestra la solución definitiva de su odisea personal. Encontramos allí la solución de Schopenhauer: la sublimación del sexo con el predominio final del espíritu sobre la voluntad. En un brillante ensayo Ned J. Davison resume esta evolución:

“Aunque su actitud experimente ciertas modificaciones significativas, el autor defiende el papel de lo sexual a lo largo, con su poder físico y espiritual, rige y sostiene las aspiraciones intelectuales y estéticas. Es a la vez el fondo de la existencia física y la fuerza motivadora de la realización social y artística... En *Un perdido* el deseo y la experiencia sexual pierden las cualidades exaltadas de la inspiración y vienen a ser una huida, una fuga hacia la seguridad monetaria y una sustitución del logro personal. *El hermano asno* es una dramatización conmovedora de lo insistente y destructivo del móvil sexual desbaratado, expresado ora en su manifestación consciente (Lázaro), ora en forma subconsciente (Rufino). El autor aquí ve la función del sexo como algo que conduce a una “realidad más elevada”, que sería “aspiraciones del espíritu”. En su última novela, Barrios sublima el sexo en atracción espiritual: sintetiza varios rasgos de la atracción heterosexual, devolviendo a la mujer un papel sexual y procreativo, pero colocando los atractivos “espirituales” en un nivel superior, en la jerarquía del amor. Esto no quiere decir que sucumbió, por último, al concepto de lo sexual como pecado, sino que al final relegó lo sexual a su lugar tradicional, lugar inferior al espíritu. Barrios fiel a su creencia en la base emocional del hombre, nunca condena la energía sexual. Esta pasión, componente del hombre, es, por lo tanto buena”.⁷

Dentro de esta trayectoria *Gran Señor y Rajadiablos funciona* para balancear la evolución hacia *Los hombres del hombre*, presentando la fuerza vital cruda que goza de lo sexual y de la virilidad como “componente del hombre”, y, en virtud de ello, aparece como éticamente positiva.

José Pedro figura dentro de una concepción dual del hombre, un poco falsa en esta época post-freudiana, pero de una gran riqueza filosófica. Otra vez es Davison quien señala esta dualidad:

“La psicología del “perdido”, según Barrios, es producto de un ambiente familiar, excesivamente protector. Negado el apoyo de otros y atrofiada la confianza en sí mismo, el perdido se encuentra sin facultades para sobrevivir. Agota sus energías y talentos en una búsqueda fútil de la tranquilidad espiritual. Un ser, en muchos aspectos, parecido al mismo Barrios.

⁷ NED J. DAVINSON, “Sobre el arte de Eduardo Barrios”, *Ateneas*, t. CXLI, ener.-mar., 1961. 93.

El tipo del perdido llega a su apogeo arquetípico e hiperbólico en la figura de Lucho Bernales, de *Un perdido*. Anuque en esta misma novela, Barrios retrate, con pinceladas rápidas, la antítesis de Lucho en la figura de Anselmo, su hermano fuerte, el retrato detallado y completo del "fuerte" no habría de aparecer hasta más tarde, dentro de lo que se llamaría la segunda fase en la carrera de Barrios".⁸

Pepe Valverde, criado en un ambiente casi exento de mujeres representa la apoteosis del instinto sabio, del impulso arrojado pero inteligente.

Uno de los problemas más destacados en *Frontera* y *Gran Señor* es el de la infidelidad que coexiste en estrecha relación con la más pura devoción familiar. Como ya lo ha señalado, Anselmo es un ubicado en el sexo, pero en él el impulso erótico es pura intuición. Después de su casamiento, su infidelidad lo lleva a una bifurcación un poco inverosímil de su amor; reserva para Isabel una devoción que aborda el misticismo y hace de ella el colmo de virtudes espirituales:

"Nunca había sentido ese sentimiento puro y ardiente del amor. Hombre de temperamento volcánico, sus relaciones amorosas eran como chispazos eléctricos que lo lanzaban sobre una mujer, como cuando se siente hambre. Y después de comer se experimenta cierta repulsión por las viandas que sobraron o por el olor de ellas. Así eran sus relaciones sexuales.

