

01082

9  
24



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**EL MUNDO LITERARIO DE FERNANDO ALEGRIA  
EN SU OBRA NARRATIVA**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

**DOCTORA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**P R E S E N T A :**

**H Y E R A N**

**H O N G Shim**



**DIRECTOR DE LA TESIS: SERGIO LOPEZ MENA**

**MEXICO, D. F.**

**1996**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS**

**COMPLETA**

**A FERNANDO ALEGRÍA Y  
A JOSÉ LUIS GONZÁLEZ,  
con admiración y amor**

**Agradezco muy sinceramente al doctor Sergio López Mena que dirigió esta tesis con valiosa orientación y me aportó ricas observaciones y comentarios.**

**Agradezco a la maestra Patricia Ávila Díaz que me ha acompañado durante mi investigación brindándome su amistad y ayuda en la redacción de estas páginas.**

## INDICE

<b>Introducción</b> .....	1
<b>I. La formación del pensamiento literario de Fernando Alegría</b> .....	8
I.1. La narrativa chilena del primer tercio del siglo XX .....	10
I.2. La Generación del 38 .....	16
I.3. La generación del 50 .....	36
I.4. La narrativa chilena posterior al golpe .....	44
<b>II. En busca de los héroes</b> .....	51
II.1. <i>Lautaro, joven libertador de Arauco</i> .....	52
II.1.1. Novela histórica .....	52
II.1.2. La historia y la imaginación .....	59
II.1.3. El heroísmo mítico .....	65
II.1.4. Lautaro y la historicidad .....	71
II.2. <i>Camaleón</i> .....	77
II.2.1. El propósito y los recursos de novelar .....	80
II.2.2. La realidad latinoamericana .....	89
II.2.3. El examen del espíritu revolucionario .....	93
<b>III. Imagen popular de los chilenos</b> .....	103
III.1. <i>Caballo de copas</i> .....	103
III.1.1. El manejo del lenguaje .....	103
III.1.2. La forma picaresca .....	108
III.1.3. La imagen de San Francisco .....	120
III.1.4. Los hispanoamericanos en los Estados Unidos ..	127

III.2. <i>Los días contados</i> .....	135
III.2.1. Nueva manera de novelar .....	135
III.2.1. El barrio santiaguino .....	146
III.2.3. La vida popular .....	151
<b>IV. La sociedad contemporánea: <i>Amerlka</i></b> .....	160
IV.1. Tendencia vanguardista .....	160
IV.2. Concepción del mundo degradado .....	167
<b>V. Historia y ficción</b> .....	191
V.1. <i>El paso de los gansos</i> .....	191
V.1.1. Novela testimonial .....	191
V.1.2. Hacia Allende .....	195
V.1.3. Entre la vida personal y la social .....	211
V.2. <i>Una especie de memoria</i> .....	219
V.2.1. Autobiografía con memoria creadora .....	219
V.2.2. De lo vivido a la ficción .....	227
V.2.3. Hacia una nueva historia .....	233
<b>Conclusiones</b> .....	244
<b>Bibliografía</b> .....	251
<b>Apéndice: Bibliografía de y sobre Fernando Alegría</b> .....	261

## INTRODUCCION

La presente investigación pretende el estudio de la creación literaria del escritor chileno Fernando Alegria (1918- ) mediante el análisis de uno de los aspectos de su narrativa: la evolución de su visión artística y formal respecto a los diferentes elementos estructurales que integran su obra.

Desde la primera publicación académica, "El paisaje y sus problemas" (1936), hasta ahora, Fernando Alegria desarrolla durante más de medio siglo actividades como narrador, poeta, crítico y profesor de la literatura hispanoamericana. Sus libros *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo del siglo XVI al XIX* (1954), *Literatura chilena del siglo XX* (1962), *Literatura y revolución* (1970), y *La nueva historia de la novela hispanoamericana* (1959, 1965, 1966, 1974 y 1986) son fuentes de referencia para la investigación literaria y cultural de Chile y de América Latina. Asimismo, con sus numerosos artículos literarios sobre los escritores hispanoamericanos. Todo esto son las pruebas de su conocimiento profundo y amplio sobre la literatura latinoamericana y su país. También, serán la causa de que su figura sea conocida principalmente como historiador y crítico literario, más que como novelista o poeta,

pese a que su trabajo de creación literaria es también muy abundante y variable.<sup>1</sup>

Pocos escritores hispanoamericanos logran combinar la creación imaginativa con el pensamiento crítico sin que una actividad sea un subproducto de la otra: en *Alegría* ambas asumen independencia y méritos singulares. Sin embargo, no se puede negar que Fernando *Alegría* es conocido principalmente como crítico y ensayista. A pesar de su valiosa producción en la historia literaria latinoamericana, es cierto que *Alegría* no ha recibido reconocimiento, como lo dice Augusto Roa Bastos:

En la doble vertiente de la obra de Fernando *Alegría*, su condición de crítico, profesor e historiador de nuestra literatura, es quizá la que ha marginado, al menos desde el punto de vista de la crítica literaria al uso, el otro aspecto no menos valioso de su obra de ficción. Sorprende, en efecto, que no se haya hecho hasta hoy un estudio y una revaloración a fondo de su obra narrativa [...]<sup>2</sup>

En comparación con otros escritores latinoamericanos sobresalientes, relativamente muy poco se ha escrito sobre su trabajo

---

<sup>1</sup> Véase el apéndice de esta tesis.

<sup>2</sup> Augusto Roa Bastos, "El problema de la autenticidad axiológica y su gradación mítico-lingüística en la novela *Amerika* de Fernando *Alegría*", *Nueva narrativa Hispanoamericana*, Los Angeles, California University, vol. I, núm. I, enero de 1971, p. 73; reproducida en "*Amerika* de Fernando *Alegría*", *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando *Alegría**, (Juan Armando Epple, ed.), Lima/San Francisco, Latinoamericana Editores/Stanford University, 1987, p. 86.



de creación literaria.<sup>3</sup> Entre varias interpretaciones posibles de sus causas, a mi modo de ver, lo más significativo se encuentra en que el principal interés de Fernando Alegría como novelista es la situación socio-política de su país natal y la de su gente, Joaquín Roy lo explica desde el concepto de la característica de la literatura nacional:

La narrativa hispanoamericana contemporánea esconde entre las luminarias de los autores más comerciales la labor callada y consciente de otros escritores que han contribuido a su propia manera al desarrollo de sus respectivas literaturas nacionales. Este es el caso de Fernando Alegría, que expresando la huella de su Chile nata [...] <sup>4</sup>

De aquí surge el interés de investigar la obra narrativa de Fernando Alegría desde una perspectiva integral para caracterizar el mundo literario del autor.

Fernando Alegría recrea literariamente la realidad que le tocó vivir y busca la manera de expresar su propia experiencia histórica y analiza la vida interior de sus personajes dentro del marco de sus conflictos sociales. La obra de nuestro autor es una expresión directa

---

<sup>3</sup> Existen una tesis doctoral hecho en 1972 en los Estados Unidos, 2 libros de homenaje, 2 de entrevista y un libro sobre poesía. La mayoría de los artículos publicados en las revistas son reseñas breves. La tesis mencionada trata de la narrativa de Fernando Alegría desde *Lautaro* (1943) hasta *Los días contados* (1968), desde la perspectiva lukaciana.

<sup>4</sup> Joaquín Roy, "Reseña de *El paso de los gansos*", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. VX, núm. 2, mayo de 1977, p. 401.

de la experiencia del individuo en la sociedad y quien asume como un acto de desciframiento político de la realidad, que está en la misma línea de la tesis de José Carlos Mariátegui: "La literatura no es independiente de las demás categorías de la historia".<sup>5</sup>

Así, su literatura, en lo esencial, nace comprometida fundamentalmente con la realidad social e histórica de su país a través de la indagación sobre los hombres olvidados de la historia oficial dentro del proceso histórico.<sup>6</sup> La posición del autor ante la literatura se expresa de la siguiente manera:

Me parece que la obra es una expresión directa de la experiencia del individuo en la sociedad. No concibo el lenguaje separado de la acción. Los escritores que he admirado siempre han sido aquellos que han identificado su vida con su obra [...] Yo me formé en una tradición humanística que promueve junto con la creación literaria la conciencia del contexto en el cual se está creando.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> José Carlos Mariátegui, *Sete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Era, 1979, p. 230.

<sup>6</sup> En el libro de homenaje a dicho escritor chileno, Juan Armando Epple describe su actividad literaria: "Fernando Alegria se ha destacado, entre los escritores chilenos, por su pasión por revelar la intrahistoria nacional y re-crear el mundo íntimo y colectivo de aquellos héroes negados o desdeñados por la historia oficial [...] se ha acercado a la experiencia histórica para imaginarla y re-formularla como aventura y ética, asumiendo en la literatura en un acto de desciframiento político de la realidad." Juan Armando Epple, "Prólogo: resolución de medio siglo", *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegria*, ed. cit., pp. 9-10.

<sup>7</sup> Victor Valenzuela, "Entrevista con Fernando Alegria en Stanford University", *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegria*, ed. cit., p. 194.

Sin embargo, a mi parecer, la obra de nuestro autor no se limita en mostrar su convicción literaria marcada como realismo social ante la sociedad y el hombre; más bien, el proceso narrativo de Fernando Alegría muestra la renovación constante de la diversas técnicas literarias que incorporan con los temas tratados. Es decir, Fernando Alegría destaca e integra en su obra el problema del lenguaje y la forma novelística que son características principales marcadas en la literatura hispanoamericana del siglo XX. Su búsqueda es la mejor manera de incorporar estos recursos con sus convicciones literarias. A lo largo de su actividad literaria nunca ha abandonado preocupaciones sobre la realidad socio-política de su país y el hombre en la que vive, será la característica fundamental del mundo literario de Fernando Alegría.

Estos son los motivos para investigar su obra narrativa desde el enfoque de la interpretación del autor de la historia chilena y de su conciencia social. Ellos exigen necesariamente un análisis desde la perspectiva socio-histórica.

Los cuatro puntos específicos de esta investigación son: a) la evolución de la narrativa de Fernando Alegría, b) la relación entre la forma narrativa y el contenido de su obra, c) la conexión de los personajes con su condición socio-histórica, y d) la concepción de la sociedad y de la historia por parte del escritor.

Para realizar este trabajo, el punto de partida es el estudio de la época de la formación cultural del escritor. Luego, buscaremos los

recursos artísticos y los temas tratados en la obra seleccionada como representativa de determinado período del proceso narrativo de Fernando Alegría.

Esta tesis consta de cinco capítulos. En el primero intentaremos definir la tendencia literaria de Fernando Alegría dentro de la tradición narrativa contemporánea de Chile. En el segundo trataremos de las obras juveniles, en las que configura los héroes nacionales. En esta etapa se publican cuatro novelas, y de ellas seleccionamos *Lautaro, joven libertador de Arauco* (1943) y *Camaleón* (1950). El tercero se ocupa de la narrativa marcada por el realismo social, en la que el autor intenta captar la imagen popular del país a través de los protagonistas marginados y del uso del lenguaje coloquial típicamente chileno. En este período sobresalen *Caballo de copas* (1957) y *Los días contados* (1968). En el cuarto capítulo sólo se estudia una obra, importante no sólo por su tema, sino también por su lenguaje y por su técnica novelesca: *Amerika, Amerikka, Amerikkka. Manifiestos de Vietnam* (1970). Con la adopción de técnicas de la vanguardia norteamericana, esta obra capta la imagen monstruosa de la sociedad contemporánea. La narrativa en el período posterior al Golpe de Estado (1973), que ocupa el último capítulo, está configurada como literatura en el exilio. En ella, el autor denuncia el crimen militar y su obra obtiene el carácter de confrontación del discurso oficial. El acontecimiento político que trajo un cambio radical en la sociedad chilena necesariamente exige una revisión de la historia total del país. En *El paso de los gansos* (1975) y en *Una especie de memoria*

**(1983) Fernando Alegría crea una imagen de Chile, redefinido entre lo real y lo ficticio.**

**Para tener el conocimiento pleno del mundo literario de Fernando Alegría, es necesario realizar un estudio de sus todas obras, incluidos los cuentos y la poesía. Sin embargo, en la presente tesis nos limitaremos al análisis de las novelas indicadas.**

## I. LA FORMACION DEL PENSAMIENTO LITERARIO DE FERNANDO ALEGRIA

El presente capítulo constituye una breve revisión de la narrativa chilena desde el comienzo del siglo XX hasta nuestros días, a fin de ubicar la obra de Fernando Alegría y de comprender la formación de su pensamiento literario en su contexto histórico cultural.

Al igual que en la tradición crítica de la literatura hispanoamericana contemporánea, también en la literatura chilena distinguimos la corriente realista de la fantástica: la primera tiende a reproducir la realidad objetiva y socio-histórica, y la segunda representa los mundos ambiguos y recrea una realidad subjetiva. En ciertas épocas, las dos líneas se separan con nitidez, y se forma una generación de escritores que comparten tendencias literarias semejantes. En otras, ambas se encuentran sin fronteras exactas. Este fenómeno es especialmente notable en el primer tercio del siglo XX de Chile, y dificulta explicar esta etapa mediante la aplicación del concepto generacional. Asimismo, cada crítico designa la misma tendencia con términos diferentes: Fernando Alegría la llama

"postmodernista";<sup>1</sup> René Jara, "naturalismo urbano" y "mundonovismo";<sup>2</sup> y Cedomil Goic y Manuel Alcides Jofré, "superrealismo".<sup>3</sup>

El concepto generacional tampoco se aplica de manera convencional a la literatura posterior al golpe. En este período, la literatura chilena se divide en dos, según la visión que tenía de la situación socio-política: desde el interior y desde el exilio.

En cambio, hay etapas que se distinguen por cierta homogeneidad de los escritores: cada generación mantiene una voluntad común de estilo y comparte el mismo espíritu literario.

Para estudiar la contribución de la narrativa chilena contemporánea, consideraremos la división de cuatro períodos generacionales, aun cuando esta clasificación no resulte del todo satisfactoria al aplicarla al primero y al último: 1) las corrientes literarias del primer tercio de este siglo, 2) la generación "neorrealista" del 38, 3) la promoción "irrealista" del 50, y 4) la tendencia literaria de la época posterior al golpe militar de 1973. De los períodos mencionados, la Generación del 38 ocupa la mayor parte de este capítulo, debido a que Fernando Alegría pertenece a ella

---

<sup>1</sup> Fernando Alegría, *La literatura chilena contemporánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 7.

<sup>2</sup> René Jara, *El revés de la arpillera: perfil literario de Chile*, Madrid, Hiperión, 1988, pp. 134-140.

<sup>3</sup> Cedomil Goic, "La novela chilena actual: tendencias y generaciones", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, núm. 119, 1960, p. 230-258; Manuel Alcides Jofré, "La novela chilena: 1965-1988", *Los ensayistas. Georgia Series on Hispanic Thought: Chile*, núms. 22-25, 1987-1988, pp. 191-206.

como escritor y como teórico.

## I.1. LA NARRATIVA CHILENA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

A diferencia del desarrollo histórico de la poesía chilena de fines del siglo XIX, que estableció una clara tendencia cosmopolita con las extraordinarias figuras de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Nicanor Parra, el rasgo principal de la evolución narrativa es su disposición a apropiarse de la tradición realista. A través de la representación de la historia inmediata, la narrativa chilena pone el acento en el contexto político y social de Chile.

Escritores realistas, como Luis Orrego Luco (n. 1866) y Alberto Blest Gana (n. 1870), construyeron una incipiente literatura "nacional" y pretendieron buscar el "alma chilena".<sup>4</sup> Trataron de describir el campo, la montaña, el mar y las minas en un afán por descubrir las raíces espirituales del pueblo chileno mediante el análisis de sus costumbres y la comprensión de su lenguaje. Blest

---

<sup>4</sup> "La existencia de una novela chilena indicaría que hay un 'alma' chilena, o una raza chilena, o una psicología chilena, distintas y diferentes, v. g., de las argentinas o uruguayas. Indicaría también que ya hay formas estilísticas propias de nuestra nación y que no existen en el resto del continente". Arturo Torres-Rioseco, "Nuevas consideraciones sobre la novela chilena", *Papeles de Son Armandans*, Madrid, vol. XXXIII, núm. 97, 1964, p. 7.



Gana escribe una serie de novelas centradas en la vida política y social de Chile, desde la independencia hasta fines del siglo XIX. Su obra inicia el realismo en la literatura de ese país e inaugura la tradición narrativa nacional. Orrego Luco retrata en sus novelas la vida social de una determinada época en Chile.

En este período, también sobresalen dos autores que representan la protesta humanitaria en la literatura: Baldomero Lillo (n. 1867) y Joaquín Edwards Bello (n. 1887). Durante la primera mitad del siglo XX, desde la aparición de la colección de cuentos *Sub-Terra* (1904), de Lillo, hasta el surgimiento de la Generación del 38, se desarrolló en Chile una corriente preocupada por destacar las características del mundo social presente. La narrativa comienza a tener en cuenta las situaciones conflictivas del mundo inmediato con una voluntad básicamente descriptiva y documental. Esta tendencia a la denuncia "sólo a partir de la Generación del 38 alcanzará un rango estético significativo".<sup>5</sup> En *Sub-Terra* y *Subsole* (1907), Baldomero Lillo describe los sufrimientos y la alienación de los mineros del carbón. Sus cuentos de corriente realista se anticipan al realismo social de nuestros días.<sup>6</sup> Joaquín Edwards Bello adquiere gran renombre con su novela *El roto* (1920), especie de documento social sobre el hampa. El título define una parte de su mensaje: "el roto" es

---

<sup>5</sup> Juan Armando Epple, "La narrativa chilena: historia y reformulaciones estéticas", *Philologica Pragensis*, Praga, vol. XXVIII, núm. 1, 1985, p. 25.

<sup>6</sup> Fernando Alegria, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover, Ediciones del Norte, 1986, p. 122.

un pobre, uno de los más marginados de la sociedad chilena. Esta palabra después se convierte en la expresión popular que designa a la clase baja y oprimida de Chile. Posteriormente, los escritores de la Generación del 38 destacan en sus obras el sufrimiento y la lucha del "roto", y Fernando Alegría lo configura en sus novelas como el protagonista de la historia chilena.

En la década de los veinte, la narrativa chilena sigue cada vez más la tendencia regionalista. Más tarde, este enfoque se convierte en una escuela literaria: el criollismo, que se refiere a las costumbres y a la vida del pueblo en el campo y se inspira en el paisaje de la vida agraria. El interés particular de los escritores de esa época es dar una visión detallada y concreta de los aspectos anecdóticos del país. La figura principal es Mariano Latorre (n. 1886), quien se distingue por la minuciosidad de sus descripciones y por el hábito poético de algunas de sus narraciones breves. Dentro del criollismo sobresalen también Rafael Maluenda (n. 1885) y Luis Durand (n. 1895). Dicha escuela pierde vigencia entre 1930 y 1940. En la mayoría de las obras abunda la obsesión paisajista, sin proyecciones de la vida humana, fenómeno típico de esa corriente: "el paisaje es elemento dominante en la estructura de la obra literaria y los personajes pasan a un nivel secundario".<sup>7</sup> Es decir, "el hombre había pasado a ser elemento decorativo o, a lo sumo, una fuerza pasiva en constante derrota y fatalista aceptación de su destino".<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Fernando Alegría, *La literatura chilena contemporánea*, ed. cit., p. 26.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

La novela de realismo social, cuyas raíces se encuentran en la literatura de protesta humanitaria, se inicia en Chile con la publicación de *Camarada* (1938), de Carlos Sepúlveda Leyton (n. 1894). Esta obra presenta la transformación interior de un protagonista burgués, después de confrontarse con el socialismo que implica una nueva visión de la realidad. Junto con Eugenio González (n. 1902) y González Vera (n. 1897), Sepúlveda Leyton dio forma al humanismo popular en Chile, que la Generación del 38 lo convirtió en el estilo literario de una época.

Aparte del realismo nacional predominante, encontramos el modernismo, corriente caracterizada por su cosmopolitismo. La influencia de Rubén Darío provocó una verdadera revolución en el mundo de las letras en América Latina y en Chile. Su libro *Azul* (1888), publicado en Valparaíso, pone fin a una manera de entender la estética literaria e inaugura otra. En pleno auge del realismo y, más aún, del naturalismo, Darío le asesta un golpe definitivo y abre la etapa del modernismo de tendencia universal.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Su influencia en las letras chilenas se observa del siguiente modo: "Darío nos dio un estilo, que, aunque modificado, nos ha servido para entrar en la gran corriente de la literatura universal. Por una parte poseemos el estilo culto, refinado, propio a una poesía moderna y a una novela de tipo universal en sus diferentes formas de novela histórica, psicológica, freudiana, surrealista, existencialista, de realismo mágico. Por otro lado, aquellos novelistas que han querido cultivar los temas de aspecto regional, tales como la vida del hombre en la cordillera, en los mares del sur, en los desiertos salitreros, en las minas de carbón y de cobre, en los latifundios, y en los bajos fondos de las ciudades, han tenido a su disposición el estilo vernáculo." Arturo Torres-Rioseco, *op. cit.*, p. 11.

Augusto D'Halmar (n. 1889) es el representante más notable de la narrativa modernista chilena, y *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924) es su mejor novela. Otro destacado exponente es Pedro Prado (n. 1886), uno de los escritores que más nitidamente ilustran el ansia de universalización de la literatura chilena. En su novela se unen tanto lo filosófico como lo poético. Su obra *Alsino* (1920), basada en el mito de Icaro, expone la condición de los campesinos chilenos y su imposibilidad para superarla. Sobresale la belleza del paisaje y "llama la atención el hecho de que la connotación simbólica del vuelo en *Alsino* corresponda a una expresión de carácter universal".<sup>10</sup> Fernando Santiván (n. 1886) publica novelas urbanas y rurales, como *Ansia* (1911), *El crisol* (1913) y *La hechizada* (1916). En él aparece el sentimentalismo épico del paisaje sureño. Eduardo Barrios (n. 1884), en su obra *El hermano asno* (1922) habla del conflicto religioso entre la santidad y el mundo y entre el demonio y el deseo. En *Gran señor y rajadiablos* (1948) maneja los mitos que atañen a la identificación del hombre con la tierra en un ciclo social.

Aquí surge una antinomia entre lo regional - o lo nacional - y lo universal. Y este conflicto esencial se transforma en característica de la novela chilena del siglo actual. Por una parte, la obra de los escritores de los primeros años de esta centuria muestra la búsqueda de un estilo nacional en la vida típica. Por otra, procura atraer esencias filosóficas a través del símbolo, la parábola o la alegoría.

---

<sup>10</sup> Lucía Guerra Cunningham, *Texto e ideología en la narrativa chilena*, Minneapolis, University of Minnesota, 1987, p. 70.

Fernando Alegria lo expresa con estas palabras: "La literatura chilena se ha hecho trascendental en esta acción constante que la mueve entre la realidad y la superrealidad".<sup>11</sup> Y, a veces, ambas corrientes se encuentran en un mismo escritor. Por esta razón, la característica de su lenguaje "parece ser una extraña mezcla de barbarismo y de la quinta esencia modernista que ya había impuesto Darío".<sup>12</sup>

Al reaccionar ante las tendencias de sus antecesores, en estos años aparecen en Chile dos promociones de escritores que marcarán los rasgos importantes de la historia literaria de su país: la Generación del 38, de carácter neorrealista, y la del 50, irrealista. Ambas coinciden en dos principios de carácter básico: el rechazo a la literatura campesina o urbana concebida según las normas del costumbrismo español y el afán de observar, interpretar y acercarse a la profundidad de la vida para buscar su sentido en signos de esencial validez psicológica y ética.

Aquí debemos considerar la influencia de Manuel Rojas (n. 1896),<sup>13</sup> quien hasta entonces había publicado varias obras criollistas. Al hacer una evaluación de la tradición literaria chilena, teoriza en su libro *De la poesía a la revolución* (1938) sobre la necesidad de superar dicha tendencia. Aun cuando sus ideas no fueron reconocidas inmediatamente, la generación de Fernando Alegria, "que sale a la

---

<sup>11</sup> Fernando Alegria, *Las fronteras del realismo. Literatura chilena del siglo XX*. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1962, p. 15.

<sup>12</sup> Fernando Alegria, *La literatura chilena contemporánea*, ed. cit., p. 24.

<sup>13</sup> Algunos críticos consideran a Manuel Rojas como miembro de la Generación del 38.

palestra en el año de 1938, llevará en los oídos la voz de Manuel Rojas" y lo tiene como su "mentor".<sup>14</sup> La publicación de su novela *Hijo de ladrón* (1951) pone fin al viejo criollismo chileno y da comienzo a nuevas formas de novelar, de orientación trascendentalista.<sup>15</sup> En esta obra predomina el énfasis dado a la problemática del hombre frente a su existencia y a la sociedad. Rojas describe los diferentes oficios que desempeñan el héroe o el antihéroe y las lecciones de humanidad que de ellos aprende. La originalidad de esta novela reside en la "estructura libre que corresponde a la estructura de la vida urbana", y en la superación del realismo tradicional al rechazar el mecanismo de causa y efecto.<sup>16</sup>

## I.2. LA GENERACION DEL 38

Los escritores del 38 poseen fuertes características generacionales, determinadas no sólo por factores literarios sino también por hechos históricos concretos: el ascenso del socialismo en

---

<sup>14</sup> Fernando Alegria, *Las fronteras del realismo, literatura chilena del siglo XX*, ed. cit., p. 103.

<sup>15</sup> Fernando Alegria, "Nuevos prosistas chilenos", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, núm. 120, 1960, p. 175.

<sup>16</sup> Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 8ª ed., Barcelona, Ariel, 1990, p. 194. "[...] Rojas elige esta estructura casual deliberadamente porque rechaza el sistema mecanicista de causa y efecto propio del realismo tradicional [...] Careciendo de las normas sociales fijas [...] los personajes de Rojas tienen mayor libertad y son más solitarios, y sus relaciones entre sí se deben a una camaradería accidental de trabajo, cárcel o taberna".

**Chile y la defensa democrática de la República Española.**

Consecuentemente, los escritores de este grupo transforman los postulados simples del criollismo en una forma más dinámica, que les permite reflejar la compleja estructura de la nueva realidad socio-política, de dimensiones mucho más amplias que la de la generación anterior. Y luchan también por el afianzamiento de una cultura nacional. La injusticia social es el tema principal de la mayoría de sus creaciones, y el personaje fundamental es el proletariado. Los autores de este grupo son los primeros en abordar el mundo de la miseria urbana, del alienado, del delincuente, del vagabundo, del hombre de oficios múltiples, de la prostituta y del desempleado.

Para entender el surgimiento de esta generación en la evolución literaria de Chile, es necesario considerar el momento histórico en que fueron escritas sus obras. El suceso histórico más importante ocurrido fuera de Chile que afectó profundamente al grupo, fue la Guerra Civil Española. Este acontecimiento mundial obligó a los jóvenes escritores a examinar su conciencia y a tomar una decisión activa. Luis Oyarzún nos describe el efecto de este acontecimiento mundial en los escritores chilenos:

Para los jóvenes como nosotros, borrachos de literatura y de dicha, aquello fue un despertar cruel [...] Ocurría que la conciencia que poseíamos de nuestro propio mundo había cambiado y ese cambio tenía que repercutir en cada uno de nuestros gestos y también, por cierto, en nuestras creaciones literarias [...] Nos sentimos, entonces, incorporados a una gran corriente universal de escritores comprometidos y

combatientes, que iba desde católicos como Bernanos y Bergamín hasta los anarquistas y comunistas. La Guerra de España, que después se convertiría en la guerra del mundo nos hizo vivir concretamente el hecho de la solidaridad humana y nos reveló los deberes civiles que pesan sobre el artista.<sup>17</sup>

Ellos ven en esta guerra la división definitiva del mundo, que la Segunda Guerra Mundial revelaría después en todos los continentes, y el surgimiento del fascismo como una fuerza destructora de todas las ilusiones y esperanzas humanas, y del progreso democrático de los pueblos. La entienden como una manifestación de violencia en un mundo que se polarizaba en dos campos opuestos: el fascismo y la democracia. Los jóvenes chilenos la sienten como una guerra propia, más que como un suceso distante. Fernando Alegría nos dice lo que ellos piensan de este acontecimiento histórico: es el momento de tomar una decisión y de participar activamente en la lucha contra los fascistas:

Vivíamos la guerra española con angustia y pasión. Iban cayendo las ciudades y los pueblos, llenándose de sangre los ríos [...] Esas mañanas tenían una plenitud para mí que anunciaba cambios inminentes. De algún modo me daba cuenta que los días indecisos se acababan [...] Vi partir a varios compañeros [...] Muchas personas se morían frente a mí, pero no caían.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Luis Oyarzún, "Crónica de una generación", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, núms. 380-381, 1958, pp. 184-185.

<sup>18</sup> Fernando Alegría, *Una especie de memoria*, México, Nueva Imagen, 1983, pp. 128-129.



Otro factor histórico que determinó la actitud de la mayoría de los intelectuales chilenos y la formación de la Generación del 38 fue el advenimiento del Frente Popular. Aquí culmina la primera etapa de un proceso de profunda transformación de la estructura de la sociedad chilena contemporánea.

En 1936, radicales, socialistas y comunistas formaron una coalición conocida como Frente Popular. En las elecciones de 1938, gana su candidato. Al asumir la presidencia, Pedro Aguirre Cerda trata de implantar nuevas medidas y reformas sociales para reivindicar a los sectores populares. Su proyecto atrae rápidamente la cooperación de artistas e intelectuales y despierta el entusiasmo de la clase media y del proletariado. En el terreno literario, el nuevo grupo de escritores siente simpatía por los desposeídos y los alienados de una sociedad cruel y clasista.

Chile ya no sería más objeto, sino sujeto de la historia. Los aprendices de escritores pusimos algo de nuestra alma en esa lucha y nos sentimos parte del pueblo. Nos impulsaba un ansia apasionada y vaga de cambiar la vida nacional, de dar al obrero y al campesino y también al escritor y al artista un sello de dignidad bajo el sol [...]<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Volodia Teitelboim, "La Generación del 38 en busca de la realidad chilena", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, núms. 380-381, 1958, pp.107-108.

Como observamos arriba, los factores históricos y políticos determinaron la visión del mundo y la actitud ética en la literatura de esta generación. El nombre del grupo, adoptado en honor del año del triunfo del Frente Popular, refleja la importancia que tuvo el contexto socio-histórico en su formación.<sup>20</sup>

En estas circunstancias, Pablo Neruda regresa de España, donde vivía al estallar la Guerra Civil Española, y empieza una campaña en Chile a favor de los republicanos. El poeta crea la Alianza de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura, organismo que contribuye a la unificación de los intelectuales y artistas. También bajo su dirección, la revista *Aurora de Chile* actúa como vocero oficial de la organización. Otra revista, *Multitud*, comienza a publicarse en 1938. Ambas publicaciones sirven para unificar la política y el arte.

De Rokha, fijo en su estilo proletario y dialéctico, canalizaba a través de su revista "Multitud" corriente de arte surrealista y de realismo popular. Se identificaban con las alas rebeldes de la literatura marxista chilena [...] Todo poeta importante del 38

---

<sup>20</sup> Fernando Alegria escoge el año 1938 para bautizar al grupo de escritores al que perteneció. La definición de Alegria implica que en su concepto generacional "no se trata propiamente de una generación en el sentido técnico, historiográfico, del término, sino de un sector generacional". Es decir, su generación es un grupo de escritores identificados con los mismos pensamientos de tipo político-social que se formulan en torno a las banderas partidarias de Pedro Aguirre Cerda. Por esta razón, "María Luisa Bombal, María Flora Yáñez y María Carolina Geel, por ejemplo, tenían una edad aproximada a la de sus colegas varones, pero no calzan en el modelo propuesto por Fernando Alegria." René Jara, *op. cit.*, pp.153-162.

colaboró en "Multitud".<sup>21</sup>

Pero también los movimientos y las actividades literarias que comenzaron a surgir hacia 1920 influyeron en la Generación del 38. Un claro ejemplo es el novelista francés Henri Barbusse, fundador de la famosa revista *Clarté* (1919). Su convicción de que el escritor debe adherirse activamente al movimiento social y contribuir a la lucha de los grupos desposeídos encontró respuesta entre los intelectuales latinoamericanos. Esta manera de pensar se concretó en la revista *Claridad*, que abarcó varios países del continente. En Chile se publicó bajo la dirección de Pablo Neruda entre 1920 y 1926. Fernando Alegría confiesa en una entrevista la influencia que tuvo esta publicación:

yo me formé leyendo a los escritores del movimiento "Claridad" de Francia, y para mí fueron influencias muy poderosas Romain Rolland y Henry Barbusse, además de Nicolai, quien fue mi profesor de sociología en Chile, todos ellos representantes de un humanismo socialista regido por una conciencia crítica de los problemas sociales y por la necesidad de establecer una justicia económica para nuestros pueblos.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Fernando Alegría, *Literatura chilena del siglo XX*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1962, p. 36.

<sup>22</sup> Víctor Valenzuela, "Entrevista con Fernando Alegría en Stanford University", *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegría*, (Juan Armando Epple, ed.), Lima/San Francisco. Latinoamericana Editores/Stanford University, 1987, p. 197.

Hasta aquí hemos observado las circunstancias políticas y literarias que influyeron en la formación de la Generación del 38. Ahora trataremos de caracterizarla a la luz de sus contribuciones literarias.

En cuanto a sus objetivos, la mayoría de los escritores aclara su posición en cuanto a la elaboración literaria: renovación de la forma novelesca y la nueva mirada hacia el mundo y el hombre. Francisco Santana, por ejemplo, identifica los siguientes factores literarios: 1) variedad de estilo, 2) nuevas técnicas "expositivas", y 3) la "pasión amorosa por describir nuestra tierra y el alma de sus habitantes".<sup>23</sup>

A propósito del último punto, Fernando Alegría aclara los siguientes: 1) la función social de la creación artística, 2) la caracterización del chileno dentro de un complejo de circunstancias históricas, 3) incorporar a la literatura zonas de nuestra sociedad hasta entonces ignoradas por los criollistas, 4) dar categoría literaria a las luchas de emancipación política y económica de las clases trabajadoras, y 5) integrar al hombre y al medio ambiente no sólo con el propósito de reflejar una época, sino también con el afán de interpretarla definiéndose a sí mismo.<sup>24</sup>

De los planteamientos anteriores, podemos deducir que la Generación del 38 trató de enfocar la función social de la literatura, de definir a los hombres como seres histórico-sociales y de buscar

---

<sup>23</sup> Francisco Santana, *La nueva generación de prosistas chilenos*, Concepción de Chile, Nascimento, 1949, p. 38.

<sup>24</sup> Fernando Alegría, *op. cit.*, pp. 65 y 80.

personajes literarios en la clase oprimida.

Examinemos ahora las características de la Generación del 38. La primera se define por su afán de búsqueda de un nuevo estilo literario: por un lado, los escritores intentan superar el idealismo subjetivo y representar objetivamente la realidad social contemporánea; por otro, ellos usan un lenguaje propio, un sistema de símbolos para crear imágenes peculiares.

Para lograr la objetividad en la representación de la realidad, utilizan dos recursos: la eliminación de la voz del autor en el proceso narrativo y la investigación cuidadosa de los sucesos históricos reales.

En el proceso de la narración, el hilo conductor no se desarrolla a través de la voz del narrador, sino del habla de los propios personajes. Es decir, en la superficie de la narración casi no aparece la opinión del autor. De esta manera, el texto mantiene su objetividad en el momento de mostrar la realidad circundante:

[...] la crítica social no procede de los comentarios del narrador sino que se deja deducir del plano interior de la narración, de la lógica de la intriga, del diálogo entre los personajes.<sup>25</sup>

Un buen ejemplo será *Camaleón*, de Fernando Alegría. En esta novela los hombres y los mundos ficticios aparecen con su carácter

---

<sup>25</sup> René Jara, *op. cit.*, p. 154.

multifacético a través de las diversas opiniones y conductas de cada personaje, sin comentarios por parte de la voz del autor.

Por otra parte, los autores de esta generación manifiestan un gran interés como investigadores de los acontecimientos socio-políticos de su país. Y en su afán de mostrar y testificar la realidad concreta, muchos relatos se elaboran con base en los datos concretos sobre los sucesos reales ocurridos en Chile. *Ranquil* (1942), de Reinaldo Lomboy (n. 1910), narra las circunstancias de una sangrienta masacre de agricultores de la región sureña y la lucha de los campesinos por la defensa de la tierra. En *Hijo del salitre* (1952), de Volodia Teitelboim (n. 1916), se hace la biografía novelada de Elías Lafferte, el dirigente comunista que ayudó a consolidar la obra iniciada por José Emilio Recabarren. Así, en cierto sentido, es un documento social inspirado en las luchas sindicales y revolucionarias del pueblo chileno. Asimismo, las obras biográficas de Fernando Alegria, como *Recabarren* (1939), *Lautaro, joven libertador de Arauco* (1943) y *Allende. Mi vecino el Presidente* (1989), son el resultado de cuidadosas investigaciones sobre la vida y la lucha de estos hombres históricos.

El segundo elemento estilístico se encuentra en la búsqueda de un nuevo lenguaje. En *Una especie de memoria*, Fernando Alegria recuerda que las lecciones de narrativa hispanoamericana que daba Ricardo Latcham en el Instituto Pedagógico le servían para reaccionar frente a la debilidad de lo que pasaba por novela chilena contemporánea. Según nuestro autor, la narrativa del 38 es algo más

que una superación del criollismo, gracias a la renovación drástica del estilo literario. Por esta razón, él define al "neorrealismo" como la característica principal de su generación, lo cual implica la superación del criollismo y el realismo tradicional decimonónico. Dice que la Generación del 38

[...] correspondió al experimentalismo de la novela latinoamericana abriéndose a la metafísica kafkiana, al moralismo angustiado de Joyce, a la meditación filosófica y romántica de Mann, al unanimismo de Romaine.<sup>26</sup>

La combinación de estos dos planos del estilo -expresión objetiva y manejo del lenguaje simbólico- será un logro importante de la narrativa de esta generación, marcada por el realismo social. De esta manera, se establece un nuevo valor estético, como lo observa Lucía Guerra Cunninham:

[en las novelas de la Generación del 38] se observa la incorporación de técnicas vanguardistas que elevan estéticamente el contenido social [...] Además de esta modificación en el contenido, la novela realista presenta innovaciones en cuanto a la estructura del narrador, la elaboración caracterizadora y el desenlace.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Fernando Alegria, *Una especie de memoria*, ed. cit., p. 116.

<sup>27</sup> Lucía Guerra Cunninham, "El realismo socialista en la novela chilena de la Generación de 1938", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 6, noviembre-diciembre de 1976, pp. 192 y 204.

Así, la novela realista-socialista se distingue de la realista decimonónica y supera las dos corrientes literarias de esa época: la criollista y la vanguardista.

La novela deja de ser un comprendido de las peculiaridades del hombre chileno y su medio, como lo proponía la escuela criollista, y ya tampoco representa las esferas subjetivas tan caras a la tendencia vanguardista.<sup>28</sup>

Como segunda característica, la Generación del 38 rechaza la mera descripción ambiental, típica de la tradición criollista. Y establece una nueva relación entre la naturaleza y el hombre. En general, en la narrativa de los criollistas los personajes sólo son vistos en sus aspectos externos: apariencia, costumbres y lengua. En cambio, en esta generación no hay complacencias con el paisaje, ni descripción de las costumbres en sí. Con su renovación técnica de la descripción del ambiente, estrictamente ligado a la vida humana, intenta crear una nueva literatura realista y romper con el regionalismo criollista.

Los nuevos escritores definen al hombre como un ser social, en su relación con los otros. En consecuencia, la búsqueda del hombre integral se convierte en uno de los objetivos fundamentales de dicha

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 191.



generación. De este modo, investigan la esencia de lo chileno y la "chilenidad" dentro de cada región geográfica, como los barrios, las ciudades, las minas y las fábricas. Es lo que Ricardo Lacham llama el nacimiento de las "categorías geográficas".<sup>29</sup> Así, estos escritores analizan la vida de los hombres de acuerdo con las circunstancias concretas, de la cordillera a la costa y de la pampa al desierto. También penetran en el fondo de la compleja realidad urbana con el desentrañamiento de la conducta y la psicología del chileno. Enrique Lafourcade, miembro de la Generación del 50, menciona el establecimiento de una nueva relación entre el hombre y el mundo logrado por los escritores de dicha generación:

Constituye toda ella una reacción contra el criollismo [...] Sus realizaciones se establecieron sobre la experiencia urbana, de las ciudades. Hablaron de la naturaleza en función del hombre, de una naturaleza ya controlada por éste, hermo­seada, sometida a la poda, al riego artificial. La tierra no es un enemigo, sino un instrumento. El nudo del drama de estos narradores está en el encuentro mismo de los hombres, en la convivencia burguesa con sus diálogos de pasiones altas y bajas, confrontando un espíritu distinto para tratar crítica y estilísticamente la creación literaria.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Citada en Mario Ferrero, "La prosa chilena del medio siglo (Continuación)", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, núm. 386, 1959, p. 141.

<sup>30</sup> Enrique Lafourcade, "La nueva literatura chilena actual", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, año XXI, núm. 4, julio-agosto de 1962, p. 234.

La última característica que define a este movimiento literario se encuentra en su enfoque de la función social del arte. Para esta generación, la obra literaria se transforma en un vehículo de difusión de la ideología izquierdista y de reivindicación del proletariado. Los escritores sienten la necesidad de cumplir con un compromiso social. La responsabilidad del artista y su compromiso con las luchas obreras toman la fuerza de una consigna. Por consiguiente, el realismo socialista - o realismo social - será la tendencia literaria dominante en esta época.

Como movimiento literario que nace de las circunstancias histórico-políticas y del afán de superar el criollismo, la obra de esta generación está marcada por la voluntad de definir los nuevos valores sociales y culturales que surgen en el país. En oposición a la narrativa anterior, centrada casi exclusivamente en la descripción de las realidades individuales, en estas obras hay una percepción de la dimensión social y un proyecto de futuro. Y de esta búsqueda nacen los temas y enfoques que pretenden el afianzamiento de una cultura nacional que se formula a partir de una experiencia colectiva.

En esta búsqueda guiarán sus pasos por el camino que los llevará al descubrimiento de la épica social, es decir, una forma de exaltación de la realidad colectiva que sea capaz de impulsar los cambios históricos que permitan una mayor felicidad y plenitud humanas.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Mario Ferrero, *op. cit.*, p. 141.

En consecuencia, el hecho literario de esta promoción refleja una preferencia por el ámbito de las clases desposeídas, como la esfera social más importante de la realidad chilena. Y el carácter personal del narrador se expresa con un sentimiento de admiración y ternura hacia las clases bajas y una profunda fe en el triunfo de la lucha social. En cuanto al proceso de caracterización, "se distingue el cambio interior experimentado por el protagonista una vez que adquiere una conciencia social", y este cambio afecta su esencia misma, lo que convierte al protagonista en "un hombre realizado, pleno y feliz". Además, el desenlace se elabora desde la perspectiva de un "determinismo histórico que concibe la victoria del proletariado como un hecho eventual".<sup>32</sup>

Así, el arte se hermanaba con la política. Por esta razón, muchos críticos hablan del fenómeno de la adquisición de la ideología marxista. Por ejemplo, Arturo Torres-Rioseco observa la influencia marxista como factor básico de este grupo:

El marxismo entra de lleno en la literatura y ninguno de los novelistas que empiezan a escribir por el año 38 se libra de su influjo. El marxista cree que la novela es un instrumento de propaganda social, política y económica. Vuelve a aparecer la violencia, la rebeldía, el mecanismo candoroso, en las novelas de esta época; vuelve el estilo a perder su función estética, a endurecerse en su anhelo de ser vigoroso, a aplebeyarse en su

---

<sup>32</sup> Lucía Guerra Cunninham, *op. cit.*, p. 204.

deseo de explicar el alma popular.<sup>33</sup>

En cuanto a su objetivo político y a su preferencia por contenidos típicamente proletarios, el realismo socialista chileno se asemeja mucho a la fórmula oficializada en el I Congreso de Escritores Soviéticos que se lleva a cabo en 1934. Sin embargo, en este caso no debe considerarse esquemáticamente al marxismo como el factor ideológico determinante que explica la formación de dicha generación. Según el análisis de Lucía Guerra Cunninham, la promoción del 38 casi no tiene nada que ver con los escritores socialistas de la Unión Soviética, ya que en Chile el realismo socialista no impone las limitaciones que en Rusia provocaron persecuciones políticas, y porque el partido comunista chileno no ejerce ningún tipo de restricciones a sus escritores.<sup>34</sup> Es decir, los escritores chilenos hacen caso omiso de las consignas que en Rusia se impusieron acerca de la elaboración simple y directa del mensaje.

Por esta razón, a pesar de la designación de la función social de la literatura por parte de los propios autores, la obra de la Generación del 38 no se convierte en la mera propaganda y panfleto. Como Mario Ferrero lo señala, es "el análisis en profundidad de un hecho social nuevo, que va mucho más allá del cartel político o del romanticismo literario".<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Arturo Torres-Rioseco, *op. cit.*, p. 15.

<sup>34</sup> Lucía Guerra Cunninham, *Texto e Ideología en la narrativa chilena*, ed. cit., p. 104.

<sup>35</sup> Mario Ferrero, *op. cit.*, p. 140.

Por otro lado, como observa Lucía Guerra Cunninham, un factor importante que marca la diferencia de la situación literaria en Rusia, se encuentra en el ámbito literario chileno de esa época, y es que la vanguardia estaba en plena vigencia: "[...] en las novelas comentadas en este trabajo se observa la incorporación de técnicas vanguardistas que elevan estéticamente el contenido social".<sup>36</sup>

El valor estético de las novelas de este grupo demuestra que la ideología política sí puede conjugarse con la elaboración artística. Encontramos el conflicto que el artista siente entre la política y la literatura en el caso de Volodia Teitelboim, el senador comunista y escritor. Fernando Alegría, para hablar del antagonismo que vive dicho autor, compara la política y la literatura con la esposa y la amante: en general, entre ellas existe la incompatibilidad, "salvo la del tiempo".

La frase -la política es mi esposa, la literatura mi amante-, vale, a mi juicio, por el equívoco que le proporciona luces y sombras. No hay duda de que es la amante quien se lleva nuestras simpatías. Engañar a la política con la poesía suena bien, parece oficio de galán intrépido. Pero, no. Volodia no engaña a nada ni a nadie. Nunca dejó de ser escritor ni en las concentraciones de masas, ni en el senado. Tan sólo le ha dado a la palabra una función que es inherente a todo trabajo artístico: la acción, ayer combate y construcción, hoy [tiempo de exilio] *resistencia*. Además, sus novelas, si bien se suceden con lentitud, no pierden la ilación esencial que, a través de años, las afirma en una sólida estructura: son documentos

---

<sup>36</sup> Lucía Guerra Cunninham, "El realismo socialista en la novela chilena de la Generación de 1938", ed.cit., pp. 191-192.

sociales de entonación lírica, cantan al modo de vastos corales, sobrios en su armonía, poderosos en su proyección orquestal.<sup>37</sup>

Alguna vez Fernando Alegría definió claramente la relación entre la literatura y la política:

Como actividad, entonces, la literatura no puede ser ajena a la política. Qué hace, o no hace, el escritor con la política es otro problema. Habrá quien convierta a la política en el núcleo central de su obra literaria: si lo hace con maestría producirá buena literatura; si lo hace mal, producirá propaganda.<sup>38</sup>

Sin embargo, ciertamente existe en esta relación el complicado asunto que lleva a la vieja polémica entre la literatura comprometida y el arte por el arte. Este problema no es la excepción en el caso de la creación literaria de la Generación del 38. Muchas veces se dice que la novela realista socialista carece de las cualidades estéticas que hagan dinámico el mensaje político. Al referirse a este asunto, Cedomil Goic indica el peligro de la fuerza ideológica que, en realidad, funciona como un obstáculo al restringir la expresión

---

<sup>37</sup> Fernando Alegría, *op. cit.*, p. 110. El subrayado es nuestro. Después del golpe militar (1973), Volodia Teitelboim dirige la publicación de la revista chilena en exilio en Madrid: *Araucaria de Chile*. La misma actividad literaria se encuentra en el caso de Fernando Alegría, quien publica la revista *Literatura Chilena en el Exilio* en Los Angeles.

<sup>38</sup> Fernando Alegría, "Literatura y política: ¿relación o incompatibilidad?", *Texto Crítico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, vol. II, núm. 4, mayo-agosto de 1976, pp. 4-5.

artística:

Las limitaciones reales de la novela de esta generación Neorrealista han nacido de la imposibilidad práctica - teóricamente parece perfectamente soluble - para resolver el problema de elevar a dignidad estética la fabulación del sector material sobre el cual ha ejercido sus preferencias.<sup>39</sup>

En resumen, la Generación del 38 se caracteriza por lo siguiente: 1) los acontecimientos histórico-sociales que más influyeron en ella son la Guerra Civil Española y el triunfo electoral de Frente Popular, 2) los movimientos literarios de la época llegaron a través de las revistas *Claridad*, *Aurora de Chile* y *Multitud*, 3) su estilo literario pretende la expresión objetiva y el lenguaje vanguardista: de este modo supera el realismo tradicional y abre una etapa del neorrealismo en la historia de la literatura chilena, 4) el movimiento surge dentro de la literatura chilena con la superación de criollismo, y 5) la tendencia literaria se define como realismo socialista y su tema central es la vida de los marginados urbanos.

Los escritores de esta generación son Fernando Alegria, Guillermo Atlas, Baltazar Castro, Oscar Castro, Francisco Coloane, Juan Donoso, Luis Enrique Délano, Gonzalo Drago, Pablo García, Juan Godoy, Leoncio Guerrero, Nicomedes Guzmán, Reinaldo Lomboy, Luis Merino Reyes, Andrés Sabella y Volodia Teitelboim.

---

<sup>39</sup> Cedomil Goic, *op. cit.*, p. 256.

Uno de los novelistas más representativos de este grupo es Nicomedes Guzmán (n. 1914), por la convicción con que expresa sus teorías sociales y su fervor humanitario. Él encarna el problema de la proletarización urbana y siente una gran ternura por los hombres y las mujeres de los barrios bajos. Sus obras "significan un aporte imprescindible para la configuración de la imagen del proletariado que traza la narrativa chilena del presente siglo".<sup>40</sup> Sus novelas, como *Los hombres oscuros* (1939) y *La sangre y la esperanza* (1943), relatan la vida de las colonias pobres, la miseria y la alegría de las cosas cotidianas. *La sangre y la esperanza* destaca la esperanza, es decir, la lucha. La sangre simboliza todos los sufrimientos del proletariado y, concretamente, las muertes de los obreros en una manifestación política.

Carlos Droguett (n. 1915) destaca fundamentalmente en dos temas: la violencia y la muerte. *Eloy* (1959) narra los últimos momentos de la vida de un bandido, rodeado por la policía. La proximidad de la muerte agita la subconciencia y la conciencia de Eloy, le da un aire heroico al relato y crea un mundo de realidad y fantasía, un alucinado cosmos caótico. *Patitas de perro* (1965) cuenta la vida de un niño deforme. El rechazo de la sociedad se concreta en la persecución de la policía y los jueces para encerrarlo en un manicomio, y hasta en el acoso de un partido de izquierda para exponerlo como ejemplar de la corrupción capitalista.

---

<sup>40</sup> Guillermo Quiñones, "Nicomedes Guzmán, setenta años: un escritor proletario", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 28, 1984, p. 140.



Posteriormente, el nombre de la novela, que insinúa al protagonista, "patas de perro", se convierte en sinónimo de "el roto", como pronombre del pueblo sufrido.

La tendencia principal de la narrativa de Fernando Alegría es de "un marcado populismo social".<sup>41</sup> Él inicia su carrera como novelista con su primera obra biográfica, *Recabarren*, que trata de la vida y la lucha del líder obrero chileno.<sup>42</sup> *Leyenda de la ciudad perdida* (1939) es una obra corta basada en el mito arauco. La novela histórica *Lautaro, joven libertador de Arauco* recupera el mito heroico de los araucanos en la época de la Conquista Española del siglo XVI. *Camaleón* habla de los problemas revolucionarios latinoamericanos. *Caballo de copas* narra la vida de los chilenos en los Estados Unidos a través de la historia de un caballo de carreras. *Las noches del cazador* (1961) muestra la descomposición moral de una familia de la alta burguesía. *Mañana los guerreros* (1964) toma el ambiente nacional del año 1938 y narra la vida universitaria y la masacre de los jóvenes nazis. *Los días contados* relata la vida de los marginados en un barrio popular santiaguino. *Amerika, Amerikka, Amerikkka. Manifiestos de Vietnam*, ubicada en el ámbito estadounidense en el tiempo de la Guerra de Vietnam, es una crítica severa al mundo contemporáneo. Esta novela abre una perspectiva para la narrativa

---

<sup>41</sup> Jaime Concha, "Testimonios de la lucha antifascista", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 4, 1978, p. 140.

<sup>42</sup> En el año 1968, treinta años después, el escritor imprime una nueva edición de este libro, bajo el título *Como un árbol rojo*. La obra se centra en su faceta de líder del socialismo cristiano.

chilena, con la superación del interés localista. El empleo del fragmentarismo en la estructura novelesca constituye un intento de romper el límite expresivo de la narrativa del realismo social.

Paralelamente al desarrollo del neorrealismo, en Chile se manifiesta una tendencia al realismo mágico o impresionismo. Autora de dos novelas, *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938), y precursora de esta actitud es María Luisa Bombal (n.1910), quien en su momento fue un caso aislado. Sin embargo, la narrativa chilena encuentra en ella nuevas vías estéticas para explorar un mundo de significaciones múltiples y en transformación, exploración que realizarían con profundidad los escritores de la Generación del 50.

### I.3. LA GENERACION DEL 50

En la década de los cincuenta, en Chile aparece un grupo de escritores llamado la Generación del 50, que se propone superar las formas ya rebasadas del realismo socialista y del nacionalismo en la literatura. Ellos aspiran a crear una narrativa no realista a través de la incorporación de temas sobre la condición humana contemporánea y de diversas técnicas para novelar. Por otro lado, afirman la universalidad estética de la obra literaria y su original irrealdad.

En un artículo publicado en 1966, Ariel Dorfman califica a la novela chilena como enajenada dentro de la literatura latinoamericana, ya que los escritores chilenos estaban en crisis

debido a su manera inadecuada de comprometerse con el mundo. En su opinión, hasta entonces, la novela chilena se había caracterizado por una estructura caótica, un falso experimentalismo y una retórica donde el mundo se veía reducido a una idea abstracta o una ideología política.<sup>43</sup>

Las dos intenciones fundamentales que definen la Generación del 50 son: narrar el problema del mundo contemporáneo y renovar las técnicas narrativas. Éstas se manifiestan con claridad en los planteamientos que propone Claudio Giaconi, un escritor de este grupo: 1) la superación definitiva del criollismo, 2) la apertura hacia los grandes problemas contemporáneos -mayor universalidad en concepciones y realizaciones, 3) superación de los métodos narrativos tradicionales, 4) audacias formales y técnicas, y 5) eliminación de la anécdota cronológica.<sup>44</sup>

El propósito principal de la Generación del 50 era expresar la angustia existencial del hombre como un reflejo del sentimiento trágico de la vida que dominaba el terreno literario en Europa y Norteamérica en esa época, junto con cierta actitud irracional y pesimista ante el mundo.<sup>45</sup> Los acontecimientos históricos que les

---

<sup>43</sup> Ariel Dorfman, "Perspectivas y limitaciones de la novela chilena actual", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, año CXXIV, núm. 140, octubre-diciembre de 1966, pp. 167.

