

# Sepúlveda Leyton: Tradición y modernidad

por

Nelson Osorio Tejada

Sobre la novela de Carlos Sepúlveda Leyton se ha escrito poco<sup>1</sup>. Su misma producción literaria es breve: en 1934 publica con grandes dificultades su primera novela, *Hijuna . . .*, en una imprenta de provincia; al año siguiente aparece *La fábrica*, y en 1938, *Camarada*. Antes, en 1936, publica en *El Diario Ilustrado* su único cuento: "Una carta"<sup>2</sup>.

El injusto olvido en que se encuentra su producción literaria hace que no haya sido suficientemente considerado el hecho de que en ella es posible encontrar uno de los más interesantes pivotes del cambio producido en nuestra novela social, desde aquella de comien-

<sup>1</sup>El trabajo más extenso que conozco es el de Jaime Valdivieso, *Un asalto a la tradición* (Santiago de Chile, 1963). En él pueden encontrarse referencias a los demás trabajos sobre el autor, artículos periodísticos en su mayoría. Al aparecer la segunda edición de *Hijuna . . .*, a fines de 1962, se publicaron algunos otros artículos, entre los que podemos mencionar uno de César Godoy Urrutia, en *El Siglo*, del 6 de enero de 1963 (incorporado posteriormente al libro *Hombres y Pueblos*, Ed. Austral, Santiago de Chile, 1963); otro de Ricardo Latcham, en *La Nación*, del 1º de diciembre de 1963, y otro, del autor de estas líneas, en *Las Noticias Gráficas*, del 4 de abril de 1963.

<sup>2</sup>*Hijuna . . .*, novela, Editorial Ciencias y Artes, Linares, 1934, 224 p.; *La fábrica*, novela, Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1935, 165 p.; *Camarada*, novela, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1938, 296 p.; reedición de *Hijuna . . .*: prólogo de Jaime Valdivieso, Editora Austral, Santiago de Chile, 1962, 192 p.; "Una carta", cuento (Ilustr. R. Toro Gutiérrez), en *El Diario Ilustrado*, 13 de octubre de 1936.

zos de siglo a la que se desarrolla desde 1940 en adelante. Con toda razón señalaba Ricardo Latcham que en él se anticipa "la corriente social que imperó en la novela y el cuento chilenos entre 1940 y 1950"<sup>3</sup>. La novela anterior, de una manera u otra, estuvo preñada por el naturalismo, un naturalismo, es cierto, decantado por el tiempo y otras tendencias, pero siempre robusto y actuante. Los autores, como diría Sartre, "se inclinaban" sobre los ambientes que pretendían describir, y terminaban resbalando por la pendiente del didacticismo, a veces panfletario, o del sentimentalismo redentorista, o del pintoresquismo<sup>4</sup>. La subjetividad primaba y, por desgracia, en la novela no bastan las buenas intenciones. Era imposible captar una realidad nueva y cambiante con las estructuras tradicionales legadas por la narrativa decimonónica, cuyo peso lastraba los mejores intentos. En Sepúlveda Leyton, en cambio, prima sobre todo la voluntad de hacer de la forma un instrumento al servicio de la expresión de una realidad, prima el intento de superar la subjetividad en beneficio de la plasmación poética de un mundo social hasta entonces escamoteado a falsificado<sup>5</sup>.

Hoy, a despecho de algunos panegiristas entusiastas, nos parece que su intento no fue totalmente exitoso. Se conjugan en él las viejas técnicas folletinescas y tradicionales con búsquedas renova-

<sup>3</sup>*La Nación*, 19-xii-1963.

<sup>4</sup>Aunque no conozco la que, al parecer, pudiera ser la primera novela chilena de denuncia social, *Historia de un esclavo*, de Mariano Martínez (Imprenta El Jornal, Iquique, 1895), por las referencias que poseo no escapa a este carácter. Como tampoco escapan a él *Juana Lucero* (1902), de Augusto d'Halmar, las obras de Joaquín Edwards Bello, de Víctor Domingo Silva (pienso en *Pampa trágica*, 1921, y en *Palomilla brava*, 1923), ni el mismo Baldomero Lillo, por herética que parezca esta afirmación.