La fiebre ancestral era en él una ráfaga ardiente y, una vez refrescada en la posesión, ya la hembra no le interesaba. Era de este modo el macho fuerte que, sin poseer un corazón demasiado sensible, ni tampoco duro y egoísta, no se había dado cuenta aún de lo que es el amor con su pasión y su belleza luminosa. Ahora veía en Isabel a un ser distinto, a una criatura de atrayente belleza, con ese raro encanto, envolvente y sutil, desconocido hasta entonces por él."⁹

8 *Ibid.*, 89.

9 DURAND, *op. cit.*, 120.

A la muerte de su esposa este Don Juan, voraz traidor de los sacramentos matrimoniales, llega al filo del suicidio, juzga su vida inútil y sin sabor con la ausencia de tan querida esposa.

El caso de José Pedro es distinto. Por un lado tenemos un ensanchamiento de todos los personajes y así un trasfondo más vigoroso y vivo que el de *Frontera*. En *Frontera* se destaca un protagonista cuya psicología no se salva del "titerismo", y un coro de seres de una sola dimensión. En *Gran Señor* casi todos los personajes son cabales. La infidelidad y donjuanismo de Pepe ocurren dentro de un mundo donde vemos las reacciones, no en plano sino dentro de la concatenación social y psicológica de la vida. Las aventuras amorosas de José Pedro provocan una reacción en Mari-sabel que bordea la neurosis. Ella hace de su sufrir el paradójico centro de un dolor placentero:

"El sufrir suyo, todo él de amor, exclusivo de pasión, es un romántico placer de sangrar y restañar heridas, y un concluir adorando su cuita siempre. Vivaz, imaginativa, aun risueña y pintoresca por temperamento cuando está en sociedad suele permanecer empero así, dirimiendo sus conflictos interiores, horas muy dilatadas: bien es verdad que para llegar ineludiblemente a la conclusión de que su viejo Don Juan no pudo ni puede comportarse de otro modo y de que lo ama como al héroe la heroína del más hondo, atormentado y poemático de los idilios. En medio de celos, temores y dudas, ella mantiene la fe de su amor."¹⁰

Vemos esbozada en este trozo otra distinción fundamental entre las dos novelas. En *Frontera* el arrebató sensual es puro instinto, como bien lo establece lo siguiente:

"Prostitutas, campesinas y rudas indias núbiles se entregaban, como las potrancas chúcaras a las potentes caricias del potro, que

10 EDUARDO BARRIOS, *Gran Señor y Rajadiablos*. Santiago de Chile, 1948. 309.

las encendía con su relincho y su estremecedora vitalidad. Anselmo, no conocía este otro aspecto del amor que le hacía adivinar la presencia de la joven Isabel.”¹¹

En *Gran Señor* hay una perspectiva filosófica que se ubica y se muestra en el sexo y en la sangre. El acto procreativo asume muchas veces contornos espirituales. Es interesante notar aquí que podemos distinguir las dos novelas a través de los símbolos elementales que en cada una aparecen. Si Anselmo Mendoza es el centauro, el macho ensillado en un potro relinchando de lubricidad, José Pedro Valverde muestra en su expresión habitual todo el clima mítico de su existencia: “El caballo pájaro”, Pegaso, es mucho más que un potro, es el potro del mortal más valiente que pasa a ser propiedad del propio Júpiter, otro símbolo vitalista de la fuerza procreativa.¹²

Podemos apreciar el papel de la sangre si recordamos el episodio del curandero, para cuyo

“...ver y entender, Dios había imbuido en el mundo una determinada cantidad de fuerza vital, que necesaria y fatalmente se tenían que repartir los seres animados. Así el suprimir la vida de muchas criaturas superfluas producía un sobrante que las demás absorbían, vivificándose, vigorizándose para triunfar sobre la enfermedad y la vejez”.¹³

Mientras los hijos naturales de Anselmo no entran directamente en escena, en *Gran Señor* presenciemos el espectáculo del patrón que realmente es una especie de gran padre para sus inquilinos. El aspecto feudal en *Gran Señor* está subrayado por el parentesco entre patrón e inquilinos que crea lazos de consanguinidad entre

11 DURAND, *op. cit.*, 121.

12 Es interesante recordar aquí la novela de Lawrence cuyo tema vital se ve sublimado en el cuento sobre un caballo: *St. Mawr*, en él aparecen sintetizadas sus principales opiniones sobre la sociedad y su efecto maléfico para el hombre natural.