<sup>44</sup> Claudio Giaconi, "Una experiencia literaria", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, núms. 380-381, 1958, pp. 283-284.

<sup>45</sup> "La característica primordial de este grupo de escritores es una angustia indefinida que da origen a una rebeldía sin causa ni propósito y que, en el fondo, no es sino el reflejo del sentimiento existencialista que aplasta a las nuevas generaciones de Europa y Norteamérica." Fernando Alegria, *La literatura chilena contemporánea*, ed. cit., p. 40.

había tocado vivir eran complejos y negativos: las dos Guerras Mundiales, el uso destructor de los descubrimientos atómicos y la llamada "crisis contemporánea". Escribe Claudio Giaconi:

No aceptábamos la vida tal como se presentaba; queríamos mejorarla, transformarla, pero sólo ofrecíamos los problemas, no la solución [...] Eramos asociales, en el sentido más alto del término [...] Todo nos parecía corrupto, sospechoso, desagradable, feo [...] éramos poseedores de un sentido crítico sobremanera desarrollado. En lo político -qué duda cabe- éramos radicalmente escépticos: no creíamos en partidos ni ideologías; conceptos como "democracia", "patria", "honor" no eran para nosotros sino palabras huecas.<sup>46</sup>

En la narrativa de esta generación se expresa el escepticismo por vivir en un mundo sin valores y de profundos cambios sociales. Esta actitud produce una literatura apolítica, con énfasis en la vida interior del hombre:

Este rechazo de la sociedad hallaba justificación en los fracasos del esencialismo filosófico para producir una organización social no represiva, que permitiera al individuo desarrollarse en libertad. El énfasis en una moral que, de acuerdo a los existencialistas, había sido instrumentalizada para interferir en las vidas de las personas comunes y permitir que los poderosos oprimieran a los débiles, había hecho de la sociedad el enemigo del individuo. El único camino para reindividualizarse consistía en abandonar la sociedad y quedar, de esa manera, al alcance de

---

<sup>46</sup> Claudio Giaconi, *op. cit.*, p. 283.

los absolutos.<sup>47</sup>

Los escritores de la nueva promoción asumen una actitud de desengaño frente a la realidad y los personajes de sus novelas aparecen como las víctimas de su fundamental indecisión e impotencia frente a una sociedad repugnante.

La segunda característica de este grupo se halla en la búsqueda de una nueva técnica que expresara su conciencia. El afán de encontrar un nuevo estilo literario se manifiesta en sus planteamientos de renovar la literatura nacional. El principal quehacer era cumplir con el valor estético literario.<sup>48</sup>

La Generación del 50 toma dos formas propias de la novela contemporánea. Por una parte, una estructura personal con un método narrativo de perspectiva única. Es decir, el autor

---

<sup>47</sup> René Jara, *op. cit.*, p. 178. También puede verse el ensayo de Lucía Guerra Cunninham, donde apunta las características apolítica e individualista de esta generación: "Debido a su falta de fe en una ideología política, estos jóvenes rechazan el compromiso social y abogan por una literatura individualista, sin un mensaje confesional que le parece servil. El escritor se concibe, entonces, como un artista que elige una serie de temas, situaciones y personajes que reflejan la circunstancia histórica más allá de una idea política determinada." Lucía Guerra Cunninham, *Texto e Ideología en la narrativa chilena*, ed. cit., p. 170.

<sup>48</sup> "Antes que la adhesión a fines sociales, políticos, éticos, estos nuevos escritores buscan la determinación de valores estéticos en sus obras. La preocupación social, política o religiosa, está presente, pero sometida, subordinada a las normas propias de esta ciencia. Cumplida esta función estética como principal quehacer, se cumplen luego los otros valores, valores sociales, políticos, éticos." Enrique Lafourcade, *op. cit.*, pp. 244-245.

[...] sostiene con objetividad bien fiscalizada su punto de vista, sin permitirse narrar nada que escape a la conciencia del narrador. En la forma autobiográfica de la narración, generalmente escogida, estas novelas se estiman por la mayor o menor coherencia y adecuación con que se construye el mundo del personaje cuya conciencia fija la perspectiva dominante.<sup>49</sup>

Por otra parte, crean y apropian la más original de las formas, y la técnica que exponen es "una clara tendencia al neosimbolismo con uso de una mitología moderna".<sup>50</sup> A diferencia de la novela anterior, la estructura escogida funciona como forma eterna de la historia, es decir, la forma misma obtiene un profundo sentido de la historia:

El método narrativo se vale aquí para la construcción novelesca y para enriquecer su íntimo sentido de un "correlato objetivo" cuya fuente suele ser -en los casos conocidos entre nosotros- el Antiguo Testamento. Tiene una forma semejante a la estructura "figural" con que ciertos momentos del Antiguo Testamento anticipan el desenvolvimiento de momentos correlativos del Nuevo. [...] La fuerza patente del mito anticipatorio actúa poderosamente excitando la imaginación y surgiendo vivamente el desenlace y el cumplimiento.<sup>51</sup>

Este cambio drástico de la manera de narrar se basa, sobre todo, en la concepción del mundo desde una nueva perspectiva. Como

---

<sup>49</sup> Cedomil Goic, *op. cit.*, p. 257.

<sup>50</sup> Fernando Alegria, *op. cit.*, p. 42.

<sup>51</sup> Cedomil Goic, *op. cit.*, p. 257.

resultado de la búsqueda de la forma adecuada de novelar, en la enorme variedad de la novela contemporánea hispanoamericana sobresalen dos aspectos: la necesidad que sienten los escritores de romper con el molde de la narrativa lineal; y el uso del mito, la fantasía del humor y la parodia.<sup>52</sup>

En la misma línea, los escritores de la Generación del 50 expresan sutilmente la psicología de los personajes, usan un registro idiomático más amplio y universal, y utilizan la técnica adecuada al manejar con fluidez la sátira y el humor oculto. Existe en ellos una maduración superior en el oficio de escribir. Según la observación de Mario Ferrero, la forma novelesca de la Generación del 50 es "más moderna, más rica en matices y más sugerente en la intención" que la de la Generación del 38, cuyas obras se frustran "por improvisación, por incapacidad teórica y falta de una complementación cultural más de acuerdo a su pasión creadora".<sup>53</sup>

En suma, los narradores de la Generación del 50 surgen con el ánimo de innovar con respecto a la literatura anterior e ir más allá del criollismo costumbrista y rechazar los esquemas y presupuestos del realismo social de la Generación del 38. Tienen audacias formales y definen los problemas de Chile desde una posición aparentemente apolítica y esteticista. Al enfrentar con pasión y lucidez crítica los problemas y rasgos peculiares de la sociedad chilena contemporánea, logran universalizar su obra y proyectarla más allá de las fronteras

---

<sup>52</sup> Jean Franco, *op. cit.*, p. 355.

<sup>53</sup> Mario Ferrero, *op. cit.*, pp. 152-153.

nacionales.

La figura más sobresaliente de esta Generación es José Donoso (n. 1925). Desde su primera novela, *Coronación* (1957), y en *Este domingo* (1966), *El lugar sin límites* (1967) y *El obsceno pájaro de la noche* (1970), el autor se preocupa por la decadencia de los clanes familiares de la aristocracia y en el tratamiento que le da a su narrativa demuestra imaginación y hondura psicológica. Su novela *El obsceno pájaro de la noche*, que "no deja nunca de ser una novela realista, precisamente de una determinada forma de crítica social",<sup>54</sup> se considera como uno de los hechos más importantes dentro de la narrativa hispanoamericana.<sup>55</sup>

Jorge Edwards (n. 1931) aplica el realismo crítico a la sociedad aristocrática y analiza la ruina de la gran burguesía chilena. *El peso de la noche* (1964) *Los convidados de piedra* (1978), *El museo de cera* (1981) y *La mujer imaginaria* (1985) asumen en forma de crónica los detalles de la desarticulación oligárquica a lo largo del siglo XX.

En la obra de José Donoso y de Jorge Edwards la mirada crítica sobre la vida y los valores de la burguesía chilena precisa la

---

<sup>54</sup> José María Valverde, *Historia de la literatura latinoamericana*, tomo II, Barcelona, Planeta, 1974, p. 394.

<sup>55</sup> "[...] por la calidad de su lenguaje, por la sólida arquitectura que la sostiene, por la complejidad de un mundo en el que se plasman la realidad, la leyenda y una imaginación desatada a toda vela, por su inconfundible chilenedad, marca un hito en nuestra novelística, y coloca a Donoso en la primera fila de los novelistas americanos". Poli Délano, "Apuntes sobre lo que se va dejando de llamar "Las nuevas jornadas" de la narrativa chilena", *Casa de las Américas*, La Habana, núm. 75, noviembre-diciembre de 1972, p. 149.



decadencia de un orden tradicional. Lo grotesco se ejerce como categoría del mundo y principio de su representación literaria.

Otro escritor, representante de esta generación, es Enrique Lafourcade (n. 1927), quien publica *Pena de muerte* (1952), *La fiesta del rey Acab* (1959), *Frecuencia modulada* (1968), *Palomita blanca* (1971) y *Novela de navidad* (1973).

Desde mediados de la década de los sesenta, los nuevos narradores, como Poli Délano (n. 1936), Ariel Dorfman, Luis Domínguez (n. 1933), Antonio Skármeta (n. 1940) y Hernán Valdés (n. 1934) comienzan a imponerle un ritmo nuevo al relato.<sup>56</sup> Narran la experiencia de estar inmerso en un mundo de cambios muy rápidos y buscan expresarse en un lenguaje más desinhibido y libre. Esta generación intenta superar o sintetizar las dos generaciones anteriores, la del 38 y la del 50: "El mundo del 38 y el del 50 se van a encontrar (¿sintetizar?) por fin".<sup>57</sup> Para ellos, esto fue "la dura tarea descalificadora del lenguaje neorrealista".<sup>58</sup> La causa principal de esa dificultad proviene del peso de los sucesos históricos y de la

---

<sup>56</sup> Al referirse a este grupo literario, algunos críticos lo llaman la Generación del 60 y otros, la Generación del 70. En una entrevista, un escritor chileno Gonzalo Contreras lo refiere como "Generación del 70". Si se considera esta entrevista como la información más reciente sobre la literatura chilena actual, parece que la denominación de este grupo está establecida como "Generación del 70". Arturo García Hernández, "En la dictadura, la narrativa chilena era política; hoy busca libertad", *La Jornada*, México, 3 de enero de 1996, p. 21.

<sup>57</sup> Ariel Dorfman, "Notas para un análisis marxista de la narrativa chilena de los últimos años", *Casa de las Américas*, La Habana, núm. 69, noviembre-diciembre de 1971, p. 83.

<sup>58</sup> Fernando Alegría, "La literatura chilena en el contexto latinoamericano", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 19, 1982, p. 117.

ruptura brutal de la cultura chilena provocada por el golpe militar en el año de 1973. Esta generación no tuvo tiempo de madurar sus proyectos de creación literaria, como lo señala Antonio Skármeta:

Durante los días de Allende, los escritores habían incursionado magramente en motivos vinculados al proceso que vivían, ya sea porque las tareas del momento político los consumían o bien porque les faltaba la perspectiva necesaria para que sus páginas no fueran dañadas por el tráfago periodístico, la excesiva contingencia y la parcialidad inevitable en un momento de alta tensión histórica.<sup>59</sup>

Los escritores más destacados de esta generación son Antonio Skármeta - *El entusiasmo* (1967) y *Desnudo en el tejado* (1969) -, Ariel Dorfman - *Moros en la costa* (1973) -, Hernán Valdés - *Cuerpo creciente* (1966)- y Poli Délano -*Cambalache* (1968), *Lo primero es un morral* (1972), *Como buen chileno* (1973) y *Cambio de máscara* (1973)-.

#### I.4. LA NARRATIVA CHILENA POSTERIOR AL GOLPE

A raíz del golpe militar encabezado por Pinochet, se produjo una quiebra de enormes proporciones en todas las esferas de la vida

---

<sup>59</sup> Antonio Skármeta, "Narrativa chilena después del golpe", *Primer coloquio sobre literatura chilena (de la resistencia y el exilio)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, p. 55.

del país, que, naturalmente, afectó el desarrollo artístico. A partir del año 1973, la literatura chilena se desarrolló en dos niveles diferentes: una literatura que se continúa escribiendo en el interior del país<sup>60</sup> y la literatura en el exilio.

En la obra antifascista en el interior del país se reúnen el acto político y el literario, en el sentido de que la acción de escribir en situaciones urgentes se convierte en una tarea política, como expresa Jaime Concha: "Quien se expresa en Chile, a partir del 11 de septiembre, a condición de que se trate de una expresión real, comete ya un

---

<sup>60</sup> Anna Housková divide a los escritores que permanecieron en Chile en tres grupos distintos: los escritores que en su obra apoyan directa o indirectamente a la dictadura; un grupo que continúa su obra sin alteración y cierra la puerta ante la realidad; y otros grupos que en su obra enfrentan la realidad social de Chile y denuncian el fascismo: "Anna Housková, "La narrativa chilena de resistencia antifascista", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, núm. 5, 1977, pp. 35-36.

Existe un ámbito de novela oficial, de corte ideológico autoritario, que circulaba libremente en el espacio público. Un ejemplo evidente es Enrique Lafourcade, quien se burla de la vida de Salvador Allende y de la izquierda en la época de la Unidad Popular en sus novelas como *Tres terroristas* (1976), *Salvador Allende* (1974) y *Variaciones sobre el tema de Anastasia Filippovna y el príncipe Mishkin* (1975). Antonio Skármeta dice refiriéndose a dichas obras: "pretende mercar con realidades trágicas desde una perspectiva estética folletinesca y un punto de vista reaccionario." Antonio Skármeta, *op. cit.*, p. 55.

Sin embargo, esta tendencia no es representativa debido a su escasez. "Curiosamente, dentro de Chile y con cercanía al golpe de estado, no fueron muchos quienes con su quehacer elogiaron a las nuevas autoridades: con toda certeza, pero de modo lateral, Enrique Lafourcade con su diatriba novelesca, *Salvador Allende*; más evidente, Braulio Arenas, con su poema a la junta militar comprobó que, si bien pocos y disminuidos, 'el general tenía quien le escribiera'". Soledad Bianchi, "Una suma necesaria (literatura chilena y cambio: 1973-1990)", *Revista chilena de Literatura*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, núm. 36, noviembre de 1990, p. 52.

acto político".<sup>61</sup> Esto significa que "el escritor [...] hace su revolución y la hace en su obra, con su obra, vale decir, con su vida".<sup>62</sup>

A causa de la censura ideológica y de la autocensura psicológica que actuaron sobre los contenidos y las formas de la novela, los escritores antifascistas que permanecieron en el país se vieron obligados a editar en forma anónima sus trabajos en revistas clandestinas. Y recurrieron al lenguaje simbólico y metafórico, cuidadosamente sutil y de significación ambigua para pasar o burlar la censura oficial.<sup>63</sup> Este fenómeno trajo un cambio notable en la fase de la literatura chilena del interior. La imposibilidad de enfrentar todos los temas afectó decisivamente el mundo significado en la literatura publicada en Chile. Dichas obras "presentan mundos cerrados, volcados hacia el pasado y la infancia, que son rescatados por la memoria subjetiva, que es el eje de la novela".<sup>64</sup> Muestran cierto grado de escapismo o individualismo, y tienden a no referirse explícitamente a la historia inmediata de Chile. Por esta razón, Antonio Skármeta propone las siguientes conclusiones refiriéndose a la narrativa chilena interior:

---

<sup>61</sup> Jaime Concha, *op. cit.*, Madrid, núm. 4, 1978, p. 136.

<sup>62</sup> Fernando Alegria, *Literatura y revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 30.

<sup>63</sup> Hasta 1983, era necesario obtener un permiso del gobierno militar para publicar un libro.

<sup>64</sup> Manuel Alcides Jofré, *op. cit.*, 22-25, 1987-1988, p. 194.

[...] quienes permanecieron en Chile, optan por ignorar prácticamente la experiencia social, incluso como un marco referencial para sus personajes. Abundan los episodios ahistóricos, la evocación lírica de un ser humano o de la infancia y la acción entre murallas, incontaminada por el mundo exterior [...] La nota más destacada de la narrativa chilena en el interior es la suspensión casi total de la contingencia histórica.<sup>65</sup>

En cambio, en las obras narrativas chilenas del exterior no se utiliza, ni se justifica, el lenguaje cargado de connotaciones simbólicas. El mensaje comunicado por la historia es lo fundamentalmente difundido por la literatura chilena de fuera, en la cual los aspectos ideológicos están más presentes. La literatura en el exilio refleja la realidad histórica social de Chile. A los escritores chilenos en el exilio les inquieta el tema del compromiso social.<sup>66</sup>

En la prosa chilena posterior al golpe, el género testimonial alcanzó un nivel notable. Las obras de este tipo acusan las represiones directas, los crímenes de la Junta, la liquidación de los derechos humanos y la terrible injusticia que sufre el pueblo chileno.

La primera forma de testimonio es la noticia de lo que ocurre,

---

<sup>65</sup> Antonio Skármeta, *op. cit.*, pp. 55 y 62.

<sup>66</sup> Según el estudio de Manuel Alcides Jofré, en las obras de testimonio chilenas publicadas después de 1973 se observa que casi todas ellas cubren más o menos un mismo período: los años setenta. La mayoría hace referencia al pasado histórico chileno inmediato. La literatura se ordena temática y emotivamente en torno a los años de la Unidad Popular y sus consecuencias y esto es el rasgo más sobresaliente de los escritores que desarrollan su obra en el exilio. Manuel Alcides Jofré, "Literatura chilena de testimonio", *Casa de las Américas*, La Habana, vol. XXII, núm. 129, 1981, p. 151.

con acopio de material periodístico e informativo, respecto al Golpe y los años precedentes. Así, la literatura del exilio describe lo que sucedía en el país, la experiencia personal y colectiva: "En el género testimonio los temas tratados no son tópicos literarios sino que unidades nucleares de experiencia, vivencias totalizadoras donde la vida humana tiende a diseñarse en plenitud".<sup>67</sup>

Las obras que han tenido mayor difusión, centradas en la experiencia personal de los autores como prisioneros en distintos campos de concentración, son *Tejas Verdes* (1974) de Hernán Valdés; *Prisión en Chile* (1974) de Alejandro Witker; y *Cerco de púas* (1976) de Anibal Quijada. Estos tres escritores entregan una visión reveladora de las experiencias vividas en los campos de detención que la represión militar instaló en diferentes lugares. La otra corriente que se advierte en la narrativa chilena del exilio consiste en hacer ficción los acontecimientos recientemente ocurridos. Los relatos breves incluidos en *Joven narrativa chilena después del golpe* (1978)<sup>68</sup> mantienen la intención de denuncia política, pero son sátiras caricaturescas de la realidad. *Soñé que la nieve ardía* (1975), de Antonio Skármeta, refleja el medio popular durante el gobierno de Allende, sugiriendo los motivos del fracaso de este régimen político. Skármeta muestra una gran capacidad en el manejo del lenguaje

---

<sup>67</sup> *Idem.*

<sup>68</sup> Esta antología preparada por Antonio Skármeta ofrece las siguientes narraciones: *Suerte para los que quedan* de Luis Domínguez; *Aspectos de Chilex* de Ariel Dorfman; *Padre nuestro que estás en los cielos*, *Posibilidades de fotografía* de Leandro Urbina; y *Hombre con el clavel en la boca* de Antonio Skármeta.

popular, proyecto que estableció su generación. Poli Délano en su novela *En este lugar sagrado* (1977), mediante la aventura del protagonista, que se encierra en un excusado de un cine durante el Golpe, evoca su pasado y logra captar las ambiciones y el futuro incierto de la clase media. *Los convidados de piedra* (1978), de Jorge Edwards, analiza la trayectoria política de la alta burguesía chilena, hasta terminar con los días posteriores a la quiebra del sistema democrático de la nación. Edwards examina desde la perspectiva crítica la conciencia de la clase alta que se beneficia con el gobierno fascista. José Donoso publica dos novelas en el exilio: *Casa de campo* (1978) y *El jardín de al lado* (1981). Las dos recogen como materia la ruina de la gran familia burguesa, reconstruyen las jerarquías de la casta patriarcal y brindan un testimonio histórico. *Casa de campo*, de José Donoso, es una novela de diversas lecturas interpretativas, con metáforas múltiples significados.<sup>69</sup> *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende (n. 1942), presenta los acontecimientos históricos desde el umbral del presente siglo hasta los días posteriores al golpe militar. Trata de la trayectoria de una familia de la clase alta a través de cuatro generaciones. Subraya la

---

<sup>69</sup> Entre muchas interpretaciones, aquí citaremos la de Fernando Alegria: "Donoso acondiciona su metáfora en dos planos: el uno inmediato que alude a la Casa, la oligarquía, los sometidos, los guardianes torturadores, los marginados y el Loco que perora desde su ventana. El otro, es el plano de proyección social: decadencia de la oligarquía, fracaso de los "niños" en rebelión, triunfo de servidumbre, invasión de los villanos, caos [...] Pero Donoso ha ido más lejos [...] el narrador, en verdad, ha pasado sobre los límites formales de su metáfora para tocar los signos de una enajenación universal." Fernando Alegria, *Nueva Historia de la novela hispanoamericana*, ed. cit., 1986, pp. 358-359.

inhumanidad del Golpe desde una visión feminista.

En 1975, aparece *El paso de los gansos*, de Fernando Alegria, escritor en el exilio. Este texto se ambienta en las últimas horas del presidente Allende y recoge testimonios de los primeros días del Golpe. La obra desarrolla una amplia reflexión sobre el destino de Chile, sobre el sentido de una vida colectiva a partir de septiembre de 1973. Y en 1979 se publica *Coral de guerra*, una intensa narración personal y colectiva de la tortura y la violencia. En esta novela de alto vuelo poético, las voces de los protagonistas reconstruyen fragmentos, visiones y acontecimientos políticos de una historia en común. Posteriormente, Fernando Alegria nos da otras dos novelas desde su exilio: *Una especie de memoria* (1983) y *Allende, mi vecino el Presidente* (1989). La primera usa la memoria como materia novelística y recorre los días de la formación de la Generación del 38, pero siempre reflexionando sobre otros momentos históricos significativos, especialmente de la época de la Unidad Popular. En *Allende, mi vecino el presidente*, mediante la narración de la vida de Salvador Allende, Fernando Alegria revisa e interpreta la historia chilena desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días.



## II. EN BUSCA DE LOS HEROES

Fernando Alegría empieza su vida de novelista con las obras biográficas de los héroes nacionales Luis Emilio Recabarren y Lautaro. El primero era el líder sindical de la zona minera del norte de Chile. El segundo, el héroe mapuche durante la época de la Conquista Española del siglo XVI. *Recabarren<sup>1</sup>* y *Lautaro, joven libertador de Arauco*, tienen una clara tendencia: la novela biográfica de hombres reales que sobresalen en la historia chilena por su lucha para la liberación nacional, basada en una amplia investigación histórica, y con recursos de la imaginación literaria.

En ellas, el autor recrea a los héroes nacionales que lucharon por la liberación de su pueblo. Fernando Alegría confiesa en una entrevista:

---

<sup>1</sup> Junto con José Carlos Mariátegui (1894-1930) y Julio Antonio Mella (1903-1927), Luis Emilio Recabarren (1876-1924) fue uno de los dirigentes comunistas e ideólogos que más destacaron a principios de este siglo en América Latina. Recabarren es fundador de la Federación Obrera de Chile y del Partido Comunista Chileno. Sostuvo con notable firmeza teórica y práctica la necesidad de defender la autonomía de las organizaciones de la clase obrera, lo que fue motivo de discusión en el seno de las organizaciones marxistas ante los embates del reformismo y el populismo emergentes. Lamentablemente no fue posible conseguir la novela de Fernando Alegría, *Recabarren*.

Fui un "heroísta", entonces, desde la tierna infancia [...] la historia me sedujo como fantasía ética. Entré al culto de los héroes y comencé a venerar los mitos mientras mis compañeros leían las aventuras de Salgari.<sup>2</sup>

El cambio narrativo del autor empieza en 1950, con *Camaleón*, novela que retrata a un ser entusiasmado por participar en un acto revolucionario, y que, al final, se revela como un falso héroe. En esta obra aparece el concepto de que el héroe puede oponerse al deseo intrínseco del pueblo. "Juventud", "gloria", "héroe", palabras que aparecen en las primeras obras de Alegria, se revisan críticamente en esta novela, donde se ve que, si no tiene bases populares, el heroísmo corre el riesgo de caer en el individualismo pequeñoburgués. En este sentido, *Camaleón* constituye un examen del espíritu revolucionario latinoamericano y un análisis de la verdadera indole del heroísmo.

## II.1. LAUTARO, JOVEN LIBERTADOR DE ARAUCO

### II.1.1. NOVELA HISTÓRICA

Esta novela desarrolla el tema de la lucha araucana contra los españoles invasores del territorio de Chile en el siglo XVI. Como

---

<sup>2</sup> Juan Armando Epple, *Nos reconoce tiempo y silba su tonada*, Concepción de Chile, Ediciones Literatura Americana Reunida, 1987, p. 53.

presenta el incidente histórico pasado, esta narrativa cabe dentro de la novela histórica.

La definición de este género literario todavía no está clara, porque en el sentido más amplio, incluye todas las novelas que presentan personajes y episodios históricos pasados. El aspecto más discutido de la definición es la relación entre el tiempo tratado en la novela y la época vivida por el autor.<sup>3</sup> Al hacer una especie de resumen de la novela hispanoamericana del siglo XIX, entre las que abundan las de tipo histórico, Anderson Imbert concluye:

Después la novela [...] deja de ser histórica. El autor está a un paso de las cosas que describe o ha vivido esa realidad y, por lo tanto, no la ha visto con ojos de historiador. Los episodios de sus novelas adquirieron con los años una gran significación histórica; pero ya dijimos que una novela es histórica, no porque presente una época pasada para nosotros, lectores, sino una época que ya era pasada para el novelista.<sup>4</sup>

Así pues, según él, sólo cuando el escritor reelabora los acontecimientos y los hombres históricos de las épocas anteriores a

---

<sup>3</sup> Sobre la polémica en torno a la definición de la novela histórica, véase: Alexis Márquez Rodríguez, "Raíces de la novela histórica", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad nacional Autónoma de México, año V, vol. IV, núm. 28, julio-agosto de 1991, pp. 32-49; Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 31-35.

<sup>4</sup> Enrique Anderson Imbert, "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX", *Estudios sobre escritores de América*, Buenos Aires, Raigal, 1954, p. 40.

su nacimiento, puede decirse que la novela es histórica. Lo mismo sostiene Amado Alonso: "No cuento como históricas novelas que pinten los tiempos del autor [...]"<sup>5</sup> Seymour Menton adopta la misma postura en su trabajo reciente sobre la nueva novela histórica latinoamericana.<sup>6</sup>

La novela histórica surge a principios del siglo XIX y puede fecharse su nacimiento en 1814 con la aparición de *Weberley*, de Walter Scott. A diferencia de la novela de tema histórico del siglo XVIII, en la que lo histórico es únicamente un recurso decorativo, según Lukács, la del siglo XIX hace hincapié en lo específico histórico. Es decir, en "el derivar de la singularidad histórica de la época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje".<sup>7</sup> Por lo tanto, hay necesariamente una articulación estructural entre la época histórica y las acciones del hombre como un ser histórico.

[...] se trata de resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en acontecimientos. Lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica [...] Así pues, de lo que se trata en la novela histórica es de demostrar con medios poéticos la existencia, el *ser así* de las circunstancias históricas y sus personajes [...]<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "La gloria de Don Ramiro"*, Madrid, Gredos, 1984, p.81.

<sup>6</sup> Seymour Menton, *op. cit.*, p. 33.

<sup>7</sup> Georg Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1977, p. 15.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp.44 y 46. El subrayado es del autor.

En este caso, se exige plasmar el ser auténtico de una época en la exposición de sentimientos, ideas y actitudes nacidas en el ámbito histórico. La aportación de los creadores de la novela histórica es hacer coincidir la conducta psicológica de los personajes con la verdad histórica.

Por otra parte, es característica de la novela hispanoamericana su obsesión por los problemas socio-históricos. Esta tendencia es más bien el resurgimiento de una tradición que se remonta al siglo XIX y que se identifica principalmente con el romanticismo. Sin duda, en la literatura de América Latina, la novela histórica se considera como una de las tendencias principales.

El escritor hispanoamericano así reconoce que su reto más perspicaz está en la institución de la historia y que el rival más pertinaz de la invención poética en Hispanoamérica es la invención histórica.<sup>9</sup>

Es sabido que este fenómeno de la mirada hacia el pasado puede ser un anhelo de búsqueda de la identidad nacional a través de la integración de las expresiones más profundas y raízales de la cultura latinoamericana. La lectura responde a la necesidad de recuperar un

---

<sup>9</sup> Manuel Durán, "Notas sobre la imaginación histórica y la narrativa hispanoamericana", *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas, Monte Avila, p. 229.

origen y justificar una identidad.

Además, este afán de hacer ficción a partir de la historia marca una de las características más interesantes de la narrativa hispanoamericana de los últimos años. El renovado interés de los escritores por los temas históricos propone una nueva interpretación del pasado a través de su reescritura.

Todo esto significa que la representación del pasado encubre el problema del presente. Es decir, para revelar la causa del problema actual, los intelectuales buscan los hechos históricos pasados. La historia se relee en función de las necesidades del presente. Es un cuestionamiento de la legitimidad histórica:

puede servir para hacer justicia, al convertir personajes marginados de los textos historiográficos en héroes novelescos, restablecimiento de la "verdad histórica" [...] <sup>10</sup>

Esto explica por qué en nuestra época los escritores aún emplean la novela histórica. La nueva novela de este tipo se caracteriza, sobre todo, "por efectuar una relectura del discurso historiográfico oficial, cuya legitimidad cuestiona".<sup>11</sup> Esta interpretación de las posibles causas del auge de dicho género

---

<sup>10</sup> Fernando Ainsa, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, año. V, vol. IV, núm. 28, julio-agosto de 1991, p. 18.

<sup>11</sup> *Idem.*

novelesco coincide también con la postura de Seymour Menton:

[...] la importancia del quinto centenario para la nueva novela histórica [...] también ha engendrado tanto una mayor conciencia de los lazos históricos compartidos por los países latinoamericanos como un cuestionamiento de la historia oficial.<sup>12</sup>

Así, aunque existe la diferencia entre la novela histórica y la llamada "nueva novela histórica", en torno a su manera de interpretar el pasado y a las técnicas empleadas,<sup>13</sup> este género tiene una tendencia común: revalorizar la época pasada y explicar el fenómeno

---

<sup>12</sup> Seymour Menton, *op. cit.*, p. 49.

<sup>13</sup> La "nueva novela histórica" surgida recientemente, muestra las técnicas renovadoras al tratar de la historia pasada. En estas obras ocupan mayor peso la imaginación que lo real. Según el estudio de Seymour Menton, los rasgos de este género son: 1) la imposibilidad de conocer la verdad histórica, 2) la distorsión consciente de la historia, 3) convertir los personajes históricos en personajes de ficción, a diferencia de la fórmula de Walter Scott, 4) La metaficción sobre el proceso de creación, 5) la intertextualidad, y 6) los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. *Ibid.*, pp.42-46.

Por otro lado, Fernando Ainsa analiza los caracteres de la nueva novela histórica del siguiente modo: 1) una relectura del discurso historiográfico oficial, cuya legitimidad cuestiona, 2) la abolición de la "distancia épica" de la novela histórica tradicional y la eliminación de "la alteridad del acontecimiento" inherente a la historia, 3) la deconstrucción y "degradación" de los mitos constitutivos de la nacionalidad, 4) la "pura invención" mimética de crónicas y relaciones de la textualidad; 5) la superposición de tiempos diferentes, 6) la multiplicidad de puntos de vista que impide acceder a una sola verdad histórica, 7) Las diversas modalidades expresivas, 8) la preocupación por el lenguaje y la utilización de diferentes formas expresivas, y 9) una obra puede ser el "pastiche" de otra novela histórica. Fernando Ainsa, *op. cit.*, pp. 18-31.

ocurrido en el presente. En una primera instancia, la obra histórica pretende recuperar contenidos de vida pasada. Luego los postula como válidos, según la tendencia artística del creador. Es posible decir que precisamente en las novelas de dicha tendencia es donde el autor logra establecer la dialéctica entre el condicionamiento objetivo y subjetivo del acontecer social e histórico, y la de la unidad de pasado y futuro en la acción del presente, como lo señala Carlos Fuentes:

debemos mantener la historia para tener la historia, somos los testigos del pasado para seguir siendo los testigos del futuro. El pasado depende de nuestro recuerdo y el futuro de nuestro deseo.<sup>14</sup>

A partir de la invención, del poder trasmutador de la imaginación y el deseo, la historia se transforma en un saber vivo; en historias y mundos que gracias a la alquimia literaria son rescatados del olvido.

Otro rasgo importante de la novela histórica es el enlace entre la historia y la literatura. Por un lado, el autor mantiene la conducta del investigador histórico. Por otro, establece las imágenes propias de los personajes históricos y revaloriza el sentido de su vida desde

---

<sup>14</sup> Citada en Eugenia Revueltas, "La nueva novela histórica", *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 496, mayo de 1992, p. 45.



el punto de vista del autor. La novela histórica accede a la historia, pero entra en competencia con los documentos en que los sucesos se estructuran en determinado sentido. El género narrativo histórico permite al autor echar mano, al mismo tiempo, de la imaginación creadora y del rigor histórico, cuando éste le sirva de inspiración para dar vida a los personajes y situaciones pretéritas.

Hay tres aspectos fundamentales para entender el significado de la novela histórica: primero, la manera de enlazar los personajes y su tiempo, como lo señalara Lukács; segundo, la verdadera causa de adaptar los acontecimientos pasados a nuestros días; y por último, el modo de manifestarse de la imaginación literaria del autor. Estos aspectos serán las guías principales para analizar *Lautaro, joven libertador de Arauco* en este estudio.

### II.1.2. LA HISTORIA Y LA IMAGINACIÓN

En las obras juveniles de Fernando Alegría se evidencia, sobre todo, la actitud del autor como investigador histórico ante la reconstrucción de la imagen de un hombre legendario. Hay un afán de escribir con exactitud sobre la realidad histórica y sus personajes. Gracias a ese cuidadoso estudio, los hombres figuran como seres auténticos que coinciden con la época elegida en su modo de pensar, sentir y actuar.

Esta postura de Alegría ante la evocación histórica se

manifiesta desde su primera obra, *Recabarren*. Para novelar la vida privada y la actividad política del protagonista, Alegría viajó por todo el norte de Chile, recorrió los lugares en que había actuado, reunió documentos, cartas y estudió su diario.<sup>15</sup> Así, esta obra literaria también adquirió un valor como documento histórico, debido a que era el primer trabajo biográfico sobre Recabarren. En su obra *Los trabajos y los días de Recabarren*, el historiador chileno Alejandro Witker informa de todo el material que consultó sobre dicho líder sindical, mencionando a Fernando Alegría como iniciador de la investigación académica en torno a esa figura.<sup>16</sup> Esta obra también es apreciada por su renovado interés en el estudio del movimiento obrero chileno.<sup>17</sup>

Para escribir *Lautaro, joven libertador de Arauco*, Alegría consulta los libros que tratan sobre la Guerra Araucana.<sup>18</sup> Algunos

---

<sup>15</sup> En una entrevista, Fernando Alegría habló de la formación de esta novela: "Era yo un aprendiz de investigador. Consulté toda la prensa de la época: coleccioné panfletos y discursos; tuve en mis manos un diario de vida y otro de recortes pertenecientes a Recabarren [...] Después escribí como un novelista testimonial. Hice ficción con la historia." Juan Armando Epple, *op. cit.*, pp. 54-55.

<sup>16</sup> Alejandro Witker, *Los trabajos y los días de Recabarren*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 164-166.

<sup>17</sup> Juan Armando Epple, *op. cit.*, pp. 12-13. También en una entrevista el mismo autor menciona la perspectiva de dicha novela: "Me interesaba Recabarren porque veía en él no al líder sindical, sino al líder de un incipiente socialismo cristiano. Después, cuando hice una nueva versión de esta biografía llamada *Como un árbol rojo*, le doy énfasis precisamente a ese aspecto." Juan Andrés Piña, *Conversación con los escritores chilenos*, Santiago de Chile, Editorial Los Andes, 1991, p. 21.

<sup>18</sup> Al final de la novela, Fernando Alegría pone las fuentes que consultó para elaborarla. Entre ellas están *La Araucana* de Alonso Ercilla y Zúñiga; *Lautaro* de Vicuña Mackenna; y el estudio de Diego Barros Arana, *Historia general de Chile*.

trozos de las arengas que pronuncian los jefes araucanos y de la descripción del paisaje son versiones en prosa del poema de Ercilla. Por ejemplo, en *La Araucana* encontramos el discurso de Colo-Colo, "máximo Toqui de la Paz", dirigido a la asamblea encargada de organizar la rebelión contra los españoles:

Caciques del Estado defensores [...]  
más el amor que siempre os he mostrado,  
a bien aconsejaros me ha incitado.

"¿Por qué cargos honrosos pretendemos,  
y ser en opinión grande tenidos,  
pues que negar al mundo no podemos  
haber sido sujetos y vencidos?  
Y en esto averiguarnos no queremos,  
estando aún de españoles oprimidos:  
mejor fuera esa furia ejecutalla,  
contra el fiero enemigo en la batalla.<sup>19</sup>

Esas estrofas se reproducen en prosa en *Lautaro, joven libertador de Arauco*:

-Caciques del Estado defensores [...] más el amor que siempre os he mostrado, me incita ahora a bien aconsejaros. ¿Es que vamos a pretender honra y fama, cuando no podemos negar al mundo que estamos subyugados y vencidos? Estando oprimidos por los españoles, vuestra furia debierais desatar, no contra vosotros en esta reunión de hermanos, sino contra el cruel

---

<sup>19</sup> Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana*, tomo I, canto II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp. 42-43.

enemigo en el campo de batalla. (L, p. 41)<sup>20</sup>

En la novela de *Alegría* hay escenas típicas en las que se describen las costumbres y la cultura araucanas, la religión, el matrimonio, los ritos y la conducta de los indígenas ante la naturaleza. Las mujeres araucanas son valientes, acompañan a sus maridos a la batalla y pelean. Cuando termina el combate, recogen las armas y cargan a los muertos, porque "ya no eran capaces sus esposos después de tantas horas de combate". (L, p. 144) Los indios creen en mitos y en fuerzas misteriosas: ante la tempestad, pierden las ganas de pelear y observan los movimientos de "las nubes amigas" y "las nubes enemigas". Si las nubes enemigas negras toman el poder en el cielo, piensan que no es necesario pelear ese día en la tierra. Así "la batalla estaba perdida antes de pelearla..." (L, pp. 128-129) El araucano es guerrero, de escasa civilización: sólo conoce el cultivo del maíz y practica una tosca cerámica; no construye palacios, ni templos, ni caminos, ni pirámides, y mucho menos sabe de pintura. A la hora del triunfo y de la fiesta, beben demasiado y se pelean.

Conversaban con sencillez y no reían mucho; eran más bien gente triste [...] desgraciadamente, esta alegría era más bien peligrosa, pues casi siempre terminaban dándose de bofetadas o de garrotazos. Pueblo triste, pero fuerte; bueno, pero violento.

---

<sup>20</sup> Fernando Alegría, *Lautaro, joven libertador de arauco*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1943, p. 41. En adelante, las referencias del texto se indican como L, con el número de la página después de cada cita.

Dios le quería, sin embargo, y había puesto la Cruz del Sur sobre su cabeza para protegerle. (L, p. 148)

En esta observación se manifiesta la imaginación del autor, y en especial, en la escena de la muerte de Pedro de Valdivia, capitán español, conquistador de Arauco. No se sabe con exactitud cómo ocurrió su muerte. El narrador dice que las batallas fueron las "más sangrientas de que se tiene memoria en la crónica de la conquista española de Chile", (L, p. 82) donde se enfrentaron dos figuras históricas: Lautaro y Pedro de Valdivia.

En la novela, Lautaro es presentado como un hombre invencible y generoso con su anterior amo, a quien él servía como "paje" - servidor -:

Lautaro miró por última vez al Conquistador y adelantando su maza en un gesto indeciso, le dijo:

-¡Huye, Valdivia! ¡Huye!

Pero el otro dijo tan sólo:

-Traidor, ¿qué haces?

Por segunda vez repitió Lautaro su generoso ruego.

-¡Huye, Valdivia, si no quieres pagar a mis manos los azotes que ha recibido mi pueblo! (L, p. 91)

El conquistador cae y queda "a los pies de Lautaro, vencido, él, que no había conocido igual en la pelea, vencedor de mil batallas, capitán de Carlos V..."(L, p. 93) Por este triunfo, el nombre de Lautaro da la vuelta a Chile y se convierte en leyenda, y la fama lo

vuelve un mito: "Los españoles temblarían ante él y los indios lo pronunciarían con devoción, como una plegaria a los espíritus que por fin les enviaban al libertador de Chile". (L, pp. 93-94)

Los araucanos arrancan el corazón de Valdivia, le sacan los huesos de las canillas y con ellos hacen flautas. Luego le vacían el cráneo y en él beben vino hasta emborracharse. En este suceso tan cruel, la narración hace una paráfrasis que sirve como base de apoyo para que lo imaginado sea verosímil:

Esta crueldad de los araucanos era proverbial; no olvidemos que se trataba de un pueblo bárbaro y, en ocasiones, antropófago. Hay quienes cuentan que Valdivia no fue muerto de un garrotazo, sino en lento suplicio; dicen que le amarraron a un poste y que le cortaron los brazos y se los comieron delante de él, y también las pantorrillas, que, según la historia, Valdivia tenía muy bien formadas...; pero todo esto no puede aceptarse, sino como leyenda. (L, pp. 95-96)

Después de este comentario aparece una nota a pie de página donde se narra un episodio real, sobre la conducta bárbara de los indios y el primer negro que vino a América.<sup>21</sup>

Así, la imaginación del autor parte de la historia verídica y logra captar la totalidad de la vida social indígena. En este caso, lo

---

<sup>21</sup> Sorprendidos al ver el color de su piel, los nativos pensaron que se trataba de una burla y que era un español pintado de negro para engañarles: "Entonces hicieron hervir agua y ahí le metieron para ver el cambio de color, y arrancaron la piel y le dejaron la carne viva". (L, p. 96)

más importante es la intención del autor, que se ubica entre la imaginación literaria y lo real histórico. La primera, sobre todo, funciona como un recurso para la idealización del protagonista, Lautaro, hombre histórico transformado por la ficción.

### II.1.3. EL HEROISMO MITICO

En *Lautaro, joven libertador de Arauco*, se nota uno de los rasgos principales del carácter en cuanto de los araucanos: el vínculo de los hombres con la tierra. La característica intrínseca de los araucanos es ser guerreros. Para ellos, vivir significa luchar. El espíritu del guerrero no muere, sino se perpetúa en los descendientes.

Las guerras no acaban nunca para el soldado araucano, Guacolda; hemos nacido para combatir; la paz es un sueño que nosotros no gustamos sino una noche; cuando esa noche llega, los guerreros nos dormimos para siempre. Arauco vive en una guerra que no ha cesado nunca y que nunca cesará. (L, p. 198)

Por esta razón, aunque invaden la tierra y las aldeas de los araucanos, los españoles no pueden lograr la verdadera conquista: vencer sus espíritus. El siguiente diálogo entre Pedro de Valdivia y el líder de los indios implica que la conquista territorial de los extranjeros no significa una conquista espiritual de América.

[...] me gusta tu hijo [Lautaro] y me lo voy a llevar; entre nosotros aprenderá a servir a nuestro monarca y a respetar a nuestro Dios. Cuando él aprenda nuestra civilización le enviaré para que os guíe.

-¡No tendrás que enviarlo, huinca - respondió el cacique -, él sabrá venir solo cuando sea llegado el momento de guiarnos! (L, p. 26)

En la novela se muestra el fracaso de los intentos de Valdivia de intimidar a los indios, de mostrar la superioridad de los españoles y de enseñarles con el terror a no oponerse a sus designios. Después de tomar una aldea, Valdivia ordena a sus soldados que les corten brazos, pies y orejas a los capturados. Pero su intención de intimidar a los nativos fracasa. Se enfrenta a una voluntad superior a la suya, con un heroísmo casi inconcebible en medio de esta gente que él consideraba salvaje. (L, p. 24)

La explicación del estoicismo del pueblo se encuentra en el pensamiento prehispánico, que concibe al hombre y a la naturaleza como una unidad. Los araucanos tienen contacto con la naturaleza desde que nacen:

Su vida estaba decidida desde el momento de nacer; las madres araucanas daban a luz junto al río, y allí, cuando tenían la criatura en sus manos, la bañaban con el agua cristalina que por esas regiones trae vivo el hielo de las cordilleras. Este contacto con el poder de la naturaleza le daba al niño la primera noción de lo que sería su vida; tocado por la espada del río, como los



caballeros antiguos cuando recibían su espaldarazo, desde aquel momento llegaba a ser un guerrero araucano. (L, p. 37)

Así, el hombre y el espacio se encadenan, razón por la cual defienden la tierra y no permiten la invasión de los extranjeros.<sup>22</sup>

La descripción de la naturaleza en la primera parte del relato no presenta sino el engarce entre ambos elementos. Tierra y hombre, los dos reaccionan ante las pisadas del extranjero. Cuando avanzaban los soldados españoles por la selva, "despertaban ecos misteriosos, y en la penumbra del crepúsculo parecía adivinarse la presencia de seres extraños". (L, p. 11) Ante ellos los ríos son "apretados y nerviosos" y el viento de la cordillera "azota y hiere". Lautaro es "veloz como un pájaro de rapiña, sólido como un puma". (L, pp. 88-89) Y el poder de la naturaleza, el clima caprichoso, las inundaciones, y los terremotos determinan el pensamiento y la conducta de los araucanos.

Pero a través de la historia parece que los chilenos han aprendido a sufrir juntos, y así, compartiendo la miseria, ayudándose, animándose unos a otros, como parte de un organismo de maravillosa vitalidad, dominan la naturaleza, vencen las catástrofes colectivas y siguen viviendo en medio del peligro, desafiando los poderes ocultos, sostenidos por una fe que más bien que humana parece un regalo de Dios. (L, p. 134)

---

<sup>22</sup> La palabra "mapuche", que designa a los araucanos, significa "los hombres de la tierra".

Por eso, los españoles no sólo pelean con los hombres nativos sino también con la fuerza de la selva, porque los araucanos se identifican con la naturaleza. Esto fue la causa de que los españoles nunca conquistaran la tierra araucana.

Pedro de Valdivia, por primera vez en su vida de guerrero, había sentido el temor de ir entrando a la muerte por un camino sin salida. Le parecía que su ejército era insignificante comparado con el poder de estas selvas y de estas montañas que escondían la furia de todo un pueblo, de toda una raza. Se sentía atrapado; no sabía dónde estaba el enemigo ni quién era. (L, p. 78)

Esta narrativa constituye la superación integral de la tradición criollista que dominó hasta el primer tercio de nuestro siglo. Un espacio así estructurado posee una tensión perceptible en el lenguaje y pone al narrador en situación de caracterizar los detalles, al contrario del narrador criollista. Así, en esta novela hay coherencia entre el espacio y el hombre.

Lo que atrae nuestra atención, es que el mismo Alegría elaboró su primer trabajo profesional en el año de 1936, sobre la relación entre el hombre y el espacio en la literatura chilena.<sup>23</sup> En ese primer ensayo critica a los escritores criollistas por hacer meras

---

<sup>23</sup> Fernando Alegría, "El paisaje y su problema", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, tomo XXXV, núm. 133, julio de 1936, pp. 65-76.

descripciones folclóricas del paisaje y propone crear su propia imagen: el paisaje debe unirse al hombre, que es el que crea y trabaja con los materiales de la tierra y de su propia alma. El tema desarrollado en el ensayo propone un dinamismo dialéctico entre el habitante y su espacio, definido éste como condición histórica a partir de la aventura elemental del trabajo y su fuerza transformadora. Es con ese nuevo estilo que nos retrata al héroe indio:

Lautaro amaba su país con amor de hombre; se sentía atado a su tierra igual que el árbol; se sabía hijo de la selva tanto como la vertiente es hija de la montaña. En la selva había crecido y jugado, los árboles eran como viejos amigos suyos [...] la selva era su país. (L, p. 70)

Es significativo que la rebelión no conlleve para el pueblo araucano una respuesta a un determinado momento histórico. Se trata de un imperativo natural, en relación con el cual el hombre araucano viene a ser la encarnación práctica de este mandato del paisaje, de la tierra y del mundo natural. He ahí la causa de que no cese la guerra, de que no teman a la muerte y de que el espíritu araucano se conviertan en mito, como lo expresa Lautaro a su esposa, Guacolda:

En esta lucha por la libertad de nuestra tierra, mi pueblo, tarde o temprano, ha de perecer. Pararán los años, se agotarán nuestros hombres, generaciones habrán peleado por salvar la

tierra de Chile, y entonces, cuando nuestro último guerrero muera, vendrá el segundo reinado de Arauco. La tradición de nuestro pueblo gobernará a los chilenos desde la muerte; entonces sí habrá mitos en la tierra de Chile, no los mitos ciegos, crueles e ignorantes de las tribus salvajes, sino los mitos de los héroes, de los que lucharon por la libertad y que desde otro mundo enseñan a los hombres con su ejemplo, les inspiran y les protegen en el campo de batalla contra las armas enemigas. (L, p. 199)

Lo que significa el mito en el texto es que el espíritu de los araucanos seguirá dominando la conducta de los chilenos. Este mito se expresa con la idealización del Lautaro, el héroe arquetípico que integra todos los valores de su pueblo, al describirlo como sobrehumano o como el hombre perfecto. Los indios creen en él como en un joven dios: "Había en torno de ellos una aureola que les hacía intocables, una vaga sensación de majestad". (L, p. 24) Para conformar esta imagen, el autor no ahorra palabras afectuosas como "hijo de la selva", "hermoso de cuerpo", "vivo de inteligencia", "protegido por los espíritus de Arauco". Él tiene "una gran viveza de imaginación, un gran sentido de observación y una gran energía". (L, p. 27) Y su cuerpo "no conocía el cansancio, su energía era inagotable". (L, p. 176) Él es un símbolo de los valores y de la sangre de su pueblo que no se puede conquistar ni vencer. Es un héroe puro, no contaminado por la sociedad avanzada. Este hombre es genial, no porque hubiera aprendido a serlo en contacto con las sociedades avanzadas de su tiempo, sino "simplemente porque nació genio". (L, p. 10)

Alegria rescata a este héroe del pasado, a quien atribuye todos los valores de los defensores de la tierra. Esa es la intención de Fernando Alegria al elaborar esta novela histórica.

#### II.1.4. LAUTARO Y LA HISTORICIDAD

El historiador Diego Barros Arana escribió lo siguiente acerca de los araucanos y de su héroe:

El nombre de Lautaro, engrandecido por la epopeya i la tradición, ha llegado hasta nosotros casi despojado de toda sombra [...] Dos siglos i medios más tarde, cuando estas colonias, sacudidas por un impulso común, dieron el primer grito de emancipación de la metrópoli, el nombre de Lautaro fue invocado como un símbolo de regeneración política, i adquirió un nuevo brillo perpetuo por la historia i por la leyenda.<sup>24</sup>

Estas palabras descubren por qué la imagen de Lautaro se invoca desde la memoria olvidada de la gente. En su novela, Alegria manifiesta el sentido histórico del nombre de Lautaro:

---

<sup>24</sup> Diego Barros Arana, *Historia general de Chile*, Santiago, 1930. Citada en Carlos Opazo V., "Lautaro, joven libertador de Arauco", *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegria*, (Juan Armando Epple, ed.), Lima/San Francisco, latinoamericana Editores/Stanford University, 1987, p. 26.

Cuando los patriotas de América unieron sus fuerzas para derrotar a los invasores definitivamente, un nombre apareció como el único emblema: Lautaro. Detrás de este nombre avanzaron las caballerías de argentinos, chilenos, colombianos, peruanos, en los momentos más difíciles para la causa de la independencia [...] Con su nombre en los labios pelearon los soldados de América, tres siglos después de su muerte, para afianzar la libertad que él había conquistado con su sangre. (L, pp. 231 y 233)

La novela aparece en 1943, tiempo que determina la vida política en Chile.<sup>25</sup> Los movimientos de masas de ese período evocan la lucha de los araucanos, que pelearon contra los españoles por defender a la patria. La distancia del tiempo se desvanece por el sentido histórico de la conquista y de la liberación. Estos elementos unen la vida pasada y la presente, y sirven a las inquietudes manifiestas de la vida contemporánea que, en Chile, desea la renovación de la existencia social. Así pues, la Guerra de Arauco constituye un acontecimiento en que van a encarnarse las preocupaciones de la vida presente.

La recuperación del momento histórico se centra en la imagen de Lautaro, que crece como el símbolo del libertador durante la Guerra de Arauco. En el prólogo de la novela, se lee lo siguiente:

---

<sup>25</sup> Para una información socio-política sobre esa época, véase 1.2. La Generación del 38, en el primer capítulo de esta tesis.

Los araucanos fueron conducidos por un caudillo que la tradición ha inmortalizado como uno de los más geniales libertadores de América [...] Este héroe popular fue Lautaro, que alcanzó su primer triunfo cuando tenía veinte años, y el máximo de su poder y su gloria, a los veintidós. Él y otros jefes, como Caupolicán y Colo-colo, construyeron con sus hazañas una epopeya que la humanidad no podrá olvidar fácilmente.

Para siempre quedará el recuerdo de esta nación que se entregó íntegra a la santa causa de defender su tierra contra la invasión extranjera. (L, p. 10)

En esas palabras se revela la intención del autor al configurar a Lautaro: es un héroe arquetípico y libertador; destaca el aspecto juvenil del héroe;<sup>26</sup> glorifica a los líderes nacionales; tiene preferencia por palabras como "héroe", "triunfo", "poder", "gloria". Todo lo cual configura el proyecto ideológico del autor:

Su ejemplo sirvió una vez y, quizás, ha de servir en el futuro para despertar a nuestras juventudes y prender en ellas el fuego del heroísmo cada vez que la libertad de América se encuentre en peligro. (L, p. 10)

Veamos ahora el significado social de la palabra "chileno", utilizada en toda la novela.

---

<sup>26</sup> Este libro, que ganó el premio de la Unión Panamericana en el concurso latinoamericano de la Casa Farrar y Rinehart en 1945, fue adaptada con entusiasmo por los jóvenes americanos. Marguerite Rusling Mésny, "Alegría, Fernando, *Lautaro*", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. 28, núm. 4, noviembre de 1945, p. 632.

El motivo principal de la novela hispanoamericana en el siglo XX era la búsqueda de la unidad nacional y la novela histórica es su manifestación.<sup>27</sup> En el caso de Chile, llamado el país de los historiadores, la novela histórica ha contribuido substancialmente a la creación del espíritu nacional.<sup>28</sup> En este contexto, la originalidad de la obra de Fernando Alegría radica en haber otorgado sentido propio al "chileno": es sinónimo del "roto". Según la observación de un crítico chileno, "el roto" se considera como un símbolo de chilenidad.

[...] el problema se embrollaba, empezando porque debía saberse qué tipo humano se designaba con tal palabra y, en seguida, qué rasgos del roto valían como esenciales y qué otros, secundarios u ocasionales, empezaban a individualizar.<sup>29</sup>

El roto, pues, se dibuja como un hombre del pueblo. En la última parte de la novela, donde se estima el sentido histórico de la sublevación indígena de los siglos pasados, la narración introduce la expresión "el roto", con el significado del "pueblo". Con la aparición de esta palabra, los descendientes lautarianos adquieren un nuevo significado histórico social:

---

<sup>27</sup> Seymour Menton, "In search of a Nation: the twentieth century spanish american novel", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. XXXVIII, diciembre de 1955, pp. 432-442.