<sup>5</sup>En el prólogo a *Hijuna...*, declara: "Dolida hondamente la impotencia mía ante la miseria física de los niños de hoy, preferí escribir sobre niños de mi época, cuando el obrero manirroto ganaba el sustento y alimentaba las 'cantinas' con los pesos de plata que el sistema no escatimaba: niños criados —si se me perdona la frase— a todo potrero, bien nutridos y bien ignorantes, rezadores del Padre Nuestro, imperante y viva la fantasía, audaces y temerarios hasta decir la verdad de ellos, que no puede, de manera alguna, ser la verdad codificada por el buen criterio de los hombres circunspectos..." (lo destacado es mío).

doras no siempre bien logradas. Pero es indudable que ayuda a romper una corteza, a trizar estamentos tradicionales anquilosados y a abrir una brecha por la que irrumpen otros creadores que señalan una nueva época para la novela social chilena.

Por ello es que Sepúlveda Leyton fue ciudadano de dos mundos, y esto al mismo tiempo que explica muchas de las debilidades de su creación, lo marcó como un hito necesario para aclarar el desarrollo de las nuevas tendencias que se manifiestan en la narrativa social chilena posterior.

## I

La novela que busca la plasmación poética del mundo social es siempre una novela que se estructura desde el espacio como estrato básico. La llamada novela social es, por ende, una *novela espacial*, es decir, una novela en que los personajes y los acontecimientos están configurados y organizados en función del espacio, que se concibe como elemento generador y dominante. La novela de Carlos Sepúlveda Leyton está en este caso, y en este caso están también las grandes novelas del mundonovismo literario en Hispanoamérica y Chile. La importancia, sin embargo, de este autor reside en el abandono del "punto de vista" tradicional de la observación aparentemente objetiva del narrador omnisciente por uno que le permite enriquecer su visión del mundo, en un intento por entregar una realidad más rica, más profunda y hasta, si se quiere, más real. Aunque no se comparta el criterio de Lubbock de que toda la cuestión de la técnica en el arte de novelar está gobernada por la cuestión del "punto de vista", o sea la posición en que el novelista se encuentra respecto a la historia, no puede negarse la enorme importancia que esto tiene para la adecuada comprensión de la novela.

En Sepúlveda Leyton, el carácter de este nuevo "punto de vista" queda fijado, en primer lugar, por una manifiesta separación entre autor y narrador, que tiende a la desaparición del primero. El mis-

mo autor insistió en esta cuestión, no siempre comprendida por los críticos de su época. En una carta a Raúl Silva Castro (*El Diario Ilustrado*, 22-IX-1935), en la que responde a ciertas observaciones que éste hiciera sobre su novela *La fábrica*, dice: "¿Qué tiene que hacer el señor Sepúlveda Leyton con la escena de los tongos y con eso del ofensivo desprecio a los años de la Escuela Normal? El autor no se ha metido para nada con sus personajes. Y menos que con nadie con el protagonista Juan de Dios, niño de catorce años, crecido en el seno robusto de la calle, y que es un poco triste porque tiene varios problemas que no por ser vulgares dejan de trabajar en el alma de ese niño, que de ninguna manera es un imbécil". Más adelante agrega: "Veo que para usted el autor y el protagonista son un mismo personaje. Creo, con todo el respeto que debo a su talento y a su cultura, que está usted en un profundo error".

En la narrativa moderna, esta separación entre autor y narrador se radicaliza en la misma medida en que se acentúa una nueva objetividad de la novela. José Ma. Castellet describe así este proceso: "El autor ha ido autoeliminándose, progresivamente, de sus narraciones. En primer lugar (*relatos en primera persona*), ha pasado de creador de personajes, a ser él mismo personaje, con la única diferencia o superioridad sobre los demás de conservar su situación de narrador. Más tarde (*monólogo interior*), deja de intervenir absolutamente en la narración, para ofrecer al lector el mundo íntimo, los pensamientos, los deseos ocultos e, incluso, la estructura síquica inconsciente de sus personajes, con lo que su papel se limita al de simple transmisor —casi diríamos de estenógrafo— del libre curso mental de éstos. Por último (*narraciones objetivas*), el novelista se borra totalmente de sus obras y su misión queda reducida a registrar, con total y fría objetividad, los acontecimientos externos de los que son protagonistas los personajes"<sup>6</sup>.