13 BARRIOS, *op. cit.*, 470.

el poderoso y el pobre. La lealtad y la devoción van así más allá de lo ordinario. El fundo de José Pedro es una gran familia. Los vasallos darían sin protestar su vida por la del progenitor. Así el fenómeno social de las relaciones entre terrateniente e inferior, tratado por el lado más obvio en *Frontera*, adquiere en *Gran Señor* tonalidades ricas y matices insospechadamente complejos.

En ambas creaciones aparece personificada una época. La actividad creadora de Anselmo se parece mucho a la de José Pedro: vastos territorios pacificados y puestos en orden por su propia voluntad; grandes aumentos en producción agrícola que enriquecen al país; devoción hacia la patria acompañada por grandes sacrificios en la Guerra del Pacífico; en fin, la preparación del país para un futuro nuevo y eficaz. También los dos representan un estorbo para la nueva época que ya avanza. La magnífica escena en *Gran Señor* de la furia contra "los maricas" de la ciudad que concluye con la destrucción del alambique y de la viña de José Pedro, muestra que el viejo Dios no cederá sin lucha al nuevo orden. La búsqueda de Anselmo de un fundo retirado en la lejanía del sur que causa su muerte también puede verse como la tentativa de evasión de un hombre que siente en sus entrañas al nuevo mundo que lo desbordará.

El problema del cuatrero y del asalto permite establecer un nuevo distingo entre *Gran Señor* y *Frontera*. El lector siente la profunda impresión al leer *Frontera* que está viendo un "film" del Oeste norteamericano con su enmarañada trama de choques entre vaqueros y cuatreritos, entre bandas opuestas de bandidos, asaltos y muertes; en una palabra, todo el clima de otra "frontera".

Así, en realidad debió ser aquello en la frontera chilena de 1860, y no dudamos de la verosimilitud del retrato. Pero hay en *Frontera* un poco también del ambiente de pólvora quemada y duelo a muerte que muestra una perspectiva ficticia. Durand no ha sabido ir más allá de la acción, del movimiento, mientras Barrios mira al cuatrero con una profundidad metafísica: don José Pedro siente la invasión de su reino como un desafío y una negación de su virilidad. Así no contemplamos el simple fulgor militar

del combate; sentimos que un edificio construido a duras penas está en peligro y nuestra reacción penetra en la actitud protectora y telúrica de quien defiende su hogar y su familia contra los enemigos. También reconocemos en ese grupo selecto de "dorados" escogidos por don José el lazo del parentesco espiritual y sanguíneo que da al combate un sentido primordial.

Finalmente, puede verse en la muerte de los dos héroes otra distinción esencial entre las dos novelas. Anselmo muere como el potro, peleando sin saber por qué, y su muerte no tiene verdadera significación dentro del mundo de valores creado en *Frontera*. Sentimos que estamos frente a la técnica del *Deus ex machina*. El autor parece encontrarse al fin de la prolija novela sin saber cómo terminarla y acaba matando a su héroe para cortar la narración de un solo golpe. (Esta falta de *catharsis* recuerda mucho el fin de Mateo Elorduy en *Zurzulita* de Mariano Latorre a cuya muerte le falta matiz y el signo de la tragedia.)

La muerte de José Pedro tiene, como su vida, una proyección ritual y mística. En la sangre reside la esencia del *élan* vital y la sangre que escapa de su herida en la escaramuza con los federales asume un simbolismo patético. Presenciamos entonces la escena ya recordada del curandero que trata de captar la fuerza quemada en una larga vida procreativa y creadora. Tata José no muere como un animal, sino con toda la ceremonia de un califa o de un patriarca, dando su bendición al mundo y dejándolo suavemente. Parece casi como si Durand quisiera ensombrecer a su héroe con ese fin catastrófico e irremediable. Barrios, con el mismo amor de un Ricardo Güiraldes, sitúa a su héroe "en el monte de ascensión".