<sup>28</sup> William W. Moseley, "An introduction to the chilean historical novel", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. XLIII, núm. 3, septiembre de 1960, p. 338.

<sup>29</sup> Eleazar Huerta, "Evocaciones: 1924-1964", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, núm. 404, abril-junio de 1964, p. 143.



Estos fueron los caudillos, pero detrás de ellos estaban los héroes del pueblo, los héroes anónimos o de vagos nombres que la leyenda a veces ha inmortalizado perpetuando sus románticas hazañas [...] En Chile fueron los "rotos" [...] en quienes revivió el pueblo de Lautaro; los rotos que pelearon en Chacabuco [...] los que han hecho la grandeza de nuestra patria trabajando en las pampas del salitre, en las minas de cobre y de carbón, en los aserraderos sureños, en los mares y en las montañas. (L, pp. 230-231)

La imagen de los araucanos está invocada como símbolo del héroe moderno y popular. Entre Lautaro y la descendencia de guerreros hay una comunidad moral. El rasgo más universal de su figura encarna en aquella nueva raza y determina así el carácter de todo un pueblo: "los rotos valientes, audaces, sin apego por la vida". (L, p. 231) En este sentido, este libro es una historia revisada a fin de revalorizar a los héroes olvidados por la historia oficial.

La epopeya de Lautaro es un caso de mitificación, entre varios en Latinoamérica, con un poderoso fondo político. Una conciencia de tribu, que precede a la estructuración de la nacionalidad, combate en la intimidad del mundo invasor para destruirlo desde dentro a través de la figura del paje insurgente y su campaña libertadora. Así, el lector ve la glorificación de la Araucanía y las proyecciones históricas que recogiera la Logia Lautariana durante las guerras de la Independencia. Hasta aquí no hay diferencia con respecto de la historia oficial. Pero detrás de esta historia se encuentra la verdadera

imagen de Lautaro: la del "roto". Y esta revelación le da un nuevo significado al texto, y lo explica el autor:

Detrás de ese desfile está la verdadera saga del pueblo chileno: la guerra del Pacífico, la revolución del 91, la epopeya del oro, del salitre y del carbón, los movimientos sindicales, las conquistas económicas y sociales de la clase media y del proletariado. Sus héroes no cabalgan monumentos de bronce, ni siquiera de yeso, no dirigen el tráfico en nuestras plazas públicas, ni son nombres de calles o de avenidas. Buscar a esos héroes, compartir su pasión, es tarea que hallo fascinante y necesaria.<sup>30</sup>

En este discurso, Fernando Alegria nos enseña el verdadero propósito de novelar: configurar la imagen del héroe a partir del pueblo chileno, ignorado por la historia oficial. Es lo mismo que Fernando del Paso pide a los novelistas hispanoamericanos: que contravengan la versión oficial de la historia:

Porque es esa versión la que nos ha escamoteado de manera sistemática el conocimiento de una serie de enfermedades de nuestros pueblos latinoamericanos y nos ha ofrecido una visión distorsionada que nos impide contemplarnos en el espejo tal como hemos sido, que equivale a decir tal como somos.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Juan Armando Epple, *op. cit.*, pp. 55-56. Pocos lectores advierten esta índole del libro y por qué se lee especialmente en los países socialistas.

<sup>31</sup> Fernando del Paso, "La novela que no olvidé", *Los novelistas como críticos*, (Norma Klahn y Wilfrid H. Corral, comp.), México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 319. Él dice que lo más importante del acto de escribir la novela histórica en América Latina es "la depuración de la

Al escribir novela histórica se asume, así, el papel de transformador de la conciencia social. En la novela de Fernando Alegria, esto amplía el sentido del leit-motiv, la "liberación". El tema adquiere una nueva dimensión, pues pasa a ser un problema que importa a todos, indios y "rotos", los oprimidos del continente. El espacio "tierra" ya no sólo es el campo de batalla entre los españoles invasores y los chilenos: también significa el lugar histórico-político donde luchan los oprimidos por su emancipación. Alegria dice:

Lautaro era el adolescente que en ese año de 1940 peleaba contra el fascismo y el imperialismo, envuelto en una bandera cuyos colores todavía no se habían inventado: la Logia Lautariana y el Frente Popular iban a ser formas históricas de su gesta sin fronteras.<sup>32</sup>

## II.2. CAMALEON

Esta obra trata de un incidente político acaecido en la década de los cuarenta en un país sudamericano imaginario: la Isla. El lector fácilmente identifica este suceso con lo ocurrido en Chile en ese tiempo. En 1946, Gabriel González Videla tomó el poder con el

---

visión oficial de la historia".

<sup>32</sup> Juan Andrés Piña, *op. cit.*, p. 22.

amplio apoyo comunista y con base en un programa de tipo frente-populista. Pero el gobierno de González Videla acabó de cuajo con las ilusiones de que esta alianza política fuera una fuerza capaz de acometer transformaciones reales del régimen oligárquico. Atrapado en los dilemas de la "guerra fría", optó decididamente por ponerse al servicio del imperialismo y por la represión a los trabajadores. Prohibió la actividad política de los partidos de izquierda, siguió la política económica norteamericana y se endeudó con el exterior. Su posición política provocó los grandes movimientos de los mineros del cobre, de los obreros portuarios y de los empleados del comercio y de la administración en los años 1951 y 1952.<sup>33</sup>

Gabriel González Videla es justamente quien sirve de modelo para el presidente Mireles de esta novela, personaje típico del traidor que abandona la esperanza de sus antiguos aliados comunistas, que lo habían ayudado a ganar las elecciones. En la historia de América Latina es, tal vez, "el caso más evidente de frustración y rabia de los trabajadores ante el fracaso de la política de alianzas".<sup>34</sup>

La trama argumental consiste en la historia de Martín Littleford, un aspirante a doctorarse en ciencia política por una universidad norteamericana. Él obtiene la beca de una compañía de

---

<sup>33</sup> Alejandro Witker, "El movimiento obrero chileno", *Historia del movimiento obrero en América Latina. Tomo IV: Brasil, Chile, Argentina y Uruguay*, (Pablo González Casanova, coord.), México, Siglo XXI, 1984, pp. 111-114.

<sup>34</sup> Pablo González Casanova, *Imperialismo y liberación en América Latina: una introducción a la historia contemporánea de América Latina*, México, Siglo XXI, 1978, p. 207.

ese país y va a la Isla para investigar las reformas económicas y sociales del presidente Mireles. En la Isla, Martín enfrenta la verdadera realidad política latinoamericana. Conoce a distintos hombres con quienes participa en los movimientos obreros. Pero su aventura en la Isla termina con su regreso a los Estados Unidos. Sin advertirlo, confía información sobre las actividades revolucionarias a un norteamericano que, a fin de cuentas, resulta ser un agente de la CIA.

Por un lado, esta novela muestra la situación socio-política de América Latina en la década de los cuarenta; y, por otro, examina las actividades de los revolucionarios y hace un examen cuidadoso del concepto del heroísmo. También ataca muchos aspectos de la civilización norteamericana, especialmente en lo que se refiere a la intervención en los asuntos políticos y económicos de los países latinoamericanos.

Fernando Alegria establece con esta novela una narrativa de sensibilidad política, que continúa con *Mañana los guerreros*, en la que habla del movimiento estudiantil y de la matanza a los jóvenes nazis en 1938. Sin embargo, *Camaleón* no presenta el dinamismo estructural ni los elementos trágicos que son típicos de otras novelas que tratan de caudillos, dictadores y tiranos. Por esta razón, Gerald Wade señala la falta de una trama clara y de unidad de acción de los personajes,<sup>35</sup> mientras que Luis Alberto Sánchez la critica como una

---

<sup>35</sup> Gerald E. Wade, "Fernando Alegria: *Camaleón*", *Books Abroad*, Norman, Oklahoma, vol. XXVI, 1952, p. 66.

novela panfletaria.<sup>36</sup>

A pesar de estos defectos en torno a la composición estructural, José Mancisidor aprecia esta novela porque consigue hacer una presentación objetiva de la realidad socio-política latinoamericana.<sup>37</sup> Estas observaciones contradictorias nos obligan a revisar cuál es el concepto de novelar del autor y cómo consigue expresarlo en la narración.

### II.2.1. EL PROPÓSITO Y LOS RECURSOS DE NOVELAR

En el prefacio de la novela, el autor manifiesta su intención al escribirla, así como su proyecto ideológico:

Ciertos incidentes políticos hay en que se mezclan peligrosamente lo heroico y lo grotesco. En medio de ellos representan su tragicomedia caracteres que jamás tendrán la pasta de héroes. De algunos de ellos me sirvo en esta historia sin remordimientos. Mas, justo es advertir al lector que al fondo de toda crónica el pueblo juega su destino dando lo mejor de su savia en la lucha por su liberación [...] Mi sátira alcanza tan sólo a quienes ofrecen, voluntaria o involuntariamente, el peso muerto que detiene ese avance liberador. Completamente ajeno a mi propósito es el herir a quienes admiro en su sacrificio, a quienes soportan implacables

---

<sup>36</sup> Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1976, p. 28.

<sup>37</sup> José Mancisidor, "Un gran novelista americano", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. LXI, núm. 1, enero-febrero de 1952, pp. 280-284.

persecuciones después de haber sufrido la amarga decepción de verse abandonados por sus aliados de ayer. (C, p. 9)<sup>38</sup>

Mediante este esquema se manifiesta una división clara entre lo heroico y lo grotesco: lo primero aparece en la actividad por la liberación del pueblo, y lo segundo se revela en las conductas que impiden el avance liberador. El proyecto del autor es identificar al falso héroe. El título de la novela, *Camaleón*, insinúa al traidor, que abandona la alianza con los sectores izquierdistas.

Esta novela expresa el proyecto ideológico, la convicción política, del autor, y corre el riesgo de caer en panfleto, carente de calidad literaria. Sin embargo, el análisis profundo que efectúa el autor del mundo interior de los hombres, mediante el manejo complejo y dinámico del lenguaje, y la descripción minuciosa y viva de la situación político-social de un país imaginario desde varias perspectivas, superan el peligro de que se convierta en una novela meramente denunciatoria. La narración muestra, en el aspecto lingüístico, el uso de formas expresivas, y un examen intenso de los pensamientos político-sociales de varios sectores revolucionarios chilenos de esa época.

Por esta razón, lo más importante de la novela no radica en el acto político mismo, sino en el manejo del lenguaje, que muestra la

---

<sup>38</sup> Fernando Alegria, *Camaleón*, México, Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones, 1950, p. 9. En adelante, las referencias de esta obra aparecerán como C, con el número de la página después de cada cita.

tensión interior de los personajes. El texto analiza intensamente los motivos políticos y personales de todos los hombres que acceden a la posibilidad de traicionar sus convicciones ideológicas. Aunque la posición política del autor se manifiesta claramente hacia el izquierdismo y a favor de la sublevación del pueblo, su manera de asumir el discurso histórico-social crea un mundo imaginario, donde el lector participa con su propia interpretación. Esto es el resultado de una técnica novelística en la que se emplean principalmente dos recursos: una pensión como el escenario central del relato y el manejo de varios puntos de vista narrativos.

La pensión representa un microcosmos de la sociedad latinoamericana. Es un espacio donde se juntan varios hombres y donde cada uno personifica un sector social, con lo que se tienen diferentes perspectivas de la situación política del país. El punto de vista cambia constantemente y permite un análisis de la interioridad de los personajes y de la tensión entre el deseo y la realidad y entre el pensamiento y la acción. El autor instala al protagonista en una pensión donde viven diferentes tipos humanos pertenecientes a varios estratos sociales.

Entre nosotros se hallará usted [Martín] en confianza, no le pasará lo que a los turistas que sólo ven dos clases de gentes: la clase alta, porque teniendo que mostrar y orgullosos de sus riquezas y de su cultura se precian muchísimo de la amistad del extranjero; y los pobres, porque los pobres viven de la calle y no pudiendo ocultarse en la calle los ven. (C, p. 89)



De esta manera, él entiende lo que no se ve en la calle, y capta la fisonomía social de carácter multifacético. Y este intento de revelar la intriga de la realidad latinoamericana a través de la presentación de un espacio diminuto, se percibe en todas sus obras posteriores como elemento principal. En *Caballo de copas*, el novelista describe el ámbito del hipódromo como un mundo oculto norteamericano. Y en *Los días contados*, el barrio popular revela la vida íntima.

En *Camaleón*, la pensión es un microcosmos de la sociedad isleña; el lugar donde la gente discute, donde Rael, el líder sindical, es arrestado y donde Martín escucha y participa en la polémica. Los diálogos que se realizan en esta casa siempre giran en torno a la política y cada quien externa su opinión. Aquí cada quien tiene su propia voz, y la expresa con toda libertad. El ejemplo es Don Ciso, el representante de la clase media conformista: "yo soy partidario del orden". (C, p. 133) Él está entre demócratas que "nunca ambicionaron mezclarse con las clases altas" y que son defensores de la clase baja porque "entre los pobres está la familia". Pero políticamente es antirrevolucionario, "con una sonrisa burlona pero condescendiente en los labios", en el buen sentido, porque no quiere que "sus amigos se metan en peligrosos antagonismos con las autoridades". (C, pp. 151-152) Así muestra Don Ciso su opinión a sus compañeros huelguistas:

Todo isleño, bien nacido, tiene el deber de tomar una decisión. Yo he tomado la mía. Los huelguistas son traidores a la patria, ¡mientras más luego acaben con ellos, mejor! (C, p. 135)

Por otro lado, para evitar el simple dualismo ideológico, en la narración aparecen constantemente varios puntos de vista: una voz en tercera persona, los monólogos de Martín y los debates sobre las estrategias y actividades políticas entre los huelguistas, que discuten y critican las opiniones de los otros.

Aunque formalmente el narrador omnisciente maneja el proceso del relato, casi siempre los monólogos de Martín intervienen en la narración y analizan los actos de los personajes y la situación. Ambos narradores se juntan a veces sin distinción, y otras, el narrador en tercera persona mantiene la posición crítica hacia Martín. La siguiente cita, por ejemplo, muestra la mezcla de dos puntos de vista. Es un monólogo de Martín en torno a su preocupación por la situación histórica en América Latina; empero, no se distingue de la posición del narrador principal.

[...] ¿hacia dónde marchaba la juventud de este pequeño país negando una a una las leyendas heroicas de su pasado, haciendo mofa de antiguas consignas morales y políticas y abandonándose a los golpes de suerte e inspiración, si no a un caos simpático, a la bohemia de una completa miseria nacional? (C, p. 100)

Martín representa el prototipo, en el sentido peyorativo, del intelectual. Se trata de un estudiante, pensador y no activista, siempre distanciado de la realidad. Su origen norteamericano conlleva necesariamente el problema de la diferencia cultural, que él no puede superar, y el conflicto con sus compañeros, que realizan acciones políticas como parte de una lucha por el pan de cada día. La diferencia cultural no le permite entender la realidad de América Latina. El joven vive el conflicto entre la idea y la acción, la biblioteca y la calle y, sobre todo, entre la realidad norteamericana y la latinoamericana. Ir a la Isla significa debatirse entre estos dos espacios contradictorios.

La determinación de Martín de ir a la Isla puede explicarse como una búsqueda de identidad juvenil, propia de alguien que anhela vivir en acción y no en la biblioteca, decepcionado por el tedio de la investigación académica:

una tesis sobre "el hombre" no nos interesa. Sus actos están demasiado recientes, falta la perspectiva histórica para juzgarlos. Nuestro departamento no puede aceptar una tesis doctoral sobre un hombre "vivo". Debe ser sobre un "muerto" para que tenga significación académica. (C, p. 32)

Las palabras del profesor aluden al tramo entre la biblioteca y la realidad, a que los intelectuales optan por observar y no por participar. Aunque Martín desea vivir en la realidad con acción, él

representa al hombre académico. Su deseo es vivir en la calle, pero "[...] su vocación era ser revolucionario a la distancia". (C, p. 19)

Cuando ocurre el ataque de los policías a sus compañeros huelguistas enfrente de Martín, él se siente completamente paralizado por esta violencia que llega sin previo aviso. "En su caso convenía actuar con calma", (C, p. 117) y muestra una actitud típica de observador:

Hubiera querido siquiera unos minutos para reflexionar, para inventar una actitud, para convencerse de que aquello realmente estaba ocurriendo. (C, p. 143)

La sátira del narrador en tercera persona, portavoz del autor implícito, a este tipo de personaje que no actúa, se nota en la expresión "a dios gracias él luchaba a miles de miles de distancia". (C, p. 19)

También la postura de los revolucionarios se revisa a partir de la perspectiva de Martín. La oscilación de Martín tiene la tarea de mostrar las actuaciones sin los prejuicios de la convicción ideológica. El escepticismo de Martín le permite meditar la realidad desde varios ángulos, observarse a sí mismo con una autocrítica severa y juzgar a sus compañeros revolucionarios. Sobre todo, su juicio apunta hacia el revolucionario soñador y romántico, Orlando:

[...] desbocado en mil quimeras de gloria, perdido en la multiplicidad de sus impulsos, gastándose en el proyecto de una vida que no debe realizarse para que la imaginación no deje de tener su pasto y el hombre no pierda la ilusión de llegar a ser un héroe. [...] ¿Por qué esa resolución de conquistar el mundo en un momento? Orlando no podía resignarse a servir de parte en un mecanismo demoroso; tenía que ser él mismo el eje, el motor, la orientación, y todo debía conseguirse improvisadamente, en un golpe de genio. ¡Oh, pueblo de débiles ilusos, el que no quiere ser presidente o caudillo, sólo puede aceptar la fama de la estrella de cine, o del artista de radio o del campeón. (C, pp. 180-181)

Martín observa a Rael, líder del movimiento de obrero, y verdadera imagen del héroe popular. Mientras otra gente escucha apasionada su discurso, él medita con tranquilidad:

¿A quién se dirigía Rael? [...] Acaso era un monólogo. El monólogo de un revolucionario que se ha quedado con un estribillo en la mente después de una feroz flagelación [...] usaba el lenguaje de la calle para refrescar la memoria de los oyentes, no para enseñarles nada sino para revivir la visión que les esperaba en sus casas, en las fábricas, en los campos. (C, pp. 184-185)

Así, Martín llega a analizar friamente al orador y capta su conflicto psicológico, su desmoronamiento moral y su oscilación ideológica, después de recibir la tortura en la jefatura policiaca:

A medida que Rael se desmoronaba y, disolviéndose en su

lógica política, chapoteaba en el marasmo de su mente afiebrada, Martín empezaba a traducir su discurso en términos de un conflicto moral, a someter las palabras del político a una especie de calor ultravioleta bajo el cual caían deshechas las membranas de la táctica revolucionaria, los mecanismos de seguridad transitoria y aparecía al desnudo el esqueleto de una idea febril, de un hombre golpeado en su conciencia, lleno de terror, aullando sin voz, accionando sin gestos en la obscuridad subterránea, rodeado de fantasmas de humo. (C, p. 196)

Su examen crítico de Rael se desarrolla hasta poner en duda su verdadero espíritu de luchador popular, y pensar en la posibilidad que llegara a convertirse en traidor del pueblo, en "camaleón":

Rael tenía la razón hoy; ¿la tendría la mañana? Subiría al poder el hombre que él y sus compañeros escogieran para libertar al pueblo, ¿no traicionaría como Mireles? (C, p. 196)

La diferencia cultural que enfrenta Martín como norteamericano es la causa de que no pueda penetrar en la realidad latinoamericana. Entre él y el espacio latinoamericano no hay coherencia cultural. Nunca podrá comprometerse con los movimientos de la Isla, y quedará sólo como un observador, pues para él no es necesario participar en la realidad de la Isla.

Cuando la actividad política no es sólo objeto de observación, sino la vida misma, Martín decide no ingresar al movimiento de sus compañeros. Identificarse con los isleños siempre resulta un fracaso. Esto se muestra claramente en el amor entre Martín y Lucila, la

esposa de Orlando, porque Martín no puede reemplazar la posición de Orlando en el amor con ella: para él, el amor es un refugio frente a la situación política; para ella, el amor incluye a la vida, y no se separa de la misera realidad. Lo que sueña Martín con su amante es estar "solos en una isla dentro de la Isla". (C, p. 204) Lo que une la pareja isleña es la situación miserable que juntos sufren, y al convivir en el mismo contexto político-social poseen la misma cosmovisión: " [...] la verdad es que en política se entienden". (C, p. 122) Así, Martín se da cuenta de que entre ella y Orlando existirá siempre un lazo que él jamás podría tocar, un plano donde ellos se encontrarían siempre y "él quedaría al margen contemplándolos, forastero". (C, p. 169) Lucila es el conjunto de la vida isleña: sin aceptar su modo de vivir y pensar, es imposible poseerla.

En suma, gracias a dos recursos -una pensión como espacio microcósmico y diversos enfoques en a la observación de la posición política de cada personaje-, es posible contemplar en *Camaléon* la verdadera realidad latinoamericana.

## II.2.2. LA REALIDAD LATINOAMERICANA

La realidad de la Isla se define por una política dependiente, ya que el imperialismo norteamericano determina la conducta del gobierno latinoamericano. El espacio novelesco se explica como el campo de lucha entre dos fuerzas oponentes: el gobierno tirano,

dependiente del norteamericano, y el movimiento obrero por la emancipación del pueblo.

En la obra, la penetración del imperialismo norteamericano en América Latina se da en el sector económico y en el político. El motivo de la llegada de Martín, que obtuvo la beca de la "Compañía Isleña de explotación del Uranio", no es sino una manera novelesca de mostrar la dominación norteamericana en el campo económico isleño. La presencia de las grandes compañías y monopolios imperialistas en el mundo de la Isla aparece en varias partes (C, pp. 33, 38 y 161). Mayer, el agente de CIA, viene a la Isla como comerciante de armas. En la universidad norteamericana enseña que Sudamérica es "campo propicio para hacer fortuna de un modo rápido"(C, p. 13) para los individuos que tienen una especialidad técnica desarrollada.

La explotación económica se liga estrictamente con la política norteamericana. Los grandes monopolios se asocian con los políticos isleños corruptos para conseguir privilegios. (C, pp. 74-75) "La Política del Buen Vecino" maneja las elecciones fraudulentas y el terror político. (C, pp. 190-194)

El caso del presidente Mireles es representativo de este tipo de invasión extranjera, pues "permitía entregar a los americanos" (C, p. 140) la totalidad el país: "la tierra no es de nadie, no reconoce el dueño, pero sufre con nosotros que la buscamos para morir en ella". (C, p. 141)

Conocer la realidad latinoamericana es entender por qué toda la



gente tiene que preocuparse por la política nacional. La realidad se define por su carácter político, que se muestra simbólicamente en la existencia excesiva de los partidos en un país tan pequeño:

Usted [Martín] claro, no se puede dar cuenta de lo complicada que es nuestra política. Hay mar de partidos: conservadores, radicales, liberales, socialistas, demócratas, comunistas, falangistas, huifa, rendija, la mamá y la hija. (C, pp. 73-74)

Y este fenómeno se determina por la pobreza. Es decir, meterse en la política significa cuestión de pan de cada día. Esta naturaleza latinoamericana se pone en evidencia mediante la comparación de dos espacios contradictorios: América Latina y los Estados Unidos.

A través de la voz de un isleño, el autor explica la diferencia de significado de "política" en los Estados Unidos y en América Latina:

En los Estados Unidos el pueblo elige a sus representantes como en un carnaval. "¿Para qué perjudicar a este tío, cuando en cualquier otro oficio se moriría de hambre? Give him a chance. [...] De todas maneras no será él quien gobierne, sino el que tiene dinero. Es la costumbre y resulta muy cómodo." ¿A quién le importa el número de retrasados mentales que triunfan en cada elección? El país sigue su marcha victoriosa a pesar de ellos. Siempre habrá algo para todos, aunque haya demasiado para unos pocos. (C, p. 46)

Al contrario, en América Latina la política es la cuestión

económica. La política penetra en la vida cotidiana y la gente vive dentro de ella:

sin política no hay comida, si es política afortunada como usted tres veces al día, si al embarcarse en un partido mete usted la pata no como sino dos o quizás una vez al día, una, para que los chiquillos puedan comer tres. Usted no decide meterse en política, lo decide el estómago. (C, p. 147)

La cita explica la relación entre política e individuo. En este continente, "todos los jefes políticos determinan [...] parte de nuestro destino, del suyo y el mío". (C, p. 44) En el espacio político el hombre no puede existir aislado ni ser indiferente ante la realidad en que vive. Esto significa que cada hombre cambia el destino de los otros, y los otros se convierten en una realidad. Así pues, los isleños sienten el cambio de la historia. Cada acontecimiento político implica un cambio en la vida cotidiana:

Por lo general, dejamos que tal cosa suceda sin que nos llame mayormente la atención. Pero se da el caso que ese anónimo ser, en cuyo destino influye este caudillo, de súbito se individualiza, adquiere personalidad y es usted [...] considere cómo la fuerza misteriosa de este elemento de la naturaleza que es el caudillo hace girar en determinado sentido las aspas del destino de un centenar de seres humanos [...] Mientras el jefe piensa en las secuencias internacionales y en la resonancia histórica de sus actos no sabe que los cambios están sucediendo junto a él, a sus espaldas [...] Por todas partes son precisamente los personajes que no pertenecen a la historia los

que el caudillo toca y echa a caminar. (C, p. 44)

En América Latina, el hombre vive la historia ligado estrictamente a los otros seres. Esto determina la característica primordial de la realidad latinoamericana: la manera de relacionar al hombre con el espacio adquiere el sentido político en esta obra.

### II.2.3. EXAMEN DEL ESPÍRITU REVOLUCIONARIO

En *Camaleón* hay cuatro personajes principales: el presidente Mireles, Martín, Rael y Orlando. Mireles es un ejemplo típico de los políticos latinoamericanos que cambian su postura inicial y traicionan al pueblo en aras de sus intereses personales o por la presión de los Estados Unidos. Martín es el intelectual que oscila entre el pensamiento y la acción en el ámbito político. Rael representa al verdadero héroe, pues dedica su vida a la lucha por la liberación del pueblo. Orlando también es revolucionario, pero actúa impulsado por motivos románticos. De entre ellos, Rael y Martín ocupan la mayor parte de la narración y sus pensamientos, expresados en diferentes núcleos, muestran dos versiones de la realidad política y del camino del movimiento obrero.

El personaje Mireles es una parodia satírica de la figura del presidente González Videla, de Chile, que al recibir el sobrenombre

de Camaleón, simboliza al traidor.<sup>39</sup> El autor lo ridiculiza: su partido es el "Club Metafísico Radical"; él es "el mediocre oportunista, el prelado sinvergüenza, el bandido, el incauto, el héroe o el esclavo" (C, p.44); "Es un gran hombre, incluso sabe leer" (C, p.43); "Juró en palabras sencillas cumplir el programa que se le había confiado [...] con lágrimas en los ojos, no traicionar jamás al pueblo" (C, p. 21) ; luego, "con voz chillona e histérica negó su juramento". (C, p. 22)<sup>40</sup> Los periódicos describen las entrevistas populares inauguradas por el presidente. Un día a la semana viene toda clase de personas hasta el palacio a exponer sus quejas y a implorar ayuda: "[...] voy a implantar una ley contra los maridos que abandonan a sus esposas". (C, p. 39) Le contesta a un hombre que atropelló a una anciana mientras manejaba su auto en estado de ebriedad: "A cualquiera le pasa, camarada. Redúzcanle la sentencia a la mitad". (C, p. 39)

La descripción de este personaje típico, "camaleón", no es lo más importante de esta obra. En cambio, la narración muestra el proceso de cambio de postura de algunos colaboradores del movimiento popular. Orlando y Martín representan lo negativo. El primero, por su impulso emocional en las actividades revolucionarias,

---

<sup>39</sup> Este libro, que contiene una crítica severa y satírica, no logró entrar a Chile porque González Videla, blanco del ataque, estaba en el poder.

<sup>40</sup> Las citas demuestran que Mireles es una parodia de Gabriel González Videla, el presidente chileno de esa época. Pablo Neruda se refirió, hablando de González Videla, al "caimán nocturno". "[...] los ojos en las minas se dirigen a un punto, / a un vicioso traidor que con ellos lloraba / cuando pidió sus votos para trepar al trono / [...] derramaba las lágrimas, / se sacaba los dientes prometiendo, / abrazaba y besaba a los niños que ahora / se limpian con arena la huella de su pústula." Pablo Neruda, *Canto General*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 390.

y por su carácter pasivo en la actividad política, el segundo. Orlando no puede detener el movimiento que lo empuja ni puede, tampoco, explicárselo; y "huye sin saber qué le hace huir, golpea con los ojos cerrados, contra la pared; ignora absolutamente qué podría hacer si de repente le pusieran la victoria en las manos". (C, p. 168) Martín analiza el peligro del tipo de revolución que maneja Orlando, en la que faltan el entendimiento de la realidad y la táctica en la lucha.

[...] revolución impaciente, afiebrada, plena de sentimientos, chocando sin remedio contra la apatía y la debilidad de sus compañeros, contra el cinismo cruel y la fría estrategia del enemigo; revolución de horas, del instante en que le alcanzaba la desesperación y sentía que en su mano estaba el secreto para mover la montaña, idea de una revolución que le asaltaba a cierta hora en la mañana y le echaba a la calle malhumorado pero enérgico, a buscar por las calles el encuentro del cual volaría la chispa renovadora [...] ha gastado sus energías en un sueño. (C, pp. 180-181)

Este tipo de impulso sólo significa ser heroico o conseguir la fama. La revolución instantánea no sirve para cambiar la historia. Sin embargo, este discernimiento no sólo le asigna a Orlando, sino también a la mayoría de los hombres latinoamericanos metidos en la revolución de esa época. Por eso Martín dice: "nadie ambiciona sencillamente vivir su papel de ser humano!" (C, p. 180)

El factor importante en la configuración de Martín es la posición antiimperialista del autor. Con un tono de burla, la narración revela la falsa voluntad del heroísmo norteamericano. Para

ellos, ir a la Isla es una aventura y una "autosatisfacción":

¿No se ha fijado cómo los héroes de novelas norteamericanas van a otros países a dejarse matar en brazos de rubienudas? ¿Pasionarias por cualquier causa o por ninguna causa, impulsados simplemente por una fuerza fatal? Van a España, Grecia, China, Centroamérica, Polonia. Actualmente no puede escribirse la novela de ninguna revolución en ningún país si no hay en ella un norteamericano de héroe o de víctima. Y quien sabe si usted [Martín] mismo no va a la Isla para novelarse o que lo novelen. (C, pp. 48-49)

Por eso el estudiante isleño le dice: "No, por favor quédese usted en su casa y reviente de felicidad. Déjenos vivir nuestra cochina vida, que así nos gusta más!" (C, p. 50) La crítica amarga que el isleño le hace a Martín tiene lugar cuando éste traiciona a los compañeros revolucionarios. Aunque no fue su intención, por su culpa los huelguistas son arrestados y Martín regresa a su país. En este momento, a él no le interesa de momento la suerte de Rael y Orlando, sino lo que Lucila estaría pensando en esos instantes sobre él: "¿Creerá que soy un cobarde?" (C, p. 12) Esto no es "una sensación" de pecado [...] sino más bien una molestia que acaso provenía del simple temor de haber hecho el ridículo". (C, p. 11) Y el narrador lo critica severamente: "Era cosa de amor propio". (C, p. 11)

Martín justifica su traición: piensa que, después de todo, la lucha de los hombres nunca cambiará la historia. La desesperanza

ante la imposibilidad de alterar el rumbo de la historia lo hace abandonar su ilusión de seguir el camino revolucionario: "¿qué iba a hacer yo por ellos? ¿Un acto heroico? ¿Para qué? Eso tenía que suceder, nada ni nadie lo hubiera evitado". (C, p. 12) Así, su actividad política en la Isla termina como sólo una aventura:

[...] lo mejor era partir, dejar todo este llo atrás y sepultarlo con millas y millas de distancia [...] Sin una idea clara de lo que haría cuando llegase aquí, movido por sueños pseudo-intelectuales, medio humanitarios y medio sexuales, alimentados por algo de novela y algo de cine y mucho de su impaciencia adolescente asfixiada en un medio que le impedía las expansiones [...] todo, todo era un picnic más o menos trascendental, una variedad de picnic entre tantas que hasta ofrecían lugar para verdaderos heroísmos [...] pero y si a pesar de todas sus buenas intenciones ellos descubrían que su fracaso de esa tarde se había debido a él, ¿comprenderían que en su error sólo le empujó su ingenuidad y su deseo de ayudar, o se volverían contra él diciéndole: "por favor, compañero, vuélvase usted a su tierra, váyase usted y déjenos en paz, luchando solos, porque es un hecho que hasta en su propia buena voluntad usted nos traiciona?" (C, pp. 294-296)

El otro personaje que atrae nuestra atención es Rael, el líder sindical del movimiento obrero. Esta figura aparece como la de un verdadero héroe popular. En vez de la revolución ostensiva, Rael elige el camino de la lucha constante: la huelga. La índole de la huelga estriba en el reto de resistir y de evitar el riesgo de convertirse en héroe en sentido negativo. La causa por la que adquiere el rango de verdadero héroe proviene de su frustración ante

la lucha política. En las elecciones, Rael, así como millares de isleños, tenía fe e ilusión en el triunfo de Mireles, quien "le había parecido un Mesías". (C, p. 149) Rael esperaba de Mireles "la libertad del país de ciento treinta y seis años de esclavitud civilizada". (C, p. 149) Cuando el presidente abandona la esperanza de los compañeros políticos que lo apoyaban, Rael deja su puesto anterior como asambleísta y busca el nuevo camino por la liberación. Rael percibe la lucha como un político profesional, para el que siempre existe la posibilidad de olvidar la demanda verdadera de los pueblos. A través de la experiencia histórica de 1946, en las elecciones presidenciales, aprende cómo la gente se convierte en falso héroe en el movimiento institucionalizado:

[...] la dirección no nace de la nada, por lo menos en un movimiento revolucionario la dirección es un complejo dinámico que resulta de múltiples voluntades dispuestas hacia un común objetivo, de un razonar y un actuar simultáneo sobre la base de una doctrina. Cuando los individuos de un movimiento revolucionario renuncian a participar en esa dinámica, ya sea por rutina o por incapacidad, entonces se transforman en presas fáciles para el caudillo y el demagogo. (C, p. 218)

Así, en la campaña presidencial, sin darse cuenta, Rael se convierte en un político de asamblea, y gasta todas sus energías en compromisos, pactos, discursos y campañas electorales, y se separa del pueblo día a día, y olvida la verdadera razón y el verdadero



principio de su lucha. Finalmente comprende la gravedad de su error: se ve comprometido en un falso conflicto. Y le parece que la traición del presidente Mireles puede ser "un justo castigo".

Entonces se pregunta qué cambio hubo después del triunfo electoral. El aborrecimiento del triunfo político le hace buscar el nuevo camino de la lucha sin gloria. Ya sabe que aquella forma de ganar no trae el mejoramiento verdadero de los isleños:

Llevaban la buena nueva, el cambio de rumbo después de siglos de humillación. ¡Qué importaba un poco más de miseria, una injusticia acaso, un olvido, qué importaba? "Ganamos, vamos marchando y cantando. Adelante." Era todo lo que importaba, para eso se hacía una revolución en la Isla [...] mañana será otro día... habrá cambios... hemos ganado, puchas. Si parece mentira, habrá cambios... los cambios vinieron pero, qué diferentes a los esperados! (C, p. 155)

Y él decide luchar "dentro del pueblo". (C, p. 218) Por ello estalla la huelga. En la huelga ya no existe el heroísmo. El triunfo se deriva de la capacidad de resistir todo el tiempo. Ahora la pregunta consiste en saber cuál es el objetivo de la lucha sindical. En vez de ganar las elecciones y la riqueza material en un país dependiente de los Estados Unidos, la dignidad es lo único que cuenta. Ése es el objeto de la huelga: "Nuestra tarea consiste en detener al pueblo en su carrera de envilecimiento, en hacerle despertar a su dignidad". (C, p. 218)

Rael luchaba por obtener una satisfacción a su dignidad personal, aunque en un sentido general las cosas no cambiaran enteramente, por lo menos la mayoría, el pueblo, no tendría que vivir de la compasión de los demás, sino que mantendría un puesto en su tierra por derecho propio. (C, p. 151)

Frente a esta postura de Rael, Martín reacciona y habla de la revolución a través de la lucha armada. Aquí se nota la clara distinción entre dos modos de vivir frente al acontecimiento histórico: la vía de la revolución por la lucha armada o el movimiento sindical. El rechazo del primero por parte de Rael proviene de la derrota experimentada en el año 1946, cuando Mireles transforma la victoria del sector izquierdista en instrumento del despotismo reaccionario. Y ambos tienen que ver con el heroísmo. En el siguiente discurso, Rael examina este tema:

[...] en esto usted tiene razón [...] Todo esto es cierto y justifica una revolución; sin embargo, revoluciones de esta clase que son producto exclusivo del resentimiento, generalmente acaban por ser instrumentos de la peor ralea de oportunistas [...] para nosotros el camino debe ser otro [...] El delito de quien nos gobierna, en sí, como acto individual, carece de importancia [...] Al principio, cuando su claudicación [de Mireles] se hizo evidente, la primera tendencia de todo hombre libre fue la de atacarle a fondo [...] Entonces *el apóstata es un héroe: un antihéroe, pero un héroe* [...] Volviendo a mi razonamiento inicial: en este caso el pueblo debe planear objetivamente su reconquista y llevarla adelante con estrategia hacia una victoria segura. Nuestros obreros fueron a la huelga impulsados por una miseria que nadie puede negar. Declaramos una huelga general [...] nunca estuvo con

nosotros y su partida la vemos hoy sin inquietud [...] Nos dicen que el pueblo está dividido en veinte partidos políticos. Mentira, esos partidos representan a veinte cobardes que desertaron o a veinte pillos que se aprovechan de la confusión. *El país sigue dividido en dos grupos: los que están y los que no están* [...] los que no están, la masa gimiente y apestada de los arrabales obreros, la masa sucia y mal nutrida [...] Cuando llegue el momento decisivo, ese instante de crisis que "los que están" se niegan a reconocer, "los que no están" estarán de nuevo con nosotros. (C, pp. 188-194. Los subrayados son nuestros.)

La lectura de lo anterior nos permite comprender varios puntos sobre la percepción ideológica del autor: la lucha armada y el cambio del sistema estructural del país mediante elecciones vienen siendo lo mismo, porque tiene la ilusión de un cambio social de golpe; la gente que sueña con ser protagonista de la historia, opta por estos caminos. La otra opción se encuentra en la lucha constante sin actos heroicos. Como se ve en los subrayados, tanto el héroe como el antihéroe tienen el mismo sentido negativo, y el sentido contrario lo representa el pueblo. Por último, los partidos políticos que representan las diversas doctrinas no son importantes en el cambio social. "Los que no están" significa los hombres que no salen - no están - a la superficie de la historia: "los rotos".

Buena parte de la trayectoria narrativa de Fernando Alegría se explica como la búsqueda de héroes nacionales que tengan arraigo popular. Mediante el agudo análisis del mundo interior de cada personaje, revisa profundamente la conciencia política de los latinoamericanos que desean cambiar la historia. Esto difiere de su

tendencia inicial, propia de sus primeras obras. En *Lautaro, joven libertador de Arauco*, el narrador enfoca las actividades heroicas de los hombres a favor de la lucha contra los invasores españoles, y casi no se encuentra el conflicto interior de los personajes. En cambio, *Camaleón* es un denso examen de las convicciones ideológicas de los protagonistas y del mundo interior de cada personaje que piensa y actúa en el espacio político. Y al analizar dichas actividades, revisa el espíritu revolucionario de América Latina.

### III. IMAGEN POPULAR DE LOS CHILENOS

#### III.1. CABALLO DE COPAS

##### III.1.1. EL MANEJO DEL LENGUAJE

*Caballo de copas* retrata la vida de los hispanoamericanos en la ciudad estadounidense de San Francisco. Esta obra ha sido juzgada elogiosamente por la crítica.<sup>1</sup>

Esta obra es reconocida como la primera novela sobre la vida de los chilenos en los Estados Unidos. También, como precursora de la literatura chicana.<sup>2</sup> Este libro es un verdadero estudio de los

---

<sup>1</sup> En 1957, la Universidad de Concepción entregó el Premio "Atenea" a esta obra. Después de la primera publicación en Chile, esta obra tuvo doce ediciones hasta el golpe militar. Tiene tres ediciones en España y traducciones a muchos idiomas, como el inglés, el ruso, el checo y el rumano. En el año 1983, en Checoslovaquia, se transmitió por radio. Víctor Valenzuela, "Entrevista con Fernando Alegria en Stanford University (6 de noviembre de 1983)", *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegria*, (Juan Armando Epple, ed.), Lima/San Francisco, Latinoamericana Editores/Stanford University, 1987, p. 199.

<sup>2</sup> "En medio de la sorprendente evolución de la novela chilena, remozada y vigorosa en poco más de un decenio, faltaba una obra que pintara la existencia de nuestros compatriotas en los Estados Unidos." Ricardo A. Latcham, "Fernando Alegria, *Caballo de copas*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XXIV, núm. 47, 1959, p. 191.

hispanos trasplantados a Norteamérica,<sup>3</sup> en el que se muestran nítidamente problemas humanos:

En ninguna obra como en la presente hace el autor crítica social desvergonzadamente amarga. Pero la técnica del artista ha llegado en esta novela a una perfección tal, que el lector desprevenido se traga toda la crítica sin darse cuenta, porque está real e idealmente envuelta en la auténtica realidad descrita.<sup>4</sup>

En cuanto a la forma novelesca, Seymour Menton señala la buena estructuración de los argumentos entrelazados.<sup>5</sup> La trama central de esta narración es la historia de un caballo chileno, ganador de una sola carrera y héroe en el mundo del hipódromo de San Francisco. Hay otras dos historias imbricadas con la del caballo: el amor del narrador por Mercedes y la lucha de los estibadores, donde sobresale la figura de Marcel, padre de la enamorada. Estas tres tramas se tejen muy hábilmente.

De esta narrativa, entre otros aspectos sobresalientes, se ha mencionado su superioridad respecto a su excelencia descriptiva y a su preciso manejo del diálogo, donde se muestra la auténtica chilenidad. El diálogo, especialmente el que se da entre el narrador y

---

<sup>3</sup> Seymour Menton, "Caballo de copas", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. XLII, núm. 1, marzo de 1959, p. 123.

<sup>4</sup> Carlos D. Hamilton, "Sobre Fernando Alegria: *Caballo de copas*", *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, vol. XXIV, núms. 1-2, 1959, p. 110.

<sup>5</sup> Seymour Menton, *op. cit.*, p. 123.

"el roto" Hidalgo, es del "diálogo chileno andaluz, luciente de picardías", que "no supera ninguno de nuestros [chilenos] famosos costumbristas". Así, el lector chileno puede gozar "con la sal y la astucia".<sup>6</sup> Pero también cuando hablan mexicanos, como "el Cuate", o un filipino o los norteamericanos, el diálogo es siempre vivo y real.

- Chitas la payasá. Estai botando tu juventud y tu platita.
- Profunda aserción, hermano; pero no las boto; las reproduzco.
- Así será, pu, ñor. Ganas ahora, pero la suerte no te va a durar toda la vida.
- Con que me dure unos pocos meses, con eso me contento.
- ¿Y de qué te va a servir eso?
- De base para futuras inversiones.
- No me hagas reír, si no soy na recién nacido, pus, gallo. Esa plata se va como viene. ¿Queris que te diga? Mira, en las carreras no ganan los ñatos carreristas. (CC, p. 92)<sup>7</sup>

Con este tipo de diálogo, la narración siempre conlleva un buen sentido del humor. La siguiente cita es uno de los ejemplos llenos de humorismo, donde muestra la nostalgia del jinete Hidalgo por su país natal en la manera de insistir en la superioridad de Chile:

Hidalgo hablaba transfigurado, a gritos casi [...] Se puso a insistir agresivamente en la superioridad de la mujer chilena y de la cocina chilena. A ratos no me daba cuenta si se estaba

---

<sup>6</sup> Carlos D. Hamilton, *op. cit.*, p. 110.

<sup>7</sup> Fernando Alegria, *Caballo de copas*, La Habana, Casa de las Américas, 1981, p. 92. En adelante, las referencias al texto aparecen como CC, con el número de la página después de cada cita.

comiendo una pierna de pollo o de mujer. Todo le salía dulce de la boca: el pastel de choclo y los besos de una antigua querida [...] "Chile, Chile, Chile", repetía. Algunos pensaban que estaba hablando del chile mexicano, y cada vez que Hidalgo decía chile, un borracho agregaba a manera de explicación: "Chile con carne, *he means* chile con carne". (CC, p. 23)

Otro acierto que apuntan la mayoría de los críticos se encuentra en la exposición lírica y sensible del lenguaje montado en el tono nostálgico de su país natal. Abundan las descripciones poéticas de San Francisco, sobre todo de sus partes exóticas. La descripción ambiental del muelle junto al mar es sobresaliente por su riqueza lírica a la vez que nostálgica.\*

[...] había descendido la niebla sobre San Francisco. Se viene del mar, tragando puentes, colinas y edificios; se queda sobre la ciudad, calentándose en las brasas de los avisos luminosos que la tiñen de rojo; se amontona en un rincón del cielo y se esfuma, de repente, como un fognazo, en la madrugada. Desde la bahía emerge la voz ronca de la sirena que alerta a los barcos. Luces rojas y amarillas se encienden en los muelles, en el Golden Gate y el puente de Oakland. En las bocacalles silba el viento marítimo. (CC, pp. 83-84)

Por otra parte, la agilidad descriptiva del autor también se nota en la escena del juego de naipes, en el campo de la cosecha del

---

\* El lirismo y la riqueza en la descripción ambiental está analizado por Dorothy Hayes de Huneus, "Recent chilean literature", *Americas*, Farmingdale, Nueva York, vol. X, núm. 9, septiembre de 1958, pp. 39-40.



jitomate. El capataz norteamericano provoca la pelea con el mexicano "el Cuate", quien gana el juego. La narración capta cada momento de los gestos, los movimientos y las situaciones sugerentes:

El Cuate permaneció inmóvil. Ni un músculo se agitó en su rostro. Tenso como una cuerda de acero, dejó pasar unos segundos que fueron como pulsaciones gigantes en el silencio de la barraca. La boca apretada, los ojos relucientes y fijos sobre los naipes, las manos pálidas siguió manipulando ágilmente la baraja. El patán quedó mirando con extrañeza esa figura de diabólico enano. Esperaba una reacción violenta, pero no venía. Escupió y se pasó la mano velluda por la boca. De pie allí en las tinieblas, le veíamos tambalearse. La camisa azul le agrandaba los hombros. Hizo un movimiento con la pierna, como avanzando para tirar una patada. Levantó casi la bota. Clic. En la mano del Cuate apareció como un relámpago la luz de una navaja. Quedó el otro con la pata en el aire, inmovilizado por el terror, y el Cuate con esa lengua de sierpe en la mano. (CC, p. 137)

Así, el tono de la novela se sostiene siempre con gran sentido del detalle y de la observación. Se percibe en las líneas transcritas una asociación de imágenes sugestivas que tienden a integrar una atmósfera peculiar. Al referirse a este relato, Ricardo A. Latcham afirma que es una novela en la que culmina el criollismo.

Podría decirse, algo superficialmente, que es una de las novelas criollas más entretenidas de todos los tiempos. Pocos escritores actuales conseguirán superar a Alegría en desenfado, en sutileza para captar una situación en pocas pinceladas y en un auténtico aire de sinceridad que crea pronto una atmósfera

adecuada a la plenitud del relato.<sup>9</sup>

Otro aspecto que nos llama la atención en esta novela es su tono picaresco. Nuestro interés está en el modo en que adapta dicha forma y en su función específica en la estructuración del relato. Por este motivo, primero trataremos de examinar los principios básicos de la composición de la novela picaresca, a fin de ver su participación como centro de una serie temática específica. En segundo lugar, analizaremos la imagen de San Francisco como el espacio narrativo donde flota la vida de los hispanoamericanos. Y por último, veremos cómo éstos enfrentan la realidad norteamericana.

### III.1.2. LA FORMA PICARESCA

En la mayoría de los comentarios a la novela *Caballo de copas* se encuentran asociaciones con la picaresca, iniciada con *El Lazarillo de Tormes* a mediados del siglo XVI. En primera persona, Fernando Alegría cuenta la transformación de un pícaro. El propósito de analizar los elementos de la picaresca que se manifiestan en esta obra persigue revelar por qué los aplica el autor.

Según Jean Franco, la novela picaresca reaparece en América Latina del siglo XX en un grupo de escritores que prefiere esta forma

---

<sup>9</sup> Ricardo Latcham, *op. cit.*, p. 192.

para enhebrar una serie de episodios en sus narraciones hechas en primera persona: *El casamiento de Laucha* (1906), *Pago Chico* (1908) y *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910), de Roberto Payró; *El águila y la serpiente* (1928), de Martín Luis Guzmán; *Apuntes de un lugareño* (1932), *El pueblo inocente y Desbandada* (1934), de José Rubén Romero; *Lanchas en la bahía* (1932) e *Hijo de ladrón* (1951), del chileno Manuel Rojas.<sup>10</sup>

Estos escritores adoptan la forma picaresca en su narrativa para romper ciertas limitaciones del realismo cerrado y rechazan el sistema mecanicista de causa y efecto, propio del realismo tradicional. El mismo autor explica el motivo de este fenómeno:

[...] todos los autores que usaron la forma de la novela picaresca estaban desafiando deliberadamente la imposición de pautas a los hechos. Querían mostrar el carácter casual y desordenado de la experiencia y a menudo se negaban a atribuir a los hechos un orden evolutivo, como se negaban a ver el progreso humano como una meta.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 8ª ed., Barcelona, Ariel, 1990, pp. 188-195.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 195.

John Brushwood observa la obra de Fernando Alegría desde esta perspectiva, al mencionar la forma fragmentada que se muestra en la prosa latinoamericana en la década de los cincuenta y de los sesenta: "[...] los años que siguieron a 1962 vieron varias innovaciones e intensificaciones de tendencias ya iniciadas y relacionadas con la angustia del siglo. La más cultivada es la narración segmentada; esta técnica es valiosa para crear nuevas apreciaciones de la realidad. También refleja la naturaleza fragmentada de la sociedad contemporánea, y la narración segmentada llega a ser a la vez centrífuga y centrípeta. Sin duda algunos lectores se preguntarán qué ha pasado con la narración. Con esta reacción en mente, es importante puntualizar que el arte de narrar no ha desaparecido. Un

Fernando Alegria dice sobre el surgimiento de este género en América Latina en nuestra época, que es una búsqueda del camino propio.

[...] porque las circunstancias históricas de los países americanos han determinado cierta evolución literaria, por ejemplo, se da el caso de que la novela latinoamericana empiece con una forma que corresponde a una forma europea anterior en tres siglos, es decir, empieza la novela latinoamericana con la picaresca, hay circunstancias de que la picaresca ha dejado de ser un género en la literatura española [...] de tal manera que no es un seguir modelos forzosamente o copiando, sino que es responder a circunstancias históricas que son diferentes.<sup>12</sup>

Esta técnica tradicional de *Caballo de copas* ofrece muchas ventajas. El autor prefiere un estilo que le permita superar el realismo tradicional. Así, se ve una imagen de conjunto de la vida de

---

testigo importante de este hecho es *Caballo de copas* (1957) de Fernando Alegria [...]" John S. Brushwood, *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México, Fondo de cultura Económica, 1984, p. 240.

Por otro lado, María Casas de Faunce elabora una bibliografía minuciosa sobre la novela picaresca latinoamericana desde el siglo XIX hasta la década de los setenta y la clasifica en tres categorías: en sentido clásico; en sentido lato; y en sentido míticamente picaresco. María Casas de Faunce, *La novela picaresca latinoamericana*, Madrid, Cupsa, 1977, p. 12.

<sup>12</sup> Ricardo Garduño Ramírez, "El desborde de la historia y el peso de personajes en la obra de Fernando Alegria", *El Sol de Toluca*, Toluca, 24 de mayo de 1979, p. D-1.

los hispanos en los Estados Unidos. Este tipo de narración de Alegría consiste en la descripción del detalle significativo y en su selección de anécdotas. En resumen, para Fernando Alegría este recurso fue el instrumento para novelar el mundo contemporáneo norteamericano y la vida de los desarraigados.<sup>13</sup>

Ahora bien, trataremos de analizar los elementos compositivos de la novela picaresca y sus funciones en *Caballo de copas*. Los siguientes son los factores más importantes: 1) El motivo del viaje. Los pícaros viajan sin cesar de un lugar a otro, y en medio de sus viajes se desarrollan sus destinos; 2) El principio del servicio. El pícaro es mozo de muchos amos. El protagonista de las narraciones picarescas es un individuo sin profesión estable, un individuo que no puede anclar su vida ni hallar un punto fijo; 3) El carácter autobiográfico. El pícaro cuenta su vida mirando hacia atrás, ya viejo o, por lo menos, en edad madura.<sup>14</sup>

En el caso presente, el motivo del viaje se encuentra en el carácter básico del narrador-protagonista: es un joven chileno que llega a San Francisco con la vaga idea de realizar estudios en alguna universidad norteamericana. En esa ciudad se traslada de un lugar a

---

<sup>13</sup> Una crítica puertorriqueña analiza el aspecto de crítica social que tiene la novela picaresca. Según ella, los siguientes tres elementos son comunes a todas las obras de dicho género novelesco: la visión de la realidad; el tono reflexivo; y las observaciones relacionadas con ciertas clases sociales. María Casas de Faunce, *op. cit.*, p. 13.

<sup>14</sup> Jenaro Taléns, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid, Júcar, 1975, p. 23. También véase: Oldrich Belic, "Los principios de composición en la novela picaresca", *Análisis estructural de textos hispanos*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 19-60.

otro, por un constante cambio de trabajos y pensiones. Incluso, hace un viaje a los campos californianos para ganar un poco de dinero en la cosecha de tomates.

Dichos traslados posibilitan el cambio de escenario que enriquece el espacio novelístico. En consecuencia, la ciudad de San Francisco, donde reside la mayoría de las diversas razas, aparece con un toque de exotismo, desordenado y vivo. Estos diversos lugares vistos por los ojos del narrador, adquieren la dimensión social y los espacios de los marginados y de los burgueses se contraponen.

La primera pensión donde vivió el pícaro joven y aquella en la que el narrador actual reside son un ejemplo claro de dos espacios competentes. Estos se contraponen por las características representativas de dos sectores sociales, el bajo y el alto.

El piso de linóleo estaba cubierto de escupos y de tabaco. Por todas partes había una pátina de sebo. La tela que servía de funda a los sillones y sofás parecía la piel de un animal disecado. La ruina se comía las mesas, las sillas, los estantes, como una peste voraz que, por extraña razón, semejaba nacer de unos ceniceros inmensos, sin forma y sin color, hundidos en un lodo de ceniza y nicotina. (CC, p. 25)

Vivo en un ambiente que pudiera llamarse de lujo [...] Las mesas y las sillas, del más depurado estilo vanguardista, llegan hasta mí como en ondas producidas en una superficie de agua tranquila. Acaso sea el efecto de un linóleo color arcilla y unas esteras de pelusa blanca. Acaso todo el departamento responde a la luz lejana del cielo de mayo: luz turquesa empolvada de celajes. Los estantes se achatan como gatos de angora [...] En

la tibieza del aire primaveral perduran los ruidos confortables de las casas vecinas. Suena una música sinfónica en alguna parte (CC, p. 8).