Se puede sostener que la incorporación del narrador autónomo

<sup>6</sup>*La hora del lector*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1957, p. 18.

acentúa la diferenciación del "punto de vista" que ya no es el de la superioridad omnisciente de un autor exterior a la obra, sino una visión desde dentro, limitada y parcial, si se quiere, pero mucho más objetiva. Una segunda característica de este nuevo "punto de vista" que se advierte en Sepúlveda Leyton sería, pues, la creación de un personaje que sirve como instrumento para registrar la realidad, personaje que se desplaza por ambientes diversos y sufre distintas experiencias. Sin embargo, para la novela no importa el personaje en sí, ni el análisis de sus vivencias ni la manera cómo su subjetividad es afectada por el mundo en que se mueve. El personaje sólo tiene valor en cuanto apoyo para un punto de vista distinto —más objetivo, más coherente— para desplegar el friso social de la novela.

Se llega así al tercer aspecto. El personaje central —portador del "punto de vista"— es un producto del espacio, está determinado por él, imbricado en su conjunto. Ni siquiera alcanza a convertirse en una individualidad compleja, en un personaje esférico, como diría Mr. Forster. Es que no es personaje en el sentido total de la palabra: es sólo el apoyo de un "punto de vista". Si se le entregan notas definitorias, rasgos, antecedentes, etc., es solamente para justificar y enriquecer este "punto de vista", no para constituirlo en un estrato propio, diferenciado y complejo. El personaje se convierte así en un factor constitutivo más del mundo social que la novela recrea y al mismo tiempo en el portador del punto de vista desde el cual se ilumina el mundo poético total de la novela. El "punto de vista", por todas estas razones, si bien formalmente es *individual*, está profundamente marcado por lo *social*. Señala, en último término, que la perspectiva desde la que se enfoca el mundo de la novela coincide con la del mundo social que en ella se despliega.

Y esto es lo realmente nuevo que se puede advertir en la creación de Carlos Sepúlveda Leyton.

Se podría decir que si bien la novela social estuvo siempre es-

estructurada desde el espacio, si bien aparecen en ella el pueblo, los obreros, el proletariado y los campesinos, si bien se dibuja la miseria y la explotación, todo ello es "mostrado" desde arriba, desde fuera. En Sepúlveda Leyton, en cambio, aparece el pueblo como conciencia crítica incorporando su propia visión de la realidad que lo envuelve.

## II

Una novela estructurada a partir del espacio como estrato básico tiene características bien definidas. En primer lugar, el principio fundamental de composición es el de la yuxtaposición. Hay una ordenación para táctica de los acontecimientos, personajes y cuadros. Al mismo tiempo hay una abundancia de personajes secundarios y una variada gama de episodios breves no ligados necesariamente al suceder central sino más bien destinados a la ampliación del mundo. Todo esto determina una debilidad en la trabazón interna que exige la incorporación de elementos externos que contribuyan a articular y cohesionar el mundo de la novela, que de otra manera tiende a diluirse.

Por otra parte, al negarse el autor a la omnisciencia —como es el caso de Sepúlveda Leyton—, al adoptar una perspectiva que muestra el mundo desde dentro, impide el empleo de algunos recursos, como el de la anticipación, que en cierta manera están destinados a mantener un nexo orgánico interno.

La narrativa de Carlos Sepúlveda Leyton se caracteriza precisamente, por la búsqueda de recursos y artificios formales que le permitan superar estos problemas. Por tal razón, en gran medida el análisis de la técnica narrativa de sus novelas debe hacerse en función de esta búsqueda. En ella el autor echa mano tanto de recursos tradicionales como de audaces innovaciones, tomadas algunas de la nueva narrativa europea, intuitivas otras. De allí su carácter de pionero, encabalgado en dos momentos del desarrollo de la novela chile-



na: por una parte, técnicas y recursos propios de la narrativa decimonónica; por otra, innovaciones que tienden a acentuar la objetividad de la llamada novela "sin autor".