Aparte de la vida y de las hazañas de sus protagonistas, las dos novelas no ofrecen demasiado margen para el comentario. *Frontera* abiertamente denuncia la explotación y el desheredamiento del mapuche por medio del alcohol. La medida en pintar la disolución de una raza es uno de los valores positivos de la novela.

El indio aparece en *Frontera* dibujado con ternura, pero sin la lacrimosidad romántica que ha caracterizado la novela indianista. Veamos un trozo de Durand:

“Las tierras se medían sin tomar para nada en cuenta la propiedad indígena, que en, todo momento se veía amagada. Los deslindes seguían el curso que convenía a los nuevos propietarios. Y de este modo el indio se iba arrinconando, arrinconando para criar sus ovejas y sus bueyes, que en los comienzos del otoño salían a vender a los pueblos.”

“La sed del indio no se podía aplacar sino con torrentes de aguardiente, de vino y de cerveza. Los fieros hijos de Arauco, que habían cruzado todo el Valle Central corriendo con los pies desnudos, cubierto el cuerpo con una piel de huanaco y con la lanza en la mano para derrotar a los capitanes españoles primero, y a los chilenos después, eran ahora vencidos para siempre con el alcohol. . . La reciedumbre de Pelantaro, de Lientur, de Epulef y Quilapán, se había convertido en un gemebundo romanceo de indios borrachos.”¹⁴

Así, sin gesticular, Durand lanza su gran acusación. Otro personaje desterrado que carece de lugar dentro de la sociedad sureña es el mestizo. Lo vemos sólo periféricamente como un ser entre dos mundos, sin lugar fijo en ninguno. Desheredado por los indios y despreciado por los blancos entra en las filas del cuatrерismo o se hace inquilino truculento.

La posición del inquilino en *Gran Señor* es mucho más estable. Vive dentro de un mundo donde su lugar se ha fijado y en donde se siente seguro. Reconoce los derechos de su patrón como innegables, establecidos por Dios y no reclama contra ellos. Para él, José Pedro es “Tata José”, figura a la vez mística y mitológica. José Pedro es de los seres que pasan a la leyenda inmediatamente que mueren. Durante su vida, sus hazañas lo hacían un “rajadiablos” y sus inquilinos sentían por él todo el cariño y el respeto que sus soldados sentían por Alejandro en quien veían a un hijo de dioses.

Sólo resta hablar del criollismo como expresión vital en los dos autores. En este campo Durand brilla con la naturalidad del criollista de estirpe mientras Barrios se muestra fuera de su carrera li-

14 DURAND, *op. cit.*, 59-60.

teraria. En Durand se ve la influencia de Mariano Latorre y su estilo brota con una efusión barroca, comentada por casi todos los críticos. Dice así Eleazar Huerta:

“Hay en Durand un barroquismo que recuerda a los pintores flamencos, cuando se complacían pintando escenas campestres jocundas, con mozas de carnalidad robusta y mesas colmadas de víveres. A raíz de publicarse *Frontera*, donde esta modalidad a lo Rubens se hace especialmente visible, el rasgo fue comentado con simpatía pero desde un ángulo algo forzado”...¹⁵

“Era un mundo exuberante, ante el que empezaron a resultar encanijados los autores correctos pero pobres. Durand se revelaba definitivamente en su esencia: era una fuerza natural, era una selva.”¹⁶

Esta tendencia barroca hacia la efusión hace de *Frontera* una novela demasiado prolija. El autor se pierde en la descripción, a veces hasta olvidar su trama:

“Por la calle pasaban carretas llevando ovejas echadas sobre un lecho de pasto, gallinas en ristras que valían treinta centavos cada una, huevos a peso el ciento, chaigues llenos de maqui; ristras de ají; tortas de culli para “el fiebre”, como decían los mapuches; pavos y chanchitos nuevos. En los campos de Chufquén y de San José, próximos a Traiguén, las máquinas no alcanzaban a cortar ni a trillar todo el trigo de las sementeras, y entonces el cielo se cubría de inmensas bandadas de choroyes y cachañas que desfilaban días enteros bajo la azulidad infinita de los cielos de la Frontera. La tierra daba el triple de lo que le pedían”...¹⁷