Por este constante cambio de escenario, se define la posición social del protagonista: "Un hotelucho de filipinos en San Francisco, un delantal de mozo, un muelle y un barco de carga siempre aguardándome, eso era yo" (CC, p. 32). Pero es, sobre todo, el viaje inicial, anterior al comienzo de los sucesos narrados en la obra, el que crea la situación básica que alimenta su condición de aprendiz de pícaro, lejos de su tierra natal, alerta a la tarea de sobrevivir.

El servir al amo, el segundo elemento de la novela picaresca, adquiere en esta obra una calidad específica, que se concreta por el cambio constante del empleo. El narrador-protagonista recorre varios subempleos transitorios, como lavador de platos, albañil, mozo del Hotel Fairmont, "pinche de cocina" del restaurante de North Beach, ascensorista en el Palace Hotel, barredor nocturno en el Five and Ten, tabernero en el muelle de los pescadores y repartidor de telegramas, que "desempeñaba sin mayor gloria y de los cuales me echaron casi a patadas" (CC, p. 41).

Este factor funciona como la mejor manera de expresar la dura vida de los inmigrantes en los Estados Unidos. "El empleo de lavador de platos me servía para ganarme la comida, y, además, unos pocos dólares. Era un oficio digno. Digno de perros" (CC, p. 13). La dureza del trabajo y el sueldo miserable se hace más evidente en el campo de jitomate.

Se nos pagaban siete centavos por cada cajón. Es decir, esto era lo que ganábamos nosotros, los que no éramos esclavos [...] Hacía un calor espantoso. Como todo desayuno habíamos recibido una taza de café negro. Me sentía mareado, sucio, débil [...] Primero traté de realizar el trabajo doblando la cintura. A la media hora no lograba enderezarme [...] imaginándome que había quedado doblado para siempre y que tendría que ir por el mundo caminando como un puente cortado por la mitad. Después opté por trabajar en cuclillas [...] me dolieron las rodillas, las pantorrillas y el peroné, como dice la canción. Los talones los sentía pegados al asiento, y con sólo un empujón habría salido rodando por el camino como la tortilla corredora. Me escocían las manos heridas por la maleza. Se me acalabró el pescuezo. En la tarde la espalda me humeaba y sentía el pellejo rojo y chamuscado por el sol. (CC, pp. 126-127)

La servidumbre siempre muestra un conflicto entre el amo y el servidor. Ambos se presentan como dos sectores sociales irreconciliables. Esa progresiva toma de conciencia remite directamente al problema de la lucha de clases dentro de una estructura socioeconómica determinada, de la misma manera que se da el choque entre blancos e inmigrantes de otros continentes. Se denuncia que la mayoría de los inmigrantes se ocupa de los trabajos duros y los norteamericanos tienen la posición dominante. La causa del conflicto viene del prejuicio racial de los blancos:

-Ustedes no pueden hacer nada sin que nosotros los estemos empujando y ayudando. Las pampas del salitre y las minas de



cobre producen porque son norteamericanos los que las trabajan [...]

-¿Qué sería de los centroamericanos sin la United Fruit Company? ¿Quién les enseñaría a cultivar la tierra y a aprovechar sus riquezas naturales?

-¿Jijo de la chingada! -exclamaba entonces un mexicano que había venido de bracero y que no hablaba ni jota de inglés-. Dígale a ese chingado que el día que lo cojan los guatemaltecos lo cuelgan y lo quemán a fuego lento. (CC, p. 41-42)

Lo mismo sucede en el campo de la cosecha del jitomate. El joven capataz norteamericano le da órdenes "como a un perrillo de Chihuahua" (CC, p. 126) al Cuate, que tiene edad suficiente para ser su propio padre. El desprecio se nota también en el uso de palabras como "greaser", término insultante que en Texas y en el sur de California aplican a los mexicanos.

De este modo, el conflicto entre los trabajadores y los propietarios coincide con el problema entre dos razas humanas: los blancos y la gente de color. La narración eleva el problema de dos sectores sociales contrapuestos a nivel de antagonismo entre inmigrantes hispanoamericanos y estadounidenses. Por esta razón, sin dificultad alguna, en el texto se encuentran varios ejemplos donde se relata el choque de diferentes razas humanas. En el campo de la cosecha del jitomate, el insulto del capataz al Cuate provoca inmediatamente una pelea entre los trabajadores y los capataces.

yo sentía en esos rostros morenos una satisfacción tranquila. Veníamos como equipo de fútbol después de reñida victoria.

Algo nos había hecho pelear juntos, y ese algo lo sentíamos uniéndonos sin que tuviéramos que expresarlo. (CC, p. 130)

Aunque el narrador-personaje no revela el motivo de la agrupación de los trabajadores, en este texto podemos encontrar el proceso de organización sistemática de los obreros y la presencia de los rompehuelgas, muy importante en la estructura de esta narración.

El Cuate y Yo, los colombianos, el argentino y algunos centroamericanos que participaron en la pelea, fuimos sindicados como "agitadores" y se nos aisló disimulada pero definitivamente. Desaparecieron los alambristas de nuestra barraca, a quienes dicho sea de paso, el argentino trató de organizar en un sindicato desde el primer día, y en su lugar vino a vivir con nosotros un extraño grupo, compuesto, en su mayoría, por vagabundos profesionales [...] Gente peligrosa, sin escrúpulos de ninguna clase. Nos miraban con expresión impasible, y en sus gestos lentos, como idiotizados, había una amenaza perenne dirigida contra nosotros. (CC, p. 130)

El antagonismo entre estas dos clases sociales y razas culmina en la lucha y la huelga de los estibadores al final de la novela.

Así, el principio del viaje y de la servidumbre tienen una función clara para el verdadero estudio analítico del mundo norteamericano y de la vida de los inmigrantes hispanoamericanos desde la perspectiva de un pícaro moderno. En otras palabras, Alegria apunta que la tragedia del pícaro del siglo XVII se convierte en dolor inmenso o en la enorme desvalidez del lumpen del siglo XX.

El último elemento de composición aplicado en esta novela es el autobiográfico, que facilita una observación objetiva del pasado gracias al distanciamiento temporal. La siguiente cita ejemplifica la posibilidad de contar lo sucedido con tranquilidad emotiva:

Hoy puedo narrar esto con objetividad y dar la impresión de que la carrera duró horas. Pero entonces todo fue cosa de fracción de segundo. la carrera íntegra duró tan sólo un minuto, cuarenta y cuatro segundos y tres quintos. (CC, p. 187)

La primera parte de esta novela diseña el marco de la enunciación total. Al principio, el narrador confiesa que la historia que va a contar es la transformación del "aprendiz de pícaro" (CC, p. 8) en un "hombre más o menos respetable y equilibrado que soy ahora". (CC, p. 8) Este elemento autobiográfico se liga con la simultaneidad de los planos temporales: por una parte, el tiempo de enunciación, que busca ser contemporáneo al del lector y, por otra, el tiempo del enunciado, que muestra los acontecimientos anteriores. Es decir, el narrador es el pícaro maduro, y el pícaro joven es el protagonista. El narrador es quien observa y critica al pícaro joven protagonista. Narrar un pasado desde el presente determina una perspectiva decisiva del texto. El distanciamiento temporal nos garantiza la posibilidad de que el pasado se evalúa ante la perspectiva del presente. Esta posición del narrador se convierte en una especie de autocontemplación. De este modo, el narrador recoge los sucesos

pasados, los reúne y les otorga un significado. Y el mundo que se nos abre desde el ángulo del narrador abarca el mundo en su totalidad:

para qué sigo adelante, si estos hechos, narrados así, deshilvanadamente, carecen en absoluto de significación. Lo mejor es proseguir en orden, y, recapitulando, reconstruir una breve historia, que es, si no dramática, al menos festivamente humana. (CC', P. 10)

Según la cita, el narrador busca el sentido de su pasado mientras reconstruye la historia. Este desdoblamiento del narrador-personaje nos abre dos mundos diferentes y dos puntos de vista distintos. Y la relación entre ambos y su situación en el conjunto se desprenden del sentido de la estructura total.

También es la que determina el sentido total que adquiere el mundo en cuanto a valoración ética del espacio y a los personajes. La relación entre estos planos presenta dos variantes básicas: en algunos casos, el narrador se identifica completa o parcialmente con el pasado que relata; en otros, lo condena en forma parcial o completa. La siguiente narración es un ejemplo claro en el que se manifiesta un sentido crítico frente el modo de vivir del pícaro joven:

En cuanto a mí, mi "vida" en esos tiempos era González. La verdadera vida, por cierto, nos iba pasando silenciosamente por el lado, enredándonos en pequeños acontecimientos que no advertíamos sino de un modo superficial [...] pero nosotros insistíamos en hacer y deshacer, con pertinacia ciega, pequeñas

alegorías y visiones que no poseían más consistencia que la bruma de la mañana. (CC, p. 157)

Pero, también hay un momento de la novela en que una reflexión en forma explícita describe y define el tipo de vida a la que se ha incorporado el narrador actual.

En frase tan absurda, Hidalgo sintetizaba la vaciedad total, la esterilidad y mediocridad espantosas de sus días en los Estados Unidos. *Eso era y eso probablemente sería yo: seres amorfos, vacíos, fichas de hombres, pequeños carteles encasillados en una rutina inconsciente.* (CC, p. 225. El subrayado es nuestro)

En esta cita, la perspectiva del narrador no sólo evalúa al pícaro joven, sino, también la vida actual. En este caso, las dos visiones y la manera de vivir -del pasado y del presente- adquieren un sentido crítico.

Así, el sistema de composición del narrador tiene una visión crítica del mundo. En esta sociedad, los seres humanos son

remedos de hombre, mientras más adaptados y aceptados. De ahí la despreocupación por el futuro, la irresponsabilidad hilarante. El futuro aquí no existe: está ya vivido, porque es igual al presente y al pasado. Por eso el tiempo transcurre vertiginosamente, y de la noche a la mañana la gente se descubre vieja y se muere de un ataque, que es ataque de horror y no cardíaco. (CC, p. 225)

Al fin, el autor sintetiza dos visiones de manera dialéctica, la del narrador y la del protagonista, o la del pasado y la del presente, y logra una perspectiva para ver el mundo en su totalidad.

### II.1.3. LA IMAGEN DE SAN FRANCISCO

Como ya se mencionó, la novela se ambienta en la ciudad de San Francisco. Entre muchos otros factores valiosos, sobresale la puntería del autor en su análisis minucioso e imaginativo del espacio novelesco a fin de revelar la otra cara del mundo norteamericano. Alude a un sector de la vida ciudadana cuyas características generales son la miseria económica y la vida desarraigada en los Estados Unidos.

La fisonomía de la ciudad de San Francisco se presenta como caótica y laberíntica. En la obra aparece una expresión que se refiere a la personalidad de dicha ciudad: "San Francisco no tiene mapa". Veamos la descripción de ese misterio:

Pero si San Francisco no tiene mapa. ¿No sabía? La mitad de las calles van a dar al agua, La otra mitad se pierde en un laberinto de colinas y rincones que no acaba nunca. Por eso es que no se reconoce a nadie en la ciudad. La población está cambiando eternamente. La gente se baja de los barcos y se va en automóvil al fondo del mar. O suben por una colina y no vuelven más. (CC, p. 132)

San Francisco representa un espacio desordenado y confuso. Ejemplifica la realidad social de los Estados Unidos. La calle Market es la huella de un laberinto. Ahí se conquista la imagen de un ambiente tupido de multiplicidad:

Entre dos cines hay una callejuela estrecha; es un alero perdido entre la maravilla; de las paredes sale un vapor obscuro, caliente; acaso es el sudor de los teatros [...] Cajones de basura se amontonan junto a puertecillas misteriosas. Apenas divisa dos sombras furtivas, atorrantes hambrientos en busca de mendrugos, o viciosos, o ladrones. La calle Market hace esfuerzos por mantener un ambiente de feria. Allí bailan desde un escaparate muchachas desnudas; allí los ejércitos de Enrique V casi chocan con una escuadrilla de zancudos que van a picar al Pato Donald; allí interpretan a Dios; allí se lee el futuro, se matan aviadores de juguete, se compran diamantes por cincuenta centavos. (CC, p. 16)

Esta visión peculiar de la realidad dispersa alcanza una configuración culminante en el siguiente pasaje en que se describe el Cerrito:

Hay en el Cerrito una zona que no pertenece legalmente a ninguna ciudad. Es el lugar de nadie. Por inexplicables circunstancias, quedó esa zona sin ser incorporada ni a Berkeley, ni a Richmond, ni a Albany. Por lo tanto, ningún organismo gubernamental de ninguna clase ejerce allí autoridad. Ni la policía, ni los bomberos, ni el juzgado. Cuando alguien comete un delito y se llama a la policía de alguna de las

ciudades vecinas, contestan que lo sienten mucho, pero que esos predios no están en su jurisdicción. Si una casa se está incendiando, entre llamaradas y rogativas, cuando alguna compañía se resigna a ir, de la casa no quedan más que los cimientos. Reina en esta zona, como se comprenderá, la libertad más caótica. (CC, p. 175)

Como lo muestra la cita, el Cerrito es un espacio disociado. Una de sus partes es "el lugar de nadie", las causas del fenómeno son "inexplicables". Esta zona se convierte en un ámbito en que la normalidad y el equilibrio desaparecen de modo absoluto. La ausencia del poder racional se expresa en el desafuero de la autoridad, en la fundamental disociación de la realidad vista como la imagen misma del caos.

Esta fisonomía grotesca se enfatiza más claramente en la descripción de la escena del burlesque, una sala de espectáculos de un barrio de San Francisco. Se capta en las líneas transcritas una asociación de imágenes sugestivas que tienden a integrar una atmósfera particular. Sensaciones auditivas y visuales se combinan en una articulación grotesca que vacila entre la realidad y el ensueño:

La sala era una inmensa bodega en tinieblas [...] El olor a desinfectante me cubría como una sábana mojada. Parecíamos estar en un gran excusado [...] el desfile de las mujeres. A medida que se desvestían, toda la sala parecía ir desnudándose con ellas, quiero decir, que de las paredes se desprendía el sebo de los años: telarañas, grandes masas de chicle, las cortinas se soltaban como inmensos harapos negros en un velorio; todo era un descascararse, crujir, agrietarse, en una pústula que crecía hasta adquirir dimensiones monstruosas. Los reflectores se



hundían en las vigas, en las columnas y decorados, y, a puñaladas, se metían entre la carne vieja de las bailarinas, y, entonces, la metamorfosis a que aludo cobraba relieves alucinantes. La pudrición se desarrollaba con detalles macabros, porque desde nuestros asientos distinguíamos claramente las cicatrices de apendicitis, de cesáreas, granos y moretones y mordiscos, que, bajo el efecto de la luz, comenzaban a reproducirse. Vaciábanse sobre el escenario mujeres y más mujeres. La luz se había hecho morada, y parecía desprender de los cuerpos masas de carne vibrante y lujuriosa. Era una carga de senos, piernas, caderas, brazos, que la mirada turbia y cruel de los chinos y uniformados revolvía como en la fosa macabra de un campo de concentración. (CC, pp. 52-53)

La descripción del ámbito interior del teatro y del acto de las mujeres muestra la presencia disociada de la realidad y del ser humano. Esta atomización se acentúa hasta alcanzar la imagen fragmentada, dispersa, de la figura de la mujer. Lo putrefacto y la monstruosidad son los detalles que muestran la concordancia del espacio y la gente grotescos.

Aquí la imagen del espacio se relaciona con la moral del narrador. Es importante determinar cómo se da la relación del narrador-personaje con esta fase de la realidad. Después de presenciar el "desfile de las mujeres" en el interior del teatro, y ya en la calle, dice el narrador:

Al salir, me sentí bañado en una luz acusadora; me imaginé que todo el mundo podía vernos la suciedad contraída dentro. Velázquez y Norma parecían salir del catecismo. (CC, p. 53)

La importancia reside en que *Alegría* nos revela a Velázquez y a Norma como seres grotescos en sí, como ya convertidos en partes de esa estructura deformada. Muy por el contrario, el personaje-narrador se siente como un pecador y se imagina un contagio visible que lo convierte también en personaje grotesco. Así se expresa el estremecimiento del auditorio no implicado en el espectáculo. Esta diferencia emotiva nos descubre la relación del personaje-narrador con aquella realidad: se diferencia porque está marginado de lo grotesco del mundo. Así mantiene la visión crítica de la realidad.

La disociación del mundo no sólo significa el espacio grotesco, sino que también incluye los personajes deformes. Esto aparece más claramente cuando el narrador detalla la figura de los seres que ocupan la pensión española.

Según el análisis de Carlos Opazo, en la configuración de los humanos de esta novela se observan los siguientes rasgos: 1) Una deformación de sus perfiles físicos y morales. Por ejemplo, un "caño de lata", "un raspador de mazorcas" o "un afilador de tijeras" (CC, p. 37). Estas expresiones recargan la imagen hasta conseguir el aspecto monstruoso, hasta hacer más rotunda la degradación; 2) El tipo cosificado, el tipo animalesco; 3) La imagen deformada, grotesca. En una de las pensiones en que vive el personaje-narrador, reside además una multitud. El narrador hace una valoración anticipada de la

calidad de los tipos. Dice que son "huéspedes de extraña presencia".<sup>15</sup> De este modo, la imagen grotesca del espacio coincide con la de los hombres novelescos:

Sin embargo, la narración no sólo muestra las imágenes grotescas y laberínticas del mundo norteamericano. También revela el atributo oculto de los Estados Unidos: detrás de la superficie existe la verdadera fuerza que domina. Estas dos características del mundo novelesco se manifiestan por medio de dos planos en el hipódromo de Tanforán.

En el primer plano, el hipódromo aparece como un microuniverso de la imagen norteamericana. Este espacio representa una realidad caótica e irracional, cuyos fenómenos "no son explicables". Primero, el autor describe el espectáculo de las carreras hípicas y el Tanforán, que se llena de gente. Los corredores son los hombres que "vendieron su alma al diablo" (CC, p. 9) y se juegan la vida "en momentos de transcendental inspiración equina". (CC, p. 10)

En este mundo la fortuna y la suerte se cambian en un "puñadito de tiempo" y en "el deshoje de una minúscula porción de vida". (CC, p. 9) La muchedumbre apuesta a la fortuna. Es una alusión a un modo de vivir norteamericano. En este campo de batalla suceden varios episodios increíbles y se crea una imagen caótica. Por ejemplo, un grupo sigue a una señora que parece ser la dueña del

---

<sup>15</sup> Carlos Opazo V., "Acerca de una perspectiva humana en *Caballo de copas* de Fernando Alegria", *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegria*, ed. cit., p. 32.

caballo de carreras y otro conglomerado sigue al primero sin saber por qué.

Ibamos trotando a pocos pasos de un grupo que se movía como piño detrás de la yegua madrina. El grupo avanzaba entre la muchedumbre, retrocedía, se detenía, se dirigía ora hacia la pista, ora hacia las ventanillas. Todos corríamos juntos, apretados, codo a codo. Yo no sabía qué hacíamos, a quién seguíamos, ni con qué objeto. (CC, P. 107)

Pero, cuando el jinete Hidalgo dirige al narrador al interior del Tanforán, este pícaro descubre por primera vez la otra cara del mundo de las carreras y su verdadero sistema. Lo que él revela en el interior es la lógica capitalista que manipula el fenómeno del hipódromo. Allá no existe la decoración esplendorosa, ni multitudes entusiasmadas.

Los establos son muy modestos: hileras interminables de barracas y galpones, separadas por ligera armazón de tablas y provistos de las estructuras mínimas para acomodar los utensilios y parafernalia típicas de una cuadra [...] Los establos de renombre muestran una organización cuidadosa y funcionan como una empresa comercial, donde la técnica y el sistema norteamericano de producción en masa son indispensables [...] Un ejército de empleados, mozos, palafreneros, aprendices, entrenadores, jinetes, veterinarios, actúa en un perfecto mecanismo. Los caballos pertenecen a diferentes dueños; allí están representados los millonarios, los deportistas de la alta sociedad, los comerciantes, los industriales, hasta el pequeño aventurero que hizo una rápida e insegura fortuna y se ha dejado llevar por la intención de escalar socialmente a la grupa

de un caballo. (CC, p. 93)

En consecuencia, las dos bases que estructuran el Tanforán se refieren precisamente a los dos sistemas que mantienen a la sociedad norteamericana. Es decir, el narrador descubre el poder oculto detrás del desorden del Tanforán: el espectáculo del hipódromo está manejado por el primero. En el interior se domina el perfecto mecanismo y funciona como una empresa comercial. Aquí no existe la aparición fantástica ni la lógica de la suerte, sino sólo el mecanismo sistematizado del gran capital. El jinete Hidalgo, que vive entre caballos de carreras toda su vida, "es el único en varias millas a la redonda que no apuesta". (CC, p. 91) Porque sabe que, al fin, nadie gana en el hipódromo, más que "algunos dueños, algunos preparadores, algunos jinetes y algunos jueces. Los del oficio". (CC, p. 92)

Estas dos perspectivas -la del protagonista y la de Hidalgo- funcionan como ejes fundamentales para dar una explicación de la sociedad norteamericana. Mediante estas reflexiones, la narración capta la verdadera realidad de los Estados Unidos y describe la interrelación entre dichos sistemas, los cuales forman dos rostros de la misma sociedad. En este caso, el espacio central del Tanforán representa las dos caras del mundo norteamericano.

#### III.1.4. LOS HISPANOAMERICANOS EN LOS ESTADOS UNIDOS

La narración también muestra la diferente manera de vivir de los hispanoamericanos. Los modos de enfrentar la realidad norteamericana aparecen a través de conductas protagónicas. Este aspecto se polariza en un creciente interés en dos focos espaciales donde flotan diferentes tipos de vida: el muelle, lugar de los estibadores que luchan por obtener su derecho a vivir y el hipódromo de Tanforán, donde juega la suerte el protagonista.

El protagonista vive en el mundo del hipódromo, en "el arte de vivir sin trabajar, en combate épico con la suerte" (CC, p. 114); "carrerista se nace, y cuando los carreristas nacieron, yo venía con el estandarte [...] Entré como un pez en el agua". (CC, p. 87) Allí el triunfo y la derrota son cosas inexplicables y anormales, donde de nada sirve el sistema de causa y efecto, sino la intuición y la lógica de la suerte. Y la fuerza del azar cobra forma gracias a la postura del narrador-personaje. El protagonista, por ejemplo, apuesta dinero al caballo "Terremoto", del jinete José Bravo, porque su nombre le recuerda a su tierra, y "por aquellas razones, y por ninguna otra, Terremoto ganó". (CC, p. 72) La confrontación entre la intuición y la ciencia, la razón y lo ilógico, se muestra a través de las conductas del narrador-protagonista y del Cowboy:

Mi lógica era la lógica de las carreras, es decir, la falta de lógica [...] Empecé ganando y continué ganando en las carreras. Mi suerte era fenomenal [...] ¿Mi método? Ninguno. Más bien era cosa de malicia y de mucha, muchísima inspiración, por no

decir suerte [...] Nunca jugué un dato. (CC, pp. 98-90)

Sacó del bolsillo el programa, y, después de mirarlo con gran atención, lo puso en otro bolsillo, mientras de éste sacaba recortes de periódicos. Estudiaba, comparaba, marcaba, meticulosamente, los objetos de un bolsillo a otro [...] Era la imagen perfecta del investigador científico. (CC, p. 66)

El Cowboy pierde. El fenómeno que sucede en el Tanforán, es decir, las fuerzas ciegas de irracionalidad y azar, retrata los poderes que animan la vida del ser humano, que desea cambiar su estatuto social a través de la suerte en el seno del mundo capitalista. En esta sociedad los hombres se mueven entre dos posibilidades extremas: la salvación o la ruina, son únicas alternativas. Esta máxima tensión posible se expresa mediante las palabras "vida" y "muerte", por parte del narrador-personaje, quien compró el caballo González:

[...] desde ahora su destino [de caballo González] se unía al nuestro en tal forma, que, si fracasábamos, no había en el mundo esperanzas para él [...] en verdad era asunto de vida o muerte [...] Si no ganai, no hay comida. Es decir, vos te convertía en comida, porque te vendemos a un circo o a un zoológico, como carne para los leones. Si estuviéramos en Chile, fracasar no sería nada. Estarías entre amigos que te quieren y estiman. A lo sumo te harían acarrear un carretón panadero, o una victoria, o una golondrina, o tal vez, por la pinta que te gastai, te pondrían con una carroza fúnebre. Pero aquí no, gallo. Aquí la vida es dura y cruel. No tienes más que una oportunidad, y si no la aprovechas estás jodido. Comida para leones. Acuérdate. O cadáver o campeón. No hay términos medios. (CC, p. 149)

Contrariamente al modo de confrontar la realidad norteamericana del pícaro, el grupo de estibadores representa la pelea cotidiana en San Francisco, ciudad entre otras muchas de Norteamérica.

El espacio representativo del combate por la vida humana gira alrededor del muelle y la pensión española donde se alojan los estibadores. La imagen popular del espacio se liga en la narración con la lucha de ambientes laborales del muelle. Entonces, el puerto de San Francisco, como el punto de partida de la evocación nostálgica por Chile, obtiene el otro nivel del espacio novelesco: el campo de batalla de los obreros. "Sin huelga de estibadores, San Francisco no es San Francisco. Forma parte de la tradición local". (CC, p. 206)

El último episodio combativo entre los estibadores y los rompeshuelguistas representará un esfuerzo metafórico, pareciera que a la obra se le imprimiese una perspectiva plástica donde se tratara de romper la circularidad del cosmos representado por el mundo del hipódromo.

Para los estibadores, vivir significa una lucha constante en defensa de los derechos laborales. Al contrario de la posición de los obreros ante este problema, el narrador-pícaro muestra la indiferencia. Aquí está el conflicto entre dos modos de vivir: el del pícaro y el de los trabajadores. Para Marcel, sindicalista y padre de



Mercedes, novia del protagonista, éste es sólo "un aventurero. Un pícaro sin porvenir". (CC, p. 87) A medida que el entusiasmo del protagonista por los caballos crece, Marcel lo desprecia más, hasta llegar a prohibirle a Mercedes que se encuentre con él. Sin embargo, la novela tiene un final feliz. El protagonista se casa con Mercedes e Hidalgo regresa a Chile.

La reconciliación entre el pícaro y Marcel tiene lugar cuando el protagonista participa en la lucha de los estibadores. Aquí, la causa para unir a los trabajadores en los muelles no es la convicción ideológica, sino la base común cultural: la sangre hispanoamericana. La indiferencia del protagonista ante la lucha de los estibadores cambia radicalmente cuando él se acerca fraternalmente con los obreros: "Escuchando y observando, me contagié ese espíritu de hermandad". (CC, p. 210)

Yo había tomado una decisión [...] ¿Qué me hizo reaccionar de ese modo? No era yo, ni lo he sido nunca, inclinado al heroísmo. No recuerdo que me hayan convencido de las bondades de una causa por medio de hermosas palabras. Las aprecio, por supuesto, las distingo de las que pronuncia el que habla por boca de ganso; hasta podría aplaudirlas. Pero no me mueven. Pero si no me mueven las palabras, hay algo que sí me contagia [...] Quiero decir el hombre honrado y valiente que en un instante de angustia busca el apoyo fraternal, el sacrificio y la voluntad de pelea que vendrán a salvarlo. En circunstancias así, las palabras están enteramente de más. Los trabajadores están acostumbrados a estos instantes de crisis. Se crea entonces un contagio, un sentimiento que nos empuja sin razones, pero que sabemos genuino y noble. Acaso complacemos secretamente un ansia de afirmar la dignidad viril. Nos sentimos más libres y más dignos peleando por amar al

compañero, sin comprender quizás, y aun hasta sin compartir su causa. Digamos, como diría Hidalgo, que nos metíamos en una pelea en que no teníamos pito que tocar. Yo diría que fue por instinto. Y mis compañeros -porque, aunque parezca mentira, conseguí despertarlos y traerlos al muelle-participaron por amor al arte. Pendencieros y solidarios, celosos amantes de *la causa hispana en tierra sajona*, marcharon sin protestar mayormente. (CC, pp. 212-213. El subrayado es nuestro)

Así, la reconciliación entre dos figuras, representantes de diferentes maneras de vivir en los Estados Unidos, logra elevarse a la dimensión del valor: esta novela confronta el carácter hispanoamericano de los protagonistas con el ambiente sajón, burgués y capitalista norteamericano.

El rasgo más notable de los personajes es la hispanización por simpatía, la cual se extiende a todos los alienados de diversos países de origen. El protagonista se mueve entre gente de la misma cultura. Los personajes principales son latinos, tres de ellos, chilenos: el narrador-protagonista, Hidalgo y el caballo González.<sup>16</sup> Marcel y Mercedes, españoles; el Cuate, mexicano; y Miguel Angel Velázquez, panameño. En lo esencial, cada uno resulta perdido en un mundo ajeno, todos se ven tocados por un agudo sentimiento de impotencia y reflejan el desarraigo.

---

<sup>16</sup> En esta novela, González es el caballo chileno, pero tiene la personalidad chilena típica, además se considera como uno de los personaje mejor logrados en la obra de Fernando Alegría. En una entrevista, el autor dice: "En tus novelas has dado vida a muchos personajes. En tu opinión, ¿cuál de estos personajes te va a sobrevivir? - Tal vez ninguno; pero si fuera a dar una opinión, diría que el caballo González." Víctor Valenzuela, *op. cit.*, p. 199.

En esta obra, los chilenos forman un conjunto representativo de la tendencia general de los inmigrantes hispanoamericanos en los Estados Unidos, con su soledad y su nostalgia. El origen de semejantes sentimientos se encuentra en las falsas ilusiones que se hicieron respecto a los Estados Unidos antes de su arribo a este país. En una ocasión, Hidalgo sintetiza la vaciedad total, la esterilidad espantosa de sus días en los Estados Unidos.

¿Qué saco con vivir aquí? Esto no es para mí, pues. No le saco gusto a la vida; podría estar ahogado en plata y todavía estaría solo. Esta gente no es mi gente, ni me entiende ni la entiendo. Para ellos soy mudo, y para mí son muertos. Vivo como perro. Me hace falta la tierra, me hacen falta los amigos y los parientes. ¿Van a creer? Echo de menos hasta los bolseros y los sablistas. Puchas, pensar que podría andar con la vieja guardia del Hipódromo y llenarme de chicha y de empanada y curarme con la guata al aire en el Parque Cousiño o el San Cristobal. ¡Si hay tanta cosa que hacer, pues! Allá le suceden cosas a uno y la gente la tenis metida en la sangre. Se sufre más, pero también se goza más. Aquí vivo como ermitaño, yo que nací bueno para la cueca y pal litrado. Si me muriera aquí, me iría al limbo. (CC, pp. 224-225)

La nostalgia de Hidalgo refleja una negación completa del valor de los Estados Unidos y trae el concepto de la confrontación cultural propio de su estancia en el país del norte, donde sólo domina la lógica economista carente de espiritualidad. Hidalgo resume la fuerza pasional y afectiva de la tierra chilena en su voluntad de triunfo en las carreras y de regreso a su lugar natal.

El caballo González representa la manifestación del choque cultural más fuerte. González ofrece rasgos más que humanos y se mueve con ufania en el primer plano, como la caricatura de algún personaje criollo. El caballo logra configurarse como un personaje novelesco.<sup>17</sup> Es un individualista, un caballo de temperamento bohemio, opuesto a toda disciplina y sistema, y cuyo talento no es reconocido en este país. El animal vive la tensión máxima entre los valores culturales de ambos países, irreconciliables.

La simpatía del narrador-personaje hacia el caballo González se deriva del sentimiento de identificación y del conocimiento profundo entre los chilenos. Sólo los mismos compatriotas reconocen el valor de ese caballo. Este caballo genial, en una carrera, "por volverse a mirar a una mariposa en el suelo, bota a su jinete" (CC, p. 113), entra solo a la meta, y actúa como campeón. Cuando el verdadero y legítimo ganador entra al círculo, González, de pronto, es empujado y expulsa a latigazos del sitio de honor. El mozo lo saca a tirones y a palos de la pista y se lo lleva a las caballerizas.

A mí me dolía ver las payasadas del caballo. Algo me hacía sentir en ese paso de comedia un fondo trágico [...] Miren que tratar a palos a un campeón en desgracia. Reírse de un caballo que era un poeta de la hípica [...] Ese caballo era un genio,

---

<sup>17</sup> Lloyd K. Hulse opina que el caballo González representa con mayor fuerza la nostalgia, la tensión causada por el choque cultural y el heroísmo patriótico. "La confrontación cultural en *Caballo de copas*", *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegria*, ed. cit., pp. 59-73.

condenado por la suerte a vivir entre patanes. Con su sentido de lo dramático, su fantasía y su pellejo curtido a palos, el viejito González estaba destinado a maravillar multitudes. (CC, p. 113)

De esta situación de burla nace la decisión del narrador-personaje de comprar y proteger a su paisano: "Aunque tuviera que gastar mi último centavo, aunque tuviera que pagar con trabajo forzado, González sería mío. Yo rescataría a mi compatriota". (CC, p. 113)

Así, se reitera que el lazo de unión de los inmigrantes frente a la sociedad norteamericana es la hispanidad. En este sentido, la trama de la historia del caballo de carreras y el acontecimiento del muelle están estrictamente ligados.

### III.2. *LOS DIAS CONTADOS*

#### III.2.1. NUEVA MANERA DE NOVELAR

*Los días contados* narra la vida del barrio popular de Santiago en los años treinta con el fin de indagar en el espíritu de los protagonistas, en su penoso y trágico de vivir. Es la crónica de un barrio pobre santiaguino, lo que un crítico denomina como "Los hijos de Sánchez latinoamericano",<sup>18</sup> y otro dice que es una "crónica de

---

<sup>18</sup> Mauricio de la Selva, "Alegria y *Los días contados*", Diorama de la

Tepito" dentro de la concepción mexicana.<sup>19</sup> La historia gira alrededor del personaje central, Victorio, joven boxeador que alcanza el primer lugar en el campeonato nacional de peso medio. Dentro del mundo capitalista, Victorio fracasa en todo y, finalmente es recluido en la cárcel por un delito que quizá no cometió.

Esta novela se distingue de las anteriores, por la novedad expresiva: un estilo conciso, reducido a rápidas visiones en una sucesión entremezclada de voces y momentos diversos. Con esta nueva forma de novelar, "la plenitud narrativa de Fernando Alegria llega con su medio siglo de edad, en *Los días contados*".<sup>20</sup>

A pesar de la presencia más o menos constante de Victorio, éste no se concreta como el hilo conductor. No hay en la novela un personaje central. El boxeador Victorio y el maratonista Palomo - otro protagonista - se presentan paralelamente, sin especial dramatismo argumental. Ambos son sólo un doble punto de apertura para, a través de ellos, pintar el mundo urbano chileno. Así, la acción novelesca no se convierte en una historia que se cuenta, o en una anécdota que se desarrolla con destreza literaria. Las historias se entrelazan, y las voces de los personajes se mezclan entre sí. El tema es la desgracia en tiempos de miseria. Sin embargo, al mostrar la condición humana, la trama no se relata de manera convencional,

---

Cultura (Suplemento de *Excelstor*), México, 18 de mayo de 1993, p. 6.

<sup>19</sup> Miguel Donoso Pareja, "Los días contados por Fernando Alegria", *El Día*, México, 13 de enero de 1969, p. 9.

<sup>20</sup> José María Valverde, *Historia de la literatura latinoamericana*, tomo II, Barcelona, Planeta, 1974, p. 393.

utilizada por el realismo tradicional, ni tampoco intenta analizar conscientemente los detalles representativos de una realidad miserable. Más bien, la descripción realista se desvía hacia el terreno imaginativo a medida que avanzan los párrafos. De este modo, se crea un mundo novelesco propio, con una imagen ambiental muy particular. Al referirse a dicha novela, Hernán del Solar habla incluso de "ausencia de forma".<sup>21</sup>

Por esta razón, un crítico dice que en esta obra el autor enriquece su técnica de novelar con los recursos de la vanguardia angloamericana, que se desplaza sutilmente hacia las audacias de *Amerika, Amerikka, Amerikkka. Manifiestos de Vietnam*, su novela siguiente.<sup>22</sup> Y el mismo Alegría afirma que esta novela marca un fuerte cambio de orientación dentro de su narrativa gracias a la nueva modalidad usada.<sup>23</sup>

Esta característica novedosa se reconoce, sobre todo, por el nuevo manejo del lenguaje y por el ordenamiento del texto, que es muy diferente de las novelas anteriores, donde los personajes son observados con detenimiento. Hernán del Solar dice que el verdadero ordenador de la narración es el lenguaje mismo.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Hernán del Solar, "Fernando Alegría: cuentista y novelista", *Homenaje a Fernando Alegría: variaciones interpretativas en torno a su obra*, (Helmy F. Giacomán, ed.), Madrid, Las Américas, 1972, p. 186.

<sup>22</sup> Vicente Urbistondo, "Los días contados", *Homenaje a Fernando Alegría: variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. cit., p. 141.

<sup>23</sup> Demetrio Aguilera Malta, "Diálogo con Fernando Alegría: novelas, novelistas y críticos", *Mundo Nuevo*, París, núm. 56, febrero de 1971, p. 48.

<sup>24</sup> Hernán del Solar, *op. cit.*, p. 186.

Veremos ahora cómo se manifiesta y qué efectos tiene este tipo de lenguaje, cuyas características son: 1) su índole popular, 2) la subjetividad de la narración, y 3) el flujo de la conciencia.

En primer lugar, el estilo narrativo se define por sus mecanismos poéticos y los versos que se encuentran en la tradición oral de la literatura, como lo apunta Julio Ortega:

Las frases de *Alegría* operan por su plenitud y por su exactitud: las palabras tienen una tensión plástica que las hace poesía hablada, evocación tensa de esa oralidad absoluta, que el narrador, como el poeta, quiere convertir en escritura, en pareja identidad de esas dos formas del lenguaje.<sup>25</sup>

Entre otros aspectos, en el fondo del mecanismo del lenguaje hablado se encuentran tres elementos importantes que definen el carácter de la narración: el humor, la temporalidad y la intimidad.<sup>26</sup>

En las páginas descriptivas del carnaval, en las escenas del maratón anual del barrio, y en la relación amorosa de Victorio con Lía Wagner abunda un buen humor exagerado. Por ejemplo, las muchachas enamoradas de Victorio, el púgil guapo con voz de cantante de ópera, quieren vengarse de Lía Wagner, quien imparte las lecciones de canto a éste y le hace el amor. Para ello, una muchacha pone en el sombrero de Lía Wagner alfileres en vez de plumas, y

---

<sup>25</sup> Julio Ortega, *"Los días contados"*, *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegría*, ed. cit., p. 81.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 81-83.



debajo de la banda unta alquitrán y grasa de carreta para que se quede calva. Y en la comparsa primaveral suceden varios episodios disparatados, y "la ciudad se reía de sí misma". (D, p. 39)<sup>27</sup>

El lenguaje oral, que se caracteriza por su temporalidad, se asume desde el salto al pasado, desde el desarrollo libre de un personaje u otro, desde la evocación de un tiempo lejano o próximo. El tiempo lineal se convierte en simultáneo. De este modo, la historia de un barrio pobre santiaguino deja de ser una simple crónica por la libre estructura de formas, y varios sucesos en conjunto crean una imagen integrada. Cabe recordar aquí que, como ensayista, el mismo Alegria ha dicho: "[...] el novelista trata de expresar la simultaneidad del acontecer y las proyecciones infinitas que cada hecho asume en el espacio y en el tiempo".<sup>28</sup> Este segundo elemento se liga estrechamente con la tercera característica del lenguaje empleado en el texto: el flujo de la conciencia.

La intimidad del lenguaje popular se basa en el diálogo constante entre el autor y el lector, y en el constante cambio del narrador. El narrador básico se presenta en tercera persona: pero éste se yuxtapone con el narrador en primera y en segunda personas, o a veces lleva la voz "nosotros". Y muchas veces, la voz del narrador omnisciente se funde con los monólogos interiores de los personajes. En este cambio de nivel de narración, el verdadero narrador se revela

---

<sup>27</sup> Fernando Alegria, *Los días contados*, México, Siglo XXI, 1968, p. 39. En adelante, las referencias a esta obra aparecen como D, con el número de la página después de cada cita.

<sup>28</sup> Citada en Miguel Donoso Pareja, *op. cit.*, p. 9.

al final de la novela: es el autor mismo. Al terminar la obra, uno de los personajes, Anita, toma el papel narrativo y habla con Alegría sobre el pasado que se olvida en la memoria de la gente.

"Usted me habla de una época que voy olvidando. Que me gustaría olvidar [...] Siéntese aquí donde hay más luz. Esta foto la publicaron todos los diarios [...] Venga a visitarnos, Alegría. Adiós."  
Adiós, Anita. (*D*, pp. 142-144)

Las últimas palabras del libro, "Adiós Anita", son del autor. A través de esta cita se descubre que el narrador en tercera persona, que maneja todo el relato, se identifica con el autor mismo. Es decir, "Usted" es Alegría, y la narración que hemos leído no es sino una confesión de Alegría a Anita de un tiempo pasado. Este cambio del nivel de narración trae un efecto, como dice John Brushwood: "este intercambio -una revelación de la identidad del narrador justo al final- aumenta la credibilidad de la novela".<sup>29</sup> De esta manera, el autor convoca los acontecimientos desde el mundo narrado y, a partir de la primera página, el lenguaje establece la intimidad entre el autor, los personajes y el lector.

En suma, por esta oralidad, el mundo narrado obtiene su carácter específico: la imagen popular de Chile. La siguiente cita es una muestra de cómo los sucesos se tejen gracias al modo de hablar.

---

<sup>29</sup> John S. Brushwood, *op. cit.*, p. 302.

El lenguaje del Tato, el entrenador de Victorio, se funde verbalmente con una tradición ilustre de púgiles populares:

La vida, como sabrás hijo, es un tango, te lo digo yo que nací con el siglo y crecí en un mundo decente, no en un cajón azucarero, cuando el boxeo era ocupación de caballeros y no esta callampa de guarangos que es ahora [...] Eran rotos sanos, de vida ejemplar, pampinos hechos a martillazos, les sobraba ñeque que andaban tirando puñetes por la calle. Patriotas. ¿Me explico? (D, p. 8)

La segunda característica del lenguaje se encuentra en su aspecto sensible y en la subjetividad como formas de captar el mundo y los personajes. A diferencia del saber racional, esta novela se elabora a través de la acción directa que no reclama las fases analíticas de la relación de causa y efecto. Proyecta las entidades cognitivas para captarlas tal como se dan. Aquí no interviene el mecanismo causal. Lo importante de esta secuencia fenoménica es la reciprocidad del hecho: las vivencias se reproducen encadenadas entre sí. Esta disposición básica sitúa la realidad y la percibe mediante una sensibilidad inmediata, y la dirige hacia la emotividad subjetiva. Es decir, todo conocimiento proviene de la relación entre el mundo y el "Yo". Es decisiva en la selección de un enfoque en la narración. Veamos un ejemplo entre los muchos de la novela:

Victorio se desplaza sobre un espejo opaco. La sombra le sigue

como otro cisne negro. Se agacha, se estira, vuelve a doblarse, esquiva, amaga, flota, deslizase, telegrafía con la izquierda, cúbrese la cara con las manos vendadas, pareciera herido, engaña con la cabeza, la sombra le responde a tiempo, se retira, él la sigue, se acercan a un rincón, se enredan, luchan con desesperación, la sombra le agarra el cuello, se lo aprieta, hunde el hocico en su estómago, la rechaza con elegancia y fuerza, la lanza lejos y detrás de ella va él, pegados los dos por los pies. 10 segundos. Tiempo. Victorio se va a su rincón y ella le sigue y se echa a descansar en el suelo. (D, p. 128)

Esta descripción capta cada movimiento de Victorio. Al principio, la sombra se presenta pasivamente. Pero poco a poco una serie de verbos usados en tercera persona vuelve ambigua la descripción: no se distingue claramente, si se habla de Victorio o de la sombra y, finalmente, los movimientos de los dos se confunden. Al terminar de luchar, Victorio se dirige a su rincón, en donde se sienta en un banquillo, y la sombra se hace pequeña hasta "descansar en el suelo". Este efecto es el resultado de narrar desde el ángulo fijo formado por la luz que cae sobre él. Como vemos en el ejemplo, la percepción del mundo se realiza desde el ángulo determinado por el narrador. Entonces, el lector sólo puede ver lo que ve el narrador, incluso algunas partes no se entienden claramente por esta subjetividad del lenguaje: "telegrafía con la izquierda". Y el mundo narrado se convierte en autosuficiente y subjetivo. Esta forma de expresión se explica como la iluminación de la distancia entre el lenguaje y las cosas. Es decir, el lenguaje tiene su propio significado, y se convierte en el acto mismo en el mundo narrado. Raúl Villaseñor hace una distinción entre lenguaje e idioma: el primero está hecho de

símbolos; el segundo, de signos. Y Fernando Alegria encuentra "la significación de muchos vocablos que tienen su propio símbolo".<sup>30</sup> En la misma línea, Héctor Aguilar Camín interpreta este aspecto como la "inmediata mediación de la experiencia":

Alegria entra a la vida y la integridad de los barrios populosos, a las emociones ocultas de la gente que los habita y que viven en el umbral mismo del hecho, a una muy pequeña distancia de él, insuficiente a veces para reflexionarlo y hacerlo propiamente vida interior. En esa breve y casi inmediata mediación de la experiencia, en ese terreno claro y vivo, donde lo colectivo y lo individual tienden a fundirse, donde el hecho y la percepción del hecho perecerían la misma cosa.<sup>31</sup>

Como se indica en la cita anterior, la narración penetra hasta el mundo interior de los personajes mediante el flujo de la conciencia. Esto halla en muchas partes, en el paso de la descripción de lo exterior -el medio ambiente visual- a lo interior -la conciencia del personaje-. Estos dos momentos vivenciales no se separan, y en la conciencia del lector las acciones son fluidas, sin interrupción. La siguiente escena está elaborada por medio del fluir de la conciencia de Victorio. Él está en el Hotel Ritz en la celebración de su triunfo, y mira su copa vacía, bajo los efectos de la cocaína.

---

<sup>30</sup> Raúl Villaseñor, "Los días contados", *El Heraldo Cultural*, (Suplemento de *El Heraldo de México*), México, núm. 171, 16 de febrero 1969, p. 15.

<sup>31</sup> Héctor Aguilar Camín, "Los días contados", *El Día*, México, 3 de febrero de 1969, p. 9.

Victorio tenía a sus pies al guitarrista y miraba dentro de su copa sin fondo, reconociendo la escena, repetida, mejorada, perdida, la esquina, la luz, el vestido hecho de casi nada, de casi nada verde, un reflejo nomás de los árboles, la sonrisa tan débil de la Chela que venía a su encuentro con el atado de ropa, venía de alta, con el hospital atrás y la ciudad apagándose en el aire azul de Providencia, ellos temiendo darse la mano porque todo podía salir mal, pero todo salía bien, el sino de la muchacha del circo. (D, p. 95)

Aquí observamos algunos elementos de la escena de la pelea, como repetida, mejorada, perdida, etc., que distorsionan la realidad al ser repetidas constantemente.

Pero la última línea, "la muchacha del circo", no se entiende bien, porque en la vida de Victorio no existe tal personaje. Sucesivamente, se revela que este personaje es el de un tango que el cantante del hotel interpreta: "La muchacha del circo". Y este elemento auditivo se une en la mente de Victorio a sus impresiones vivenciales. La narración posterior a lo citado cuenta la breve historia de la Chela, la imagen evocada por "la muchacha del circo": El peluquero planea que la madre de la Chela la abandone y logra poseerla. En sus relaciones sádicas, ella se embaraza y se ve obligada al aborto. Victorio la rescata y la lleva al hospital para que le atiendan la hemorragia provocada por el aborto. Todas estas relaciones se funden en el flujo de la conciencia de Victorio, quien oye la letra del tango: de allí todas las referencias a los vocablos

relacionados con el circo.

El peluquero la recibió huérfana, la sentó en un trapecio, le puso la malla y, en el muslo, una rosa, la echó por los aires a volar tocándola con su dedo gordo de payaso cuando bajaba [...] la Chela le dijo que se iba y el peluca la azotó con su látigo de domador, la escondió en su carpa, incomunicada, durante meses [...] la hizo desaparecer del barrio con pases de malabarista, ni su madre, patinadora en hielo seco, pudo hallarla, y se la habría comido después de lengüetearla hasta el alma, como el león del circo [...] Tócame "El día que me quieras", cántalo con toda el alma, y después "Cuartito azul". (D, pp. 95-96)

De este modo se aúnan la impresión externa y primaria con las vivencias que cruzan la conciencia de Victorio, y los actos vivenciales son esencialmente continuos y fluidos. Se considera importante este efecto de unión entre lo externo y lo interno, sobre todo en la relación entre los personajes y el espacio, el barrio.

Todo esto explica la nueva manera de hacer un relato de lo popular, donde se evita la fácil exigencia ideológica y se muestra la realidad tal como es. Entonces, la realidad que existe afuera necesariamente se transforma en ficción a través del lenguaje renovado. En un estudio sobre la narrativa chilena en la década de los sesenta, Alegría señala:

Es de sumo interés observar también a qué nivel funciona el lenguaje para enfrentarse a la condición del chileno actual. Allí

donde el lenguaje es instrumento mítico - *Eloy, Los días contados* - lo popular adquiere el poder generativo propio de una concepción poética, su *tensión* no es el producto de la reproducción directa, sino de la recreación de significados primeros en que la realidad se descubre amoldándose a ellos. Cuando el lenguaje no crea, sino que reproduce, se convierte en método de conocimiento, no de revelación, en consigna y fórmula de entendimiento que a veces [...] transmuta la realidad a fuerza de pegarse ciegamente a ella.<sup>32</sup>

### III.2.2. EL BARRIO SANTIAGUINO

Uno de los más importantes aspectos en esta novela es el espacio: el barrio popular de Santiago. El barrio se expresa, sobre todo, mediante la personificación de éste, y su imagen se capta por la concordia sensible de la vida de los personajes.

El barrio, en el cual figurativamente no existen ni paredes ni techos, no se diferencia de las cosas ni de sus personajes. Es decir, todos los habitantes se integran en el espacio, el cual resulta ser un personaje colectivo:

[...] Sobre ellos un techo minúsculo, y de allí colgaban todos: Victorio, la del lunar [la Chela], el peluquero, el ciego, el profesor, el maratonista [el Palomo], el mozo de La Bahía, el chofer de taxi, los mellizos, la loca, el pintor de santos, despiertos o dormidos, distantes o estrechamente abrazados, consultaban ese mismo cielo, cielo jodido, no el otro, el de la

---

<sup>32</sup> Fernando Alegria, "La narrativa chilena (1960-70)", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, Los Angeles/Madrid, University of California, vol. II, núm. 1, enero de 1972, p. 61. El subrayado es del autor.



calle. (D, p. 15)

En esta configuración del barrio desaparece el límite visual: a las primeras líneas, el barrio se percibe como una casa pequeña, pero su techo no es otro que el cielo. Este modo de expandir la imagen del barrio abarca el mundo entero, donde se integra la vida de los personajes. Y el espacio y sus habitantes se funden mediante otra expresión más sensitiva: el olor.

[...] la pieza olía a ella [a la Chela], pero también empezaba ya a salir el olor de sus preliminares: ácido o amargo, gastado, olor a verdad, a los años con bata parchada, zapatillas rotas [...] olor al barrio de peluqueros, boticarios, pacos y veguinos que giraban aún en torno a él, al Palomo y otros profetas. (D, p. 21)

Así, el barrio funciona no sólo como el espacio en el primer plano, sino que entraña al pueblo santiaguino. De este modo, el barrio ocupa un lugar significativo en la narración, no sólo como el espacio novelesco, sino también como el verdadero protagonista, con su carácter integral mencionado.<sup>33</sup>

La fusión entre el espacio y sus habitantes se logra mediante la

---

<sup>33</sup> En la misma línea, Carlos Lozano evalúa que los protagonistas de esta novela son dos: uno, colectivo, el barrio, y el otro, Victorio. Carlos Lozano, "Los días contados", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, núm. 69, septiembre-diciembre de 1969, pp. 577-579.

identificación del barrio con sus personajes principales, sobre todo con Chela: ella es "la marca del barrio". (D, p. 20) En este caso, la Chela tiene el papel de ser un espacio donde se representa la vida de los pobres santiaguinos:

[Victorio] Buscó intensamente en ella algo que fuera vergüenza o remordimiento, tal vez el olor de los pantalones del peluquero [...] Pero no halló nada, apenas el olor de siempre del barrio, ese olor que en la Chela era el de un verano en celo, olor de membrillos, a higueras, a uvas, a pechos maduros, jóvenes, manoseados pero no vencidos, tiernos, plenos y duros, en los cuales su boca perdiase balbuceando amenazas, enredándose y buscando. (D, p. 70)

Al parecer, la identidad emotiva del barrio con la Chela se basa en la metáfora tradicional: la hembra es el símbolo de la tierra fértil que insinúa la maternidad. Esta naturaleza abraza a todos los seres vivientes, como la madre o la patrona de la gente que vive en ella:

El barrio parecía asegurarse de su capacidad de acomodar, nutrir y enriquecer a sus sedientos hijos, abierto al vuelo de mosquitos ebrios y todavía feroces, protegiendo uno de los secretos de la vida, tapándolo con pesados aromas, a voluntad del sol que, encargándose de todo al fin, mezclaba con mano tosca los olores, los colores, las ansias y las horas. (D, p. 27)

Así, el mundo espacial no es el de la representación fiel de la realidad objetiva, sino el ficticio y poético. Aunque en lo ideológico

Fernando Alegria conserve la línea del realismo social, en el aspecto técnico emplea varios recursos renovadores. En *Los días contados* hay una diferencia radical con respecto del tratamiento de los espacios competitivos en *Caballo de copas* y *Los días contados*, aunque el lirismo descriptivo de la ciudad de San Francisco provenga del afecto especial hacia el barrio popular santiaguino que se muestra en *Los días contados*. En *Los días contados*, el espacio no sólo es el objetivo de la querencia, sino que también funciona como un camino para las aspiraciones y los deseos de las vidas de su gente. De este modo, nuestro autor intenta superar los límites del realismo social. *Amerika, Amerikka, Amerikkka. Manifiestos de Vietnam* será la obra donde manifiesta radicalmente una serie de tipos de experimentación novelística.

Ahora bien, la fusión entre los personajes y el espacio obtiene la otra dimensión del valor: el barrio determina la conducta de los protagonistas. Es decir, en este barrio los personajes nunca encuentran una salida a la pobreza. Más bien, el barrio insinúa la condición humana como un factor decisivo de la vida de los hombres. Y a esta reflexión se llega mediante dos demostraciones contradictorias en torno a la fisonomía del barrio: por una parte, el barrio se pinta con una descripción lírica, como en la de la novela *Caballo de copas*, y por otra, representa la realidad fea y modesta, acaso miserable, de su gente.

En cierto sentido, el contraste entre la descripción ambiental poetizada y la fisonomía horrenda del mundo real se dramatiza

paradójicamente frente al fracaso de los protagonistas en la realidad agresiva. Este antagonismo entre lo ideal y lo verdadero trae un aliento especial a la narración. El barrio que penetra al interior de Victorio y del Palomo como una fuerza irresistible no admite triunfos sino derrotas: "Victorio sentía sobre su cara, echándole el aliento, la boca del barrio. Como el Palomo en su maratón". (D, p. 70) Aunque los hombres del barrio esperan ver en Victorio el triunfo no alcanzado por ellos, también saben que no existe en la vida este tipo de conquista. Y los habitantes, en la derrota, coinciden con el barrio:

Además de los ojos que a uno lo miran, y no son dos, sino millares, y no están precisamente en un solo rostro porque han sido puestos en paredes, techos y ventanas y suelos, como en un cortinaje de teatro, o prendidos de una tela de araña, y además del aliento extraño en la boca de uno hay un peso muy familiar que nos indica que *estamos vencidos, sin esperanza*, que los vecinos más tristes del barrio se ven patentemente en uno y les gusta, pues traspasan la derrota y nos la adornan en la cabeza a modo de corona y se dedican a vencerla considerándonos ya una animita, es decir, tarro con agua turbia y una vela derritiéndose para adentro y goteándonos en el pecho. (D, p. 70. El subrayado es nuestro.)