\*

Tratemos de examinar algunas características que manifiesta la novela de Sepúlveda Leyton en función de la tentativa señalada.

La novela espacial tiene una propensión natural a convertirse en una serie "sin fin". Su forma es abierta y su principio de composición es la yuxtaposición, de modo que tiende a prolongarse y continuar. En el caso de Sepúlveda Leyton, esto ocurre.

Las tres novelas no son sino tres planos diferentes del mismo mundo social e histórico: Chile entre los años 1905 y 1930. La primera de ellas (*Hijuna . . .*) nos muestra la vida en un barrio de Santiago, el del Matadero. La segunda (*La fábrica*), la vida en la Escuela Normal, poco antes de la Primera Guerra Mundial. La tercera (*Camurada*), la vida de los maestros primarios en provincia y sus luchas en los años finales del decenio del 20. Cada una de ellas, al terminar, da el pie temático para la siguiente: en *Hijuna . . .*, Juan de Dios, el protagonista, parte a la Escuela Normal; en *La fábrica*, el mismo Juan de Dios sale de la Escuela Normal con el título de maestro. La continuidad básica se establece a través del espacio y a través de una secuencia cronológica implícita dada por el personaje.

La organización paratáctica de la trilogía es evidente. Son tres estamentos sociales escasamente diferenciados, convertidos en tres planos distintos al ser entregados a través de la perspectiva de tres momentos en el desarrollo de un personaje. Pero, además, cada una de las novelas constituye un cosmos de elementos yuxtapuestos en el que el tiempo aparece escamoteado, sin que juegue un papel en la arquitectura de los acontecimientos. Tanto es así, que el acontecer temporal permanece casi siempre implícito, entre los capítulos, o entregado en una rápida y apretada síntesis, a veces reducida a un

capítulo, como si el narrador quisiera pasar rápidamente a su verdadero objetivo. Ejemplo de ello es el Capítulo xiv de *Hijuna* . . . : "El buen futrecito Arriaza sigue año a año haciendo sollozos en su violín . . ."; "pasamos dos años en el Liceo, un poco postergados, sin llegar a la intimidad con nadie". Lo mismo ocurre en el Capítulo xiii de *La fábrica*. En ambos se hace un verdadero resumen temporal que cubre muchos años, para retomar en seguida la puntualidad del espacio.

El espacio domina de tal modo el mundo novelesco que ciertos momentos de la obra se convierten en verdaderas unidades autónomas. Así, para no remitirnos sino a algunos ejemplos de *Hijuna* . . . , la competencia de volantines (Capítulo ii), la festividad de Quasimodo (Capítulo iv), las misiones religiosas (Capítulo vii), etc.

Este peso del espacio se advierte en la segunda novela desde su mismo título: *La fábrica*. La "fábrica" es la Escuela Normal y el título tiene una trascendencia simbólica e irónica: nos sugiere la producción de objetos, la cosificación del ser humano. La congelación del suceder temporal es también aquí evidente y deliberada: de dieciséis capítulos que tiene la novela, el primero relata la llegada a la Escuela; los once siguientes, el primer día de clases; el decimotercero, situado en el penúltimo día, hace un recuento de los años pasados en la Escuela; los tres últimos están destinados a mostrar la salida del establecimiento y el mundo exterior.

Desde este punto de vista, *Camarada* es una novela más desequilibrada. La forma de narración abandona la primera persona, pero el personaje continúa siendo el mismo: Juan de Dios, ahora maestro en una escuela de provincia, casado y con un hijo. Se observa en esta obra un evidente intento de valorar al personaje, de darle profundidad. Sin embargo, sólo se logra desequilibrar la estructura de la novela haciéndola descansar alternadamente en el espacio y en el personaje, todo lo cual contribuye a hacer de esta novela la más débil de las tres. La plasmación objetiva del mundo social y conflictivo del profesor primario se produce fundamentalmente a la



manera de las obras anteriores, pero de pronto hay una interiorización de este mundo, y se traslada el estrato ductor a la conciencia del personaje, quebrándose así la unidad estructural. Pese a ello, en último término, es siempre el espacio lo determinante.