Y en otro momento, apunta:

“El camino serpenteaba entre la selva fresca y olorosa. Era el mes de octubre y el aire estaba embalsamado por intensos perfu-

15 ELEAZAR HUERTA. “Recuerdo de Luis Durand”, *Atenea*, t. CXVIII,

16 HUERTA, *loc. cit.*, 16.

17 DURAND, *op. cit.*, 49.

mes vegetales. Sobre las altas copas de los robles recién cubiertos de menudas hojas brillantes, se desgarraban unas nubes blancas, en un cielo azul purísimo. Abajo, entre el monte, se oía el insistente y misterioso silbido de los huíos, el parloteo gemebundo de las torcazas, y a ratos el golpe seco y duro de los carpinteros.”¹⁸

Arturo Torres Ríosco habla de un “abultamiento excesivo” en la narración de *Gran Señor*.¹⁹ Ese “abultamiento aparece en Eduardo Barrios cuando quiere ser criollista, cuando se empeña en mostrar que él también ama a su país. Como señala Torres Ríosco hay en el novelista un innecesario afán de detallar que cae en lo pleonástico y superfluo, como cuando describe pormenorizadamente todo lo relacionado con las labores del campo.”²⁰ Para mí, este decidido impulso criollista ha sido tal vez el fruto de una tentativa por parte de Barrios de rehacer su imagen literaria. Profundamente herido por las incontestables acusaciones de traición y de “debilidad moral” repetidas por la crítica, en su penúltima novela el viejo escritor abrió cauce a la vibrante ternura que siente por su patria y el resultado fue la parte más negativa de su obra. Muchas veces las anécdotas muestran un afán docente que le situaría mejor dentro de la enciclopedia. Para mostrar la distinción esencial entre el criollista de cuna y el criollista forzado citaré dos escenas que tienen el mismo asunto en ambas novelas: la castración y registro anual del ganado (en *Gran Señor*, ed. Nascimento, 1948, pp. 291-4; en *Frontera*, ed. Nascimento, 1951, pp. 207-18).

En Luis Durand la narración es natural si bien efusiva, mientras en Eduardo Barrios la presencia del ciudadano da pretexto para una larga discusión fatigosa. Otro ejemplo elocuente es la descripción de la trilla (*Gran Señor*, pp. 416-23); Barrios se pierde en una detallada exposición sobre la cueca. Generalmente, sin embargo, cuando Barrios se limita a recordar el habla, los ademanes

18 *Ibid.*, 14.

19 ARTURO TORRES RÍOSCO, *Novelistas contemporáneos de América*, Santiago de Chile, 1939, 15.

20 *Ibid.*

y el traje de huaso del valle central, su narración posee frescura y sus innatos dones de estilista vigorizan la acción.

Eduardo Barrios brilla como estilista en su novela. Hay una tensión, un esfuerzo en la prosa de Barrios. Sus imágenes muestran personalidad e imaginación. Imposible olvidar, por ejemplo, sus cuadros sobre el muñeco de crin. Podemos decir que el estilo de Durand es esencialmente adjetival mientras que en el de Barrios aparecen brillantes notas impresionistas:

‘Casi de repente, la noche agazapada bajo los árboles les empezó a salir de todos los lados y a tenderse sobre el potrero.’²¹

‘Se detuvieron ante la puerta de un rancho que bostezaba humo.’²²

Si consideramos la trama como un elemento novelesco imprescindible, *Frontera* aventaja a *Gran Señor*. El don natural de Durand es el de narrar. Sabe como ninguno enredar una trama, elaborar un esqueleto ficticio. La falta de organización y de manejo del *tempo* en *Gran Señor* me parece intencional y premeditada. En su estructura destacan cuatro “evocaciones” completas en sí mismas que no necesitan de una narración continuada para unir las: “El temple del acero”, “Amor y aventura”, “Hechos y fechorías del tarambana” y “Amo y señor”. Atendemos sobre todo a esa extraña dedicatoria que otra vez recuerda a la última escena de *Don Segundo Sombra*, aquella que comienza con: *Lo vi alejarse al tranco. Mis ojos se dormían en lo familiar de sus actitudes. Un rato ignoré si veía o evocaba*. Y Eduardo Barrios, como amplificando esa misma visión interna, expresa: *Dejemos fluir los recuerdos. Que surjan las estampas de una historia sin la mañosa organización de las novelas. Cuando ello sea preciso vuelvan los acontecimientos sin adorno mentiroso, que la mentira es superficie y la verdad tan honda que la fantasía la alumbra y se torna en su fuerza esplendente.*²³

21 BARRIOS, *op. cit.*, 88.

22 *Ibid.*, 74.