La gente lucha desesperadamente por salir de su situación condenada. La vida entera del joven boxeador Victorio, que aspira a llegar al "Madison Square Garden", no es más que un ensayo para la derrota final.

La imagen del barrio fundido con su gente insinúa la condición

humana sin salida de la sociedad contemporánea. Por eso en la obra aparecen las palabras "el barrio maldito", y la imagen degradada del mundo se expresa mediante la animalización del medio ambiente y de la gente: "Victorio parecía un pájaro blanco y negro explorando su jaula [...] persiguiendo su sombra con interés animal, un poco hambriento, astuto" (*D*, p. 7); "El Palomo corría con su tren acostumbrado; a paso corto y suave, deslizándose en medio de sus aperrados, inconscientes adversarios [...]. (*D*, p. 49) Carlos Lozano llama a esto "determinismo barrial".<sup>34</sup>

El diseño de esta obra gira alrededor del deseo y de la frustración de los seres humanos manipulados por la fuerza de su condición socio-económica. Sin embargo, *Los días contados* es la saga del fracaso de un ser que no puede eludir la realidad circundante del barrio miserable.

### III.2.3. LA VIDA POPULAR

Los protagonistas, de una u otra manera, viven marginados: son seres atrapados en la sociedad. Por un lado, la marginalidad de los personajes sirve para desmitificar y criticar los sistemas socio-políticos que nutren lo establecido, por otro, la vivencia popular se presenta como el tema principal.

---

<sup>34</sup> Carlos Lozano, *op. cit.*, pp. 577-579.

Observamos dos maneras de enfrentar la vida a través de los dos protagonistas principales: Victorio y el Palomo. Aunque en apariencia, ambos representan la vida fracasada, hay, sin embargo, ciertas diferencias entre ellos. Así se constituyen como los dos ejes alrededor de los cuales giran las multitudes del barrio.

Victorio es un "púgil" guapo y talentoso, un símbolo victorioso, como su nombre lo indica, para la gente derrotada del barrio. A través de la manera de vivir de Victorio, la obra nos presenta a la gente que trata de escapar de la situación social y su fracaso.

En el mundo de los boxeadores nos llama la atención su visión de la vida y de la sociedad, enunciada por parte del Tato, el entrenador de Victorio:

Mira, en la vida no hay más que tres clases de sujetos: los preliminaristas, los mediodondistas y los fondistas. Los primeros se tiran a la vida como locos, a gualetazo limpio, con los ojos cerrados, a mordiscones. Ni qué decir cómo les va. La vida los noquea al primer round. La muerte en bote. Los semifondistas no son ni buenos ni malos, cuando crees que son unos maletas, te madrugan, pero no ganan. Son clase media, frente al campeón se destiñen. Duran años peleando, haciendo méritos para jubilar. ¡Jubilados del box! ¿Entiendes? Acaban con la radio. Son los empleados públicos del boxeo. Pero, ahí están los fondistas, son privilegiados de la vida. ¿Con qué nacieron? Uno nació con pegada de mula, otro con resistencia de burro, otro elegante como tigre, vivo-el-ojo, un zorro, un tiburón, durable, oro puro. Pone todo esto junto y no te dejes engañar. (D, p. 10)

La clasificación insinúa la clase de gente que vive en la sociedad jerarquizada. En este mundo, el valor de la vida se define por su carácter competitivo, y el prójimo se convierte en el enemigo que debe ser conquistado, porque si no, el boxeador pierde. Es el mundo en que vivimos, donde el acto de perder o ganar es la única lógica dominante. Y Victorio representa a la gente que desea cambiar su estatus social. Ve al boxeo como la única salida de su realidad degradada.

La frustración de Victorio revela el sistema social, en que existe la falsa ilusión de que el hombre puede lograr sus deseos con la ayuda de su capacidad personal. Como dice el narrador, en la vida "sí hay trampa", porque en la lógica capitalista el boxeo es también un negocio, y la derrota se puede planear como una estrategia para obtener beneficios económicos: "la pelea al día siguiente fue una payasada del Tato [...] la concurrencia venía a reirse". (D, p. 77) Y si un hombre no acepta esta lógica capitalista, su derrota en la vida es inevitable, como en el caso de Victorio. Aquí existen dos perspectivas diferentes de la vida representadas a través del mundo de boxeo: la del Tato y la de Victorio.

-Dígale [a Victorio] que el boxeo es un arte: el arte de ganar plata. Ganando o perdiendo las peleas.

-Yo [la Chela] creí que sólo se trataba de ganar.

-Por supuesto, pues, Chelita, quién le dice que no. Hay que ganar, es claro, pero también hay que saber perder. Como caballero [...]

-Le digo que el box es como todo en la vida. Hay que tomarlo

con sabiduría y entender a la humanidad [...]

-Nadie dice que Victorio se tire al suelo. Por lo menos, no en los primeros rounds. Será una pelea heroica. ¿Que no ve que esto es un negocio? Y es para el bien suyo Yo voy a poner la firmeza. Ustedes no tienen más que cobrar. (D, pp. 110-111)

En cambio, para Victorio, la pelea en el ring es una cuestión de "vida y muerte" (D, p. 80), por eso él le insiste al Tato, quien plantea "una pelea de payasada": "Voy a pelear cuando esté listo. Me explico. Listo. En forma. Como navaja." (D, p. 82) Este concepto del mundo del boxeo por parte de Victorio no se diferencia de su actividad ante los movimientos de arrendatarios que quieren bajar el alquiler. Triunfador en el mundo del boxeo, él se convierte en la estrella de su barrio. Su conciencia social se forma por su experiencia en la zona norte salitrera de Chile, lugar del movimiento obrero, donde algún tiempo él entrena. Cuando el Tato vuelve unos días después a anunciar el próximo encuentro, Victorio es un hombre que ha cambiado y ya no obedece al primero, quien, en busca de su propio beneficio, planea perder la pelea. Se unen el Tato, el Marqués - el adversario de amor con Lía Wagner y el dueño del conventillo -, y don Lucho - el patrono del Tato y el enamorado de la Chela -, para eliminar a Victorio en la sociedad. Así empieza su desgracia y, finalmente, Victorio no vuelve a conseguir otra pelea nunca más en su vida y don Lucho posee a su amante - o, esposa -, la Chela.

A Victorio, entonces, le pegaban hasta los borrachos y nadie



que lo hubiera visto rodar por el suelo con la chaqueta hecha pedazos, la camisa afuera, el pelo lleno de tierra, habría pensado que en un tiempo fue campeón peso medio. (D, p. 142)

A pesar de todo su esfuerzo, la derrota de Victorio es inevitable: el individuo no puede superar jamás la condición humana, definida por su circunstancia social. Aquí se encuentra otra vez el determinismo del sistema capitalista o barrial. Victorio sabe también que no existe la conquista del mundo: "¿De qué le servía a él mismo correr por el ring? ¿Se puede arreglar todo, quiero decir el mundo, en un solo ring?" (D, p. 55)

La pelea de Victorio adquiere otro significado, frente al mundo y a si mismo: es un acto de venganza contra la sociedad degradada, para no perder nunca la esperanza de vencer. Esta vez la narración describe su movimiento como una pelea con la sombra del mundo y de si mismo: "Y entonces peleamos con la sombra" (D, p.128);

Pero Victorio resoplando, tirando ganchos al aire, haciendo juego de piernas, o sea, peleando con la sombra del mundo, se llenaba también de tentaciones y en un momento así decidió, secretamente, que no se había perdido todo y que era tiempo de reaccionar pues el décimo segundo, el fatal, se advertía ya en el vacío sobre su cabeza. (D, p. 70)

Por otro lado, la narración nos muestra una perspectiva distinta

a la del pugilista. Es la manera de vivir del Palomo con su maratón.<sup>35</sup> A través de la carrera del maratón, el texto nos presenta una vida del barrio popular que verdaderamente supera la lógica de la sociedad que la rodea. El maratón alude a un modo de vivir en este mundo que requiere de aguante y autosuperación. Es una competencia consigo mismo, opuesta al boxeo de Victorio.

El Palomo es un "señor cansado de la vida" y "el Judío Errante", que ha fracasado en todo.

[el Palomo] quiso ser estudiante, quiso ser abogado, quiso ser como su padre y se encontró con los melones podridos y quiso abrir una oficina más grande y quebró y se puso a tirar cortes en la puerta del Banco Central, y después los cortes repitieron en la Vega y cargando, cargando perdió la fuerza [...] usted sube y sube y baja y baja hasta que ya no dan las piernas y usted cree que va a apretar cueva y no aprieta sino el maldito palo encebado. Otra vez y otra vez. Y, entonces, el traguito de la tarde viene con rabia y antes de que se ponga el sol ya lo jodieron a usted, ahí está usted llorando porque se puso viejo de repente, aunque no es tan viejo. (D, p. 62)

El Palomo siempre participa en el maratón anual del barrio

---

<sup>35</sup> La historia del Palomo, que ocupa una parte de esta novela, construyó un cuento independiente llamado "El maratón del palomo", que se publicó en el mismo año, 1968. Esto significa que la historia del Palomo tiene una estructura completa para ser un cuento autónomo: "Yo partí en *Los días contados* de la historia del boxeador, pero de pronto el maratonista se me transformó en un personaje que comenzó a correr con colores propios, entonces, ese maratonista se transforma y transforma el episodio con el incidente en una obra en particular." Ricardo Garduño Ramírez, *op. cit.*, p. D-1.

pero, su conducta no es fácil de entender. A diferencia del caso de Victorio, el Palomo infeliz, antihéroe y derrotado, con una enigmática sonrisa en los labios, corre en un maratón de angustia y de dolor, cuya meta no alcanza a descubrir jamás. Corre sabiendo de antemano que nunca ha de alcanzar ningún objetivo. El Palomo siempre corre, pero sin interés de ganar en la competencia de la vida. Es una enigma para el joven boxeador, que corre sin meta alguna y sin ganas de conquistar al mundo. Por eso pregunta a María, la mujer del Palomo:

¿Por qué anda corriendo? Y callado. Y, además contento. Parece increíble. ¿Qué piensa? ¿Que el Judío Errante puede quedarse en una ciudad para siempre? ¿Romper el pacto? Está loco. (D, p. 54)

El Palomo vive por encima de la lógica y la burla de otra gente. No tiene interés por el triunfo y regresa a su casa, que es la verdadera meta para él. Para el Palomo, el acto mismo de correr se convierte en el acto de vivir: no corre por ganar en la competencia. En otras palabras, su maratón no tiene meta ni fin. Por eso el Palomo corre siempre, pero sabe que el camino nunca terminará porque va "aproximándose al final, que era otra vez el comienzo". (D, pp. 63-64)

En esta sociedad, para la gente del barrio, el derrotado es indispensable. Por eso adquiere significado la actitud del Palomo, que

"aprende a vivir su desesperación", porque "la condición humana nunca tiene salida".<sup>36</sup> El acto de correr se convierte en la meta misma y, de este modo, el Palomo nos presenta otra modalidad de superación como una forma de librarse del juego de ganar y perder, de la lógica del mundo donde vivimos, como lo expresa Hernán Lavín Cerda: "El Palomo es el único personaje que [...] logra superar al medio, no por una acción de conquista, sino de ingenuidad".<sup>37</sup>

En suma, los modos de vivir de Victorio y del Palomo se asumen "de modo complementario":<sup>38</sup> si Victorio representa la posibilidad de triunfo, una posibilidad externa en cuanto a meta se refiere, el Palomo insinúa la superación interna de la desesperación. La estructura novelesca revela los conflictos entre la condición social y el valor humano, y entre el fracaso externo -en la sociedad- y la superación interna -triunfo moral-. De este modo, lo que se intenta y logra en esta obra es "captar la 'realidad pristina y original' de las cosas".<sup>39</sup>

Este libro trata de gente ordinaria, pintada dentro del marco de sus actividades cotidianas. El tono de la novela sugiere personajes que actúan en medio de una alienación. De igual manera, las

---

<sup>36</sup> Fernando Alegría, *op. cit.*, p. 60.

<sup>37</sup> Hernán Lavín Cerda, "Fernando Alegría, entre dos fuegos", *Homenaje a Fernando Alegría: variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. cit., p. 172.

<sup>38</sup> Juan Armando Epple, *Nos reconoce el tiempo y silba su tonada*, Concepción de Chile, Ediciones de Literatura Americana Reunida, 1987, p. 86.

<sup>39</sup> Helmy F. Giacoman, "Los días contados: La estructura epistemológica y el contenido mítico", *Homenaje a Fernando Alegría: variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. cit., p. 129.

personas, las circunstancias, los hechos, se ensamblan y se completan para llegar a establecer una historia de un barrio, que podría ser el de cualquier parte del mundo:

*Los días contados* reitera los que han sido sus planteamientos de siempre: que el carácter de universal debe lograrse partiendo de lo particular y que las clases pobres "sí tienen vida interior" [...] De esta manera, usando las técnicas más modernas y lanzándolas sin temor a sus últimas consecuencias, Alegría rescata un tema completamente local - la tragedia de un boxeador de barrio - para convertirlo en una cuestión universal. En este contexto, *Los días contados* es una novela excelente. De prima.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Miguel Donoso Pareja, *op. cit.*, p. 9.

## IV. LA SOCIEDAD CONTEMPORANEA: AMERIKA

### IV.1. TENDENCIA VANGUARDISTA

*Amerika, Amerikka, Amerikkka: manifiestos de Vietnam* (1970)

abre una perspectiva para la narrativa chilena actual.<sup>1</sup> En cuanto a esto, Antonio Campaña afirma:

Con *Amerika* la novela chilena ensancha su ámbito localista, encuentra un desplazamiento hacia zonas más amplias, universalistas, por una especie de repristinamiento que les confiere Alegría. Nos hacía falta una novela de esta hondura que mostrara relaciones directas con un universo fascinante, en la que un novelista chileno descuelga todo su genio creador en una especie de denuncia inagotable de los mitos más bajos de una sociedad, de sus aberraciones, de un mundo, en suma, en el que el hombre nada entre sus contradicciones, la que va fluyendo en el lenguaje como muy pocas.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Esta novela, escogida como libro del año por el Club del Libro en Español de Nueva York en 1971, le ha traído a Fernando Alegría "la fama que merece como uno de los grandes novelistas de nuestros días". John F. Saunders, "Fernando Alegría, cuentista", *Homenaje a Fernando Alegría: variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid, Las Américas, 1972, p. 219.

<sup>2</sup> Antonio Campaña "Última narrativa", *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegría*, (Juan Armando Epple, ed.), Lima/San Francisco, Latinoamericana Editores/Stanford University, 1987, p. 105.

A diferencia de su novela anterior, *Alegria* emplea recursos radicalmente distintos para pintar el mundo contemporáneo, específicamente, los Estados Unidos. En el sentido amplio, abarca el estilo y técnicas del arte de vanguardia angloamericana.<sup>3</sup> Es un hecho renovador dentro de su narrativa y logra ampliar su horizonte al superar el localismo. De este modo, se revela una nueva realidad social contemporánea:

[...] uno de los libros más originales, mejor escritos, de significaciones e iluminaciones profundas para una obra artística, en fin, que reúne un nuevo estilo con una, igualmente, novísima penetración de la realidad soterrada, sórdida, patológica, que muestra la desocultación de un mundo que tiene que ser desplazado, que deberá abolirse.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Juan O. Valencia, "Nuestro mundo estrena imagen", *Homenaje a Fernando Alegria: variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. cit., p. 25.

Esta técnica renovadora dentro de su narrativa se encuentra en sus cuentos, donde dibuja la sociedad y la vida humana en los Estados Unidos. En este sentido, la mayoría de los cuentos incluidos en *El poeta que se volvió gusano y otras historias verdicas* (1956) y *El cataclismo* (1960) se considera como la narrativa antecedente de *Amerika, Amerikka, Amerikkka. Manifiestos de Vietnam*.

En cuanto al primer empleo del término "vanguardia" en un sentido figurado y en relación con el arte, corresponde a los sansimonianos de los años veinte del siglo XIX, al final del libro intitulado *Opinions litteraries, philosophiques et industrielles*: "[...] Unámonos; y para lograr el mismo fin tenemos, cada uno de nosotros, una tarea diferente que cumplir. Somos nosotros, los artistas, quienes serviremos a ustedes de *vanguardia*: el poder de las artes en efecto más inmediato y rápido". Nicos Hadjinicolaou, "Sobre la ideología del vanguardismo", *Arte, Sociedad e Ideología*, México, núm. 7, [1979], p. 40.

<sup>4</sup> Antonio Campaña, *op. cit.*, p. 105.

En esta obra encontramos los inmensos problemas y conflictos de la sociedad moderna que nos agobian. El mundo estable y tranquilo, a la medida del hombre, se ha terminado y la imagen del mundo actual es inquietante. El avance técnico que trae la alienación del hombre, las dos guerras mundiales, la bomba atómica y la Guerra de Vietnam, rompen el mito de la concepción racionalista. Y los escritores contemporáneos buscan nuevos recursos para mostrar esta nueva situación tan inhumana:

[...] está claro que el mundo en el cual vivimos se transforma con gran rapidez. Las técnicas tradicionales del relato son incapaces de incorporar todas las nuevas aportaciones así originadas.<sup>5</sup>

En la novela de nuestro tiempo la vida aparece como algo esencialmente tenso, contradictorio, lleno de decepción y fracaso. Se pone en cuestión la validez de todas las creencias tradicionales. Desaparecen los dogmatismos, las verdades absolutas y universales. En cambio, cada hombre tiene su propia verdad, su verdad personal. No existe ya la realidad establecida de signo claro y evidente. Lo que existe son impresiones momentáneas, según el sujeto que ve e

---

<sup>5</sup> Michel Butor, *Sobre literatura*, tomo I, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 10.



interpreta la realidad.

En los Estados Unidos, el cambio radical de la forma de novelar se ubica, generalmente, entre los años cincuenta y sesenta, en las obras de escritores como J. D. Salinger, Norman Mailer, William Styron, Saul Bellow, John Updike, y de la "Generación Beat".

Respecto a la causa de esta transformación de los factores literarios norteamericanos, se menciona, por una parte, la desaparición de los valores tradicionales debido a los acontecimientos socio-culturales de la primera mitad de este siglo y la influencia de la crítica europea en la forma novelística en la década de los cincuenta, por otra.<sup>6</sup>

El estilo vanguardista que se manifiesta en Europa desde finales del siglo pasado culmina en la década de los cincuenta, en Francia, con el movimiento del "Nouveau roman". Los representantes de esta tendencia son Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Natalie Sarraute, Marguerite Duras, Claude Simon, Claude Ollier, Samuel Beckett y Robert Pinget. A pesar de sus diversos caracteres, ellos se coinciden en el rechazo a las formas novelísticas tradicionales y la búsqueda de un nuevo camino de la expresión artística. Todos buscan una forma nueva de expresar la nueva relación entre el hombre y el mundo.

Alain Robbe-Grillet, en su libro *Por una novela nueva*, cuestiona los métodos tradicionales de la novela. En el ensayo "A propósito de unas nociones caducas", en torno a la manera de ver el

---

<sup>6</sup> Larry McCaffery, *The Metafictional Muse*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1982, pp. 18-21.

mundo, enfoca las diferencias más importantes entre los escritores contemporáneos y los realistas tradicionales.<sup>7</sup>

Los escritores modernos tratan de renovar la técnica narrativa debido al cambio de la concepción del mundo. Esto no sólo se da en los argumentos o en las ideas expuestas, sino en sus mismas estructuras. El orbe aparece esencialmente inquietante, inestable, en peligro. En la novela hay desorden, complejidad, caos, al igual que sucede en la conciencia de sus personajes. Una realidad oscura y contradictoria exige una expresión también desconcertante. De ahí existe la dificultad que muchas novelas contemporáneas presentan para el lector. Éste no recibe un mensaje claramente expresado, sino debe penetrar en un complicado escenario y en los personajes. Muchas veces estos actúan de forma inconexa o contradictoria, como ocurre en la vida real. Pero, asimismo, esta complejidad trae para

---

<sup>7</sup> "El relato, tal como lo conciben nuestros críticos académicos - y muchos lectores siguiéndolos a ellos -, representa un orden. Ese orden, que cabe en efecto calificar de natural, está ligado a todo un sistema, racionalista y organizador, cuyo apogeo corresponde a la toma del poder por la clase burguesa. En esta primera mitad del siglo XIX, que asistió al apogeo - con *la comedia humana* - de una forma narrativa que fácilmente se comprende siga siendo para muchos un paraíso perdido de la novela, tenían vigencias unas cuantas certezas importantes: la confianza, en particular, en una lógica de las cosas justa y universal.

Todos los elementos técnicos del relato - uso sistemático del pasado simple y de la tercera persona, adopción incondicional del desarrollo cronológico, intrigas lineales, curva regular de las pasiones, tensión de cada episodio hacia un fin, etc. -, todo iba encaminado a imponer la imagen de un universo estable, coherente continuo, unívoco, perfectamente descifrable. Como no se ponía siquiera en duda la inteligibilidad del mundo, contar no planteaba problemas. La escritura novelesca podía ser inocente". Alain Robbe-Grillet, *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1973, p. 42.

ciertos públicos el "placer de descifrar" y el de colaborar con el autor:

Los efectos de la confusión deliberada requieren una casi completa unión del narrador y del lector, en un esfuerzo común, con el autor silencioso e invisible [...] una comunión secreta del autor y del lector a espaldas del narrador.<sup>8</sup>

La vanguardia literaria que se encuentra en obras de la llamada "Generación Beat" empezó a atraer la atención del público en general a finales de la década de los cincuenta. Este movimiento es una rebelión contra la sociedad establecida y los valores aceptados. Novelas como *The naked lunch*, de William Burroughs; *En el camino*, de Jack Kerouac, y la poesía de Allen Ginsberg se basan en la convicción de que nada puede salvar al hombre en los Estados Unidos, y en el rechazo completo de la civilización actual. Estos escritores presentan la crisis social que atreviesa su país, muestran una realidad pulverizada por la mecanización y buscan las formas que les permitan armar la obra más acorde con ella.

En la misma línea, Fernando Alegría habla de la antiliteratura en su libro *Literatura y revolución*, donde se evalúa el movimiento de la Generación Beat. Sus obras son "no ya simplemente una *enumeración caótica*, con un concepto sui generis de su

---

<sup>8</sup> Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, p. 285.

estructura".<sup>9</sup> Según él, la antiliteratura es "una revuelta contra una mentira aceptada socialmente y venerada en vez de la realidad".<sup>10</sup> Es una forma vanguardista que presenta al hombre contemporáneo como víctima de un mundo caótico, violento y absurdo. Lo blasfemo y lo irreverente son modos de expresar el absurdo de la condición humana y de "aclararle al hombre el espejo donde está su imagen". La evolución de la antiliteratura va desde los impulsos negativos y destructivos del dadaísmo hasta el credo del surrealismo. Dichas tendencias muestran una búsqueda de la realidad creativa en la magia de la subconciencia, atacan las instituciones y preparan una base teórica y un método analítico para la antiliteratura.<sup>11</sup>

Alegria afirma que los tres factores revolucionarios de la literatura son la técnica, el lenguaje y la actitud del autor. También asevera que el nuevo novelista latinoamericano tiende a buscar la verdad dentro de sí mismo, en cuyo fondo encuentra caos y angustia que sólo reflejan el desorden y lo trágico del mundo exterior. Las novelas contemporáneas, entonces, representan "un autorretrato de la sociedad hispanoamericana en el marco que le corresponde: la cara del novelista".<sup>12</sup> Para captar esta visión de un continente turbulento, el crítico preconiza un arte donde se armonizarán activamente el uso de la técnica necesaria, el instrumento del lenguaje encarnado en la

---

<sup>9</sup> Fernando Alegria, *Literatura y revolución*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 204. El subrayado es del autor.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 200-204.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 39.

acción, y la actitud de quien crea comprometiéndose en lo que, para él, debe ser el supremo uso de la palabra.<sup>13</sup>

#### IV.2. CONCEPCION DEL MUNDO DEGRADADO

*Amerika, Amerikka, Amerikkka* carece de la forma tradicional del novelar: casi no hay un lineamiento argumental. Es un relato dividido en trozos que podrían ser capítulos o cuentos independientes.<sup>14</sup> Aparecen, a simple vista, como episodios despegados de la narración general. Los acontecimientos carecen de intriga o argumento. Tampoco tienen un tema a la manera convencional. Sin un claro nexo, tanto los episodios como los personajes aparecen y desaparecen a lo largo del relato. El discurso discontinuo de la narración, más bien, se extiende a través de fragmentos que se yuxtaponen y se penetran unos a otros. Es decir, en el relato el proceso no existe en el nivel de la trama. Sin embargo, por medio de la repetición de los episodios similares, la narración crea un efecto de unidad de atmósfera.

Excepto en el fragmento inicial, "La cacería", este texto se produce desde el punto de vista de la primera persona y a través de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>14</sup> La segunda parte de *La maratón del Palomo*, libro de cuentos publicado en 1968, está ormada por once cuentos cortos con el título genérico de "Manifiestos de Vietnam". Estos cuentos se incluyen en *Amerika, Amerikka, Amerikkka. Manifiestos de Vietnam*.

sus formas verbales refractadas y opacas. La novela, narrada en primera persona por el protagonista, establece la continuidad del argumento.

Los personajes reales son tan inexistentes como los ficticios. No hay perspectivas privilegiadas, sino ausencia de ellas. Tampoco hay descripción de una realidad en oposición a otra. Augusto Roa Bastos considera esta novela del siguiente modo:

Por su manera libre y suelta de narrar, por sus procedimientos de introversión y extroversión, de ambigüedad y transparencia, su literatura no es fácilmente clasificable [...] <sup>15</sup>

Esta cuestión genérica marca también casi todos los trabajos posteriores de Fernando Alegría: gran parte de *El paso de los gansos* está formada por recortes periodísticos y testimoniales; *Coral de guerra* se acerca al género teatral, y *Una especie de memoria* se forma con la autobiografía y otros episodios narrados en tercera persona.

La definición estricta del género novelesco contemporáneo siempre resultó de carácter problemático. Al tratar de expresar el mundo complicado y laberíntico, los escritores de nuestros días se acercan cada vez más a este cuestionamiento:

---

<sup>15</sup> Augusto Roa Bastos, "América de Fernando Alegría", *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegría*, ed. cit., p. 85.

[...] eso es precisamente lo que hacen casi todos los grandes novelistas del siglo XX: no sólo escribir una gran novela, sino, con ella, poner en cuestión el concepto mismo de la novela.<sup>16</sup>

En *Amerika*, el relato fragmentado logra la intención de conseguir una atmósfera final: una gran imagen monstruosa de los Estados Unidos como un símbolo de la sociedad postcapitalista, donde coexisten las contradicciones y ambigüedades tanto en los sucesos reales como en la fantasía. Así, los detalles y recursos que la componen poseen un sentido o una coherencia estructural dentro de la novela. Los fragmentos aparecen fundidos para dar la unidad al cosmos narrativo.<sup>17</sup>

Esta manera de narrar, comprendida dentro de las técnicas vanguardistas que se encuentra en muchas novelas contemporáneas, da una impresión fragmentada del tiempo y del espacio que se transmite a la configuración de los personajes. Destaca también la formación espacial novelesca donde ocurren los sucesos: la ciudad y la casa. La ciudad insinúa un lugar exterior que está en la guerra. Es un espacio de combate y de violencia.

---

<sup>16</sup> Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 42.

<sup>17</sup> Véase: Josep Picó, "Introducción", *Modernidad y postmodernidad*, (Josep Picó, comp.), Madrid, Alianza, 1988, pp. 13-50.

Es una roja ciudad en guerra: los periódicos hablan de hambre, de traición y raptos y maniobras de ancianos en la nieve, las mujeres llevan manoplas y hay pasantes desangrándose detrás de los arbustos. (A, p. 17)<sup>18</sup>

En cambio, la casa es una zona de refugio donde existe la sensación de estar protegido respecto a lo que pasa en la ciudad. El símbolo de la casa se asocia a estabilidad y paz:

La casa de que te hablo yo, y no te miento, es como una avenida ancha y luminosa plantada de árboles muy verdes y frondosos en el verano, con una bella línea de tranvías. (A, p. 25)

Sin embargo, estos dos lugares no son fijos: se yuxtaponen por su carácter exterior e interior, real y fantástico, como "la dialéctica dentro-fuera", de que habla Fernando Ainsa.<sup>19</sup> "[...] un mundo curioso que pudo ser una ciudad, pero en verdad era una casa [...]". (A, p. 23) La guerra que ocurre en la ciudad sucede también en la casa:

---

<sup>18</sup> Fernando Alegria, *Amerika, Amerikka, Amerikkka. Manifiestos de Vietnam*, Buenos Aires, Editorial Nuevos Aires, 1976, p. 17. En adelante, las citas del texto se indican como A, con el número de la página.

<sup>19</sup> Fernando Ainsa, "Los refugios de la identidad perseguida", *Los buscadores de la utopía: la significación novelesca del espacio latinoamericano*, Caracas, Monte Avila, 1977, p. 331; reproducido en *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegria*, ed. cit., p. 92.



En casa pasaban cosas similares: se asesinó a un presidente; se amarró a tres jóvenes de un árbol y se les mató a cadenas; el Ku Klux Klan devolvió tres ojos y un poco de sesos a los familiares que reclamaban; de las torres de las iglesias empezaron a saltar violadores de tumbas y cayendo sobre los transeúntes [...] se cambió, de súbito, el método de matar: en vez de matar de a uno, los matarifes de azul, enmascarados y provistos de escudos, gases y puñales eléctricos, ingresaron a las universidades. (A, pp. 74-75)

Por los sucesos reales e históricos que se refieren, reconocemos la casa de este fragmento como una parte de los Estados Unidos. Pero también hay un ambiente fantástico y grotesco. La llegada del protagonista a la vivienda, que abre una historia del relato, nos recuerda al agrimensor de *El castillo* de Kafka por tener la misma irracionalidad irónica. El autor no proporciona ni un mínimo de indicaciones geográficas:

He llegado con mucha angustia a esta casa. No sé el idioma de esta gente, no reconozco su olor; su agresividad y sus odios me repelen. Me parece que entro a una inmensa jaula colgada de un cerezo en flor. (A, p. 17)

La casa es descrita como un lugar irreal y fantástico.

No sé si voy pasando pisos o si voy moviéndome por un cilindro. Al fin la jaula se detiene y la puerta se abre [...] No

hay nadie aquí. Sólo espacio, luz, puertas. (A, p. 19)

"Potrero Avenue" y el "campo de concentración" tampoco se definen claramente. Ya no son de Santiago ni de Nueva York. Son los sitios degradados y vagos donde simplemente los hombres "se instalan a vivir". Esta construcción del espacio tiene un sentido:

En casos extremos, si es imposible reproducir esta disposición mediante el dibujo porque las indicaciones son poco numerosas, demasiado vagas o contradictorias, el novelista deja traslucir su incapacidad de dar vida a un mundo concreto de objetos o su deseo de mantener la confusión para sumergir al lector en el misterio y en el sueño o también, su designio de obligar a aquél a considerar su narración como una fábula cuya localización importa poco.<sup>20</sup>

Esta atmósfera espacial aumenta cuando aparecen las descripciones de la casa. Esta es un edificio laberíntico lleno de corredores y ascensores, interminables pasillos y nichos numerados. El hombre siente que está "en una extensa red de senderos de linóleoum". (A, p. 19) Cuando entra a su cuarto, descubre que no hay ventana, símbolo de la comunicación del interior con el exterior. Es un lugar cerrado y a la vez infinito:

---

<sup>20</sup> Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989, p. 117.

[...] me enfrentó un corredor aun más largo [...] las puertas iguales, los números en placas de lata [...] Doblé a la derecha otra vez, pensando que podía empezar a cerrar el círculo, pero este corredor se cerró abruptamente en una puerta de cinc [...] en otros pisos los corredores se bifurcaban y partían en todas direcciones [...] Considerando que la caminata se prolongaba y debía volver a mi pieza, concluí que esta casa donde vivimos es más grande de lo que parece y que debe existir un plano de ella en algún departamento estatal. El problema consistía, no obstante, en regresar a mi pieza, no en descubrir ese plano. A ese problema me aboqué muy seriamente. (A, pp. 47-48)

Este espacio laberíntico que se describe a la manera kafkiana y con tono borgiano, logra dar a la situación un carácter excepcional e insólito, fuera de los cánones convencionales. El laberinto refleja la angustia de los hombres ante un mundo en el que no encuentran su lugar. Las arquitecturas complicadas, las puertas cerradas y los pasillos sin fin, dan una imagen de la condición humana:

No es un azar que la tragedia moderna, después de Kafka, se exprese sobre todo en términos espaciales [...] El laberinto se ha convertido en la traducción trivial -porque es la mejor- de la actitud insignificante de un individuo devorado por el mundo.<sup>21</sup>

De este modo, Fernando Alegria crea una realidad degradada, de ambientes envueltos en la tragedia de un suceso laberíntico, como

---

<sup>21</sup> Ludovic Janvier, *Una palabra exigente: El "Nouveau Roman"*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pp. 27-28.

lo observa Luis Leal:

A la manera de Kafka, en los cuales la anécdota ya no es lo que cuenta, sino lo enigmático de la situación que se presenta, la angustia que el personaje muestra ante la vida, lo absurdo que es la realidad, lo impreciso de los ambientes y lo insólito de la psicología humana.<sup>22</sup>

Y en este lugar nadie vive, como varias veces se repite en la narración: "No hay nadie aquí" (A, p. 19); "No encontré a nadie ni oí a nadie" (A, p. 47); "Busco a mi gente. No está" (A, p. 80); "[...] hace 25 años que no hablo con nadie en esta casa". (A, p. 168) Sin embargo, es un lugar tan real donde suceden los acontecimientos sociales y la vida cotidiana de los habitantes. La casa tiene "explanadas, plazas, mercados, sitios de estacionamiento, restaurantes, teatros, cuarteles [...]" (A, p. 19);

En esta casa hemos vivido durante muchos años. Aquí nos unimos, nos separamos, nos odiamos, nos quisimos; aquí nos abrimos como frutos maduros en camas que no eran las nuestras, nos espiamos por tragaluces y cerraduras, nos atacamos con machetes, con vasos, sillas, y planchas calientes.

---

<sup>22</sup> Luis Leal, "Entre la fantasía y el compromiso: los cuentos de Fernando Alegria", *Homenaje a Fernando Alegria: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. cit., pp. 199-20. Fernando Alegria mismo confesó la influencia de Kafka en su narrativa en una entrevista: "Leí mucho a Kafka y lo estudié con ahínco hasta llegar a no entenderlo." Celia Correas de Zapata, "Diálogo con Fernando Alegria", *Américas*, Washington, vol. XXIV, núm. 8, agosto de 1972, p. 10.

(A, p. 23)

El relato continúa del siguiente modo:

La casa se compone de dos cuadras de niños violados [...] abiertos de piernas en la arcada barroca del peyote, inmóviles, absortos en la burbuja de jabón que va creciendo alrededor del mundo y encendiéndose de colores y ciñendo como un anillo el vientre de Dios, o como un reloj de bolsillo de cuya cuerda se afirma el pastor negro [...] (A, pp. 24-25)

La causalidad se rompe, y aunque el espacio sigue "allí", su predominio se pierde. Y queda sólo una impresión exploratoria que estimula la imaginación del lector.

Esta imagen contradictoria de la casa se encuentra también cuando la describe como un lugar cerrado a la vez expandido: la gente vive "[...] en esta pieza demasiado pequeña, donde chocábamos con las paredes y las cosas" (A, p. 121); pero al mismo tiempo la casa da la imagen de un país y de un mundo total donde suceden los acontecimientos históricos, como vimos anteriormente. Un ejemplo claro que muestra este ámbito abierto-cerrado es el espacio subterráneo donde se realiza la matanza de los judíos:

El domingo por la tarde fuimos al subterráneo a ver a los judíos.

Lloraban apretándose y sofocándose, levantando las manos,

clamando justicia. Se habían hincado sobre una planicie arenosa golpeada firmemente por el viento. Proyectada sobre una pared de fondo se iluminaba una bahía.

Al fondo de los barrancos estallan unas olas pequeñas, sucias, crispadas y se meten entre serios señores japoneses que pescan atunes sentados en las rocas.

El mar se extiende a los pies de estos pescadores y se alarga muy grueso y negro hasta Farellones y después se alborota y enfria, va llenándose de vidrio y de metal y se alarga en todas direcciones hasta parecer una vida entera agarrada a las patas de la ciudad, exigiendo alguna cosa, lamiendo, con los velos sueltos y el hocico abierto. Más allá el mar se transforma en algo incomprensible, suaves limbos grises, estelas de roca submarina y redes colgadas de algunos arcoiris que aparecen y desaparecen [...] (A, pp. 32-33)

El subterráneo insinúa la doble vertiente de un mundo: el campo de concentración oscuro y cerrado del que nadie escapa, y el lugar infinito, expandido por la imagen del mar.

El mismo juego se encuentra también en el manejo del tiempo: los sucesos no tienen duración temporal, más bien se da una sensación de que estuviera ocurriendo todo en el mismo momento. Es como un tiempo suspendido en el aire:

Esto ocurrió de repente y no nos dio tiempo de aclararnos la conciencia. Cayeron los obispos, se instalaron máquinas fotográficas en los altares, en las tumbas y en los bancos [...] las gentes se desnudaron en los tranvías y se reemplazó a los carabineros por fakires [...] (A; p. 161)

Y el hombre que vive en esta casa tampoco posee el concepto

del tiempo: "¿Cuántos años lleva usted aquí? Me ruboricé profundamente y le respondí que no sabía" (A, p. 40). Pero más tarde, dice: "He pasado 50 años [...]" (A, p. 168). Cuando se pierde la noción del tiempo lineal, se provoca una impresión de cataclismo:

[...] vi la iglesia derrumbarse como una antigua torta de milhoja y hacerse añicos a mis pies. Bajaron los italianos en picada y recogían las migajas de la torta para levantar el vuelo otra vez, aleteando con fuerza [...] la catedral se volvió a levantar, pero ahora iluminada desde adentro, con los muros líquidos y sus puertas de fieltro, y las campanas salían como lenguas por la torre. (A, p. 130)

Esta imagen apocalíptica se muestra claramente en la siguiente cita, donde se ve la suspensión total del tiempo-espacio en el concepto racional:

¿Qué hora es? Pregunta alguien, y se levanta un aullido agudo que nada puede contra la masa de luz de la bahía en la linterna mágica. Así habrá sido la crucifixión, un cielo de obscenos colores, un aire estival, un monte dorado y tres hombres sangrando, digo yo. Pero esto no es así. En un cielo que no está sobre nosotros, sino frente a nosotros, mostrándonos lo que no es la vida, una ancha, fulgurante zona de lo mejor del hombre, un espacio sin ningún límite, más allá del mar y de sus espejismos que contempla el mundo impasible y deja que el tiempo se derrame lentamente y que toque sirenas y encienda barcos y prisiones, y desde allá nos confunde porque es un espejo donde nos vemos y sin embargo nos hallamos gritando frente a él. (A, p. 33)

Es la hora de la ausencia de Dios y el fin de la historia humana:  
"Dios salió a comer. Volverá a contar los muertos". (A, p.16) Esta parte se presenta como la interpretación definitiva de la historia, desde el punto de vista del narrador que se opone radicalmente a las prácticas espirituales y políticas de su tiempo. Y él desea la intervención de Dios en la historia humana en el tono satírico:

Dios se halla en mala situación y merece un descanso y merece ayuda, y si no es demasiado pedirle, podría empezar de nuevo. O tal vez jubilarse, dedicarse a su jardín, fumigar a los diablos, ensayar nuevas manzanas, poner sus ángeles a volar sobre los campos [...] por lo menos crear una humanidad de número fijo desde el principio (A, p. 125)

Estas naturalezas tiempo-espaciales determinan los rasgos del carácter de los habitantes. Para entender mejor esta relación recíproca, conviene considerar la teoría de Mijaíl Bajtín sobre cronotopo, que es el modo de la relación entre el espacio y el tiempo, que determina la imagen del hombre:

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo [...] El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la



imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica.<sup>23</sup>

En esta novela, el espacio se convierte en el índice del tiempo. Y el mundo físico refleja el drama histórico. Tal sincronía dramatiza a la vez la angustia histórica real. Es decir, las imágenes dadas por estas descripciones son los indicios reveladores de la configuración de los personajes novelescos con el mundo que les rodea. El espacio se convierte en una fuerza todopoderosa en esta novela y los seres humanos sienten su cautividad en la casa cerrada expuesta como cárcel: "En esta guerra, mi amigo, he tenido prisioneros como usted [...]" (A, p. 41)

Este modo de relación entre el espacio-temporal y el hombre es notable en la configuración de los habitantes. En primer lugar, ellos se describen como fantasmas, más aun, como no existentes. El narrador-protagonista repite varias veces el vacío de la casa sin un alma. Sin embargo, la casa está llena de gente. "Veo personas que conocí bien y han muerto y me rodean hoy sentadas en butacas [...]. Son reales, lo aseguro [...]" (A, p. 165) Este aspecto se descubre más claramente en la existencia de la familia del protagonista que él desea encontrar. Cuando llega el hombre a esta casa, se encuentra a su mujer y a los niños:

---

<sup>23</sup> Mijail M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 238.

Hay una puerta abierta. Un poco abierta. Entro, dejo mi maleta en el suelo y observo.

Ahí está mi familia: mi mujer encanecida, sonriendo tristemente, y los niños en sus camas también mirándome [...] Entonces, ya sé que he llegado y me pongo a llorar con suavidad. (A, p. 20)

Pero más adelante, dice el protagonista: "Mi mujer y mis chiquillos no vinieron nunca". (A, p. 168) En otras partes del relato hay un conflicto entre los padres y sus hijos: "[...] me había llenado de familia [...]" (A, p. 115); "Mi mujer y yo éramos para ellos unos viejos payasos, caballos de circo muy cansados, especie de estafadores sin ánimo". (A, p. 117) De este modo, para convencer al lector, o a sí mismo, el protagonista confiesa irónicamente: "Insisto en que tengo nombre, llevo una placa de metal en la muñeca, huellas digitales y dientes. Esto debería permitirme encontrar a mi familia". (A, p. 80) Entonces, el encuentro, la separación y la vivencia entre el hombre y su familia no son sucesos temporales a la manera convencional, como tampoco lo es la existencia de la gente en la casa.

Por otra parte, estos habitantes fantasmales de la casa se figuran de un modo retorcido, casi siempre relacionados con la forma grotesca del cuarto donde se instalan. Así, el hombre y el lugar se exponen junto a imágenes grotescas y fantásticas: "[...] la Pia siguió creciendo en la pieza y su cuerpo llenó todo el espacio respirable, su pelo flotaba encima de mí, sobre la cama [...]" (A, p. 125); "El living

era pequeño y en él apenas cabía un sofá y en ese sofá apenas cabía la Tahura y juntos, sencillamente no cabíamos" (A, p. 38); "Mi mujer seguía creciendo. Yo le llegaba al pecho, a los pechos." (A, p. 41)

La siguiente cita es una muestra de cómo la fuerza espacial se funde con el personaje y de cómo lo fantástico invade el mundo real y se impone como realidad superior:

[...] la Tahura sentábase frente a una mesa verde y se ponía a pescar. Pasaban por sus dedos peces de a peso, de a medio peso, mariscos de concha nácar, fichas verdes, azules, rojas, violetas, y se armaba un suave ballet a su alrededor. El ojo de agua giraba a gran velocidad. De la Tahura salía un humo envolvente. Yo, temblando a sus espaldas, cerraba los ojos [...] Recorría con mis dedos la persona sobre la cual ella estaba sentada: de cuero, como yo, abstraída, sintiendo en la boca un gusto a fierro, esperanzada, abriéndose para tragársela, como yo.

Pero entonces se producía la diferencia: la casa era de vidrio por fuera y de acero por dentro. La Tahura tocaba un timbre y toda la casa se iluminaba con luces de colores y respondían otros timbres y campanas y de los techos caían cataratas de monedas. El clamor y el resplandor duraban algunos minutos. Luego, la casa se ponía a respirar. Para respirar -por todos sus corredores, sus salones, sus restaurantes, sus excusados, sus bancos y cajas de ahorro-, la casa tenía pequeñas máquinas marcadas con signos del horóscopo, y junto a cada uno de estos pulmones una anciana montaba guardia: a la menor señal de fatiga, las ancianas bajaban sus palancas y se encendían los arcoiris, sonaban las campanas, se descargaba la lluvia de plata, se calentaba el vientre de la Tahura, llegaba la sangre a las paredes y la casa respiraba. la casa, pues, era un cuerpo, un bello cuerpo amplio, cálido, hediondo a luz, a fieltro y a plata, y este cuerpo empezó a robarme a la Tahura. (A, pp. 139-140)

Los personajes son insólitos: el hombre-reloj metido en una cámara de oxígeno que debía balancearse eternamente para darle impulso a su corazón; el Cuzco y su foto pornográfica; el viejo de ochenta años que se muere en el excusado de la biblioteca universitaria y se convierte en santo de los estudiantes; el marido de Rebeca, estudiante de veterinaria que hace sus preparaciones anatómicas en la mesa de la cocina, donde más tarde practica abortos. Estos personajes, más los ambientes de misterio y las situaciones absurdas, manifiestan un espejo de ciertos sectores del mundo contemporáneo. También provocan una impresión del hombre fraccionado y muerto, como en la parte de la descripción del Cuzco:

Le desaparecieron pestañas, la frente no era mas que una sombra y otra sombra, casi una mancha el pelo [...] la lengua se le había hecho morada [...] ya no tenía piernas: sólo busto, cabeza y manitas. Los dedos se le pegaban al vaso y los gusanos del queso le subían por los brazos buscando sus húmedas axilas. (A, p. 77)

Aquí lo importante es lo que la naturaleza del espacio determina en la conducta de los habitantes, que luchan por escapar desesperadamente del caos. Y su vida no es otra cosa sino la violencia y el presentimiento de la muerte:

[...] las paredes han sido lavadas para disimular la sangre [...] se ha entrado a un recinto donde la humanidad se encierra a

rascarse y del cual no saldrá sino por la fuerza, aullando, drogada, en brazos de policías, y enfermeros, que aceptan la fiesta, pero no el escándalo que armamos nosotros para morir. (A, p. 36)

A la imagen cerrada del lugar, se liga el acto violento del hombre desesperado que no puede escapar de su situación. Esta condición humana se explica con la existencia del espejo. En contraste con la ventana - "He pedido en incontables Oficios que se me dé una pieza con vista al mundo" (A, p. 169) -, el espejo convierte el cuarto en un lugar donde el hombre no encuentra sino su imagen falsa: el espejo duplica la figura del hombre de manera torcida y éste no puede encontrar su verdadera identidad, pues siempre se descubre fragmentado. La realidad captada por el espejo no es otra cosa que lo reflejado. La confusión y la desesperación del hombre aumentan con el espejo: "[...] buscaba otro hombre en mí, que no era yo". (A, p. 60) Frente al espejo, el hombre nunca encuentra la salida de su situación angustiante: "mi ventana, que no daba a ninguna parte". (A, p. 114) Esta angustia asfixiante se manifiesta con un tono irónico y satírico: "El hombre vivía contento en el espejo" (A, p. 145);

¿Qué había, entonces, detrás de ese espejo? Una tabla, un muro y clavos, un rectángulo oscuro, muy parecido a la muerte (si pudiéramos salir del espejo a que hemos entrado). (A, p. 147)

También el sexo se describe, no como un acto de amor sino de brutalidad, anomalía, y como una fuerza negativa usada para destruirse mutuamente. Las múltiples relaciones sexuales que se dan en la amoral Verónica, la frígida Pia, la lesbiana Tahura, la triangular relación con Judith y el Cuzco, el amor con "mi mujer", y la mercantilización del sexo con Lucía, se traduce en agresividad. Las palabras son violentas y agresivas: "taparlo entero", "aprisionarlo", "desplomarse sobre él", "atacarlo", "capturado", etc. De cada una de estas relaciones surge la imposibilidad de aproximar al individuo al logro de la reciprocidad.

Nos encontramos para afirmarnos el uno en el otro con desconfianza y un poco de desprecio, pero sabiendo ya lo que sería imposible, es decir, casi imposible, traicionarnos. Que llegaríamos a traicionarnos y a destruirnos, sin embargo, era en el fondo la posibilidad que nos daba fuerzas". (A, p. 35)

En esta casa todos los hombres se convierten en víctimas y victimarios a la vez. "La violencia empieza aceptada como un castigo por el gozo que nos damos o un mal que es nuestro." (A, p. 65) Esta violencia se extiende a lo largo de todo el libro.

La descomposición ética, mostrada en la novela, halla su origen en la violencia individual y en la violencia organizada, social y colectiva. Y el ejemplo más agudo de esta última es la guerra de Vietnam. El nombre de Vietnam es un símbolo que desborda una

determinada realidad histórica y remite a un significado totalizador. La agresión a Vietnam "llena el mundo", y entra en todas las conciencias que rechazan las coartadas y las coacciones del sistema.

El sistema del país, de la guerra, es tan sólido que nadie puede romperlo ni escapar: "En esta casa hay orden y jerarquía, un estricto prejuicio contra usted y esta tradición debe mantenerse y se mantendrá." (A, p. 40) Y el protagonista padece este sistema por todos lados:

[...] un ojo me perseguía por el mundo: se metía conmigo en la cama, se incrustaba en la pared a mirarme en el excusado, estaba en el fondo de mis pantalones, lo llevaba en el pecho y en la frente. (A, p. 115)

"La cacería", el primer fragmento del libro, empieza con las siguientes palabras, y sirve como introducción de la novela:

Un día, una tarde más bien dicho, cuando todo ha terminado y en los corredores ya no se oyen pasos y, en cambio, se siente ese olor añejo de aire viciado, ropa y tabaco que es el aliento de los ascensores y despechos, y los focos de amarillos van haciéndose blancos y la torre suelta unas pocas campanadas en el inmóvil otoño helado y, en una palabra, algo pasa que es el cambio del tiempo, una hora azul que durará tan sólo un momento y después será un resplandor rosado [...] (A, p. 15)

El cazador, a la manera de una sombra maligna, entra al cuarto

y asesina al profesor y al estudiante, luego santifica su homicidio. Contrata un aviso de prensa y escribe: "Acto de guerra ocurrido esta tarde ofrécese al mundo en forma gratuita. Devolveré los cuerpos condecorados." (A, p. 16) Más tarde, el protagonista-narrador confiesa:

[...] en la paz he sido espía, en la guerra ametrallé bellas familias y le disparé por la espalda a mi sargento, coleccioné cabezas, me convertí al cristianismo, colgué los hábitos, hice infeliz a mi mujer y le levanté la mano a mi madre, he matado con cuchillo, con pistola y a botellazos, miro la televisión atentamente, pongo avisos en los diarios. (A, p. 169)

Entonces se nos revela que el cazador no es sino el narrador-protagonista mismo, quien inaugura la violencia simbólica norteamericana. Así el narrador-protagonista se convierte en víctima y en victimario en esa sociedad. Su confesión es la siguiente:

He pasado 50 años inflándome y desinflándome, he visto marchar a varias generaciones a la silla eléctrica y la cámara de gas; he contado las personas haciendo cola para saltar del puente; y he oído en la madrugada el suave silbido del gas que sale de las cocinas en los multifamiliares; mis libros están llenos de sangre; hace 25 años que no hablo con nadie en esta casa. Se fueron todos. Mi mujer y mis chiquillos no vinieron nunca [...] (A, p. 169)

Una vez que revela la verdadera cara del sistema y su fuerza, el



narrador adopta una actitud consciente para oponer resistencia y hacer el testimonio de los hechos. El relato "La letra con sangre entra" cierra el libro con las siguientes palabras:

Sé muy bien que debo mirar con atención por todas partes, recorrer y recordar los detalles, meditar cada cosa y anotar lo que veo. Será necesario rendir cuentas. Pero sé también que hay algo más importante en este cuarto, y es preciso enfrentarlo, enfrentarte, hoy y para siempre, cazador maldito, y allí estás mirándome en el espejo con mi propio espanto, nuestra propia angustia y nuestros cuchillos en las manos. (A, p. 174)

De este modo, el autor logra alegorizar la descomposición de la sociedad moderna y los conflictos que dominan nuestra vida contemporánea. Alegria explora magistralmente la desorientación que experimenta el hombre americano cuando pierde el centro alrededor del cual gravitan sus valores tradicionales. No sólo en los niveles de la conciencia, sino también en los de la subconciencia, el hombre contemporáneo aparece dañado por el complejo de la superioridad sostenido por el poder de la brutalidad agresiva que mantiene los Estados Unidos. *Amerika* es una crítica amarga a la sociedad de nuestro tiempo, y supera la fórmula de una literatura de mera denuncia y mensaje:

Y lo ha hecho no como un mero alegato, según la ya vieja y superada fórmula de una literatura de denuncia, de "mensaje", sino manipulando esos "mitos degradados" de que hablaba

Mircea Eliade, y que reflejan mejor que los mitos puros las contradicciones, la descomposición de nuestras sociedades bajo la moderna pirámide faraónica del capitalismo imperial.<sup>24</sup>

A diferencia del movimiento de la Generación Beat, que ante esta realidad mantienen la indiferencia,<sup>25</sup> Fernando Alegría prefiere una actitud positiva, como él mismo la manifiesta en su convicción de que los procedimientos vanguardistas pueden representar una concepción revolucionaria, pero sólo "en la medida que afectan y cambian a la sociedad y al artista en su más íntima y auténtica realidad."<sup>26</sup>

En *Caballo de copas*, Alegría emplea la forma fragmentaria - picaresca -, como una manera adecuada de representar la sociedad norteamericana. Sin embargo, ésta no domina hasta el nivel estructural de la novela. Más bien, sirve como instrumento para mostrar la vida desarraigada de los chilenos en ese país. En cambio, el fragmentarismo determina la composición total de *Amerika*. Una de las causas posibles para explicarse esta diferencia, en el nivel de los recursos novelescos, radica en la característica de los narradores: en el primero, un chileno ve la sociedad norteamericana desde el punto de vista crítico y revela el sistema capitalista detrás del fenómeno

---

<sup>24</sup> Augusto Roa Bastos, *op. cit.*, p. 86.

<sup>25</sup> "No se trata de ningún intento de derrocar, activamente, sus instituciones sino únicamente de asumir una actitud de total desentendimiento o indiferencia hacia ellas." Heinrich Straumann, *op. cit.*, p. 132.

<sup>26</sup> Fernando Alegría, *Literatura y revolución*, ed. cit., p. 10.

multifacético; en el último, el mundo caótico aparece tal como es, debido a que la configuración del protagonista-narrador se identifica con la imagen del mundo tratado.

Entre *Los días contados* y *Amerika*, la expresión de las distintas modalidades ambientales determina diferentes estructuras novelescas. La primera muestra la sociedad chilena, especialmente el barrio popular santiaguino de los años treinta, y la segunda trata del mundo contemporáneo, particularmente de los Estados Unidos, en la época de los sesenta.