23 *Ibid.*, 10.

El acercamiento entre *Frontera* y *Gran Señor* permite, a través de afinidades y contrastes, descubrir mejor dos registros estéticos diferentes en la novelización de una misma realidad hispanoamericana. La mayor coincidencia surge del enfoque estético. Tanto Barrios como Durand no ocultan insuficiencias y deformaciones y aun revelan con irresistible fuerza ciertas lacras humanas y sociales. Es evidente, sin embargo, que ambos quieren lograr una objetivación artística a través de recursos internos sin derivar hacia el ensayo o hacia la polémica.

Sean las imágenes próximas o lejanas, líricas o descarnadamente realistas, el ansia de descubrir el mundo de la frontera en su variada integridad, de mudar en armonía su desordenada fuerza, domina en los dos narradores. Aunque ninguno de ellos se comporte como un espectador frío ni como un espíritu utópico, el propósito no es denunciatorio. Hasta lo brutal y monstruoso, que suelen aflorar con sádico detallismo, y hasta los oscuros recovecos de algunas almas descubiertos con saña infatigable, acaban por ordenarse en un curso estético avasalladoramente dominado por la voluntad de estilización.

Deseo insistir en un aspecto fundamental: Barrios y Durand no se ciñen a ningún dogma político o social, no sociologizan sus novelas ni incurren en maniqueísmo al presentar los personajes pero son hondamente sensibles a los problemas de su tierra. Ninguno silencia aspectos irritantes o negativos aunque los interpreten diferentemente. Durand y Barrios se muestran unidos hasta las entrañas con el drama de su comunidad aunque lo abarquen desde un anhelo creador intenso y apasionado en cuyas raíces se entrecruzan influencias realistas e impresionistas. Durand y Barrios quieren mostrar la compleja, ardua, hermosa, patética y desazonante verdad de su país más allá de ingenuos determinismos o de fanáticas simplificaciones que la empobrezcan o la falsifiquen.

Apasionado, desbordante, excesivo es el lenguaje de Luis Durand, que está siempre próximo al lirismo. Mesurado, de contenida e íntima vibración es el lenguaje de Eduardo Barrios. Los dos novelistas coinciden en una empeñosa búsqueda poética. Ba-

rrios —probado ya a través de una intensa y extensa ejercitación en la novela— demuestra una mayor pericia técnica. Durand, a pesar de su intensísima voluntad de estilo, se prodiga y a veces da la impresión de no controlar el conjunto del relato. Barrios ha concentrado una luz que en el libro de Durand fulgura dispersa y cegadora. Si apelamos a algunos testimonios plásticos esto resulta más claro: cierta soterrada afinidad de procedimientos puede vincular a *Frontera* con las imágenes libres, cálidas y múltiples de *Casa junto al estanque* y *Adiós* de Spies; a *Gran Señor*, en cambio, la sentimos próxima a esa fuerza tensa, instintiva, fantasmal que surge de los *Caballos salvajes* de Schrimpf. Acudo a estas alusiones pictóricas que surgen espontáneas al pensar en estas novelas como totalidad, sustraídas a su curso temporal, porque así queda precisado mejor el *climax* que las define.

Todo lo que sustenta como información a ambas novelas, y en este aspecto Durand llega a reiterados exceso, en ningún momento ahoga a la experiencia narrativa compartida por autor y lector. Los componentes humanos, históricos, sociales y culturales que integran en una insustituible totalidad a *Frontera* y *Gran Señor* alcanzan una tensión imaginaria que inevitablemente se incorpora al cuerpo mismo de la realidad mágicamente convocada por la palabra. Algunas afirmaciones exageradas o reiteradas (como la idea dinámica de la vida en *Gran Señor*) no alteran la compartida y potente voluntad de no reproducir extrínsecamente un fragmento de vida sino de hacerlo sensible mediante una transfiguración creadora. Los dos libros se sitúan del lado actual y renovador dentro de los límites que el crítico chileno Fernando Alegría llama *Fronteras del realismo*.

Creo que Eduardo Barrios ha conseguido expresar mucho mejor que Luis Durand esa imagen del valor heroico que es clásica ya en la literatura chilena. Luis Durand lo supera en cambio en la vastedad alegórica de algunos cuadros y en la vibración lírica. Lo cierto es que ni la historia ni la crítica podrán separar ya a estas dos narraciones gemelas. Como fundidas en un todo unitario descubren, entre ráfagas de fuerte belleza y con singularísima pene-

tración psicológica una zona de la tierra, del hombre y del alma de Chile.

A medida que progresa en la lectura de estas novelas el lector va internándose en un dominio extraño, a la vez problemático y misterioso que surge *a pesar* del detallismo de Barrios y *a pesar* de la retórica tantas veces desmesurada de Durand. Las dos novelas, en sus momentos más valiosos, llegan a situarse en el dominio de lo imaginativo, de lo poético y antinatural.

La circunstancia de que *Gran Señor* y *Frontera* nazcan de la misma situación —en el amplio sentido existencial del término— y que no converjan sobre iguales certidumbres ni se yuxtapongan en un mismo plano interpretativo, pero sin excluirse mutuamente, revela el poder de la novela como reducto inasequible para otras formas de aprehensión de la realidad y como instrumento para tomar conciencia profunda de ella. El que estas dos novelas lleguen a dar imágenes ricas e independientes, transidas de angustia, de reflexión y de fervor creativo pero no unificadas ni siquiera en los aspectos más elementales, constituye un aporte para la reflexión sobre los límites del criollismo en la acepción que fue grata a la crítica hispanoamericana de los años treinta. Esa mezcla de costumbrismo, detallismo naturalista y de crítica no siempre demasiado profunda al medio, se levanta como una ajenidad frente a lo intrínsecamente novelesco. La novela es una entidad dinámica. La pretensión de captar la vida humana en términos de sucesión o de causalidad es ajena a su índole y equivoca el camino que conduce a la verdad del hombre. Más que los ojos naturales, los ojos de todo el mundo, el novelista utiliza esos otros ojos que Antón Chejov, en su ensayo sobre Dostoiewski, llamó *los ojos dejados por el Ángel*.

En *Frontera* y en *Gran Señor* y *Rajadiablos* el directo y afectivo conocimiento de criaturas y problemas humanos ligados a una época chilena queda alterado por la evidente introducción de un orden novelesco que altera ese conocimiento. Los autores ligan a sus criaturas a una interpretación que las universaliza y, aparte cualquier purismo lógico, las sustancializa. Entre la realidad no-

velizada y la secuencia real del acontecer opera una suerte de encuentros iluminativos. Ni Barrios ni Durand quieren ofrecer simplemente un testimonio que, en definitiva siempre será opaco, sino conferir transparencia, recrear desde la ficción y asir poéticamente un fragmento del mundo. Y eso es lo que permite ver integradas en un mismo designio a *Gran Señor* y *Frontera*.

Sólo he querido indagar en estas páginas, con la mayor cautela, la relación entre dos vigorosas y ambiciosas novelas contemporáneas de Chile. Como lo sugieren muchos aspectos apenas soslayados, queda mucho por decir sobre ambas. Pero eso nos apartaría de nuestro enfoque crítico: sorprender sus afinidades, sus diferencias, desde el interior mismo del hecho narrativo. Quede como conclusión que tanto Eduardo Barrios como Luis Durand, más que a pautas teóricas muy elaboradas, se han visto enfrentados a una revisión del enfoque tradicional de la novela y que, frente a la crisis de la *mimesis* tal cual la entendió el realismo costumbrista, han optado por una audaz operación poética. Que ella no domine siempre o que se vuelva a veces ambigua no invalida la profunda actitud renovadora ni su fecundidad estética.