En un sentido amplio, se puede decir que la diferencia cultural entre América Latina y los Estados Unidos funciona como el factor más importante en torno a la manifestación literaria en estas dos sociedades. También ésta será una de las causas por las que la vanguardia literaria no florece en América Latina hasta la segunda mitad de este siglo, en el campo narrativo. Al referirse al empleo de los recursos artísticos en la obra de Fernando Alegría, un crítico explica lo siguiente:

Sin embargo, el panorama del arte actual refleja con encarnizado realismo la atenuación de la sensibilidad contemporánea, circunstancia que no es todavía la del latinoamericano y que por tanto no se manifiesta en la obra de Fernando Alegría, excepción hecha de *Amerika*, libro en que el autor entreteje y contrasta las dos vivencias del continente americano. Para el hombre nuevo, creación de la técnica y la colectivización, sea ésta democrática o totalitaria de cualquier estilo, el arte de vanguardia, cuando no degenera en mera novedad y por tanto en anti-arte, refleja una realidad propia cuya elaboración artística sólo le brinda el amargo placer de

comprobarla con la protesta implícita. Para el hombre latinoamericano, a quien la tecnología no altera todavía radicalmente, el arte de vanguardia reserva sorpresas [....]<sup>27</sup>

Es decir, cuando el autor siente inadecuada la aplicación de recursos anteriores para crear un tipo de novela como *Amerika*, *Amerikka*, *Amerikkka*, aplica las nuevas técnicas vanguardistas.

---

<sup>27</sup> Vicente Urbistondo, "Los días contados", *Homenaje a Fernando Alegria: variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. cit., p. 142.

## V. HISTORIA Y FICCION

### V.1. *EL PASO DE LOS GANSOS*

#### V.1.1. COMO NOVELA TESTIMONIAL

Desde el año 1973, marcado por el golpe militar, la narrativa de Fernando Alegría cambia a raíz del acontecimiento histórico que llevaría a su país a un destino totalmente diferente. En su obra posterior, una literatura que se sitúa en las difíciles condiciones del exilio,<sup>1</sup> Alegría comienza a elaborar la narrativa testimonial sobre la realidad inmediata de Chile y la vida humana en esas circunstancias.

Es muy significativo que entre 1974 y 1975 aparezcan cuatro novelas notables en la historia de la literatura latinoamericana: *El recurso del método*, de Alejo Carpentier; *Yo, el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, en 1974; *El otoño del Patriarca*, de Gabriel García Márquez; y *El paso de los gansos*, de Fernando Alegría, en 1975. Éstas coinciden tanto en lo temático como en la calidad literaria.

---

<sup>1</sup> En 1970, luego del triunfo electoral de la Unidad Popular, Alegría fue nombrado consejero y agregado cultural en la Embajada de Chile en Washington, D.C., siendo profesor en las Universidades de California y Berkeley. En uno de sus frecuentes viajes a Chile, Alegría tenía una invitación del presidente Allende el 11 de septiembre, día en que tuvo lugar el golpe militar. A los pocos días, Alegría debió salir al exilio.

Mientras García Márquez y Carpentier se ocupan de dictaduras arquetípicas desarrolladas en zonas del Caribe, Roa Bastos dirige su mirada hacia la historia del Paraguay, y Fernando Alegría nos entrega una novela de testimonio documental sobre la contrarrevolución de 1973 en Chile.

Antonio Skármeta considera esta obra como la primera novela importante en la literatura chilena posterior al golpe, que tuvo directa relación con la caída de Allende. Es un trabajo que aborda el suceso inicial de la dictadura desde la estética literaria. Una primera característica de la literatura en el exilio es el acopio de material periodístico e informativo sobre el golpe. Muchos datos son producto de una "carpeta de prensa". Y la necesidad de ubicar al público extranjero en la complejidad chilena aumenta el grado de información, que se engarza fluidamente en la trama. Son propiamente testimonios de una experiencia y una interpretación no novelesca en el nivel de la estética. En cambio, la narrativa de Fernando Alegría confronta dialécticamente el testimonio y la ficción.<sup>2</sup>

Ante todo, será necesario conocer el género testimonial para entender mejor la obra mencionada. En un sentido amplio, todos los escritos que tengan la función de testificar pueden incluirse en este rubro.

---

<sup>2</sup> Antonio Skármeta, "Narrativa Chilena después del golpe", *Primer coloquio sobre literatura chilena (de la resistencia y el exilio)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 63-65.

Según Jaime Concha, los elementos esenciales de dichos conceptos son el sujeto que testimonia y el carácter de la fe o de la ideología.<sup>3</sup> En este sentido, el origen del género se encuentra en obras como la *Apología* platónica o los *Evangelios* en la Biblia. Históricamente, estos testimonios aparecen de manera abundante en las épocas turbias de la historia, como sucedió en las literaturas europeas de los años treinta y cuarenta de este siglo.

En la literatura latinoamericana esta tendencia es evidente. El género testimonial expresa una posición peculiar y ocupa un lugar muy significativo en la jerarquía de los géneros literarios de este continente por su particular realidad socio-histórica.<sup>4</sup> Por ejemplo, *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga, y la *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas, son dos de las grandes obras del siglo de la Conquista Española. Y los innumerables discursos documentales de dictaduras aparecidos en América Latina muestran la especificidad de este fenómeno. Precisamente, la situación histórica y la inconformidad social llevan a un contacto más estrecho

---

<sup>3</sup> "Lo esencial parece ser aquí el elemento de testigo, del sujeto que ve y testimonia; y no hay que olvidar que testigo, en el griego clásico o en "Koiné", se decía "matyr". La simple mención de estas obras de duradera gravitación en la historia espiritual de la humanidad pone a la vista otro elemento constitutivo en esta serie de escritos: el que se refieren a un suceso que provoca una profunda conmoción en el ánimo del testigo, ya por su fuerza dramática, ya en virtud del efecto de revelación sobre la fe o la ideología de quien contempla y comunica su mensaje". Jaime Concha, "Testimonios de la lucha antifascista", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 4, 1978, pp. 130-131.

<sup>4</sup> Roberto Fernández Retamar, "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana" *Casa de las Américas*, La Habana, vol. XV, núm. 89, marzo-abril de 1975, pp. 132-153.

entre la literatura y el acontecer social, que José Antonio Portuondo indicara como una constante de la cultura latinoamericana.<sup>5</sup> Porque en los tiempos difíciles, como en el caso de Chile durante 1973, se hace más urgente la relación del arte con la realidad y los escritores sienten una responsabilidad social. Así, lo expresa el poeta chileno Gonzalo Rojas:

Nuestras pequeñas vidas son menos importantes que la restauración del sentimiento unitario y fraterno. Por ahora, los otros sentimientos: la tristeza, la soledad, la muerte, el amor no compartido -claves centrales de la poesía en los buenos tiempos- no pasa de ser un lujo difícil de justificar.<sup>6</sup>

Así, en este continente, la literatura documental asume la tarea de dar cuenta de una realidad inmediata, pero negada, y posteriormente olvidada por el discurso oficialista en el poder. Luego, a un mayor distanciamiento del tiempo, surgen textos que buscan formalizar literariamente sus temas en una exploración narrativa cercana a la parodia, la sátira o la alegoría.

Por consiguiente, hay que ver la narrativa documental artística chilena como integrante del contexto hispanoamericano, dentro del

---

<sup>5</sup> José Antonio Portuondo, "Literatura y sociedad en Hispanoamérica", *Fuentes de la cultura latinoamericana*, (Leopoldo Zea, comp.), tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 515-530.

<sup>6</sup> Gonzalo Rojas, "Poesía y resistencia: viento del pueblo", *Casa de las Américas*, La Habana, núm. 83, marzo-abril de 1974, p. 111.



cual llega a construir una parte especial.<sup>7</sup> Específicamente, las obras que tratan de los acontecimientos ocurridos entre 1970 y 1973 se caracterizan por la voluntad de poner de manifiesto esta historia inmediata y por plantear un contra discurso que desplace la coherencia aparente del discurso oficial.

#### V.1.2. HACIA ALLENDE

*El paso de los gansos* se divide en dos partes de igual extensión. La primera se refiere al golpe militar de 1973 y la segunda es el diario de un joven fotógrafo, víctima del régimen militar. Una concentra el relato en el ámbito público o externo, y la otra pretende descubrir la intimidad de una conciencia singular, captada en el interior del personaje clave, Cristián.

La primera mitad del libro se centra en el 11 de septiembre, día de la muerte de Allende. La novela informa sobre el golpe y la realidad chilena: el autor recolecta los discursos de Allende, volantes, reportajes, noticias, documentos periodísticos, entrevistas, memorias, recuerdos, testimonios personales, fragmentos de diálogos y el rumor de la calle. También describe y analiza la marcha popular

---

<sup>7</sup> Anna Housková emplea el término "narrativa documental artística" incluyendo todos los discursos, como testimonios, diarios, crónicas, memorias etc. Anna Housková, "La narrativa chilena de la resistencia antifascista", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, núm. 5, 1977, pp. 35-48.

del 4 de septiembre, los partidos políticos, las clases sociales, la inflación, la huelga de los camioneros y las particularidades históricas del proceso revolucionario chileno. Reflexiona sobre diferentes aspectos de la caída del gobierno popular, el surgimiento del fascismo, los momentos históricos pasados, como la muerte del presidente Balmaceda, la masacre de los jóvenes nazis en 1938, etcétera.

Esta es una amplia reflexión sobre el destino de Chile y el sentido de una vida colectiva. Enfoca el análisis con una vasta mirada retrospectiva hacia la historia de su país. Es un testimonio de todo lo perdido y una especie de declaración por parte de estudiantes, intelectuales, soldados y obreros que fueron torturados y muertos por el régimen militar.

La novela empieza con frases incompletas y con fragmentos de noticias, rumores, voces de Allende, del narrador en primera y en tercera persona, y de otros hablantes indefinidos:

**DIGO QUE SEPTIEMBRE SI ES LA PRIMAVERA LLEGA TARDE ESTOS DIAS A CHILE** habrá un sol que no aparece por ninguna parte una cordillera nevada que se queda opaca [...] Si claro a La Moneda inmediatamente la Guardia queda reforzada [...] Vamos andando en las poblaciones marginales las nubes son más bajas la luz más incierta las banderas chilenas [...] 4 de septiembre de noche una muchedumbre de 600.000 [...] (P, pp. 9-10)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Fernando Alegría, *El paso de los gansos*, Madrid, Puelche, 1975, pp. 9-10. En adelante, las citas del texto se indican como P, seguido del número de la página.

Estas páginas de la "Introducción" (P, pp. 9-18) contienen expresiones, como murmullos y rumores sin fuentes exactas, sobre el golpe y la muerte de Allende: "Rumores, rumores, rumores. Las gentes mueren y resucitan, resucitan y mueren. Nadie sabe nada" (P, p. 16), Y nos dan la sensación de una imagen oscura y fragmentada de una realidad confusa que no se puede definir con facilidad. De este modo se evoca el Santiago del día del golpe y el período que le precedió.

Todos estos componentes generan -como dice Jaime Concha- "dificultades para otorgar a *El paso de los gansos* un encasillamiento genérico, para determinar la forma y la naturaleza de esta obra".<sup>9</sup> También se puede considerar que este relato sobrepasa el deslinde tradicional del género novelesco, aunque el autor dé explícitamente a su obra el subtítulo de "novela". En una entrevista, Fernando Alegria opinó sobre la definición de los géneros literarios:

[...] para mí no existen diferencias de "géneros", que, al leer esta mañana la noticia de una masacre de mujeres y niños salvadoreños, mi reacción era escribir una protesta contra los autores del genocidio. ¿Un artículo, una carta, un ensayo, un cuento, un poema? Lo que fuera. Cualquiera de estas cosas tendría igual validez para mí si ellas podían expresar la profundidad de mi indagación [...] la diversidad de géneros literarios fue inventada por los antologistas.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Jaime Concha, *op. cit.*, p. 114.

<sup>10</sup> Marjorie Agosin, "Entrevista con Fernando Alegria", *Hispania*.

En este sentido, el texto se considera como una obra "en la que para lograr una expresión adecuada de la nueva realidad recurre a algunos procedimientos de literatura documental artística."<sup>11</sup>

Con base en estas reflexiones, y para lograr una evaluación adecuada de este tipo de narrativa tan exigente, es necesario encontrar los principios unificadores del texto. Ellos comprenden el eje de los narradores y la sincronía temporal. Se requieren ambas formas complementarias para indagar el centro temático de esta obra: el anuncio de la violencia fascista.

Lo dinámico del texto se basa en la configuración de los focalizadores:<sup>12</sup> a través de la constante oscilación de la perspectiva narrativa en los distintos fragmentos, cambia el punto de vista, de la tercera persona se pasa a la primera con varias focalizaciones; se multiplican los voceros sin que sean identificados explícitamente al comienzo de cada fragmento; de los pasajes descriptivos se pasa a reflexiones y los monólogos son dialogados. Los múltiples narradores dan una amplia información sobre el golpe, rompen la fácil dicotomía

---

Greeley, University of Northern Colorado, vol. LXV, núm. 3, septiembre de 1982, p. 451.

<sup>11</sup> Anna Housková, *op. cit.*, p. 43.

<sup>12</sup> El término "focalización" proviene de la definición de Mieke Bal. La focalización es "la relación entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan." Este término se usa para distinguir entre la visión a través de la cual se presentan los elementos y la identidad del cuerpo que verbaliza esa visión. Es decir, una distinción entre los que ven y los que hablan. Mieke Bal, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 108.

ideológica y logran la heterogeneidad de la realidad.

Aquí debemos considerar la minuciosa distinción de los narradores relacionados con los efectos literarios, como dice Wayne C. Booth en su *La retórica de la ficción*.

Decir que una historia se narra en primera o tercera persona no nos indicará nada de importancia a menos que seamos más precisos y describamos cómo las cualidades particulares de los narradores se relacionan con efectos específicos.<sup>13</sup>

La razón para discutir puntos de vista es hallar la manera en que se relacionan los narradores con los efectos literarios que el autor propone. Así, "el novelista descubre su técnica narrativa cuando trata de llevar a término para sus lectores las potencialidades de su idea en desarrollo".<sup>14</sup> En este caso, basta citar unas frases para ver los primeros efectos:

¿Por qué no se defiende Allende? ¿Por qué no toma la ofensiva? ¿Qué ofensiva? ¿Viene el golpe? Viene el golpe. ¿Qué hacer? La joven que trabaja en un salón de belleza: Poder popular, al ataque, golpear antes que ellos. Usted me pregunta con qué, cómo con qué, con los cordones industriales. Pero el dentista: No estamos preparados para una confrontación, sería una masacre. Lea "El Siglo", compañera. Estudiante de arquitectura tímidamente se refiere a "los compañeros soldados y los

---

<sup>13</sup> Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, p. 142.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 156.

compañeros carabineros". Dentista: Ya vio lo que les pasó a los marineros que fueron a buscar a Altamirano, presos y torturados. Lea "Punto Final", pues [...] Mientras escucho a estos hablantes pienso que [...] Otros hablantes, por ejemplo, los de Ahumada y Huérfanos, comentaban [...] Mientras tanto Patria y Libertad no necesitaba hablantes: ponía bombas hasta en el cementerio: Doscientos cincuenta atentados en un mes. Un récord ¿no le parece? [...] ¿Usted vio el volante que se repartió en la última semana de agosto? ¿Cuál volante? (P, pp. 35-38)

Luego, el texto muestra el contenido del volante y los diálogos callejeros. El narrador anónimo observa y comenta el espectáculo. La composición de esta parte se ve afectada por el inevitable problema de trabajar materiales netamente periodísticos, ya que conducen el relato con vaivenes entre lo externo y lo interno en la valoración de los hechos. Este movimiento de variadas voces y perspectivas ensayísticas logra "la heterogeneidad del conjunto", como dice Antonio Skármeta,<sup>15</sup> o "una lectura plural de la realidad", según Juan Armando Epple.<sup>16</sup>

De este modo, Alegria traza la red de conflictos sociales que sirven de marco intrarreferencial histórico-objetivo. En este discurso ficticio un narrador básico convoca a distintas voces para dar cuenta, desde ángulos diferentes, de la historia colectiva. Esta perspectiva es suficiente y adecuada para mostrar la nueva realidad y definir

---

<sup>15</sup> Antonio Skármeta, *op. cit.*, p. 66.

<sup>16</sup> Juan Armando Epple, "Escritores chilenos en el exilio", *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegria*, Lima/San Francisco, Latinoamericana Editores/Stanford University, 1987, p. 110.

cabalmente la dinámica histórico-social del mundo tratado. El narrador principal recurre a otras voces y lenguajes. La novela incorpora una amplia gama de formas discursivas. Sobre todo, desarrolla la objetividad del texto periodístico y del tono documental.

En medio de estos varios narradores surge un eje formado por un narrador: un "yo" autobiográfico que junta varias voces y los informes periodísticos. Es el narrador principal quien relata los sucesos históricos. Lo significativo es que el "yo" se funde como una voz colectiva que relata el Prefacio (*P*, pp. 19-21): "nosotros". Es decir, un "yo" es la voz de los muertos inmortales y los vivos que resisten y creen en el "compañero Chile":

Yo (es decir, la persona que combatió, rezó, levantó muertos, ayudó a apagar los tizones de La Moneda, habló por teléfono y fue fusilado y está a la diestra de Dios Padre, y si no fue fusilado, fue torturado y espera aún el juicio final a la siniestra de la junta) [...] (*P*, p. 20)

Y el "nosotros" se define como el espíritu de todos los combatientes en la historia chilena:

[...] nosotros los muertos somos los que llevamos la voz cantante en esta historia, somos los que más gritamos, los ultravociferantes y tumultuosos y agitados, en una palabra, los verdaderos "extremistas" a que se refieren los decretos y folios jurídicos de la guerra [...] somos los muertos que seguimos muriendo a cada hora de cada día el curso escogido por los

enemigos de la vida; [...] somos eternos porque sabido es que a los muertos no les entran balas. (P, p. 20)

Y un "yo" conjunto, un "nosotros", da testimonio de la historia:

[...] *testifico* sin dudar de algunas cosas que nadie podrá contradecir: [...] Comenzada que fue la batalla del 11 de septiembre de 1973, las personas que aquí hablamos nos reunimos con mayor o menor prontitud a estampar nuestro testimonio [...] En resumen, muertos vivos *venimos a dejar un testimonio* y a marcar una fecha, en verdad, móvil. Hubo y habrá muchos entierros y en todos ellos se cantará y el Cementerio General seguirá llenándose de voces nombrando a los combatientes a los héroes, a los mártires, y siempre estará el pueblo que pregunta y responde: ¡COMPAÑERO CHILE: PRESENTE! (P, p. 20. Los soslayados son nuestros)

De esta manera, las vicisitudes del individuo se unen con las de la colectividad a través del establecimiento de una voz de protesta ante todos los desafueros humanos, que culminan en la violencia y en la destrucción.

Por otro lado, el narrador básico que junta la polifonía de voces y perspectivas tiene una función muy importante: sincronizar los distintos niveles de los tiempos. A diferencia de la cronología habitual de las memorias, en el texto domina el tiempo presente y suprime aquélla. Es decir, desde el tiempo presente se convocan los hechos pasados y se percibe lo futuro. Encontramos esto en los distintos fragmentos: en especial, en la parte dedicada a los



encuentros autobiográficos con Allende (*P*, pp. 23-45) y en el montaje de diferentes versiones oficiales de la muerte de Allende. (*P*, pp. 74-80) Estos se entrelazan simultáneamente en el presente, tiempo que se emplea en la mayor parte del relato. El entrecruzamiento de frases repetidas no sólo demuestra las contradicciones entre estos documentos, sino que eleva su efecto emocional al concentrarlos en un solo instante. Y los recursos formales, que producen una impresión de sincronía, no sólo son aprovechados en los distintos fragmentos, sino en toda la primera mitad del libro: en varias formas estilísticas se reitera la imagen de la muerte de Allende.

Por ejemplo, de la página de la 23 a la 32, primera parte del capítulo "Las diez de las últimas", donde el narrador habla de su íntima relación con Allende, se mezclan los recuerdos pasados y el encuentro actual, y la palabra y la actividad del presidente con la imagen de su muerte. Primero, el relato presenta el examen oficial sobre la muerte de Allende en La Moneda:

"Yacía sentado sobre un diván de terciopelo, de color rojo granate, adosado al muro oriente del palacio [...] Data de muerte aproximada al término del examen finalizado a las dieciocho horas, se estimó en cuatro horas y media y su causa probable traumatismo craneano encefálico por herida a bala de tipo suicida." Inspector de la Brigada de Homicidios, Pedro Espinoza, VEA, 1.785, 28-IX-1973, Santiago, Chile. (*P*, p. 23)

La narración siguiente es un intento de romper esta versión

oficial que reduce la muerte de Allende a un suicidio. Es un afán de revelar la verdad histórica y sirve como base documental para evaluar a Allende desde diversos puntos de vista.

Después de la noticia del gobierno militar, viene el recuerdo del encuentro en casa de Allende con otros escritores. El tiempo histórico es el pasado, la víspera de las elecciones presidenciales en el año 1970. Mientras ellos conversan sobre la situación política, el narrador rememora sus años universitarios, en que conoció a la esposa de Allende. El otro momento es un encuentro con Allende ya convertido en presidente. De repente, este recuerdo se rompe con la descripción de los gestos y de la fisonomía de Allende. Luego vendrá el día del Golpe y la muerte de Allende:

Absorto, pienso en la cara de Allende muerto y me fijo con toda atención en cada detalle, sigo minuciosamente el recorrido de las balas, busco los agujeros y las grietas [...] (P, p. 29)

La narración regresa al lugar de la conversación y, en esta escena, se yuxtaponen las imágenes de Allende vivo y muerto. De este modo, los diversos niveles del tiempo histórico alrededor de agosto de 1970, como los años del gobierno de la Unidad Popular, el 11 de septiembre de 1973 y los días posteriores, se funden en el tiempo presente de la narración. El efecto resultante es que la imagen de Allende parece ocupar siempre un espacio mayor en el texto.

Por otra parte, la configuración de la imagen de Allende se

realiza mediante tres formas. Primero, un narrador habla de manera directa de Allende conocido personalmente: "No recuerdo con exactitud la ocasión en que conocí personalmente a Salvador Allende. Debió ser en su casa de Guardia Vieja" (P, p. 23). Segundo, los encuentros y diálogos entre este narrador y Allende aparecen mezclados con las reflexiones del primero sobre la vida y la conciencia del segundo: "[...] conversamos usted y yo que nos conocemos bien [...]" (P, p. 43); "Por qué viniste no sé, me dice, pero te admiro la fe. Salud. He venido a aprender. No es tiempo de notarios. No. Lo sé." (P, p. 24); "El Compañero Presidente me ha contado que [...]" (P, p. 26) Por último, el propio Allende habla de su vida íntima y su conciencia política: "Le digo que tuvo una mamá y que fui a un colegio [...]" (P, p.31); "Sobre este tipo de cosas es difícil hablar con precisión [...]" (P, p. 43)

Todo esto es resultado de la intención del autor de captar la imagen de Allende en su totalidad. El narrador anónimo es un gran conocedor de la vida privada del presidente:

Conocí a Tencha [esposa de Allende] en el Pedagógico de la Universidad de Chile, en ese edificio de la calle Cummings. Ella estudiaba historia, yo filosofía. Tencha era una muchacha de grandes ojos verdes [...] Recuerdo a Tencha como si siempre le hubiese hablado de lejos. Hoy observo los cambios, también desde fuera. Me doy cuenta luego que entre ella y Allende existe un acuerdo sutil y secreto, cosas que los dividen y los unen, que los separan nítidamente. (P, p. 25)

Este narrador recuerda los encuentros entre él y Allende en la biblioteca de éste o en un cuarto de hotel provinciano. A veces están solos, otras, con sus amigos íntimos. Para perfilar su imagen en la memoria colectiva de Chile, también aparece el encuentro con los niños del barrio popular en un lugar público:

El Compañero Presidente me ha contado que estos días veranean en Cerro Castillo treinta niños venidos de los pueblos pescadores de la provincia de Arauco y escogidos por sus buenas notas en la escuela [...] Se acercan a Allende como a un abuelo, lo abrazan y le toman la mano. Él les pregunta dónde van a ir hoy y contestan que a una fábrica de dulces. Quienes sirven a las mesas de los niños son marineros y me gusta esa convivencia en la religión chilena, ese barrio que nos une, esa marraqueta en la mañanita de las palmeras y los pinos del Cerro Castillo. (P, p. 26-27)

Así, el punto de partida inicial de este proyecto de configuración del personaje son las conversaciones privadas. Esto pone de manifiesto la intención de definir al hombre desde una perspectiva familiar con el establecimiento de un diálogo entre la dimensión privada y la pública. Mediante "la técnica de zoom desde lo externo hasta lo íntimo"<sup>17</sup>, el libro ensaya diferentes ángulos para captar al personaje en diversas dimensiones. Aquí el narrador asume el papel de testigo de la historia: "Hoy, escribiendo todo esto, pienso en él y pienso en mí." (P, p. 41)

---

<sup>17</sup> Antonio Skármeta, *op. cit.*, p. 65.

Con estos métodos, Alegría muestra la imagen de conjunto de un hombre histórico, el protagonista de una de las páginas más dramáticas de la historia del país. Este intento exige el espacio abierto del discurso novelesco para caracterizar mejor su personalidad íntima y pública, los sueños y los dilemas, la complejidad de sus circunstancias y sus tareas y, sobre todo, las contradicciones políticas y éticas que lo llevaron a asumir una muerte heroica. Alegría dice en una entrevista: "Allende vivió profundamente la contradicción entre su papel de revolucionario y su formación de profesional y estadista de la vieja guardia liberal."<sup>18</sup>

Aquí el autor no lo configura como un héroe idealizado.<sup>19</sup> La prueba está en que al final, Allende se da cuenta de que puede fracasar, y comienza a evaluar la experiencia del último año. Es entonces cuando llega a la conclusión de que está solo, pero en los términos que él mismo había fijado:

Hombre patricio, canoso, viril, repentinamente combativo y

---

<sup>18</sup> Juan Armando Epple, *Nos reconoce el tiempo y silba su tonada*, Concepción de Chile, Ediciones Literatura Americana Reunida, 1987, p. 57.

<sup>19</sup> En una entrevista sobre su novela posterior *Allende. Mi vecino el Presidente* (1989), Fernando Alegría habla de su intención de novelar al hombre histórico tal como es: "[...] demoré en descubrir el sentido de la derrota y el camino a seguir. Cuando escribí mi libro, Allende era ya una leyenda. Mi faena fue traerlo de nuevo a Guardia Vieja, la calle de polvorientos árboles [...] Entonces, Allende fue el vecino que todos conocimos [...] Héroe de barrio". Juan Armando Epple, "Fernando Alegría: Salvador Allende, la historia como voluntad de imaginación", *Plural*, México, núm. 228, septiembre de 1990, p. 91.

exaltado, tratándose de entender con chilenos que no desean ni masacres ni guerra civil, sino la misma paz de siempre para la cual hacen falta el patrón que se modera, el trabajador que aguanta, la clase media que disimula y se las arregla, los uniformados que se respetan porque saben botar gobiernos en los momentos oportunos. (P, p. 41)

Al final se plantean dos caminos para Allende: seguir con un gobierno aislado o conseguir la unidad con la Democracia Cristiana, negociación que él intenta demasiado tarde. Entra solitario al último acto y la narración busca el sentido histórico de su muerte:

¿Por qué fue a La Moneda sin vacilar, rápido y duro, con la metralleta en la mano? Es posible sentir piedad, asombro y ternura por ti ahora. Parece que buscabas tenazmente a tu enemigo y creyendo encontrar la bíblica puerta estrecha, caíste, en cambio, soñando con grandes alamedas transitadas por hombres libres, el mundo frente a ti, a tus espaldas el momento gris de la decepción y la derrota. Algunos vinieron a rondar. Tú fuiste derecho al desenlace, sin cuestionar tu suerte, repentino y celoso celador de tus visiones. (P, p. 29)

El autor reflexiona sobre la conducta de Allende desde diferentes circunstancias, de luchas y sueños, y perfila su imagen en la memoria colectiva de Chile. Por eso, su figura no queda en el pasado, sino que revive en el presente, siempre.

Lo que sí sé es que Allende va y viene, se me acerca y se me aleja, ahora está aquí y ahora más allá, y no hay en esta

conversación ninguna quiebra, en verdad, ni siquiera pausa ni transiciones, seguimos mirándonos a los ojos, porque él sabe, y yo sé también. (P, p. 30)

En la consecución de estas actividades significativas, La obra propone un camino de búsqueda hacia la conducta y las últimas palabras públicas de Salvador Allende. En el seno del presente, atravesado por la muerte, Alegría encuentra la semilla para sembrar un futuro de victoria, de paz y de verdadera eclosión vital. Su inspiración parece provenir de las famosas últimas palabras del presidente Allende, cuyo texto recoge e incorpora íntegramente en las primeras páginas:

[...] Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo y les digo que tengo la certeza que la semilla que entregamos a la conciencia de miles y miles de chilenos no podrá ser segada definitivamente [...] Sigán ustedes sabiendo que mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las anchas alamedas por donde pase el hombre digno para construir una sociedad mejor [...] (P, pp. 12-13)

Su conducta y palabras son las claves que proponen a la vez, un mensaje y un modelo de resistencia a la violencia fascista. Jaime Concha subraya con exactitud:

[...] la obra de Alegría se alza como un alto documento sobre los mejores hombres que cayeron en esas jornadas; y también como denuncia de los esbirros que traicionaron y masacraron a

un pueblo completamente indefenso.<sup>20</sup>

La inclinación hacia el hombre histórico de su país y su afán de novelarlo se realiza más tarde con su obra *Allende. Mi vecino el Presidente* (1989). Junto con *Lautaro, joven libertador de Arauco* y *Recabarren*, esta biografía novelada revaloriza al hombre histórico negado por la versión oficial:

[...] le busqué [Alegria] el sentido a una historia que los autoritarios de Chile insistían en imponer como una cartilla de catecismo dominical. Sentí que se condenaba a personajes como Lautaro, Recabarren y Allende a representar papeles ilustrativos de la sumisión de nuestro pueblo al poder de una oligarquía conservadora de privilegios abusivos. "Lautaro" era nombre de regimiento, de logia masónica, cuando se me ocurrió rescatarlo y convertirlo en saludable jinete de un caballo de Troya que sorprendió y derrotó al poder de la Conquista española. A Recabarren lo ninguneaban, como se dice en México, considerándolo un simple revoltoso colorado: le ponían toga de pope, antifaz de anarquista, en las caricaturas de la época lo mostraban cargando armas blancas de salteador nocturno: se le acusaba de ser insolente e ingrato con sus patrones. De Allende se dijo que era traidor a su clase, pije amotinado y porfiado, masón discolo y de malas costumbres.<sup>21</sup>

Mediante esta revaloración de Allende, el autor descubre el sentido de la derrota y propone el camino a seguir:

---

<sup>20</sup> Jaime Concha, *op. cit.*, p. 140.

<sup>21</sup> Juan Armando Epple, *op. cit.*, p. 90.



He servido aquí con lealtad, seguiré trabajando como siempre, bien y a fondo, pero no ya entre los cuadros tristes de este pequeño ejército que va a la derrota. Los chilenos entenderán al fin de qué sueño tan patético se hicieron sus mitos. (P, p. 41)

Allende fue y es encarnación de una crisis y de una guerra de liberación que no empezaron ni acabaron con él. Detrás de Allende está la imagen del Presidente José Manuel Balmaceda. Junto a Allende, una compañía egregia de padrecitos revolucionarios: Recabarren, Lafferte, Grove, Matte, Neruda. Nada empezó ni terminó en 1973. Por eso, Allende y su compañía siguen viviendo.<sup>22</sup>

### V.1.3. ENTRE LA VIDA PERSONAL Y LA SOCIAL

Como ya vimos, el análisis de la realidad se da más bien por medio de los procedimientos propios del ensayo o del reportaje que del acontecer novelesco. Tales recursos funcionan para informar acerca de lo ocurrido en Chile. El hecho de que lo básico del análisis de la sociedad chilena se entregue en pasajes reflexivos determina una inclinación hacia lo general.

Esta tendencia hacia lo general se equilibra con la segunda parte del libro. Si la primera parte traza la red de conflictos sociales que sirven de marco intrarreferencial histórico-objetivo, la segunda es la simbolización de las vivencias subjetivas.

---

<sup>22</sup> Fernando Alegria, *Allende. Mi vecino el Presidente*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989, p. 9.

Así, la novela en su conjunto entrega lo individual y lo general en una especie de equilibrio dialéctico. El relato de Cristián hace que este texto ya no se lea sólo como crónica, sino también como referente concreto y general de la vida íntima del protagonista. En este sentido, se puede decir que:

la novela, que en una representación amplia analiza relaciones sociales, la relación del hombre y la época, uniendo las vicisitudes del individuo con las de la colectividad, es, sin duda, el género que más demora en reaccionar frente a acontecimientos políticos contemporáneos.<sup>23</sup>

"El evangelio según Cristián", que ocupa la segunda mitad del libro, es una parte autónoma dentro del conjunto de la obra<sup>24</sup> y, a la vez, forma un polo de oposición a la primera parte. Luego de la representación objetiva y externa, el personaje de Cristián sirve para recrear la vida interior de un individuo en medio de los mismos acontecimientos: Luego de mostrarnos al hombre consciente y plenamente comprometido con la historia de su país, en esta parte se habla de un ciudadano no comprometido y de su evolución psicológica en relación con los acontecimientos políticos de Chile.

"El evangelio según Cristián" es un monólogo interior

---

<sup>23</sup> Anna Housková, *op. cit.*, p. 43.

<sup>24</sup> En el año 1988 esta historia se publica como una novela independiente bajo el título *El evangelio según Cristián, el fotógrafo* en Ediciones de la Flor, Buenos Aires.

estructurado como diario íntimo. Trata uno de los temas básicos de la creación novelesca antifascista: la evolución del hombre que al enfrentarse al fascismo se autodescubre y opta por participar en la resistencia contra el sistema militar. El uso del monólogo que representa la evolución interior de Cristián, evita cualquier peligro de simplificación y de idealización del protagonista:

Al pintar la complicada maduración de Cristián, Alegría no es explícito, siendo justamente por eso más convincente que las proclamas directas a que sucumben algunos autores jóvenes.<sup>25</sup>

Cristián es un joven fotógrafo que vive una crisis personal. Su matrimonio fracasa y regresa del extranjero a Chile para comenzar una nueva vida. Se concentra en la búsqueda de una salida a su fracaso individual:

Estoy solo [...] siento que no habrá salida para mí, que no me llega el aura azul de la tarde ni me llegará jamás pues han cerrado las puertas de fierro, han echado las cadenas y entre ese mundo de gentes que fueron mías y yo se levantan muros decisivos. (P, p. 156)

El diario de Cristián esboza un proceso ideológico. Se desplaza del espacio de las individualidades escindidas, al sitio del sistema

---

<sup>25</sup> Anna Housková, *op. cit.*, p. 46.

regulador y condicionante de la demarcación y atribución de las identidades y diferencias de todo sujeto. Es así como el personaje-narrador llega a decir: "[...] tengo que hacer un esfuerzo para darme cuenta quién soy yo. Me he perdido de todo esto. No soy una entidad". (P, p. 117)

En esta confesión convergen las líneas estructurales en torno a la figura protagónica: el contacto de Cristián con la locura de su mujer, con la cómoda hipocresía de su padre, con la muerte de sus compatriotas, y con su propia falta de apego a las vicisitudes de su existencia. En realidad, el mundo entero se encierra en la soledad del protagonista: "los demás pasaban a mi lado, por encima de mí, a través de mí, sin darse cuenta". (P, p. 161)

Más que la situación del país, le interesa comprender su propio pasado, su relación con su mujer, su concepción de la fe cristiana, el trato con el padre, y emprender una "búsqueda de raíces" en su patria. Se niega a comprometerse con los acontecimientos políticos de Chile, viendo en ellos sólo odio de ambos lados.

Me sorprendió mi propia indiferencia. Sabía que algo terrible estaba ocurriendo, algo que nos cambiaría la vida profundamente, pero seguía comentando las noticias como quien habla de un terremoto que ya pasó. (P, p. 175)

Se entrelazan en él dos niveles de la narración, los recuerdos y la vida actual en los días del golpe: pero la jerarquía de estos

elementos cambia sucesivamente, y el nivel retrospectivo cede hasta desaparecer. Paulatinamente, las reflexiones de Cristián, llenas de inquietudes existenciales, ceden paso a las vivencias de la realidad sociopolítica:

[...] iba recorriendo una desgracia que aún no entendía pero que se me imponía con la fuerza de un desplome a mi alrededor. Eran ruinas que debía recoger en imágenes antes que se convirtieran en ideas. (P, p. 189)

Poco a poco, Cristián descubre el sentido del qué y para qué de su existencia personal, y deberá aprehender las determinaciones de los demás. La siguiente cita muestra el cambio de su movimiento emocional cuando ve que un joven padre cae en la plaza por un balazo, y se impresiona frente los niños que llevaba de la mano; éstos se hincan a su lado y tratan de ayudarlo a levantarse. Ni siquiera lloran, porque no alcanzan a comprender lo ocurrido:

[...] la imagen de esta muerte está en la lente de mi cámara, pero no empieza a decirme nada hasta que esa imagen y mi ojo aparecen juntos por primera vez, cuando empiezo a desarrollarla y en la cámara oscura me voy revelando también, las pestañas mojadas con sangre, el temblor de mis manos; los niños y yo estábamos esperando que la imagen se anime y empiece otra vez a andar. Y, de pronto, somos dos muertos, él y yo, entonces el estupor se hace angustia y, poco a poco, vergüenza. (P, p. 177)

La indagación del sentido metafísico de la vida, centrada al principio en las fronteras de una individualidad concebida estrechamente, lo conduce no sólo al reencuentro con los otros, con el prójimo. Lo conduce, por sobre todo, a la vivencia y el entendimiento profundo de una alteridad englobante y constituyente, en cuya densidad se subsume la matriz de múltiples relaciones que trazan los vínculos de la representación del yo con todo lo que en ésta se da como el otro. Primeramente descubre una identidad entre la situación del país y su condición personal.

Ver a Luz María [esposa de Cristián] por las tardes, sacar a los niños los domingos, y recorrer en moto la ciudad, era para mí un modo simbólico de estar y no estar en Chile, de haber roto el cerco y de ocuparme en lo que iba a ser mi vida por muchos años: reconstruir dentro de mí el mundo que me hicieron pedazos, reanudar el tiempo que yo había venido a comenzar en mi tierra. Entendía que mi viaje respondió a la intención (no formulada nunca en palabras) de iniciar en Chile el descarte final de algunos fracasos y poner mis años en la onda que siempre presentí. Lo que tomaba forma en mi país, desordenada y contradictoriamente, coincidió con una irresistible necesidad de hacer yo un balance propio, de examinar raíces (no me refiero sólo a pensarlas porque racionalmente llegaría a esquemas, a superficialidades, a inteligentes mentiras) y cortarlas o reorientarlas, para descubrir lo que había hecho de mí la fuga constante y el escamoteo sentimental, y decidir lo que podía y debía, salvarse. (P, p. 200)

Luego reflexiona sobre las personas cercanas: su padre, Luz

María, Marcelo -hermano-, el vecino reaccionario, el padre Juan, el Custodio, todos enclavados en la clase media. Esta capa social, muy numerosa en Chile, se caracteriza por su tendencia conservadora: "La clase media no ha querido ni querrá jamás una revolución. No me diga. Reformismo moderado y tranquilo" (*P*, p. 160);

La sólida clase media no da el tono ni define nuestra homogeneidad, la protege y la cubre porque se amolda a todo. Los peones no cuentan ni han contado nunca, tampoco los araucanos porque, como se sabe, Chile guerreó contra ellos durante años. (*P*, p. 168)

El joven ve su indiferencia ante la situación social dentro del apego a esta clase, la clase que odia y critica: "En mi caso me sorprendía comprobar que no me lanzaba en ningún combate ni participaba en ninguna decisión." (*P*, p. 176)

La representación del golpe en esta parte no se limita sólo a las vivencias que, de modo decisivo, influyen en la vida del individuo. Cuando el joven ve una pared manchada de sangre de las víctimas de los militares, siente: "el sitio ése de la pared era un estado de que, de algún modo ya inmediato, nos pertenecía". (*P*, p. 182)

Al final, Cristián se compromete. De observador-fotógrafo que sólo percibe con sensibilidad los acontecimientos pasa a ser participante, vinculándolos, a través de su mujer, con acciones en la resistencia. Y concluye entonces la etapa de búsqueda de sí mismo,

cierra su diario, decidido a responder activamente a las necesidades de la resistencia:

A sujetos como yo que vivíamos de imágenes - acaso pudiera hablarse de visiones - se nos exigió, de pronto, considerar la palabra conciencia. Y reaccioné con pena, acusé el golpe; conciencia fue decir desgarró, desarraigo otra vez, espanto de un nuevo vacío, pero significó también madurar: durar, duro y maduro; puesto que nos remecieron el árbol y caímos a una tierra preparada, haríamos sentir nuestro peso, y la fuerza y la persistencia de la semilla secreta.  
Decidimos, pues, luchar. (P, p. 201)

De esta manera, cada vez más, la novela se convierte en un testimonio. Y éste no solamente es una forma narrativa histórica, sino un testimonio de la expresión de una concepción personal. Víctima de una ejecución colectiva, se integra a la resistencia también por su muerte. Esta idea está expresada en el apéndice del diario, en el que los parientes y conocidos de Cristián relatan su muerte, y simbólicamente termina con el exitoso resultado de la acción de resistencia en que Cristián había participado. De este modo, "El evangelio según Cristián" concreta la idea proclamada en forma general en el "Prefacio": la idea de que "nosotros los muertos [...] constituimos una resistencia imbatible [...] imperecedera". (P, p. 20)



## V.2. UNA ESPECIE DE MEMORIA

### V.2.1. AUTOBIOGRAFIA CON LA MEMORIA CREADORA

*Una especie de memoria* aparece en el año 1983. El autor evoca Santiago de Chile en los años treinta en el recuerdo y a la distancia. Busca caracterizar un periodo crítico de la historia chilena alrededor del año 1938, desde la perspectiva íntima del clima cotidiano, histórico y cultural.

En cierto sentido, esta obra es explícitamente autobiográfica. Al parecer, como género literario la autobiografía es difícil de caracterizar por sus rasgos fundamentales de prosa no ficticia.

Juan Armando Epple, basado en el examen de James Olney, destaca el género autobiográfico en relación a los atributos que puedan definirlo en un corpus de por sí variado. Las modalidades del discurso autobiográfico son: "la confesión", la declaración de una situación privada; "las memorias", la narración de un período histórico significativo desde la perspectiva del testigo o del protagonista; "la autobiografía", un relato centrado en el desarrollo de la vida del autor; y "el diario", la descripción puntual de lo vivido, en un texto abierto a las contingencias del presente en que se escribe. Como se ve, las fronteras de estas modalidades son de por sí

imprecisas.<sup>26</sup> Si el diario es la anotación "de una vida que se va haciendo", en cambio, la memoria se escribe "desde la altura de una vida ya hecha".<sup>27</sup> En este sentido, las memorias son diarios con cierta perspectiva abarcada desde el recuerdo. De la autobiografía como subgénero literario, se dice:

Tradicionalmente, la memoria autobiográfica es, en esencia, el recuento meditado de un Yo frente a sus circunstancias vivenciales ubicadas en un sector pretérito del tiempo, el acto de escribir corresponde al acto voluntario de revivir lo ya vivido para dar un testimonio, para recuperar - con cierta nostalgia - lo perdido e iluminarlo a la luz de un presente."<sup>28</sup>

Entonces, en la novela autobiográfica el punto de vista del narrador aparece como el factor más importante en relación con el acto de escribir por parte del autor: cada autobiografía se centra en la experiencia del Yo en la búsqueda de sus propios parámetros discursivos:

---

<sup>26</sup> Juan Armando Epple, "La historia como ficción: Una especie de memoria", *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegría*, ed. cit., p. 157.

<sup>27</sup> Anibal Ponce, *Diario de una adolescente*, Universidad Michoacana, 1939, p. 20.

<sup>28</sup> Lucía Guerra Cunningham, "Fernando Alegría: Una especie de memoria", *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra de Fernando Alegría*, ed. cit., p. 168. También en *Explicación de textos literarios*, California State University, vol. XVI, núm. 1, 1987-1988, p. 110.

[...] el autobiógrafo crea un Yo a base de recuerdos imprecisos y con la incierta voluntad de escribirles un sentido a los años que narra y, acaso, el movimiento interior de una conversión personal producida en su madurez o en el ocaso de su vida.<sup>29</sup>

En este caso, el acto de escribir corresponde al acto voluntario de revivir lo pasado y de recuperar lo perdido. Es decir, el autor escribe "para imaginarse a sí mismo - autorretrato -, o para desaparecer en la ficción".<sup>30</sup> Al convertirse en la ficción, el Yo original cede a un Yo inventado.<sup>31</sup>

En esta búsqueda de la definición del Yo, el autobiógrafo se preocupa esencialmente de lo marcado a través del tiempo, lo que funciona como una circunstancia decisiva para dicha definición. Y la distancia temporal que el narrador posee con respecto a lo evocado permite trascender la experiencia cuando recuerda y organiza las memorias en forma artística. Al traer la memoria y seleccionar lo pasado, el autor caracteriza y reflexiona sobre su propio sentido. Cuando se trata de la certidumbre de vivir en un tiempo pasado y específico, la dimensión privada de la experiencia se postula desde la óptica íntima del testigo de los hechos narrados. Y las concepciones historiográficas tradicionales pierden su vigencia, y los parámetros

---

<sup>29</sup> Fernando Alegria, "Memoria creadora y autobiografía en Latinoamérica: Darío y Neruda", *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Universidad Lausanne, 1991, p. 11.

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> Sobre el proceso de esta modalidad del surgimiento de un Yo textual, véase: Jean Thibaudeau, "La novela como autobiografía", *Teoría de conjunto*, (Redacción de Tel Quel), Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 251-261.

para explicar el presente quedan como tentativos.

De esta manera, las memorias funcionan como un elemento revelador y creativo:

El encanto de las memorias radica precisamente en que veamos la historia otra vez deshecha en su puro material de vida menuda, no suplantada por la construcción mental. En cierto sentido, tienen que ser las memorias el reverso del tapiz histórico, con la diferencia de que en ellas el reverso presenta también un dibujo, bien que distinto del que va en el anverso. La historia es vida pública y a ésta se llega machacando innumerables vidas privadas. En las memorias vemos descomponerse la nebulosa histórica en los infinitos e irisados asteriscos de las vidas privadas.<sup>32</sup>

De este modo, "el encanto de las memorias" revela lo oculto detrás de la historia oficial y crea una nueva realidad. Respecto a la memoria como creación, Alegria dice:

[...] las "Memorias" [*Una especie de memoria*] no son propiamente un libro de recuerdos personales, sino sobre todo una novela autobiográfica en donde utilizo la memoria como un instrumento de creación: lo que uno no recuerda, lo recrea, y al recrearlo está desmintiendo, está corrigiendo a la historia. La memoria se transforma así en un instrumento de creación del olvido. Por eso yo hablo de una "especie de memoria", en donde hay tanto de invención como de olvido, así como de recuerdo.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> José Ortega y Gasset, "Sobre unas memorias", *Espritu de la letra*, Madrid, Editorial Revista de Occidente, 1948, p. 121.

<sup>33</sup> Roberto Brodsky, "El olvido hace memoria (entrevista)", *Para una*

Según Fernando Alegria, en la literatura latinoamericana los ejemplos representativos de las autobiografías concebidas y realizadas a base de las memorias se encuentran en las obras de Rubén Darío y Pablo Neruda: *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* y *Confieso que he vivido: memorias de Pablo Neruda*. La autobiografía de Rubén Darío no posee ya memoria en el sentido convencional: al recoger los fragmentos pasados, los inventa, y su mundo narrado se convierte en una realidad alucinada. Este universo no se capta si no es por el hecho de imaginario junto al narrador. En el caso de la obra de Pablo Neruda, él "se complace en olvidar". Y en lugar del recuerdo de lo real, ocupa "las memorias creadoras" como un aparato para hacer ficción, y se leen "estas 'memorias' como quien lee una novela".<sup>34</sup>

*Una especie de memoria* tiene la doble vertiente del carácter autobiográfico mencionado: por una parte, es una ficción elaborada con las memorias creadoras; por otra, el libro cubre un panorama histórico-cultural de la época de los veinte y treinta de Chile, invocados por el autor desde la perspectiva testimonial. El primer episodio de la obra insinúa estas dos posiciones entretreídas. Es una

---

*fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegria*, ed. cit., pp. 205-206.

<sup>34</sup> Fernando Alegria, *op. cit.*, pp. 11-26. En el siguiente ensayo se destaca dichos aspectos de la obra de Pablo Neruda: Fernando Alegria, "Confieso que he vivido: aciertos y fallas de la memoria", *Homenaje a Luis Leal*, (Donald Bleznick y Juan O. Valencia, eds.), Madrid, Insula, 1978, pp. 103-113.

redada política en un seminario del Komintern, con el que el protagonista tenía contacto a los quince años. En este suceso, Elías Lafferte es identificado como el máximo dirigente del seminario clandestino y perseguido en Santiago durante el invierno de 1938. Pero, en realidad, según Tito Castillo, por esa época Lafferte formaba parte de la comitiva del candidato presidencial, Pedro Aguirre Cerda, en una gira de dos meses por las provincias.<sup>35</sup> Así pues, este episodio resulta ser invención del autor, quien escribe este libro con mucha imaginación. En cuanto a esta "memoria creadora" en la elaboración de la autobiografía, el narrador dice: "Descubrí el valor de olvidar, la riqueza espiritual de fugas, forma musical de ocultar el vértigo barroco" (E, p. 101);<sup>36</sup> "Adivinar nos lleva a la poesía y a la desmitificación de la falsa historia." (E, p. 161) De esta manera, finalmente el país se habita y se define en la poética, no con la seguridad sentenciosa de los sucesos reales, sino con la fe alucinada del explorador. Al referirse a esta invención histórica, el propio autor dice:

[...] recrear lo que el individuo pueda recordar; sin pedir disculpas, porque no tiene importancia que se ponga frente al pasado en esta actitud [...] simplemente estoy narrando sobre la base de recuerdos que pueden ser verdaderos o ficticios. Pero

---

<sup>35</sup> Tito Castillo, "Una especie de memoria", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, núm. 450, 1984, pp. 260-261.

<sup>36</sup> Fernando Alegria, *Una especie de memoria*, México, Nueva Imagen, 1983, p.101. En adelante, las citas del texto se indican como E, con el número de la página

mi actitud de narrador frente a estas dos formas de recordar es la misma. Trato al recuerdo y a la invención exactamente con la misma actitud [...] Lafferte [...] cuando sucedió ese incidente yo habré tenido dos años de edad, y sin embargo lo cuento como testigo personal. De eso trata mi postura: presentarse uno como testigo, y ese testigo es el narrador, no necesariamente Fernando Alegria. El lector se enfrenta a esa doble realidad y la maneja como pueda o como quiera.<sup>37</sup>

Así, *Una especie de memoria* es una obra abierta, con un acto de adivinación de la realidad más que una simple crónica.<sup>38</sup> Esto no sólo se diferencia entre la ficción y el texto documental, sino también se encuentra en la narrativa que trata ciertos incidentes históricos. Al hablar de la obra de Jorge Edwards, Fernando Alegria señala las diferentes perspectivas en torno a la creación literaria:

[...] diferente con la postura de Jorge Edwards es que el objetivo de sus libros es dejar una visión de lo que pasó, y hay que tomarla como un documento histórico. No comparto para nada esa posición y no me interesa [...] en mi ponencia sobre el tema digo que prefiero a ese memorialista "creador".<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Juan Andrés Piña, *Conversaciones con la narrativa chilena*, Santiago de Chile, Editorial Los Andes, 1991, pp. 34-35.

<sup>38</sup> En torno a la característica de este libro, Tito Castillo apunta algunas inexactitudes históricas que contiene: "El novelista que exagera su inclinación imaginativa corre el riesgo de distorsionar su propia biografía. El cronista, en cambio, si bien trabaja con elementos desechables urgido por las prensas, deja huellas imborrables en diarios y revistas que posteriormente no pueden ser desestimadas como ayuda-memoria. Ahí está la diferencia". Tito Castillo, *op. cit.*, p. 261.

<sup>39</sup> Juan Andrés Piña, *op. cit.*, p. 35.

Así, la memoria funciona como la base de la creación literaria, o de la historia imaginada. Al hablar de la índole de su libro, Fernando Alegría dice:

Esto es mi libro: memoria inventiva, autobiográfica, plena de ficción, un acercamiento a la historia como poesía [...] El escritor no recuerda, recrea. Como el poeta popular que jamás repite, sino que cambia porque olvida y corrige; y olvidando, corrigiendo, crea.<sup>40</sup>

Es un modo de crear una realidad literaria, como lo define el narrador:

Escribir un libro que se abriera en abanico como una baraja de naipes, sin reyes ni ases esta baraja, muchas reinas, todas rollizas y coloradas, y los caballeros serían todos comodines, buenos para navegar los mares, capear los maremotos, domar potros, clavar lanzas en el sol y leer el destino de los astros en el fondo de las botellas, aunque, bien pensado, pudiera no ser tarea de humanos, sino canto a lo divino para tiempos como los que vivimos donde reina una muerte sin dientes y los que nacen, aceptan de antemano un pecado, no ya original, sino repetido y viciado hasta el cansancio. A los míos, éstos del 38, los marcó

---

<sup>40</sup> Fernando Alegría cuenta un episodio sobre el título de esta novela. El título que él había pensado era *Guarniciones y doncellas*, pero como estuvo en la prensa un año y medio, en la editorial se cambió a *Una especie de memoria*: "Se había nombrado él mismo con libertad y sabiduría, por destino y razón poética, porque la Memoria nos jugó a todos una suerte inexplicable, esencialmente definidora y creadora." Fernando Alegría y Juan Armando Epple, *Nos reconoce tiempo y silba su tonada*, ed. cit., pp. 49-50. También en Juan Armando Epple, "La historia como ficción: *Una especie de memoria*", ed. cit., p. 161.



la violencia. (E, p. 151)

En suma, este texto muestra un proceso en que lo real pasado se vuelve ficción mediante un recurso literario: la memoria. En este transcurso, lo ocurrido sirve sólo como la materia para novelar, y la realidad objetiva cede ante la realidad ficticia. Entonces, el mundo evocado en la narración no es sino el creado por la autoconsciencia del narrador mismo, en el acto de escribir la novela.

#### V.2.2. DE LO VIVIDO A LA FICCIÓN

*Una especie de memoria se divide en cinco relatos: 1) Una especie de memoria, 2) Novela I, 3) Crepúsculos de Maruri, 4) Morir pollo, y 5) Novela II.*

La primera parte presenta el ambiente familiar. Establece la relación inicial entre el mundo privado de la niñez y la adolescencia con un episodio de la vida social del período. La segunda sección habla del amor adolescente con las novias de la calle Maruri y de las jornadas en el Instituto Pedagógico. El tercer capítulo es un panorama literario y político que cubre las décadas de los años veinte y treinta. Está dedicada en su totalidad a las figuras literarias políticas de Chile. Es una indagación retrospectiva sobre el mundo nacional, en que los hechos y personajes se recrean con una fisonomía clara, como claves de una historia y una cultura. La cuarta parte

narra un breve episodio del cuentista Abelardo Barahona, quien le confecciona un abrigo al diablo, y la muerte de Pablo de Rokha y de su hijo. La última cuenta la historia de amor con su novia Leonor, hilvanada con los sucesos políticos en el año 1938.

El libro entreteje dos hilos narrativos que configuran dos dimensiones de la experiencia evocada, en busca de su consolidación dialéctica: por una parte, el mundo privado, expandido en una modalidad cercana a la de la novela de aprendizaje; por otra, la historia socio-cultural del período, desde la perspectiva reflexiva del discurso memorialista. La interacción entre la experiencia personal y el desarrollo de los hechos históricos, entre la contingencia vivida y la postulación de un sentido para la experiencia colectiva, se desenvuelve en una discursividad aleatoria.

Las filiaciones heterogéneas -las líneas del discurso personal autobiográfico, del discurso historiográfico y del ficticio- abren la posibilidad de una indagación poética de la realidad.

En el texto, los capítulos que alojan la dimensión privada de la experiencia, donde redacta su propia autobiografía, aparecen con el título de "Novela I" y "Novela II" paradójicamente, pero con razón. Entonces, no se trata de un discurso autobiográfico que supone el relato basado en la vida real del autor, sino de recrear las experiencias personales. Sus episodios sirven de punto de apoyo para fundamentar la verdad de las reflexiones centrales que propone la memoria desde el punto de vista del testigo.

Es una mirada que busca abrirse a la comprensión total del

mundo, desde por el eje de lo privado. De este modo, la configuración del narrador surge como la primera tarea. Esto es, el esfuerzo de dar la individualidad y la verosimilitud al protagonista, quien ve y define el mundo recordado. Mencionar la opinión de Virginia Woolf sobre el difícil género de la autobiografía y la importancia de descubrir la índole del narrador, significa que el autor destaca explícitamente este problema literario.

Dice Virginia Woolf que una de las dificultades más grandes en la tarea de quien escribe memorias es revelar la verdadera índole del individuo a quien le suceden los acontecimientos narrados. Embebido en la descripción de anécdotas y manejando el complejo y peligroso ardid de revivir a personajes ya esfumados en una niebla de irrealidad, el memorialista no tiene ojos para sí mismo, ni se escucha ni se toca sino a través de seres que contribuyeron a darle armazón quitándole día a día algo de su alma mientras le ponían sombras en la frente, más de una sonrisa en los labios, surcos que llegarían a ser arrugas y gestos, muchos gestos, para dar una ilusión de vida. (*E*, pp. 31-32)

Por eso el protagonista empieza a narrar su propia e íntima historia para averiguar su verdadera naturaleza. Es un intento sutil de situarse a sí mismo dentro de un espacio-tiempo específico para captar ciertos personajes y los acontecimientos históricos con que se relaciona:

Entonces se me ocurre pensar quién era yo en los años de

universidades, cómo me veían los otros, cuál de mis efectos lograría esconder los defectos que yo temía revelar, por dónde emanaba luz y ternura, o inseguridad y desconfianza, acaso antipatía. (E, p. 32)

De esta manera, él evoca su época infantil y adolescente en el ámbito familiar, vinculado a cierto espacio.

El eje central del espacio es la calle Maruri, del barrio Independencia, de Santiago. El rescate del ayer se lleva a cabo con amoroso retorno al ámbito chileno, con un lenguaje altamente poético y con un gran sentido de humor. El narrador-protagonista pinta la calle Maruri como las fotografías panorámicas; Es un trabajo de recupera y recrea en la memoria la vieja imagen de Santiago, con un lenguaje vivo y palpitante.

Mi casa no estaba exactamente en Maruri, sino a media cuadra, sobre la calle Rivera. La Avenida Independencia, como todos lo saben, era de ancha vía y bullicioso y constante movimiento de tranvías, autobuses y camionetas. Las carretelas que traían la fruta y legumbres de Colina, Renca y Quilicura, preferían el tráfico modesto de Maruri. Era, entonces, un tanto incongruente ese ambiente de casas de clase media, orgullosas de sus mamparas de vidrio opaco y sus manilas y golpeadores de bronce, y esos caballitos escuálidos, peludos, que trotaban su baile de polca arrastrando enormes cargas de hortalizas. Como si el campo reclamara aún esos senderos y los empleados públicos, militares, carabineros y contadores se los negara. (E, p. 30)

La vida privada del protagonista gira alrededor de la

Universidad y de la calle Maruri, donde viven su familia y sus novias: la "novia de Maruri 342" y la "novia de Maruri 401". Es un lugar habitado por gente de la clase media, modesta y popular. La calle Maruri se encuentra con la Avenida de Paz, que se prolonga hacia el cementerio General y la Plaza de Armas, lugar del desfile de los soldados, de la manifestación de arrendatarios y de estudiantes, y espacio íntimo del protagonista y sus novias. El barrio es un símbolo de la vida política y literaria, así como de la muerte. El espacio inicial es el barrio, pero éste expande sus horizontes hasta convertirse en la metáfora de un país, de Chile.

De estos espacios salen las imágenes de los seres queridos del protagonista: el abuelo, los padres, la tía romántica, sus novias en la universidad, los amigos generacionales, los políticos y los grandes escritores de la época. Ellos son reales, pero también exagerados e imaginarios. El abuelo hacía salir las empanadas, "doradas, bellas y asustadas" con sólo tocar un horno de barro. El autor recuerda haberle visto derribar a un loco sin tocarlo, "sólo con la fuerza de su enojo". (*E*, p. 12)

El eje narrativo es la primera persona, de índole autobiográfica, pero es también ficticia, la de un sujeto textual que se descubre, se redescubre o se inventa a sí mismo en el transcurso de escribir o de escribirse. Este modo de operar se aplica a toda la obra. El propio narrador lo confiesa al referirse a Norma, una de sus novias: "Juro que de la cara de esa novia no me acuerdo, mientras que sí recuerdo el arte con que la inventé". (*E*, p. 56) Como una sombra o un

fantasma, esa joven se ha perdido para siempre. Igual que Norma, cada personaje se borra con una interrogación. La desaparición de Leonor, al final de la novela, tampoco se explica:

No la volví a ver nunca más [...] Leonor parecía no haber existido nunca. Los compañeros del grupo Avance "no la ubicaban". ¿Era una conspiración? ¿Querían ocultármela? ¿Y por qué? (E, p. 194)

La historia de la tía no es más que un proceso de ficcionalizar lo vivido. Ella era "una damita española de teatro" y gozaba de una posición sólida, de clase media alta. El joven narrador participa como el escritor fantasma de la tía de los artículos periodísticos. Ella habla de sus años y amores fantásticos en París. La imaginación del joven corre desenfrenada:

como cartas de un naipe español, empezaron a abrirse para mí en un remolino de imágenes, viajes, personas y aventuras [...] primeros amantes a la hora azul de los hotelitos galantes. La hora en que las señoras viven sus romances pasionales [...] me imaginaba franceses o argentinos engominados, vestidos de riguroso azul, con mirada de boudoir y manos de masajistas, una compañía rítmica entera de tanguistas besadores, duchos en sofás y en camas, revuelo de corchos de champagne y ella, con su boquita pintada de corazón. (E, p. 50)

Pero el muchacho sabe que el recuerdo de los amores juveniles

de la tía es también una imaginación y un afán de cambiar su pasado:

Quizá pasó solamente de los brazos del director a los del galán. Posiblemente [...] ahí en tal punto de su bella historia, mientras ella cantaba con arremolinado pudor "¿Dónde estarán nuestros mozos que a la cita no quieren venir?", quien venía a la cita con el destino era El Marido. (E, p. 51)

La ficcionalización de lo vivido obtiene un nuevo significado al traducir los sucesos históricos sociales: Se trata de una interpretación de la historia chilena.

### V.2.3. HACIA UNA NUEVA HISTORIA

Los años de la Universidad Pedagógica son decisivos en la formación de su pensamiento: "Quizá ha sido una de las épocas de mi vida en que más nitidamente me di de cuerpo entero en cada acto y palabra definitorios" (E, p. 101). En este lugar se realiza su contacto social con los amigos, "muchas novias", profesores y literatos. Sobre todo, aquí se forma su pensamiento literario, como miembro de la Generación del 38.

En esos años del Pedagógico no hubo mentiras. Hubo errores, ingenuidades, pero no renunció. Ignorancia y fe, jamás eso que llama "viveza criolla". Hoy sé cómo un modo de respirar limpia

no sólo la memoria sino también la conciencia y cómo la meditación es también una forma trágica y heroica de actuar. (E, p. 101)

El mundo evocado tiene como eje central el año 1938. El narrador caracteriza el clima cotidiano, histórico y cultural de su generación literaria desde una perspectiva íntima. Este año es más que un simple dato, se convierte en la metáfora de aprendizaje. El mundo de la cultura en esa época fue bullente y emergente. Es el período de las polémicas literarias. El autor escribe bastante sobre los afanes de su generación y las posturas frente a la literatura dominante en esa época.

Muchas figuras de la cultura chilena contemporánea aparecen en estas páginas: Alberto Rojas Jiménez, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Mariano Latorre, Pedro Prado, Augusto D'Halmar, Pedro León Loyola, Luis Oyarzún, Vicente Huidobro, Volodia Teitelboim, Eduardo Lira, Manuel Rojas, Eduardo Anguita, Miguel Serrano, Nicomedes Guzmán, Pedro de la Parra, Benjamín Subercaseaux, Luis Enrique Délano, George Nicolai, Pablo de Rokha, Juan Godoy. Son retratos de una antología de la literatura chilena de la primera mitad de este siglo. Así, el autor crea una imagen especial gracias a la evocación privada de muchos episodios.

Lo más notable de la narración de esta parte es la alianza entre la vocación imaginaria y ensayística del autor, como afirma Juan Armando Epple:



[Alegria] consolida aquí una ajustada y armónica estructura de sentido, un arte del equilibrio en que la expansión de la fantasía y la concentración reflexiva entretejen sutilmente sus registros para producir un documento original, de notable integridad estética.<sup>41</sup>

Así, el lenguaje está determinado por el tema evocado en la configuración del mundo literario del pasado. Por una parte, el autor toma la posición del crítico literario sobre las obras de dichos escritores; y por otra, maneja la imaginación creativa sobre su vida privada y literaria, llevada en ocasiones con mucho sentido del humor. Uno de los muchos ejemplos es el caso de Alberto Rojas Jiménez, "el poeta volador", "camarada del buen vino" y sus grandes amores en París con su duquesa:

La duquesa solía desmayarse en esos vuelos, pero siempre pedía más, más y más, quería un viaje sin retorno. Alberto la abrazaba frente a la ventana, con camisa blanca de ancho cuello bordado y un libro en la mano, diciendo cosas imprecisas exagerando su acento francés de liceo santiaguino. Los vecinos se detenían en la calle, bajo la lluvia, se agrupaban debajo de un farol, como gaviotas, y aplaudían entusiastamente la consumación del acto. (E, p. 69)

El otro caso es el encuentro con Augusto D'Halmar. El joven resuelve invitarlo y el anciano escritor acepta la invitación sin

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 163.

vacilar. Los dueños de casa desaparecen para la fiesta, que queda en manos de los muchachos. La niña mayor de la casa toca "Sevilla", de Albéniz en el piano. "[...] tocó aterrada, aprisa, saltándose notas y perdiendo el compás. Lo ejecutó." (E, p.146) Otro joven, nervioso "como mampato, temblándole los labios, leyó un ensayo de psicología infantil que al anciano le habrá parecido un mensaje de la Casa de Orates". (E, p. 146) Así, casi todos los episodios son agradables y humorísticos. No caben en este libro ni el rencor ni la venganza. Aun aquellos personajes, como el ensayista Alone, que no parecen tener la simpatía personal del autor,<sup>42</sup> reciben una burla más que un ataque directo de antagonista literario o adversario ideológico: "[...] no precisamente el suyo, que casi siempre fue equivoco". (E, p. 82)

El otro aspecto importante, en cuanto al tratamiento de dichos personajes, está en la revaloración de aquellos injustamente olvidados, que no han tenido el reconocimiento que su obra merece. Esto se debe al desconocimiento de su tiempo o de la historia. Un ejemplo es Alberto Rojas Jiménez, a quien el autor valora como uno de los fundadores de la nueva poesía chilena y como precursor de la que se llama "antipoesía". (E, p. 70)<sup>43</sup> También del caso de Pablo

---

<sup>42</sup> Fernando Alegría habla sobre la actitud de Alone, quien escribió una reseña de *Caballos de copas* de Fernando Alegría: "[...] una actitud escandalosa [...] esa parte en que el personaje está haciendo cola a la entrada de un baño y suspende la respiración para no sentir los olores. Alone consagraba o hundía a un escritor con su columna dominical". Juan Andrés Piña, *op. cit.*, p. 32.

<sup>43</sup> Fernando Alegría lo considera del siguiente modo: "Durante este período le da gran importancia a un poeta, Alberto Rojas Jiménez, quien no ha pasado a la posteridad por su valor literario [...] Son recuerdos de un carácter ligeramente surrealista, como de una memoria de

Rokha opina:

De Rokha se adelantó a textos definitivos de nuestro siglo. *Suramérica* anticipó a *Finnegan's Wake* de James Joyce. Pablo de Rokha era un poeta estival, nunca funerario, maduro en granos que en su cosecha convertíanse en ideas. Rehuía la imagen. Buscaba un conocimiento directo para exponer una ideología hegeliana en términos de una grandiosa metáfora. No era, pues, un poeta para nuestro país de agricultores y viñateros. Hubiese triunfado en otros lugares de la tierra, en épocas agónicas, cataclísmicas, redentoras. (E, p. 160)

La revaloración de los escritores no reconocidos en la historia literaria, puede verse como un conocimiento profundo de Fernando Alegria como ensayista e historiador de la literatura. En su libro *Literatura y revolución*, rescata a Juan Emar como uno de los representantes de la antiliteratura.

Pienso en un narrador chileno que pocos, muy pocos, conocen: Juan Emar [...] Sus libros [...] son una burla escandalosa de la novela del realismo y costumbrismo. La materia novelesca es surrealista, heroica y cómica [...] Juan Emar cuenta cómo no se puede contar una novela. [...] antecedió bellamente los capítulos "prescindibles" de *Rayuela*.<sup>44</sup>

---

norteamericanos o europeos que pasaron junto a la generación perdida [...] El era otro de los prototipos del poeta marginal y bohemio." Juan Andrés Piña, *op. cit.*, p. 27.

<sup>44</sup> Fernando Alegria, *Literatura y Revolución*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 207-208.

En su libro *Nueva historia de la novela hispano-americana*, cuando habla de las diez novelas publicadas entre 1960 y 1970 que cambiaron fundamentalmente el rumbo de la novelística latinoamericana, menciona sólo nueve obras y deja el último espacio para que sea el lector quien lo llene.<sup>45</sup> Nos parece que este juego es una manera de ver la historia literaria latinoamericana y chilena desde una perspectiva abierta y creativa.

Esta historia se centra en la tercera parte de libro, el "Crepúsculo de Maruri".<sup>46</sup> Esta vía retrata un barrio, según el narrador, "mi barrio". Es una metáfora del lugar donde convergen la literatura y la política. Ambos campos están simbolizados por dos figuras sobresalientes de esa época: Pablo Neruda y José Emilio Recabarren. En él está la casa de Pablo Neruda, y Recabarren se suicida en un domicilio ubicado en Maruri.

---

<sup>45</sup> Fernando Alegria, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover, Ediciones del Norte, 1986, p.297. Las nueve novelas elegidas por Fernando Alegria son: *Hijo de hombre* (1960), *Sobre héroes y tumbas* (1961), *El astillero* (1961), *El siglo de las Luces* (1962), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Rayuela* (1963), *La ciudad y los perros* (1963), *Paradiso* (1966) y *Cien años de soledad* (1969).

<sup>46</sup> A modo de epígrafe, aparece un párrafo de *Confieso que he vivido*, de Neruda, que se refiere a estos "crepúsculos" como la parte central de su biografía personal: "El capítulo central de mi libro se llama 'Los crepúsculos de Maruri'. Nadie me ha preguntado nunca qué es eso de Maruri. Tal vez muy pocos sepan que se trata apenas de una humilde calle visitada por los más extraordinarios crepúsculos." Pablo Neruda, *Confieso que he vivido* (E, p. 61).

[...] iba yo también a reforzar el rito que elevó a mi barrio en la lista prócer de la ciudad [...] no llegué a conocer sino a uno de los dos padres de la patria que dio mi barrio - a Neruda -, pero de ambos - el otro fue Recabarren - forjé con mis manos bustos ambulantes que crearon cierto revuelo y echaron raíces y tradición. Por eso estoy contento. (E, p. 13)

De esta manera, el autor yuxtapone la literatura y la política de su época. Si Pablo Neruda asume el papel protagonista en la historia literaria chilena, la imagen de Luis Emilio Recabarren alude a todos los hombres en la lucha por la emancipación del pueblo: "Lafferte era Recabarren otra vez, ahí al alcance de mi mano, el mismo viejo cubierto de polvo salitrero, puros ojos sin voz". (E, p. 20) También en Allende, el autor ve la cara de Recabarren:

Doctor Allende -decía-, el Norte lo hizo Dios para los pobres, se lo robó Mr. North para los gringos y lo reconquistó Recabarren para Chile [...] Algún día [...] usted será el Presidente que no pudo ser Recabarren [...] <sup>47</sup>

Con la figura de Recabarren, el narrador interpreta el mundo político de su época. En este caso, el espacio Maruri asume el papel representativo del movimiento social: "Maruri era una de las arterias del sindicalismo chileno: calle de no gran espacio y, sin embargo, de cielos abiertos hacia la costa [...]" (E, p. 74). Él considera ese

---

<sup>47</sup> Fernando Alegria, *Allende. Mi vecino el Presidente*, ed. cit., p. 82.

tiempo como periodo decantado en la evolución histórica del país, casi siempre con la mención de Recabarren:

[...] era el tiempo del desprecio que Recabarren venía denunciando desde la pampa salitrera. Porque los años de la fundación del movimiento socialista en Chile fueron círculos de sangre marcados con el tableteo de las ametralladoras en las canchas arenosas de La Coruña, San Gregorio y Santa María. (E, p. 75)

La importancia de este periodo también explica por qué el autor elaboró varias novelas como *Mañana los guerreros*<sup>48</sup> y *Los días contados*, se sitúa en este periodo. Son años de crecimiento de las fuerzas sociales y las convicciones humanas que se consolidaron por el triunfo del Frente Popular. En esos años, claves en el desarrollo de la historia nacional, el lector reencuentra los movimientos sociales, las avanzadas obreras en las grandes huelgas; la solidaridad, las sevicias de la policía política y el impacto de la Guerra Civil Española.

Aparecen también el fascismo y el nazismo, con González von Marées. En el año 1938 sucede la matanza a los jóvenes nazis, en el Seguro Obrero, por parte del gobierno de Alessandri.<sup>49</sup> Durante esos

---

<sup>48</sup> El ambiente psicológico en la casa de Norma, es el mismo que nos toma de improviso en *Mañana los guerreros*. Esta novela se considera como una anticipación de *Una especie de memoria*, donde la realidad histórica no permitía ver con suficiente profundidad la realidad histórica de lo que sucedió en 1938.

<sup>49</sup> Esta historia se trata en *Mañana los guerreros* y en *Allende. Mi*

momentos de la "búsqueda de lo nacional" surge el movimiento de la Generación del 38.

El año 1938 funciona como el punto de partida para observar la historia del país. Y para descifrar la esencia, los sucesos de 1938 se evocan desde la perspectiva problemática de un presente posterior al Golpe de Estado de 1973. La narración adquiere el sentido profundo de las circunstancias históricas actuales, y los episodios presentados del pasado se convierten en punto de partida para ver los sucesos presentes. De esta manera, pasado y presente se yuxtaponen de manera dialéctica.

Estos dos planos del tiempo se funden en el mes septiembre. El núcleo de la historia narrada se centra en el año 1938. Pero el marco temporal de la narración se expande desde un septiembre de triunfos y promesas hasta otro, el presente de la escritura, marcado por la derrota. El mismo acontecimiento político se repite en 1970 y 1973.

Desde el comienzo de la narración, se une la brecha de los 30 años que separan el año 1938 del 1973. Es decir, la novela se inicia cuando el narrador une en el recuerdo los dos septiembrés fatídicos en su existencia.

Hoy, que el año otra vez comienza en septiembre y no en enero, me veo en la huella de esos sacos y esos tarros, en los aros de hierro que conducíamos con pericia por la calle Maruri, abriendo paso al siglo, presintiendo ya en ese abandono, el día

---

*vecino el Presidente.* Carlos Droguet también lo narra en su novela *Sesenta muertos en la escalera.*

en que una cordillera se alejaría de mí para siempre, unos vecinos me llamarían sin voz desde su residencia ametrallada, unos parientes, algunas novias, sonriendo desde la niebla, tratando de decirme algo que no se podrá entender, algo que seguiré esforzándome por descifrar, aunque en la tarea me deje, como mi abuelo, todas las medallas tiradas por el camino, todo el sol acumulado en un balde vacío. (E, p. 13)

La mirada al pasado recrea lo vivido desde una perspectiva temporal más distanciada, pero dialoga íntimamente con las enseñanzas de la escritura presente. Es un año de victorias inconclusas. El texto deja abierto el significado del triunfo, para que la evaluación la haga el lector. Por eso el año 1938 no se descifra como una unidad temporal, sino como un período inconcluso y abierto a la actividad creativa de la memoria. Hay en el recuerdo la visión del tiempo como elemento dinámico del devenir histórico.

De esta manera, se altera el tiempo y el punto de vista del narrador para entregar la crónica de Chile. La novela acaba en un diálogo con su compañero generacional, Nicomedes Guzmán:

- Así que ganamos? -pregunta Fernando Alegría.
- Ganamos.
- Y qué habremos ganado?
- El camino para la casa. (E, p. 196)

Más adelante el autor se pregunta:



Un año como ése lo viviría y reviviría muchas veces. Pienso que ya me esperaba esa noche tomando forma en una noche futura. ¿Aprenderíamos alguna vez? No sé qué habíamos ganado, en realidad, pero llevaríamos una marca siempre. Posiblemente, hicimos una promesa y ella nos sería cobrada treinta años después. (E, p. 197)

Así, el año 1938 se convierte en una metáfora, porque abarca una larga historia elíptica con su reconocible carga de los sucesos políticos similares, como dice el autor: "Todo, una sola crisis social continuada y sus años claves, sin comienzo ni fin".<sup>50</sup>

Es una manera de ver la historia, definida por su carácter cíclico. Y nos parece que, por esto, el narrador no pierde la esperanza en el futuro de su país, a pesar de tanta violencia marcada en su historia: "la historia no ha terminado todavía".<sup>51</sup> En suma, *Una especie de memoria* es más que una crónica: sino una recuperación revalorativa de los olvidados por la historia institucional. Este libro posee elementos transgresores en dos planos: en la ordenación y contenido de lo evocado y en el sentido otorgado al pasado. Es una adivinación poética de la realidad, como dice el autor: "Adivinar nos lleva a la poesía y a la desmitificación de la falsa historia".<sup>52</sup> En este sentido, se puede decir que es un libro en el que la realidad histórica se convierte en ficticia e imaginaria.

---

<sup>50</sup> Citada en Juan Armando Epple, *op. cit.*, p. 161.

<sup>51</sup> Juan Andrés Piña, *op. cit.*, p. 38.

<sup>52</sup> Juan Armando Epple, *Nos reconoce el tiempo y silba su tonada*, ed. cit., p. 51.

## CONCLUSIONES

Fernando Alegría pertenece a la Generación del 38, surgida en un afán de superar el criollismo dentro de la narrativa chilena, que se caracteriza por la descripción minuciosa y gratuita de los paisajes y de las costumbres populares. La Generación del 38 asume la tradición de la literatura nacional de Chile y procura descubrir el alma chilena a través de protagonizar a los marginados; los factores históricos y políticos determinan la visión del mundo y la actitud ética en la literatura. La característica principal de dicha generación se define por su tendencia al realismo socialista, regido por una conciencia crítica de los problemas sociales y por la necesidad de establecer una justicia económica para las clases desposeídas.

Fernando Alegría, en sus primeras obras como *Recabarren* y *Lautaro*, intenta narrar a los hombres reales que sobresalen en la historia chilena al luchar por la liberación nacional. Y se muestra un esfuerzo de reconstruir el mundo exterior objetivamente con base en amplias investigaciones históricas. Es evidente que su narración se focaliza en el consabido aspecto heroico de los protagonistas, mas no dramatiza la vida interior como hombre. En *Camaleón* esta inclinación al heroísmo se revisa cuidadosamente, dentro del contexto del movimiento obrero con el examen de los actos y

espíritus revolucionarios latinoamericanos. El autor rechaza rotundamente al movimiento institucionalizado y descubre la verdadera índole del heroísmo en el seno de los obreros ingeniosos.

Si en las obras de la juventud se destacan las facetas ideológicas de los hechos pasados y las acciones del hombre, en los textos de la siguiente etapa sobresale la dramatización de la vida interior de los pueblos. La búsqueda del sentido popular de Chile y de los chilenos se presenta en obras como *Caballo de copas* y *Los días contados*. Estas obras son la culminación de su forma de novelar la vida cotidiana de los ciudadanos ordinarios. La narración gira alrededor del deseo y la frustración de los seres humanos manipulados por la fuerza de su condición socio-económica y cultural. En estas novelas, sobre todo, se notan el lenguaje coloquial y la visión ética del mundo novelesco.

La siguiente obra, *Amerika*, trata de la sociedad capitalista tardía, mejor dicho, de los Estados Unidos. A diferencia de sus novelas anteriores, Fernando Alegría abandona las técnicas realistas y utiliza el fragmentarismo desmesuradamente con la intención de captar la imagen esquizofrénica de dicho país. Por ende, el espacio y el tiempo se desdibujan hasta que el hilo narrativo se pierde, y la figura del hombre aparece de manera torcida sin identidad propia, como un individuo aislado y como la víctima del sistema deshumanizado. Esta obra se clasifica como una novela experimental en la medida en que se derriban totalmente los elementos y la estructura de la novela convencional. A través de esta obra, el autor

alegoriza la descomposición de la sociedad moderna y los conflictos que dominan nuestra vida.

Después del golpe militar, que dejó una huella negativa profundamente marcada en los intelectuales chilenos, Alegría comienza a elaborar la narrativa testimonial de la realidad inmediata de su país y de la vida humana en dichas circunstancias. Sus obras de este período tratan de desentrañar el sentido histórico de ese acontecimiento político-social mediante una vasta mirada retrospectiva hacia la historia de Chile. *El paso de los gansos* es un testimonio artístico sobre el destino de Chile y el sentido de una vida colectiva. Por medio de el anuncio de la violencia fascista, se plantea un discurso contrario que socava y debilita la legitimidad aparente del discurso oficial fabricado. También destaca el sentido de la vida personal en el contexto histórico-político.

En la búsqueda de una identidad nacional, el autor ve el año 1938 como el año clave en que confluyen los acontecimientos cruciales de diversos niveles temporales que determinan el futuro de su país. A través de la invocación del movimiento literario de su generación, *Una especie de memoria* yuxtapone la dimensión personal y la social, destacando la convergencia entre la literatura y la política.

En el proceso narrativo de Fernando Alegría se nota, en líneas generales, el cambio de la configuración de los personajes: si las primeras obras tienen la preferencia a los seres históricos en acción con la idealización de los héroes nacionales, las siguientes etapas

tienen un enfoque hacia la vida cotidiana de los ciudadanos ordinarios, vinculados estrechamente a su condición social. Si en *Lautaro* casi no aparece el conflicto interior de los personajes, en estas obras la narración penetra hasta el mundo interior de los protagonistas. Así, la narrativa de Fernando Alegría cambia constantemente de los héroes conocidos a los hombres populares, y redescubre a "el roto" como símbolo de chilenidad y al pueblo compatriota ignorado por la historia oficial como la fuerza auténtica de la sociedad de su país. La relación del héroe histórico con su raíz popular se realiza en su narrativa posterior, como en la configuración del presidente Allende, al que presenta como un hombre no idealizado. De esta manera, Fernando Alegría otorga a los sectores populares el sentido protagónico en la historia chilena.

Otro factor notable en el proceso narrativo de Fernando Alegría se encuentra en la coherencia entre la configuración de los personajes y la descripción del mundo en que ellos habitan. En la obra anterior a la del exilio, (1973) la descripción del espacio novelesco tiene un rasgo fundamental para configurar la vida de los chilenos. En *Lautaro*, la tierra araucana obtiene el sentido total de la vida de los indígenas y en *Camaleón* la realidad política latinoamericana determina la vida cotidiana del hombre; el hipódromo y el muelle de San Francisco representan las diferentes maneras de vivir de los inmigrantes hispanoamericanos y la personificación del barrio popular determina el destino de los pobres.

A partir de *Los días contados*, la descripción del espacio se pierde relativamente su carácter histórico-social y se convierte en lo ficticio y poético. La imagen del barrio se capta por la concordia sensible de la vida de los personajes. Este lugar no funciona como el espacio en el primer plano, ni como el objetivo de la querencia, sino que se identifica con el pueblo mismo. Es decir, el espacio y sus habitantes obtienen la misma imagen. Esta preocupación por el espacio cobra mayor fuerza en *Amerika, Amerikka, Amerikkka*, donde los seres humanos y la casa se funden en la misma imagen deformada y fragmentada.

La razón de que el espacio tenga la mayor importancia en las novelas de Fernando Alegría se basa en la definición de éste como la condición socio-histórica del hombre: el primero determina el destino del segundo y éste controla el primero. Por esta razón, en el proceso narrativo el cambio protagónico conlleva necesariamente la manera diferente de describir el espacio: los espacios de las primeras novelas se describen de la manera realista, la misma con que sus personajes configuran; cuando la narración destaca al mundo interior de los personajes, sus espacios también resultan ser abstractos.

A diferencia de lo realizado en las novelas anteriores, después del golpe militar el autor le otorga un sentido histórico a su país como el espacio ligado al destino de todos los chilenos y busca sintetizar los diferentes niveles temporales de cada acontecimiento social. En la narrativa de Fernando Alegría se encuentran diversos momentos históricos que se enlazan entre sí. Esto implica un diálogo

entre múltiples planos del tiempo; el pasado viene a explicar la existencia presente y el presente determina el futuro. En esta búsqueda del sentido histórico de los sucesos presentes, el año 1938 aparece como el año clave en que convergen todos los niveles temporales. Así, la historicidad que contiene la obra siempre está abierta hacia el futuro, lo que significa que el escritor confía en la posibilidad de un cambio social en la historia.

Al unir dialécticamente el espacio y el tiempo, el mundo novelesco se redefine en la memoria evocativa, y se logra la visión heterogénea de la realidad.

Por último, la búsqueda constante de las formas artísticas marca un factor importante en su proceso narrativo: Fernando Alegría incorpora en su práctica los procedimientos literarios de la nueva narrativa del continente para evitar el monótono del realismo canónico y caducado. De esta manera, su narrativa abarca efectivamente las diversas formas de la vivencia del personajes .

En síntesis, Fernando Alegría muestra en su obra la preferencia a la gente popular y la posición crítica al instituto establecido. Aunque su narrativa no propone, ni insinúa de ninguna manera la alternativa al sistema social vigente, su praxis literario se encuentra en la recreación de una realidad chilena y en la revalorización de la historia desde el punto de vista popularizado. También el autor se preocupa por superar el límite expresivo del realismo tradicional, sin perder su vocación literaria, establecida en la época del movimiento del realismo socialista: la recreación de una realidad chilena y la

**revelación de una historia desde el punto de vista no oficial, con el fin de indagar en el espíritu de sus protagonistas populares, los cuales se ubican en momentos históricos sociales específicos.**



## BIBLIOGRAFIA

### I. OBRAS CITADAS DE Y SOBRE FERNANDO ALEGRIA

AGOSÍN, Marjorie, "Entrevista con Fernando Alegria", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. LXV, núm. 3, septiembre de 1982, pp. 450-451.

AGUILAR CAMÍN, Héctor, "Los días contados", *El Día*, México, 3 de febrero de 1969, p. 9.

AGUILERA MALTA, Demetrio, "Los días contados", *El Gallo Ilustrado*, México, núm. 359, 11 de mayo de 1969, p. 4.

ALEGRÍA, Fernando, "El paisaje y su problema", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. XXXV, núm. 133, julio de 1936, pp. 65-76.

\_\_\_\_\_, *Lautaro, joven libertador de Arauco*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1943.

\_\_\_\_\_, *Camaleón*, México, Edición y Distribución Ibero-americana de Publicaciones, 1950.

\_\_\_\_\_, *Caballo de copas*, La Habana, Casa de las Américas, 1981 (1ª ed., Santiago de Chile, Zig-Zag, 1957).

\_\_\_\_\_, "Nuevos prosistas chilenos", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, año LXVIII, núm. 120, 1960, pp. 175-180.

\_\_\_\_\_, *Las fronteras del realismo, literatura chilena del siglo XX*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1962.

\_\_\_\_\_, *Literatura chilena del siglo XX*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1962.

\_\_\_\_\_, *Los días contados*, México, Siglo XXI, 1968.

\_\_\_\_\_, *La literatura chilena contemporánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

\_\_\_\_\_, *Amerika, Amerikka, Amerikkka. Manifiestos de Vietnam*, Buenos Aires, Editorial Nuevos Aires, 1976 (1ª ed., Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970).

\_\_\_\_\_, Fernando Alegria, *Literatura y revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (1ª ed., 1970).

\_\_\_\_\_, "La narrativa chilena (1960-70)", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, Los Angeles/Madrid, University of California, vol. II, núm. 1, enero de 1972, pp. 59-63.

\_\_\_\_\_, *El paso de los gansos*, Long Island City, Nueva York, Ediciones Puelche, 1975.

\_\_\_\_\_, "Literatura y política: ¿relación o incompatibilidad?", *Texto Crítico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, vol. II, núm. 4, mayo-agosto de 1976, pp. 4-5.

\_\_\_\_\_, "Confieso que he vivido: aciertos y fallas de la memoria", *Homenaje a Luis Leal*, (Donald Bleznik y Juan O. Valencia, eds.), Madrid, Insula, 1978, pp. 103-113.

\_\_\_\_\_, "La literatura chilena en el contexto latinoamericano", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 19, 1982, pp. 113-119.

\_\_\_\_\_, *Una especie de memoria*, México, Nueva Imagen, 1983.

\_\_\_\_\_, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover, Ediciones del Norte, 1986.

\_\_\_\_\_, *El evangelio según Cristián, el fotógrafo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988.

\_\_\_\_\_, *Allende. Mi vecino el Presidente*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989.

\_\_\_\_\_, "Memoria creadora y autobiografía en Latinoamérica: Darío y Neruda", *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Universidad Lausanne, 1991, pp. 11-26.

CASTILLO, Tito, "*Una especie de memoria*", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, núm. 450, 1984, pp. 260-261.

CORREAS DE ZAPATA, Celia, "Diálogo con Fernando Alegria", *Américas*, Farmingdale, Nueva York, vol. XXIV, núm. 8, agosto de 1972, p. 9-12.

DONOSO PAREJA, Miguel, "*Los días contados por Fernando Alegria*", *El Día*, México, 13 de enero de 1969, p. 9.

EPPLE, Juan Armando (ed.), *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegria*, Lima/San Francisco, Latinoamericana Editores/ Stanford University, 1987.

\_\_\_\_\_, *Nos reconoce el tiempo y silba su tonada*, Concepción de Chile, Ediciones Literatura Americana Reunida, 1987.

\_\_\_\_\_, "Fernando Alegria: Salvador Allende, la historia como voluntad de imaginación", *Plural*, México, vol. XIX, núm. 228, septiembre de 1990, pp. 90-91.

GARDUÑO RAMÍREZ, Ricardo, "El desborde de la historia y el peso de personajes en la obra de Fernando Alegria", *El Sol de Toluca*, 24 de mayo de 1979, p. D-1.

\_\_\_\_\_, *Nos reconoce tiempo y silba su tonada*, Concepción de Chile, Ediciones Literatura Americana Reunida, 1987.

GIACOMAN, Helmy F., (ed.), *Homenaje a Fernando Alegria: variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid, Las Américas, 1972.

HAMILTON, Carlos D., "Sobre Fernando Alegria: *Caballo de copas*", *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, vol. XXIV, núms. 1-2, 1959, p.110.

HOUSKOVA, Anna, "La narrativa chilena de resistencia antifascista", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, vol. III, núm. 5, 1977, pp. 35-38.

LATCHAM, Ricardo, "Fernando Alegria, *Caballo de copas*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XXIV, núm. 47, 1959, pp.191-193.

LOZANO, Carlos, "*Los días contados*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XXXV, núm. 69, septiembre-diciembre de 1969, pp. 577-579.

MENTON, Seymour, "*Caballo de copas*", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. XLII, núm. 1, 1959, p.123.

PIÑA, Juan Andrés, *Conversación con los escritores chilenos*, Santiago de Chile, Editorial Los Andes, 1991.

RUSLING MÉSNY, Marguerite, "Alegria, Fernando. *Lautaro*", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. XXVIII, núm. 4, noviembre de 1945, p. 632.

SELVA, Mauricio de la, "*Alegria y Los días contados*", *Diorama de la Cultura* (Suplemento de *Excelsior*), México, 18 de mayo de 1993, p. 6.

TEITELBOIM, Volodia, "La Generación del 38 en busca de la realidad chilena", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, núms. 380-381, 1958, pp. 106-131.

VILLASEÑOR, Raúl, "Reseña a *Los días contados*", *El Herald Cultural*, (Suplemento de *El Herald de México*), México, núm. 171, 16 de febrero de 1969, p. 15.

WADE, Gerald E., "Fernando Alegria: *Camaleón*", *Books Abroad*, Norman, Oklahoma, vol. XXVI, 1952, p. 66.

## II. OBRAS CONSULTADAS

AÍNSA, Fernando, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. IV, núm. 28, julio-agosto de 1991, pp. 13-31.

ALONSO, Amado, *Ensayo sobre la novela histórica*, Madrid, Gredos, 1984.

AMORÓS, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1989.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Estudios sobre escritores de América*, Buenos Aires, Raigal, 1954, pp. 30-40.

AUERBACH, Erich, *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

BAJTÍN, Mijail M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1987.

BELIC, Oldrich, "Los principios de composición de la novela picaresca", *Análisis estructural de textos hispanos*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 19-60.

BIANCHI, Soledad, "Una suma necesaria (literatura chilena y cambio: 1973-1990)", *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, núm. 36, noviembre de 1990, pp. 49-62.

BOOTH, Wayne C., *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.

BOURNEUF, Roland y OULLET, Réal, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989.

BRUSHWOOD, John S., *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

BUTOR, Michel, *Sobre literatura*, tomo I, Barcelona, Seix Barral, 1967.

CASAS DE FAUNCE, María, *La novela picaresca latinoamericana*, Madrid, Cupsa, 1977.

CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990.

CONCHA, Jaime, "Testimonios de la lucha antifascista" *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 4, 1978, pp. 129-147.

COOK, Bruce, *La generación Beat*, Barcelona, Barral, 1974.

DEL PASO, Fernando, "La novela que no olvidé", *Los novelistas como críticos*, (Norma Klahn y Wilfrid H. Corral, comp.), México, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 318-322.

DÉLANO, Poli, "Apuntes sobre lo que se va dejando de llamar 'las nuevas jornadas' de la narrativa chilena", *Casa de las Américas*, La Habana, año XIII, núm. 75, noviembre-diciembre de 1972, pp. 147-151.

DORFMAN, Ariel, "Perspectivas y limitaciones de la novela chilena actual", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, año CXXIV, núm. 140, octubre-diciembre de 1966, pp. 110-167.

\_\_\_\_\_, "Notas para un análisis marxista de la narrativa chilena de los últimos años", *Casa de las Américas*, La Habana, año XII, núm. 69, noviembre-diciembre de 1971, pp. 65-83.

EPPLE, Juan Armando, "La narrativa chilena: historia y reformulaciones estéticas", *Philologica Pragensis*, Praga, vol. XXVIII, núm. 1, 1985, pp. 23-34.; Reproducido en *Ideologies and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota, vol. IV, núm. 17, septiembre-octubre de 1983, pp. 294-305.

ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de, *La Araucana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana", *Casa de las Américas*, La Habana, año XV, núm. 89, marzo-abril de 1975, pp. 132-153.

FERRERO, Mario, "La prosa chilena del medio siglo (continuación)", *Atenea*, Universidad de Concepción, Concepción de Chile, vol. CXXXV, núm. 386, octubre-diciembre de 1951, pp. 137-157.

FORSTER, Edward Morgan, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983.

FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana: a partir de la independencia*, 8ª ed., Barcelona, Ariel, 1990.

GARCÍA HERNÁNDEZ, Arturo, "Gonzalo Contreras hace un repaso de la literatura de su país: en la dictadura, la narrativa chilena era política; hoy busca libertad", *La Jornada*, México, 3 de enero de 1996, p. 21.

GENETTE, Gerald, *Narrative Discourse*, Ithaca, Cornell University, 1972.

GIACONI, Claudio, "Una experiencia literaria", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CXXXI, núms. 380-381, 1958, pp. 282-289.

GOIC, Cedomil, "La novela chilena actual: tendencias y generaciones", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, año LXVIII, núm. 119, 1960, pp. 230-258.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, *Imperialismo y liberación en América Latina: una introducción a la historia contemporánea de América Latina*, México, Siglo XXI, 1978.

GUERRA CUNNINGHAM, Lucía, "El realismo socialista en la novela chilena de la Generación de 1938", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, año XXXV, núm. 6, noviembre-diciembre de 1976, pp. 190-205.

\_\_\_\_\_, *Texto e ideología en la narrativa chilena*, Minneapolis, University of Minnesota, 1987.

GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

HADJINICOLAOU, Nicos, "Sobre la ideología del vanguardismo", *Arte, Sociedad e Ideología*, México, núm. 7, 1979, pp. 39-57.

HAYES DE HUNEUS, Doroty, "Recent Chilean literature", *Américas*, Washington, vol. 10, núm. 9, septiembre de 1958, pp. 39-40.

HUERTA, Eleazar, "Evocaciones: 1924-1964", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CLIV, núm. 404, abril-junio de 1964, p. 141-144.

JANVIER, Ludovic, *Una palabra exigente: el "Nouveau Roman"*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

JARA, René, *El revés de arpilleras: perfil literario de Chile*, Madrid, Hiperión, 1988.

JOFRE, Manuel Alcides, "Literatura chilena de testimonio", *Casa de las Américas*, La Habana, vol. XXII, núm. 129, noviembre-diciembre de 1981, pp. 150-156.

\_\_\_\_\_, "La novela chilena: 1965-1988", *Los ensayistas: Georgia series on hispanic thought*, núms. 22-25, 1987-1988, pp. 191-206.

LAFOURCADE, Enrique, "La nueva literatura chilena actual", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, año XXI, núm. 4, julio-agosto de 1962, pp. 228-256.

LUKÁCS, Georg, *La novela histórica*, México, Era, 1977.

MANCISIDOR, José, "Un gran novelista americano", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. LXI, núm. 1, enero-febrero de 1952, pp. 280-284.

MARIATEGUI, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Era, 1979.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, "Raíces de la novela histórica", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. IV, núm. 28, julio-agosto de 1991, pp. 32-49.

MARTIN, Gerald, *Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*, New York, Verso, 1989.

McCAFFERY, Larry, *The Metafictional Muse*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1982.

MENTON, Seymour, "In search of nation: the twentieth century spanish american novel", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. XXXVIII, diciembre de 1955, pp. 432-442.

\_\_\_\_\_, *La nueva novela histórica de América Latina. 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.



MOSELEY, William W., "An introduction to the chilean historical novel", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. XLIII, núm. 3, septiembre de 1960, pp. 338-342.

NERUDA, Pablo, *Canto General*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

ORTEGA Y GASSET, José, *Espíritu de la letra*, Madrid, Revista de Occidente, 1948.

OYARZÚN, Luis, "Crónica de una generación", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CXXX, núms. 380-381, 1958, pp. 180-189.

PICÓ, Josep, (comp.) *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988.

PIÑA, Juan Andrés, *Conversación con los escritores chilenos*, Santiago de Chile, Editorial Los Andes, 1991.

POGGIOLI, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University, 1968.

PONCE, Aníbal, *Diario de una adolescente*, Universidad Michoacana, 1939.

PORTUONDO, José Antonio, "Literatura y sociedad en Hispanoamérica", *Fuentes de la cultura latinoamericana*, (Leopoldo Zea, comp.), tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 515-530.

QUIÑONES, Guillermo, "Nicomedes Guzmán, setenta años: un escritor proletario", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 28, 1984, pp. 132-140.

RAMA, Angel, *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964-1980*, México, Marcha, 1981.

REVUELTAS, Eugenia, "La nueva novela histórica", *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 496, mayo de 1992, pp. 43-47.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.

ROJAS, Gonzalo, "Poesía y resistencia: viento del pueblo", *Casa de las Américas*, La Habana, vol. XIV, núm. 83, marzo-abril de 1974, pp. 109-113.

SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1976.

SANTANA, Francisco, *La nueva generación de prosistas chilenos*, Concepción de Chile, Nascimento, 1949.

SHAW, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1988.

SKÁRMETA, Antonio, "Narrativa chilena después del golpe", *Primer coloquio sobre literatura chilena (de la resistencia y el exilio)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 149-167.

SPENGE MANN, William C., *The Forms of Autobiography*, New Haven, Yale University, 1980.

STRAUMANN, Heinrich, *La literatura norteamericana en el siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

TALÉNS, Jenaro, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid, Júcar, 1975.

TEITELBOIM, Volodia, "La Generación del 38 en busca de la realidad chilena", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CXXXI, núms. 380-381, 1958, pp. 106-131.

THIBAUDEAU, Jean, "La novela como autobiografía", *Teoría de conjunto*, (Redacción de Tel Quel), Barcelona, Seix Barral, 1971.

TORRE, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1971.

TORRES-RIOSECO, Arturo, "Nuevas consideraciones sobre la novela chilena", *Papeles son Armandans*, Madrid, vol. XXXIII, núm. 97, 1964, pp. 7-16.

VALVERDE, José María, *Historia de la literatura latinoamericana*, tomo II, Barcelona, Planeta, 1974.

WATT, Ian, *The Rise of the Novel*, Baltimore, Maryland, Penguin Books, 1977.

WELLEK, René, *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968.

WITKER, Alejandro, *Los trabajos y los días de Recabarren*, La Habana, Casa de las Américas, 1977.

\_\_\_\_\_, "El movimiento obrero chileno", *Historia del movimiento obrero en América Latina. Tomo IV: Brasil, Chile, Argentina y Uruguay*, (Pablo González Casanova, coord.), México, Siglo XXI, 1984.

## BIBLIOGRAFIA DE Y SOBRE FERNANDO ALEGRIA

En la elaboración de esta bibliografía he consultado los trabajos de Rosa E. Reeves, *Texto Crítico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, núms. 22-23, 1981, pp. 31-58; y de Juan Armando Epple, *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegria*, Lima/San Francisco, Latinoamericana Editores/Stanford University, 1987, pp. 219-229.

### I. BIBLIOGRAFIA DE FERNANDO ALEGRIA

#### I.1. LIBROS: OBRA LITERARIA

ALEGRIA, Fernando, *Recabarren*, Santiago de Chile, Antares, 1938, 162 pp.

\_\_\_\_\_, *Como un árbol rojo*, Santiago de Chile, Editora Santiago, 1968, 200 pp. (Edición revisada de *Recabarren*).

\_\_\_\_\_, *Leyenda de la ciudad perdida*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1942, 112 pp.

\_\_\_\_\_, *Lautaro, joven libertador de Arauco*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1943, 238 pp. (Traducciones: *Lautaro*, Nueva York, Farrar and Rinehart, 1944; *Lautaro, joven libertador de Arauco*, Sao Paulo, Edicoes Melhoramentos, 1951; *Lautaro, Tinarui el iberator al Aracaniilor*, Dercescu, Editi Tineretului, 1957; *Lautaro*, Sofia, 1976).

\_\_\_\_\_, *Camaleón*, México, Edición y distribución Iberoamericana de Publicaciones, 1950, 302 pp.

\_\_\_\_\_, *El poeta que volvió gusano y otras historias verdicas*, México, Cuadernos Americanos, 1956, 83 pp.

\_\_\_\_\_, *El poeta que se volvió gusano y otros cuentos*, México, Extemporáneo, 1979, 109 pp.

\_\_\_\_\_, *Caballo de copas*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1957, 227 pp; La Habana, Casa de las Américas, 1981, 240 pp. (Traducciones: *Atout cheval*, Paris, Stock, 1960; *My horse Gonzalez*, New York, Las Américas Publishing Co., 1964; *Camponiul*, Bucaresti, Editura Univers, 1973; *Prisovata Loshadi*, Moskua, Kodosistinaia Literatura, 1973).

\_\_\_\_\_, *El cataclismo*, Santiago de Chile, Nascimento, 1960, 142 pp.

\_\_\_\_\_, *Las noches del cazador*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1961, 203 pp.

\_\_\_\_\_, *Mañana los guerreros*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1964, 274 pp; 2ª ed., 1965. (Traducción: *Der Frühling der jungen Krieger*, Berlin, Volk und Welt, 1975; *The Maypole Warriors*, Pittsburgh, Latin American Literary Review Press, 1993).

\_\_\_\_\_, *Viva Chile Mier...*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1965, 38 pp; 2ª ed., 1966; 3ª ed., 1973.

\_\_\_\_\_, *Ten pastoral psalms*, San Francisco, Kayak Press, 1968 (Traducción de Bernardo García Pandavenes y Mathew Zion).

\_\_\_\_\_, *Los días contados*, México, Siglo XXI, 1968, 144 pp; 2ª ed., 1972.

\_\_\_\_\_, *Instructions for undressing the human race*, Santa Cruz, San Francisco, Kayak Press, 1968.

\_\_\_\_\_, *Los mejores cuentos de Fernando Alegria*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1968, 176 pp.

\_\_\_\_\_, *La maratón del Palomo*, Buenos Aires, Centro de Editor de América Latina, 1968, 165 pp; 2ª ed., 1971.

\_\_\_\_\_, *Amerika, Amerikka, Amerikkka. Manifiestos de Vietnam*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970, 190 pp; 2ª ed., Buenos Aires, Editorial Nuevos Aires, 1974.

\_\_\_\_\_, *Changing Times*, Nueva York, Che Ediciones, 1972, 16 pp.  
(Edición bilingüe).

\_\_\_\_\_, *La ciudad de arena*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor,  
1974, 32 pp.

\_\_\_\_\_, *El paso de los gansos*, Long Island City, Nueva York,  
Ediciones Puelche, 1975, 215 pp; 2ª ed., 1980. (Traducción:  
*Steckschritt*, Berlin, Volk und Welt, 1978).

\_\_\_\_\_, *Poems: Homage to Neruda*, Nueva York, ediciones Puelche,  
1978, 73 pp.

\_\_\_\_\_, *Coral de Guerra*, México, Nueva Imagen, 1979, 104 pp.

\_\_\_\_\_, *Instrucciones para desnudar a la raza humana*, México,  
Nueva Imagen, 1979, 163 pp. (Edición en español de *Instructions for  
undressing the human race*).

\_\_\_\_\_, *Chilean Writers in Exile*, (Fernando Alegría, ed.),  
Trumansburg, New York, The Crossing Press, 1982, 162 pp.

\_\_\_\_\_, *Una especie de memoria*, México, Nueva Imagen, 1983, 198  
pp.

\_\_\_\_\_, *Changing Centuries*, Pittsburgh, 1984, 131 pp. (Traducción  
de Stephen Kessler).

\_\_\_\_\_, *Los trapecios* (poemas), Santiago de Chile, Nascimento, 1985,  
99 pp.

\_\_\_\_\_, *The Funhouse*, Houston, Arte Público Press, 1986, 151 pp.

\_\_\_\_\_, *El evangelio según Cristián, el fotógrafo*, Buenos Aires,  
Ediciones de la Flor, 1988, 143 pp. (Segunda parte de *El paso de los  
gansos*).

\_\_\_\_\_, *Allende. Mi vecino el Presidente*, Guadalajara, Universidad  
Guadalajara, 1989, 281 pp.

\_\_\_\_\_, *La rebelión de los placeres*, Santiago de Chile, Andrés Bello,  
1990, 171 pp.

## I.2. LIBROS: CRÍTICA LITERARIA

ALEGRÍA Fernando, *Ideas estéticas de la poesía moderna*, Santiago de Chile, Ediciones Multitud, 1939, 16 pp.

\_\_\_\_\_, *Ensayo sobre cinco temas de Tomas Mann*, San Salvador, Editorial Funes, 1949, 169 pp.

\_\_\_\_\_, *Walt Whitman en Hispanoamérica*, México, Studium, 1954, 419 pp.

\_\_\_\_\_, *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo del siglo XVI al XIX*, Berkeley, University of California Press, 1954, 311 pp; México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

\_\_\_\_\_, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, Andrea, 1959, 280 pp.

\_\_\_\_\_, *Historia de la novela hispanoamericana*, México, Andrea, 1965, 301 pp. (2ª edición corregida y ampliada de *Breve historia de la novela hispanoamericana*; 3ª ed., 1966; 4ª ed., 1974; 5ª ed., 1986).

\_\_\_\_\_, *Las fronteras del realismo, literatura chilena del siglo XX*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1962, 242 pp. (Traducción: *Gorizontyl Realizma*, Moscú, Progreso, 1974).

\_\_\_\_\_, *La literatura chilena del siglo XX*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1962, 287 pp; 2ª ed., 1967; 3ª ed., 1970.

\_\_\_\_\_, *Novelistas contemporáneos hispanoamericanos*, Boston, Heath, 1964, 323 pp.

\_\_\_\_\_, *Genio figura de Gabriela Mistral*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, 190 pp.

\_\_\_\_\_, *La novela hispanoamericana del siglo XX*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, 62 pp.

\_\_\_\_\_, *La venganza del general*, Caracas, Monte Ávila, 1968, 196 pp.

\_\_\_\_\_, *La literatura chilena contemporánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969, 59 pp.

\_\_\_\_\_, *Literatura y revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, 243 pp; 2ª ed., 1976.

\_\_\_\_\_, *La prensa, Latin American Press Reader*, Boston, Heath, 1973, 242 pp.

\_\_\_\_\_, *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1975, 128 pp.

\_\_\_\_\_, *Relatos contemporáneos*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1979, 245 pp.

\_\_\_\_\_, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover, Ediciones del Norte, 1986, 460 pp. (Versión corregida y ampliada de *Historia de la novela hispanoamericana*).

\_\_\_\_\_, *Creadores en el mundo hispánico*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1990, 184 pp.

\_\_\_\_\_ y Jorge Ruffinelli (eds.), *Paradise lost or gained?: The Literature of Hispanic Exile*, Houston, Arte Público Press, 1990, 240 pp.

### I.3. POEMAS, CUENTOS Y FRAGMENTOS DE NOVELA PUBLICADOS EN REVISTAS O EN ANTOLOGÍA

ALEGRÍA, Fernando, "La pitonisa", *Casa de las Américas*, La Habana, año XII, núm. 69, noviembre-diciembre de 1971, pp. 127-131.

\_\_\_\_\_, "Poemas", *Crisis*, vol. I, núm. 5, septiembre de 1973, pp. 8-12.



\_\_\_\_\_, "El paso de los gansos", *Vórtice*, San Francisco, Stanford University, vol. I, núm. 2, otoño de 1974, pp. 27-39.

\_\_\_\_\_, "El paso de los gansos", *Hispanamérica*, College Park, vol. III, núm. 9, febrero de 1975, pp. 94-97.

\_\_\_\_\_, "Cuatro tanques", *Casa de las Américas*, La Habana, año XVI, núm. 92, septiembre-octubre de 1975, pp. 31-32.

\_\_\_\_\_, "Victor Jarra", *Casa de las Américas*, La Habana, año XVI, núm. 92, septiembre-noviembre de 1975, pp. 97-104.