ANTONIO PAGÉS LARRAYA

Universidad Nacional de Buenos Aires

BIBLIOGRAFÍA

Sobre Barrios:

- ALONE: *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX*. Santiago de Chile, 1931. 79-80.
- BARRIOS, EDUARDO: *Gran señor y rajadiablos*. Santiago de Chile, 1948.
- CONCHA, EDMUNDO: "Gran señor y rajadiablos". *Atenea*, XCI, nov.-dic. 1948. 169-172.
- COTTO-THORNER, GUILLERMO: "Eduardo Barrios. Novelista de sentimiento" *Hispania*, XXXIV, August, 1951. 271-272.
- DECKER, DONALD M.: "Eduardo Barrios Talks about his *Novela*". *Hispania*, XLV, may. 1962. 254-258.

- DAVISON, NED J.: *Sobre Eduardo Barrios y otros*. Albuquerque, Nuevo México, 1966. 37-72.
- DAVISON, NED J.: "Sobre el arte de Eduardo Barrios". *Atenas*, CXLI, enero-marzo 1961. 88-94.
- FOQUELQUIST, DONALD F.: "Eduardo Barrios en su etapa actual". *Revista Iberoamericana*, XVIII, dic. 1952. 13-26.
- HAMILTON, CARLOS D.: "La novelística de Eduardo Barrios". *Cuadernos Americanos*, LXXXV, 1955. 280-292.
- LIVACIO GAZZANC, ERNESTO y ROA BLACK, ALEJA: *Literatura chilena*. Santiago de Chile, 1955.
- MUELLER, MARZEE ELIZABETH: "Eduardo Barrios: Psychological and regional Novelist." Unpublished Master's thesis, University of New México, 1949.
- ROSSEL, MILTON: El hombre y su psique en las novelas de Eduardo Barrios". *Atenea*, CXXXIX, jul.-set. 1960. 182-207.
- ROSSEL, MILTON: "Un novelista psicólogo". *Atenea*, LIX, 1940. 5-16.
- SPELL, JEFFERSON REA: "Tamura". *Hispania*, XXXI, may. 1948. 244-245.
- TORRES RÍOSECO, ARTURO: "Eduardo Barrios: Novelista chileno". *Hispania*, VIII, 1925. 43-44.
- "Gran señor y rajadiablos". *Occidental*, I, set. 1949. 14-16.
- Novelistas contemporáneos de América. Santiago de Chile, 1939. 213-249.

Sobre Durand:

- DURAND, LUIS: *Frontera*. Novela del sur. Santiago de Chile, Nacimiento, 1949.
- FUENZALIDA, HÉCTOR: "Luis Durand y sus novelas". *Atenea*, CXXXIX, juli.-set. 1960. 90-102.
- GALDAMES, LUIS: *Historia de Chile*, Santiago de Chile, 1938.
- GUANSE, DOMENEC: "Luis Durand o la amenidad recobrada". *Atenea*, CXIV, enero-febr. 1954. 104-108.
- HUERTA, ELEAZAR: "Recuerdo de Luis Durand". *Atenea*, CXVIII, nov.-dic. 1954. 13-18.
- MARTÍNEZ, CARLOS: "Discurso de ofrecimiento". Premio *Atenea* a Luis Durand por *Frontera*, *Atenea* XCIX, juli.-dic. 1950. 149-159.
- MONTENEGRO, ERNESTO: "La doble personalidad de Luis Durand". *Atenea*, CXVIII, nov.-dic. 1954. 19-22.
- PAGÉS LARRAYA, ANTONIO: "Luis Durand, escritor viviente". *Atenea*, CXXI, abril 1955. 41-46.
- *Presencia de Chile*, (sobre el libro del mismo título de Luis Durand). *La Nación*. Santiago de Chile, 26 jun. 1943.
- ROMERA, ANTONIO R.: "El bodegón en la obra de Luis Durand". *Atenea*, CXVIII, nov.-dic. 1954. 23-32.
- SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO: "Para una antología de Luis Durand". *Atenea*, CXVIII, nov.-dic. 1954. 69-106.
- URIARTE, FERNANDO: "Realidad y posibilidad de Luis Durand". *Atenea*, CXVIII, nov.-dic. 1954. 33-37.