\_\_\_\_\_, "The little architects of the Sand City (trad. por Juan Valencia)", *Latin American Literary Review*, vol. IV, núm. 7, otoño-invierno de 1975, pp. 97-104.

\_\_\_\_\_, "Selection from *El paso de los gansos*", (David Smith y Marcelo Montecino, introd.), *Latin American Literary Review*, vol. IV, núm. 9, otoño-invierno de 1976, pp. 99-103.

\_\_\_\_\_, "Manuel", *Literatura Chilena en el Exilio*, Los Angeles, vol. I, núm. 3, julio de 1977, pp. 5-9.

\_\_\_\_\_, "Poemas. Otro fantasma recorre el mundo", *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XXXIII, núm. 1, septiembre de 1978, pp. 25-26.

\_\_\_\_\_, "Jardín de la ceiba", *Mester*, Los Angeles, University of California, vol. VIII, núm. 2, otoño de 1979, p. 3.

\_\_\_\_\_, "Jardín de la ceiba", *Areito*, Nueva York, Ediciones Vitral, vol. VI, núm. 21, 1979, p. 54.

\_\_\_\_\_, "Poemas: 'Casa de Frida y Diego' y 'Museo en Coyoacán'", *Revista Chicano-Riqueña*, vol. VII, núm. 3, verano de 1979, pp. 14-16.

\_\_\_\_\_, "La casa en el árbol", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 28, 1984, pp. 181-185.

\_\_\_\_\_, "Para una biografía de Salvador Allende", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México,

vol. CCLX, núm. 3, mayo-junio de 1985, pp. 134-152; y vol. CCLXI, núm. 4, julio-agosto de 1985, pp. 119-151.

\_\_\_\_\_, "Trío: Los Adioses", *Cruzando la Cordillera: el cuento chileno 1973-1983*, (Juan Armando Epple, ed.), México, SEP/La Casa de Chile, 1986.

#### I.4. ARTÍCULOS, ENSAYOS Y RESEÑAS PUBLICADOS EN PERIÓDICOS, EN REVISTAS O EN ANTOLOGÍAS

\_\_\_\_\_, "El paisaje y sus problemas", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. XXXV, núm. 133, julio de 1936, pp. 64-76.

\_\_\_\_\_, "Notas sobre novelas chilenas recientes", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. LXI, núm. 181, julio de 1940, pp. 168-172.

\_\_\_\_\_, "¿Qué es una universidad norteamericana?" *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. LXII, núm. 185, noviembre de 1940, pp. 212-210.

\_\_\_\_\_, "El estilo de Robert Louis Stevenson", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. LXIV, núm. 191, mayo de 1941, pp. 192-206.

\_\_\_\_\_, "Chile o una loca geografía", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. V, núm. 9, mayo de 1942, pp. 109-114.

\_\_\_\_\_, "La épica de la literatura latinoamericana", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. LXXI, núm. 213, marzo de 1943, pp. 151-167.

\_\_\_\_\_, "Walt Whitman en Hispanoamérica", *Revista Hispanoamericana*, Madrid, vol. V, núm. 16, noviembre de 1944, pp. 343-356.

\_\_\_\_\_, "Chile's experimental theatre", *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, vol. IV, núm. 10, 1945, pp. 24-35 y 44-45.

\_\_\_\_\_, "Orígenes del romanticismo en Chile: Bello, Sarmiento, Ratarria", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XXXV, núm. 5, septiembre-octubre de 1947, pp. 173-193.

\_\_\_\_\_, "Comunicado sobre Vicente Huidobro", *La Nueva Democracia*, Nueva York, vol. XXXVIII, núm. 1, enero de 1948, pp. 108-110.

\_\_\_\_\_, "Recuerdo de Gustavo de Osorio", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. XCIII, núm. 286, abril de 1949, pp. 37-40.

\_\_\_\_\_, "La concepción del tiempo de *La montaña mágica*", *Revista de Biblioteca Nacional*, San Salvador, septiembre-diciembre de 1949, pp. 46-57.

\_\_\_\_\_, "Nombres españoles en California", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. C, núm. 309, marzo de 1951, pp. 217-227.

\_\_\_\_\_, "Una clasificación de la novela hispanoamericana contemporánea, *La novela iberoamericana*, (Arturo Torres Rrioseco ed.), New México, Albuquerque, 1952. (Reprodu. en Juan Loveluck, ed., *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Unversitaria, 1953, pp. 79-92).

\_\_\_\_\_, "El horizonte mágico de Claudia Lars", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CXI, núms. 337-338, julio-agosto de 1953, pp. 64-75.

\_\_\_\_\_, "El paisaje en la poesía mexicana", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XII, núm. 4, agosto de 1953, pp. 298-303.

\_\_\_\_\_, "Payadores bajo de la Cruz del Sur", *Américas*, Washington, vol. V, núm. 43, septiembre de 1953, pp. 16-19.

\_\_\_\_\_, "Contemporary Spanish American Poetry", *Idea and Experiment*, California, University of Berkeley, vol. III, núm. 2, diciembre de 1953, pp. 6-9.

\_\_\_\_\_, "Reseña: Luis Merino Reyes, *Murcila y otros cuentos*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XIX, núm. 37, octubre de 1953, pp. 171-172.

\_\_\_\_\_, "El Whitman de José Martí", *Humanismo*, México, vol. III, núm. 24, octubre de 1954, pp. 239-247.

\_\_\_\_\_, "Reseña: Héctor Mendoza, *Las cosas simples*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XIX, núm. 38, septiembre de 1954, pp. 363-364.

\_\_\_\_\_, "Spanish American Prose", *Latin American Studies*, Austin, University of Texas, vol. XV, 1957.

\_\_\_\_\_, "Pablo Neruda: The World in Conflict", *The Berkeley Review*, California, University of Berkeley, vol. I, núm. 2, 1957, pp. 27-33.

\_\_\_\_\_, "La evolución poética de Pablo Neruda", *El Libro y el Pueblo*, México, julio-agosto de 1957, pp. 29-37.

\_\_\_\_\_, "Sobre Juan Antonio Ayala, Lydia Nogales, un suceso de la historia literaria de El Salvador", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XXII, núm. 44, 1957, pp. 170-185.

\_\_\_\_\_, "Hacia una definición de la poesía chilena", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CXXIX, núm. 378, 1957, pp. 170-185.

\_\_\_\_\_, "La confesión inconfesable: Vicente Huidobro", *Calicanto*, Santiago de Chile, vol. II, núm. 6, diciembre de 1957.

\_\_\_\_\_, "Sobre el encuentro de escritores en Concepción", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CXXX, núm. 379, enero-marzo de 1958, pp. 165-178.

\_\_\_\_\_, "Resolución de medio siglo", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CXXXI, núms. 380-381, abril-septiembre de 1958, pp. 141-148.

\_\_\_\_\_, "Brazil in Stockholm", *Américas*, Farmingdale, Nueva York, vol. II, núm. 3, marzo de 1959, pp. 12-17.

\_\_\_\_\_, "Manuel Rojas, transcendentalismo en la novela chilena", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. CII, núm. 2, marzo-abril de 1959, pp. 244-258.

\_\_\_\_\_, "Sobre Nicanor Parra: La cueca larga", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XXIV, núm. 47, 1959, pp. 183-186.

\_\_\_\_\_, "Introducción a los cuentos de Baldomero Lillo", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XXIV, núm. 48, julio-diciembre de 1959, pp. 247-263.

\_\_\_\_\_, "Viva Chile M..., ensayo de semántica", *Ultramar*, Santiago de Chile, vol. I, núm. 3, marzo de 1960, pp. 2-4.

\_\_\_\_\_, "Alejo Carpentier, realismo Mágico", *Humanitas*, Universidad de Nuevo León, año I, núm. 1, 1960, pp. 345-372.

\_\_\_\_\_, "Young writers speak their minds", *Américas*, Washington, mayo de 1960, pp. 9-12.

\_\_\_\_\_, "Lastarria: el precursor", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CXXXIX, núm. 389, septiembre de 1960, pp. 48-55.

\_\_\_\_\_, "Nuevos prosistas chilenos. Notas para integrar la generación del 40 y 50", *Asomante*, San Juan de Puerto Rico, vol. XVI, núm. 4, 1960, pp. 20-26; y *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, año LXVIII, núm. 120, 1960, pp. 175-180.

\_\_\_\_\_, "Nicanor Parra, the anti-poet", *Chelsea*, Nueva York, núm. 8, 1960, pp. 6-11.

\_\_\_\_\_, "González Vera: el humanismo de la imprecisión", *Humanitas*, Universidad de Nuevo León, núm. 3, 1962, pp. 259-267.

\_\_\_\_\_, "La literatura chilena contemporánea", *Panorama das Literaturas das Américas*, Angola, Edicao do Municipio de Nova Lisboa, vol. IV, 1965, pp. 1371-1406.

\_\_\_\_\_. "Argentine literature", "Chilean literature", "Mexican literature". *The New Catholic Encyclopedia*, Washington, The Catholic University of America, 1966, vol. I, pp. 786-788; vol. II, pp. 588-590; vol. IX, pp. 783-786.

\_\_\_\_\_. "Novelas que hablan, novelas que cantan", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CLXII, núm. 412, abril-junio de 1966, pp. 103-108.

\_\_\_\_\_. "Estilos de novelar y estilos de vivir", *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, (Iván Schulman, ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1967, pp. 135-147.

\_\_\_\_\_. "Pequeña historia de *Viva Chile m...*", *La Gaceta Chilena*, San Francisco, núm. 36, 1967.

\_\_\_\_\_. "La Historia de Enrique Huaco", *Imagen*, Caracas, núm. 38-39, 1968, p. 7.

\_\_\_\_\_. "Rayuela: o el orden de caos", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XXXV, núm. 69, septiembre-diciembre de 1969, pp. 459-472.

\_\_\_\_\_. "Rómulo Gallegos", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XXXVI, núm. 70, enero-marzo de 1970, pp. 61-63.

\_\_\_\_\_. "Historia de un taller escritores", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, Los Angeles, University of California, vol. I, núm. 1, enero de 1971, pp. 7-16.

\_\_\_\_\_. "Chilean Culture Today", *American Dialogue*, Nueva York, primavera de 1972, pp. 6-8 y 37-39.

\_\_\_\_\_. "Cambio de Siglo", *Chasqui*, Williamsburg, Virginia, vol. I, núm. 3, mayo-junio de 1972, pp. 60-63.

\_\_\_\_\_. "La narrativa Chilena (1960-1970)", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, Los Angeles, University of California, vol. II, núm. 1, enero de 1972, pp. 59-63.

\_\_\_\_\_, "Introducción", *Hispanamérica*, Gaithersburg Maryland, vol. I, núm. 2, diciembre de 1972, pp. 37-39.

\_\_\_\_\_, "Orígenes de la novela hispanoamericana", *La novela hispanoamericana*, (Juan Loveluck, ed.), Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972, pp. 62-68.

\_\_\_\_\_, "Antiliteratura", *América Latina en su literatura*, (César Fernández Moreno, ed.), México, Siglo XXI, 1972, pp. 243-258.

\_\_\_\_\_, "Present day chilean narrative", *Contemporary Latin American Literature*, (Harvey Johnson y Philip B. Taylor, eds.), Texas, University of Houston, 1973, pp. 67-72.

\_\_\_\_\_, "Neruda, *La barcarola*: la barca de la vida", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XXXIX, núms. 82-83, enero-junio de 1973, pp. 73-98.

\_\_\_\_\_, "Literature and revolution in Chile", *Caribbean Review*, Miami, vol. V, núm. 2, abril-junio de 1973, pp. 13-15.

\_\_\_\_\_, "Cigarrillos Mauser", *Homenaje a Roa Bastos*, (Helmy F. Giacomán, ed.), Nueva York, Las Americas Publishing, 1973, pp. 13-18.

\_\_\_\_\_, "Contra la muerte: los últimos poemas de Neruda", *La Gaceta*, México, febrero de 1974, pp. 2-4.

\_\_\_\_\_, "Envío y despedida a Manuel Rojas", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. XXXVII, núm. 1, marzo de 1974, pp. 153-154.

\_\_\_\_\_, "Neruda: Reminiscences and Critical reflections", *Modern Poetry Studies*, Nueva York, Buffalo, vol. V, núm. 1, primavera de 1974, pp. 41-50.

\_\_\_\_\_, "Los inmigrantes", *Vórtice*, San Francisco, Stanford University, vol. I, núm. 1, primavera de 1974, pp. 1-5.

\_\_\_\_\_, "Neruda y *La araucana*", *Estudios de literatura Hispanoamericana en honor de José J. Arrom*, (Andrew P. Debicki y Enrique Pupo-Walker, eds.), Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1974, pp. 193-200.

\_\_\_\_\_, "El escritor y la crítica literaria", *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1974, pp. 111-128.

\_\_\_\_\_, "Victor Jara", *Casa de las Américas*, La Habana, año XVI, núm. 92, septiembre-octubre de 1975, p. 31.

\_\_\_\_\_, "El estado y el poeta: un arte de resistencia", *Proceso*, México, núm. 160, 26 de noviembre de 1975, pp. 36-39.

\_\_\_\_\_, "Las preguntas de Neruda", *The American Hispanist*, Clear Creek, Indiana, vol. II, núm. 11, octubre de 1976, pp. 3-5.

\_\_\_\_\_, "Literatura y política", *Texto Crítico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, vol. II, núm. 4, mayo-agosto de 1976, pp. 4-5.

\_\_\_\_\_, "Darío en Chile", *Neohelicón*, Budapest, vol. IV, núms. 1-2, 1976, pp. 211-223.

\_\_\_\_\_, "Review of *Desterrados al fuego* by Matías Montes Huidobro", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. LX, núm. 1, marzo de 1977, p. 176.

\_\_\_\_\_, "Aspectos fundamentales de la novela romántica hispanoamericana", *Recopilación de textos sobre la novela romántica hispanoamericana*, (Mirta Yáñez, ed.), La Habana, Casa de las Américas, 1978, pp. 61-128.

\_\_\_\_\_, "Un testimonio: Alicia Alonso", *Vórtice*, San Francisco, Stanford University, vol. II, núm. 1, primavera de 1978, pp. 1-14.

\_\_\_\_\_, "Santiago viejo", *Literatura Chilena en el Exilio*, Los Angeles, vol. II, núm. 2, abril de 1978, pp. 7-12.

\_\_\_\_\_, "Otro fantasma recorre el mundo", *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XXXIII, núm. 1, septiembre de 1978, pp. 25-26.

\_\_\_\_\_, "Confieso que he vivido: aciertos y fallas de la memoria", *Homenaje a Luis Leal*, (Donald Bleznick y Juan O. Valencia, eds.), Madrid, Inaula, 1978, pp. 103-113.



\_\_\_\_\_, "La literatura como arma del pueblo chileno", *Casa de las Américas*, La Habana, año XX, núm. 112, enero-febrero de 1979, pp. 73-77.

\_\_\_\_\_, "Tres inmensas novelas: la parodia como antiestructura", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XLV, núms. 106-107, enero-junio de 1979, pp. 301-307.

\_\_\_\_\_, "Habiendo actuado como jurado del premio Casa de la Américas, ¿cuáles crees a la tarea que son los rasgos que lo caracterizan, así como a la tarea de la Casa en su conjunto? (encuesta)", *Casa de las Américas*, La Habana, año XX, núm. 114, mayo-junio de 1979, pp. 21-31.

\_\_\_\_\_, "¿Qué intervención?", *Casa de las Américas*, La Habana, año XX, núm. 117, noviembre-diciembre de 1979, pp. 147-148.

\_\_\_\_\_, "Libro de Manuel: un libro de preguntas", *Inti: Revista de la Literatura Hispánica*, Providence, Rhode Island, Providence College, núm. 10-11, otoño de 1979-primavera de 1980, pp. 101-107.

\_\_\_\_\_, "Prisioneros desaparecidos: un filme de Sergio Castilla", *Plural*, México, vol. IX, núm. 100, 1980, pp. 18-19; y *Literatura Chilena en el Exilio*, Los Angeles, núm. 13, enero de 1980, p. 17.

\_\_\_\_\_, "Aspectos ideológicos de los *Recados* de Gabriela Mistral", *Gabriela Mistral*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980, pp. 70-79.

\_\_\_\_\_, "Review of *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso, 1950-1970*, by Hugo Achugar", *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, vol. XXX, núm. 3, 1980, pp. 275-276.

\_\_\_\_\_, "Review of *Oficio de difuntos*, by Arturo Uslar Pietri", *Explicación de Textos Literarios*, Sacramento, California State University, vol. IX, núm. 1, 1980-1981, p. 83.

\_\_\_\_\_, "Diálogo con los estudiantes, II", *Texto Crítico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, vol. VII, núm. 20, enero-marzo de 1981, pp. 66-77.

\_\_\_\_\_, "¿Cuál Whitman?: Borges, Lorca y Neruda", *Texto Crítico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, vol. VII, núm. 22-23, julio-diciembre de 1981, pp. 3-12.

\_\_\_\_\_, "Definiciones de un exilio", *Melquiades*, University of California, núm. 1, 1982, pp. 9-13.

\_\_\_\_\_, "Aporte de la mujer al nuevo lenguaje poético de Latinoamérica", *Plural*, México, vols. X-XII, núm. 120, septiembre de 1981, pp. 63-69.

\_\_\_\_\_, "Raíz del sur: reseña de *Tiempo ajeno*", *Plural*, México, vol. XI, 2ª época, núm. 122, noviembre de 1981, pp. 79-80.

\_\_\_\_\_, "One true sentence", *Review*, Nueva York, Center for Inter-American Relations, núm. 30, septiembre-diciembre de 1981, pp. 21-23.

\_\_\_\_\_, "Recuerdos y reflexiones", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad de México, vol. CCXXXVIII, núm. 5, septiembre-octubre de 1981, pp. 65-73.

\_\_\_\_\_, "Definiciones de un exilio", *Melquiades*, University of California, núm. 1, 1982, pp. 9-13.

\_\_\_\_\_, "La literatura chilena en el contexto latinoamericano", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 19, 1982, pp. 113-119.

\_\_\_\_\_, "Diálogo de las Américas: tareas comunes", *Plural*, México, vol. XII, núm. 135, diciembre de 1982, pp. 53-55.

\_\_\_\_\_, "Notes toward a definition of Gabriela Mistral's ideology", *Women in hispanic literature. Icons and fallen idols*, (Beth Miller, ed.), Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 215-226.

\_\_\_\_\_, "Literatura y cambios sociales en América Latina", *Nueva Sociedad*, Caracas, núm. 73, julio-agosto de 1984, pp. 48-53.

\_\_\_\_\_, "Nueva crítica literaria chilena", *Tradición y marginalidad de la literatura chilena del siglo XX*, (Anexo I de *Literatura Chilena: creación y crítica*), Los Angeles, Ediciones de la Frontera, 1984, pp. 45-48.

\_\_\_\_\_, "Las novelas de América", *Plural*, México, vol. XIII, núm. 149, febrero de 1984, pp. 66-67.

\_\_\_\_\_, "Angel Rama, Marta Traba: los adioses", *Texto Critico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, vol. X, núms. 31-32, enero-agosto de 1985, pp. 82-84.

\_\_\_\_\_, "Para una biografía de Salvador Allende (segunda parte)", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional autónoma de México, vol. CCLXI, núm. 4, julio-agosto de 1985, pp. 119-151.

\_\_\_\_\_, "Latin America: fantasy and reality", *The Americas Review*, Houston, University of Houston, vol. XIV, núms. 3-4, otoño-invierno de 1986, pp. 115-118.

\_\_\_\_\_, "Ponencia al encuentro de intelectuales", *Ponencias*, La Habana, Casa de las Américas, 1985, pp. 149-154.

\_\_\_\_\_, "Fragmentos y voces", *Crisis*, Buenos Aires, núm. 46, septiembre de 1986, pp. 60-61.

\_\_\_\_\_, "Élite y contracultura: proyecciones políticas de la vanguardia hispanoamericana", *Nueva Sociedad*, Caracas, núm. 85, septiembre-octubre de 1986, pp. 60-66.

\_\_\_\_\_, "Violeta Parra: veinte años de ausencia", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 38, 1987, pp. 101-123.

\_\_\_\_\_, "Unos cuantos frailes y unos pocos burros", *Salalm Papers*, Madison, núm. 38, 1987, pp. 101-123.

\_\_\_\_\_, "Alturas de Machu Picchu: utopía de un pasado heroico", *Nuevo Texto Critico*, San Francisco, Stanford University, vol. I, núm. 1, 1988, pp. 79-84.

\_\_\_\_\_, "Azul... Darío en Chile", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 43, 1988, pp. 117-124.

\_\_\_\_\_, "El Torito: pasión descanso", *Explicación de Textos Literarios*, Sacramento, California State University, vol. XVII, núms. 1-2, 1988-1989, pp. 21-26.

\_\_\_\_\_, "Introducción: exile", *The Americas Review*, Houston, University of Houston, vol. XVIII, núms. 3-4, otoño-invierno de 1990, pp. 9-15.

\_\_\_\_\_, "La novela chilena del exilio interior", *Review of Latin American Studies*, San Diego, San Diego State University, vol. III, núm. 1, 1990, pp. 37-46; reproducida en *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, núm. 42, agosto de 1993, pp. 13-17.

\_\_\_\_\_, "Memoria creadora y autobiografía en Latinoamérica", *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Suiza, Universidad Lausanne, 1991, pp. 11-26.

\_\_\_\_\_, "Isabel Allende: somos una generación marcada por el exilio", *Nuevo Texto Crítico*, San Francisco, Stanford University, vol. IV, núm. 8, julio-diciembre de 1991, pp. 73-90.

\_\_\_\_\_, "Santiago of the Six Senses", *Américas*, Farmingdale, Nueva York, vol. XLIV, núm. 6, 1992, pp. 30-38.

## II. BIBLIOGRAFÍA SOBRE FERNANDO ALEGRÍA

### II.1. LIBROS

EPPLE, Juan Armando, *Nos reconoce el tiempo y silba su tonada*, Concepción de Chile, Ediciones LAR, 1987. (Entrevista).

\_\_\_\_\_(ed.), *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegria*, Lima/Los Angeles, Latinoamericana Editores/ Stanford University, 1987. (Homenaje).

GIACOMÁN, Helmy F. (ed.), *Homenaje a Fernando Alegria: variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid, Las Americas, 1972. (Homenaje).

RUIZ, René, *Fernando Alegria: vida y obra*, Madrid, Playor, 1979. (Tesis doctoral de 1972).

SEMPRÚN DONAHUE, Moraima de, *Figuras y contrafiguras en la poesía de Fernando Alegria*, Pittsburgh, Latin American Review Press, 1981. (Sobre la poesía de Fernando Alegria).

VALENZUELA, Victor M., *Fernando Alegria: el escritor y su época*, Madrid, Artes Gráficas Belzal, 1985. (Entrevista).

## II.2. ARTÍCULOS Y RESEÑAS

ACEVEDO, Pamón Luis, "Chilean writers in exile: eight short novels", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. LXVI, núm. 2, mayo de 1983, pp. 303-304.

AGOSÍN Marjorie, "Entrevista con Fernando Alegria", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. LXV, núm. 3, septiembre de 1982, pp. 450-451.

\_\_\_\_\_, "Escritores chilenos en el destierro", *Plural*, México, vol. XII, núm. 139, abril de 1983, pp. 64-66.

AGUILAR CAMÍN, Héctor, "Los días contados", *El Día*, México, 3 de febrero de 1969, p. 9.

AGUILERA MALTA, Demetrio, "Los días contados", *El Gallo Ilustrado*, México, núm. 359, 11 de mayo de 1969, p. 4.

\_\_\_\_\_, "Dialogo con Fernando Alegria", *Mundo Nuevo*, núm. 56, 1971, pp. 45-48.

AGUIRRE, Mariano, "Ficha y comentario sobre 'los acuarios'", *Ahora*, Santiago de Chile, 17 de agosto de 1971, p. 8.

AÍNSA, Fernando, "Los refugios de la identidad perseguida", *Los buscadores de la utopía: la significación novelesca del espacio latinoamericano*, Caracas, Monte Ávila, 1977, pp. 327-349.

ALDERSON, Michael, "Fernando Alegria: ¡presente!", *Lector*, vol. III, núms. 2-3, 1984, pp. 74-76.

\_\_\_\_\_, "Alegria versus Lafourcade", *La Nación*, Santiago de Chile, 6 de Agosto de 1972, suplemento.

\_\_\_\_\_, "Amerika, Amerikka, Amerikkka", *Paula*, Santiago de Chile, 18 de enero de 1971.

\_\_\_\_\_, "Amerika, Amerikka, Amerikkka", *Punto Final*, Santiago de Chile, 19 de enero de 1971.

\_\_\_\_\_, "Amerika, Amerikka, Amerikkka", *Las Ultimas Noticias*, Santiago de Chile, 17 de abril de 1971, p. 3, suplemento.

\_\_\_\_\_, "Apareció novela sobre Recabarren", *El Siglo*, Santiago de Chile, 16 de mayo, 1968.

ARACENA, Enrique, "Un hombre del 38. La maratón de Fernando Alegria", *Ercilla*, Santiago de Chile, núm. 1773, 17 de junio de 1969, pp. 11-17.

ARAYA NÚÑEZ, Eugenio, "La poesía chilena", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. XXXVII, núm. 3, 1954, pp. 390-391.

ARELLANO, Jesús, "Breve historia de la novela hispanoamericana", *La Nación*, Santiago de Chile, 22 de mayo de 1960.

ATKINSON, W. C., "Alegria, Fernando, Breve historia de la novela hispanoamericana", *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, núm. 37, 1960, pp. 254-255.

BAEZA FLORES, Alberto, "Análisis crítico", *Nueva Estafeta*, Madrid, 18 de mayo de 1980, p. 89.

BALLÓN AGUIRRE, José, "Una conversación con Fernando Alegria", *Vórtice*, San Francisco, Stanford University, vol. II, núms. 2-3, verano de 1979, pp. 77-79.

BANFE, Charles, "Of horses and San Francisco", *Peninsula Living*, Redwood City, California, 20 de septiembre de 1964, p. 16.

BELICH, Oldrich, "Fernando Alegria, Breve historia de la novela hispanoamericana", *Philologica Pragensis*, Praga, vol. IV, núm. 4, 1961, pp. 254-255.

B. G., "Los mejores cuentos de Fernando Alegria", *Siete Dias*, Santiago de Chile, 25 de octubre de 1968, p. 29.

BILLA GARRIDO, Agustín, "Novela hispanoamericana", *El diario Ilustrado*, Santiago de Chile, 2 de junio de 1968, p. 18.

BURKE, Jeffery, "The chilean spring", *The New York Times Book Review*, New York Times, 11 de mayo de 1980, p. 14.

BURKETT, William R. Jr., "Chilean innocence abroad", *The Florida Times-Union*, Jacksonville, Florida, 5 de julio de 1964.

B. V., "Coloquio sobre la novela hispanoamericana", *Signos*, Valparaíso, 1º y 2º semestres de 1968, p. 151.

C. A., "Alegria, largo viaje literario", *Eva*, Santiago de Chile, núm. 1695, 15 de diciembre, 1967, p. 29.

\_\_\_\_\_, "Fernando Alegria: Amerika", *La Discusión*, Chillán, Chile, 27 de diciembre de 1971, p. 5.

\_\_\_\_\_, "Lo que hay que leer: Caballo de copas", *La Tercera*, Santiago de Chile, 24 de diciembre de 1972, p. 13, suplemento.

"Caballo de copas", *Ercilla*, Santiago de Chile, núm. 1940, 20 de septiembre de 1972, p. 40.

CABRERA LEYVA, Orlando, "Fernando Alegria, grata misión en los Estados Unidos", *La Nación*, Santiago de Chile, 28 de marzo de 1971, p. 3.

\_\_\_\_\_, "Chile no es sólo cobre", *La Nación*, Santiago de Chile, 30 de mayo de 1971, p. 14, suplemento.

CALCAGNO, Miguel Angel, "Sobre Fernando Alegria: Breve historia de la novela hispanoamericana", *Revista Hispano-americana*, Madrid, núms. 2-3, 1960-1961, pp. 134-135.

\_\_\_\_\_, "Cambios en sociedad norteamericana advierte escritor Fernando Alegria", *Austral*, Temuco, Chile, 14 de noviembre de 1968, p. 8.

CAMPAÑA, Antonio, "Fernando Alegria: Amerika", *Ultima Hora*, Santiago de Chile, 7 de noviembre de 1971, p. 5.

\_\_\_\_\_, "Última narrativa", *Occidente*, Santiago de Chile, vol. XXVIII, núm. 237, junio de 1972, pp. 40-42 y 48.

\_\_\_\_\_, "Reseña. *Nos reconoce el tiempo y silba su tonada*", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, núm. 457, 1988, pp. 232-234.

CAMPAÑA, Lorenzo, "Panorama de las letras chilenas en 1959", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CXXXVI, núm. 386, octubre-diciembre de 1959, pp. 158-175.

CAMPOS, Jorge, "La querrela de la nueva novela", *Insula*, Madrid, vol. XXIII, núm. 275, 1968, p. 11.

CAMPOS, Julieta, "El profesor y los boxeadores: reseña a *Los días contados*", *La Cultura en México*, (Supl. de la revista *¡Siempre!*), México, núm. 364, 5 de febrero de 1969, p. xiv.

CAMPOS, Santiago del, "Fernando Alegria. El guerrero alucinado", *Zona Franca. Revista de Literatura e Ideas*, Caracas, año 1, núm. 12, febrero de 1965, pp. 10-11.

CASTILLO, Othon, "De Neruda al Boom", *El Sur*, Concepción de Chile, 23 de diciembre de 1972, p. 3.

CASTILLO, Tito, "Reseña de *Una especie de memoria*", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, núm. 450, 1984, pp. 260-261.

CAVALLARI, Héctor Mario y OYARZÚN, Kemy, "Fernando Alegria: verso y reverso de una escritura", *Alaluz*, vols. XV-XVI, núms. 1-2, otoño de 1983-primavera de 1984, pp. 3-19.

C. G. M., "*Literatura chilena del siglo XX*", *P.E.C.*, Santiago de Chile, núm. 259, 15 de diciembre de 1967, p. 28.

\_\_\_\_\_, "Fernando Alegria: *Los mejores cuentos*", *P.E.C.*, Santiago de Chile, núm. 305, 31 de octubre de 1968, p. 24.

\_\_\_\_\_, "Cita de lautarianos con Fernando Alegria", *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 30 de julio de 1966, p. 15.



\_\_\_\_\_, "Coloquio sobre la novela hispanoamericana", *El Mercurio*, Valparaíso, 2 de julio de 1968, p. 8.

COLUMBUS, Claudette Kemper, "Affective strategies for social change: Alegria's *The Chilean spring*", *Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. XXII, núm. 1, invierno de 1989, pp. 101-111.

\_\_\_\_\_, "Como un árbol rojo", *El Siglo*, Santiago de Chile, 30 de junio de 1958, p. 16.

CONCHA, Jaime, "Testimonios de la lucha antifascista", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 4, 1978, pp. 129-147.

\_\_\_\_\_, "Fernando Alegria", *Cuadernos Universitarios*, Guatemala, Universidad de San Carlos, núm. 2, mayo-junio de 1979, pp. 71-73.

\_\_\_\_\_, "Reseña de *Una especie de memoria*", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 30, 1985, pp. 215-216.

\_\_\_\_\_, "Coral de guerra, en su última obra Fernando Alegria narra la tortura", *El Diario de Caracas*, Caracas, 8 de junio de 1980, p. 30.

CORTÉS GRAVIÑO, Agustín, "Exilio: literatura de emergencia (reseña de *Coral de Guerra*)", *Plural*, México, vol. IX, núm. 102, marzo de 1980, pp. 68-69.

CORREAS DE ZAPATA, Celia, "Talking with Alegria", *Américas*, Farmingdale, Nueva York, vol. XXIV, núm. 8, agosto de 1972, pp. 9-12.

\_\_\_\_\_, "El paso de los gansos", *Hispanérica*, College Park, vol. IV, núms. 11-12, diciembre de 1975, pp. 187-188.

CORTÉS GAVIÑO, Agustín, "Exilio: literatura de emergencia. Reseña del *Coral de guerra*", *Plural*, México, vol. IX, núm. 102, marzo de 1980, pp. 68-69.

COSTA, Octavio R., "Instantáneas", *La Opinión*, Los Angeles, 5 de julio de 1966, p. 2.

\_\_\_\_\_, "Crónicas de recolecta: *Los días contados*", *Ercilla*, Santiago de Chile, núm. 1780, 30 de julio de 1968, p. 87.

CRUZ, Salvador de la, "Fernando Alegría", *El Libro y el Pueblo*, México, núm. 15, 1955, pp. 39-40.

*Cuentos juveniles de América*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1975.

\_\_\_\_\_, "Cultura chilena en Estados Unidos", *La Nación*, Santiago de Chile, 18 de julio de 1971, p. 13.

\_\_\_\_\_, "Chilean poet tells his tale", *The Argus*, Fremont, California, 24 de abril de 1980.

DEL CAMPO, Xorje y CHAVEZ, Eugenio, "Con Fernando Alegría", *La Cultura en México*, (suplemento de *¡Siempre!*) núm. 458, 18 de noviembre de 1970, p. VI.

DÉLANO, Poli, "Fernando Alegría: una respuesta del exilio", *Plural*, México, vol. VI, núm. 68, mayo de 1977, pp. 27-31.

DIEZ, Luis A., "El trasmundo deportivo, realista y mágico de Fernando Alegría", *El Norte de Castilla. Artes y Letras*, Valladolid, España, 17 de mayo de 1970.

DOMÍNGUEZ, Luis, "Un chileno que siempre vuelve", *Ercilla*, Santiago de Chile, año XXX, núm. 1529, 9 de septiembre de 1964, pp. 6-7.

DONAHUE, John F., "That Certain spring: reseña de *The chilean spring*", *Américas*, Farmingdale, Nueva York, vol. XXXIV, núm. 2, marzo-abril de 1982, p. 58.

DONOSO PAREJA, Miguel, "El libro y la vida: *Los días contados*", *El Día*, México, 13 de enero de 1969, p. 9.

DRAGO, Gonzalo, "Sobre *Las noches del cazador*", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CXLII, núm. 392, 1961, pp. 181-182.

\_\_\_\_\_, "Literatura del siglo XX", *Diario de Malleco*, Angol, Chile, 14 de marzo de 1968, p. 2.

E. A., "Las noches del cazador", *Eva*, Santiago de Chile, 15 de diciembre de 1967, p. 12.

EDBERG, George J., "Sobre Fernando Alegria: *Novelistas contemporáneos hispanoamericanos*", *The Modern Language Journal*, Saint Louis, Missouri, 1969, pp. 44-46.

\_\_\_\_\_, "El escritor chileno a la revolución", *La Nación*, Santiago de Chile, 21 de noviembre de 1971, p. 13.

\_\_\_\_\_, "Entrevista a Vargas Llosa, Onetti, García Márquez, Alegria, Cruz Diez", *Imagen*, Caracas, núm. 6, 1-15 de agosto de 1967, p. 7.

EPPLE, Juan Armando, "La literatura chilena del exilio", *Texto Crítico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, vol. VII, núms. 22-23, 1981, pp. 209-231.

\_\_\_\_\_, "Chilean writers in exile", *Texto Crítico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, vol. X, núm. 28, enero-abril de 1984, pp. 165-170.

\_\_\_\_\_, "Nos reconoce el tiempo y silba su tonada", *LAR*, Concepción de Chile, 1985, pp. 40-43. (Reproducido en inglés como "On changing centuries", *The Minnesota Review*, Corvallis, Oregon, núm. 25, 1985, pp. 120-123).

\_\_\_\_\_, "Fernando Alegria: Salvador Allende, la historia como voluntad de imaginación", *Plural*, México, vol. XIX, núm. 228, septiembre de 1990, pp. 90-91.

\_\_\_\_\_, "Las armas y las letras: Fernando Alegria y la narrativa chilena actual", *Casa de las Américas*, La Habana, enero-marzo de 1991, pp. 117-122.

ESCAJADILLO, Tomás Gustavo, "La novela hispanoamericana de nuevo revisitada", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, vol. XIII, núm. 26, 1987, pp. 185-200.

FERRERO, Mario, "La prosa chilena del medio siglo (continuación)", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CXXXV, núm. 386, octubre-diciembre de 1959, pp. 137-157.

\_\_\_\_\_, "Fernando Alegría, *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo del siglo XVI al XIX*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XIX, núm. 38, septiembre de 1954.

FLORES, Arturo C., "Reseña: Nos reconoce el tiempo y silba su tonada", *Chasqui*, Williamsburg, Virginia, vol. XIX, núm. 2, noviembre de 1990, pp. 131-132.

FOSTER, David William, "Fernando Alegría", *Chilean Literature*, G. K. Hall, Boston, 1978, pp. 47-50.

GALLEGOS VALDÉZ, Luis, "Reseña a *Breve historia de la novela hispanoamericana*", *Cultura*, San Salvador, núm. 19, enero-marzo de 1961, pp. 99-110.

GARDUÑO RAMÍREZ, Ricardo, "El desborde de la historia y el peso de personajes en la obra de Fernando Alegría", *El Sol de Toluca*, 24 de mayo de 1979, p. D-1.

\_\_\_\_\_, "A raíz del golpe de Estado, la literatura chilena ha ganado en fuerza y en pasión", *El Sol de Toluca*, 26 de mayo de 1979, pp. 1 y 3.

GEEL, María Carolina, "Fernando Alegría", *P.C.E.*, Santiago de Chile, núm. 305, 31 de octubre de 1968, pp. 24-25.

GIACOMAN, Helmy F., "El contenido mítico de la novela *Los días contados* de Fernando Alegría", *Sin Nombre*, San Juan, vol. II, núm. 2, octubre-diciembre de 1971, pp. 53-57.

GÓMEZ, Montero, Sergio, "Con Alegría: de la novela", *El Día*, México, 17 de marzo de 1969, p. 12.

\_\_\_\_\_, *¡Gool! Siete historias de Fútbol*, (Antología de cuentos) México, Editorial Extemporáneos, 1972, pp. 9-29.

GUERRA CUNNINGHAM, Lucía, "Reseña de *Una especie de memoria*", *Explicación de Textos Literarios*, Sacramento, California State University, vol. XVI, núm. 1, 1987-1988, pp. 110-113.

\_\_\_\_\_, "Reseña de *Nos reconoce el tiempo y silba su tonada*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. LV, núms. 146-147, enero-junio de 1989, pp. 523-525.

GUTIÉRREZ, Carlos, "Chilean's novel of San Francisco life is intense", *The Sacramento Bee*, Sacramento, California, 7 de junio de 1964.

GUTIÉRREZ DE LUCENA, Elva Lucía, "Borges y Alegría: una conversación", *Vórtice*, San Francisco, Stanford University, vol. 1, núm. 3, otoño de 1975, pp. 54-64.

HAMILTON, Carlos D., "*La poesía chilena. Orígenes y desarrollo del siglo XVI al XIX*", *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, vol. XXI, 1955, pp. 336-337.

\_\_\_\_\_, "Sobre Fernando Alegría: *Caballo de copas*", *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, vol. XXIV, núms. 1-2, 1959, p. 110.

\_\_\_\_\_, "Nueva novela de Fernando Alegría: *Las noches del cazador*", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. XLIV, núm. 4, diciembre de 1961, pp. 744-745.

HASSETT, John J., "Reseña de *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegría*", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, vol. XIV, núm. 27, 1988, pp. 237-238.

HATTON, Robert W., "Sobre *La prensa*", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. LVII, núm. 4, diciembre de 1974, pp. 1026-1027.

HAYES DE HUNEEUS, Dorothy, "Recent Chilean literature", *Américas*, Farmingdale, Nueva York, vol. X, núm. 9, septiembre de 1958.

H. B. J., "*Los días contados*", *La Nación*, Santiago de Chile, 18 de mayo de 1969.

HERNÁNDEZ, Juana Amelia, "Reseña a *Historia de la novela hispanoamericana*", *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, vol. XVII, núm. 39 [3], julio-septiembre de 1966, pp. 334-336.

HOUSKOVA, Anna, "La narrativa chilena de resistencia antifascista", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, vol. III, núm. 5, 1977, pp. 35-48.

HULSE, Lloyd K., "El fracaso existencial en *Camaleón* de Fernando Alegria", *Revista Interamericana*, Inter American University of Puerto Rico, vol. X, núm. 1, primavera de 1980, pp. 104-118.

IDUARTE, A., "Breve historia de la novela hispanoamericana", *Revista hispánica Moderna*, Washington, vol. XXVII, núms. 3-4, 1961, p. 364.

\_\_\_\_\_, "Fernando Alegria: Breve historia de la novela hispanoamericana", *Cultura*, San Salvador, núm. 19, 1961, pp. 99-110.

JAIMES FREYRE, Mireya, "Las fronteras del realismo", *Revista Hispánica Moderna*, Washington, vol. XXIX, núms. 3-4, 1963, p. 317.

JARA, René, "Nuevos cuentos de Fernando Alegria", *La Unión*, Valparaíso, 7 de septiembre de 1969, p. 8.

\_\_\_\_\_, "Narrativa chilena post-golpe: en las huellas de la esperanza", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 39, 1987, pp. 109-117.

J. D. C., "Fernando Alegria: Las fronteras del realismo", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, núm. 126, enero-abril de 1963, pp. 209-210.

JONES, Willis Knapp, "Sobre Fernando Alegria: *Leyenda de la ciudad perdida*", *Books Abroad*, Norman, Oklahoma, vol. XX, 1946, p. 82.

KOLB, Glen L., "Alegria, Fernando: *My horse González*, translation by Carlos Lozano", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. XLVIII, núm. 1, marzo de 1965, p. 187.

\_\_\_\_\_, "La alegría de Alegria", *Análisis*, Buenos Aires, núm. 433, 9 de septiembre de 1969, pp. 54-56.

\_\_\_\_\_, "La maratón del Palomo", *Primera Plana*, Buenos Aires, núm. 315, 7 de enero de 1969, pp. 56-57.

\_\_\_\_\_, "La maratón del Palomo", *La Nación*, Santiago de Chile, 16 de marzo de 1969.

LAGMANOVICH, David, "Las fronteras del realismo", *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, vol. XIV, núm. 4, 1964, pp. 431-432.

LAGOS MUÑOZ, Marino, "Como un árbol rojo", *Prensa Austral*, Chile, Punta Arenas, 23 de agosto, 1968, p. 3.

LATCHAM, Ricardo, "La poesía chilena. Origen y desarrollo del siglo XVI al XIX de Fernando Alegría", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. C. VIII, núms. 353-354, noviembre-diciembre de 1954, pp. 130-140.

\_\_\_\_\_, "Walt Whitman en Hispanoamérica de Fernando Alegría", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CXVIII, núms. 353-354, noviembre de 1954, pp. 120-140.

\_\_\_\_\_, "Sobre Fernando Alegría, Caballo de copas", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XXIV, núm. 47, 1959, pp. 191-193.

LAVÍN CERDA, Hernán, "Contra el monstruo: Fernando Alegría", *Ultima Hora*, Santiago de Chile, 16 de enero de 1971, p. 4.

LEAL, Luis, "Reseña de Nueva historia de la novela hispanoamericana", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. LIII, núm. 140, julio-septiembre de 1987, pp. 700-703.

LIRA MASSI, Eugenio, "Un rato con Fernando Alegría", *Puro Chile*, Santiago de Chile, 11 de noviembre de 1972.

LOVELUCK, Juan, "Novelistas contemporáneos hispano-americanos por Fernando Alegría", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CLIV, núm. 404, abril-junio de 1964, pp. 262-265.

\_\_\_\_\_, "Novelistas hispanoamericanos de hoy", *Boletín del Instituto de Literatura Chilena*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, año III, núm. 7-8, agosto de 1964, pp. 29-31.

LOZANO, Carlos, "Taller de los diez", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. XLIV, núm. 3, septiembre de 1961, p. 548.

\_\_\_\_\_, "El cataclismo", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. XLIV, núm. 3, septiembre de 1961, pp. 552-555.

\_\_\_\_\_, "Fernando Alegría: *Los días contados*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XXXV, núm. 69, septiembre-diciembre de 1969.

LUCHTING, Wolfgang A., "Reseña de *Caballo de copas*", *World Literature Today*, University of Oklahoma, vol. LVI, núm. 3, verano de 1982, p. 489.

MANCISIDOR, José, "Un gran novelista americano", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. LXI, núm. 1, enero-febrero de 1952, pp. 280-284.

MANSILLA, Luis Alberto, "Los guerreros coléricos de la generación del 38", *Vistazo*, Santiago de Chile, 28 de noviembre, 1964.

MARÍN, Juan, "Reseña sobre *Caballo de Copas*", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 19 de enero de 1958.

MAURICIO DE LA SELVA, "Alegría y *Los días contados*", *Diorama de la Cultura*, (supl. de Exelsior), México, 18 de mayo de 1969, p. 6.

McMURRAY, George R., "Sobre *Literatura y revolución*", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, Los Angeles, University of California, vol. III, núm. 2, septiembre de 1973, pp. 296-300.

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto, "Breve historia de la novela hispanoamericana", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, El Colegio de México, vol. XIV, núms. 1-2, enero-junio de 1960, pp. 141-144.

MENTON, Seymour, "*Caballo de copas*", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. XLII, núm. 1, 1959, p. 123.

MERINO REYES, Luis, "Tres novelistas actuales", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CXXXIX, núm. 389, julio-septiembre de 1960, pp. 140-152.



\_\_\_\_\_, *Perfil humano de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Editorial Orbe, 1967, pp. 205-209.

MESNY, Marguerite, "Fernando Alegria: *Lautaro*", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. XXVIII, núm. 4, noviembre de 1945, pp. 632-633.

MICHELIN, Marcelle, "Fernando Alegria: *El poeta que se volvió gusano*", *Books Abroad*, Norman, Oklahoma, vol. XXXI, primavera de 1957, p. 184.

MIRANDA, Pedro, "Fernando Alegria, escritor que vive angustiado y conmovido por la problemática latinoamericana", *La Verdad*, Caracas, 10 de agosto de 1967, p. 16.

MONTERDE, Francisco, "*Walt Whitman en Hispanoamérica*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XIX, núm. 38, septiembre de 1954.

MONTERO, José Antonio, "Dos libros", *Ovaciones*, México, 4 de abril de 1965, p. 8.

MORENO, Fernando, "Reseña de *Coral de guerra*", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 13, 1981, pp. 204-205.

\_\_\_\_\_, "Reseña de *Instrucciones para desnudar a la raza humana*", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 14, 1981, pp. 217-218.

MUJICA, Barbara, "The Creative Subtext of Life", *Américas*, Farmingdale, Nueva York, vol. XLV, núm. 3, mayo-junio de 1993, pp. 61-63.

OLGUÍN, Manuel, "Fernando Alegria: Pan American Prize Winner", *Books Abroad*, Norman, Oklahoma, vol. XX, invierno de 1946, pp. 38-39.

ORTEGA, Bertin, "Reseña de *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegria*", *Nuevo Texto Crítico*, San Francisco, Stanford University, vol. I, núm. 2, 1988, pp. 373-375.

ORTEGA, Julio, "Los días contados", *El Día*, México, 4 de julio de 1969 (reproducida en *Para una fundación imaginaria de Chile: la obra literaria de Fernando Alegria*, Juan Armando Epple, ed.).

\_\_\_\_\_, "Los días contados", *La contemplación y la fiesta. Notas sobre la novela latinoamericana actual*, Monte Ávila, Caracas, 1969, pp. 211-216.

PHILLIPS, Allen. W., "Breve historia de la novela hispano-americana", *Hispanic Review*, University of Pennsylvania, Philadelphia, vol. XXIX, núm. 3, 1961, pp. 259-262.

PINILLA, Norberto, "Recabarren", *The International Quarterly*, Nueva York, núm. 2, pp. 97-98.

PROMIS, José, "Fernando Alegria, cuentista", *La Unión*, Valparaíso, 2 de octubre de 1968, p. 11.

\_\_\_\_\_, "A la búsqueda del hombre. *Amerika, Amerikka, Amerikkka*", *La Unión*, Valparaíso, 28 de febrero de 1971, p. 7, suplemento.

RABASSA, Gregory, "Sobre Fernando Alegria, *Las noches del cazador*", *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, año XXIX, 1963, pp. 183-184.

RAMÍREZ CAPELLO, Enrique, "Revolución a dos voces", *Ercilla*, Santiago de Chile, núm. 1934, 9 de agosto de 1972, pp. 37-38.

\_\_\_\_\_, "Reseña de *El paso de los gansos* de Fernando Alegria", *Nueva Sociedad*, Caracas, núm. 51, noviembre-diciembre de 1980, pp. 159-161.

\_\_\_\_\_, "Reseña de *Chilean writers in exile*", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 22, 1983, pp. 217-218.

ROA BASTOS, Augusto, "El problema de la autenticidad axiológica y su gradación mítico-lingüística en la novela *Amerika*, de Fernando Alegria", *Nueva Narrativa Hispano-americana*, Los Angeles, University of California, vol. I, núm. 1, enero de 1971, pp. 73-79.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario, "Reseña de *La rebelión de los placeres*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of

Pittsburgh, vol. LX, núms. 168-169, julio-diciembre de 1994, pp. 1211-1212.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Osvaldo, "Una memoria creadora: conversación con Fernando Alegría", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 32, 1985, pp. 159-165.

RODRÍGUEZ REEVES, Rosa E., "Review of *Retratos contemporáneos* by Fernando Alegría", *Hispanic Journal*, Indiana University of Pennsylvania, vol. II, núm. 1, otoño de 1980, pp. 122-123.

\_\_\_\_\_, "Reseña de *Retratos contemporáneos*", *Textos Literarios*, vol. X, núm. 1, 1981, pp. 125-126.

ROJAS, Santiago, "Reseña: Víctor Valenzuela, *Fernando Alegría: el escritor y su época*", *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, vol. XXXVI, núm. 2, 1986, pp. 192-193.

ROY, Joaquín, "Reseña de *El paso de los gansos*", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. LX, núm. 2, mayo de 1977, pp. 401-402.

RUFFINELLI, Jorge, "Fernando Alegría", *Crisis*, Buenos Aires, núm. 28, 1975, pp. 40-45; y *Crítica en Marcha*, México, Premiá Editora, 1979, pp. 125-131.

SALGADO, María A., "Reseña de *Nueva historia de la novela hispanoamericana*", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol. LXXI, núm. 1, marzo de 1988, p. 88.

SCHADE, George D., "Sobre Fernando Alegría", *Hispanic American Historical Review*, Philadelphia, vol. XL, 1960, pp. 466-467.

SCHWARTZ, Kessel, "Review of *El paso de los gansos* by Fernando Alegría", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, Coral Gables, Kansas State University, Florida, vol. IV, núm. 3, invierno de 1976, pp. 215-216.

SELVA, Mauricio de la, "Fernando Alegría: *El poeta se volvió gusano*", *Estaciones*, México, vol. I, núm. 1, 1956, pp. 126-127.

\_\_\_\_\_, "Fernando Alegría", *Diálogos de América*, México, Cuadernos Americanos, 1964, pp. 17-26.

\_\_\_\_\_, "Sobre Fernando Alegría: *Mañana los guerreros*", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. CXL, núm. 3, mayo-junio de 1965, pp. 267-270.

SEMPRÚN DONAHUE, Moraima de, "El lirismo en *El paso de los gansos*, de Fernando Alegría", *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. CCXXV, núm. 4, julio-agosto de 1979, pp. 202-213.

SKÁRMETA, Antonio, "Narrativa chilena después del golpe", *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 4, 1978, pp. 149-167.

\_\_\_\_\_, "F. A. reseña", *Cuadernos Universitarios*, San Carlos, Guatemala, núm. 2, mayo-junio de 1979, p. 81.

SOLAR, Claudio, "*Mañana los guerreros*", *La Estrella*, Valparaíso, 1 de junio de 1968, p. 4.

\_\_\_\_\_, "*Mañana los guerreros*", *La Estrella*, Valparaíso, 9 de julio de 1968, p. 4.

\_\_\_\_\_, "*Lautaro, joven libertador de Arauco*", *La Estrella*, Valparaíso, 13 de julio de 1968, p. 4.

\_\_\_\_\_, "Barómetro de libros, *Amerika*", *La Estrella*, Valparaíso, 9 de agosto de 1969, p. 43.

\_\_\_\_\_, "*Amerika, Amerikka, Amerikkka*", *La Estrella*, Valparaíso, 20 de febrero de 1971, p. 39.

SOLAR, Hernan del, "Coloquio sobre la novela hispanoamericana", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 2 de junio de 1968, p. 5.

\_\_\_\_\_, "Fernando Alegría, sus mejores cuentos", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 17 de noviembre de 1968, p. 5.

\_\_\_\_\_, "Fernando Alegría: *Los días contados*", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 10 de junio de 1969, p. 5.

SQUIRRU, Rafael, "My horse Gonzales", *Américas*, Farmingdale, Nueva York, vol. CVI, núm. 10, pp. 40-41.

STANBACK, Charles N., "Las fronteras del realismo", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, año CXXI, núm. 126, 1963, pp. 209-211.

SZMETAN, Ricardo, "Reseña de Nueva historia de la novela hispanoamericana", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 17, 1988, pp. 193-195; reproducido en *Thesaurus*, Bogotá, vol XLIV, núm. 1, enero-abril de 1989, pp. 178-180.

TATUM, Carlos M., "Reseña de La nueva historia de la novela hispanoamericana", *World Literature Today*, Norman, Oklahoma, vol. LXI, núm. 3, verano de 1987, pp. 427-428.

TORUNO, Juan Felipe, "Walt Whitman en Hispanoamérica", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CXVIII, núms. 353-354, noviembre-diciembre de 1954, pp. 120-130.

VALENCIA, Juan, "Fernando Alegría en la palabra de su plenitud", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, vol. XXXVI, núm. 227, octubre-diciembre de 1976, pp. 193-203.

VALENTE, Ignacio, "Fernando Alegría: Los días contados", *El Mercurio*, Valparaíso, 6 de julio de 1969, p. 3.

\_\_\_\_\_, "Reseña: Allende. Mi vecino el Presidente", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad of Concepción, núm. 461, enero-junio de 1990, pp. 223-225.

VALENZUELA, Victor M., "Reseña de *The chilean spring*", *Inti*, Providence, Rhode Island, Providence College, núm. 9, primavera de 1979, pp. 111-112.

VEGA, Matías, "*Lautaro, joven libertador de Arauco*", *Ecuador's Methods*, Cambridge, Educator's Publishing Service, 1965, p. 149.

VÉLEZ, Joseph F., "*Paradise lost or gained?: the literature of hispanic exile*", *Hispania*, Greeley, University of Northern Colorado, vol LXXVI, núm. 1, marzo de 1993, pp. 80-82.

VICUÑA LABARCA, Ignacio, "*Caballo de cuecas*", *Desfile*, Santiago de Chile, 19 de septiembre de 1967, pp. 14-15.

VILLASEÑOR, Raúl, "Reseña a *Los días contados*", *El Herald Cultural*, México, núm. 171, 16 de febrero de 1969, p. 15.

WADE, Gerald E., "Fernando Alegria: *Camaleón*", *Books Abroad*, Norman, Oklahoma, vol. XXVI, 1952, p. 66.

WINTER Calbert, J., "Fernando Alegria: *Lautaro, joven libertador de Arauco*", *Books Abroad*, Norman, Oklahoma, vol. XVLLL, 1944, p. 274.

YANCAS, Lautaro, "*Caballo de copas*, de Fernando Alegria", *Atenea*, Concepción de Chile, Universidad de Concepción, vol. CXXX, núm. 379, febrero-marzo de 1958, pp. 251-255.

ZENDEJAS, Francisco, "Yet...: reseña de *Los días contados*", *Excelsior*, México, 12 de enero de 1969, p. 30-A.