La composición paratáctica, que se advierte en las tres obras, y el despegue del tiempo conducen a un aflojamiento de la estructura interna. El autor tiene que utilizar el refuerzo de los elementos externos y formales para cohesionar el mundo. Esto es, además, la expresión de un afán por dominar la proteica realidad que está novelando, por encauzarla racionalmente, darle sentido y unidad. El principal artificio a que recurre Sepúlveda Leyton para lograr este objetivo es el de la *repetición*: repetición de motivos, de símbolos, de emblemas caracterizadores, etc.

Donde este recurso se manifiesta con especial relieve es en la caracterización de personajes. Veamos algunos ejemplos:

"*Mi buena madre*, la señora Rosario, no era, precisamente, mi madre: era más bien mi tía. Aunque, a decir verdad, tampoco era mi tía: era la tía de mi padre.

*Mi piadosa abuelita*, la señora Micaela, santa entre las santas (resistía tres misas en ayunas), no era, precisamente, mi abuelita: era, verdadera y simplemente, sólo y nada más que la madre de mi padre". (*Hijuna* . . . , p. 1).

Así comienza *Hijuna* . . . Se puede observar en este fragmento el afán de simetría formal en la construcción de los dos períodos, afán que tiene, evidentemente, su raíz en el deseo de someter y encauzar orgánicamente la materia narrada. Pero importa sobre todo destacar cómo en la caracterización de las dos mujeres se pone inmediatamente de relieve un rasgo: *buena* una, *piadosa* la otra. Y este último rasgo aclara en seguida su sentido irónico: "resistía tres misas en ayunas". La piedad no es en ella un valor espiritual sino un simple acto externo.

La "buena madre" y la "piadosa abuelita" se convierten en clisés verbales que se repiten *siempre* que aparece una referencia o se men-

ciona a cualquiera de estos personajes. En el primer capítulo (17 páginas) se repite más de 15 veces la fórmula estereotipada de la "buena madre".

Prácticamente todos los personajes de *Hijuna*... están sometidos al estrecho cartón de una fórmula caracterizadora fija. Algunos se salvan de la comicidad caricaturesca al redondearse con otros rasgos, pero todos llevan siempre adherida la etiqueta recurrente. Aparte de los dos ya mencionados, se pueden encontrar: Enrique, "que es tan callado"; la vieja María y "la frutilla de su nariz", siempre repitiendo una expresión sin sentido: "la poronga..."; un señor español, "tan cargado de espaldas y de familia" y muchos otros. El mismo Juan de Dios es "hijuna" y aparece siempre con su perro, el "Ñato". En el Capítulo VII (Las misiones), se hace un recuento de algunas de estas caracterizaciones, en un pequeño cuadro que vedesco:

"Resonará la trompeta del Juicio y la tierra se maravillará florida de calaveras. Los esqueletos danzarán en busca de su ser primitivo. La vieja María encontrará la frutilla de su nariz... Doña Filomena, sus nalgas exuberantes...

—¡Tramposo! ¡Sacramento! —gritará al "Cristo" don Vittorio...—. ¡Revoluzione...!

—Enrique..., vos que sos tan callao..., la alegría es cosa del vientre —volverá a decir el General...

—¡Hijuna...! ¡Hijuna...! —ha de clamar mi buena madre...

Y yo he de saltar, he de saltar gritando con un grito de todos mis huesos:

—¡Ñato..., Ñato..., Ñato...! (pp. 96-97).

En el caso de los maestros que llegan a la escuela del barrio, la caracterización es a través de otro tipo de rasgos: "Tres profesores: un relojero, un matón y un futrecito..." (p. 138). Los tres se definen por sus características diferenciadas, sin mayor profundización ni complejidad: el señor Mallea arregla relojes en la clase, el señor

Montero "echa a peliar" a sus alumnos y el señor Arriaza toca el violín, evadido del mundo.

En *La fábrica* predomina el procedimiento de la caracterización emblemática, que es llevado a sus límites.

Al comenzar la novela no tenemos ninguna introducción de personajes, salvo el narrador ("se me asustan los pies en el mosaico encerado del hall"). Y en el párrafo siguiente:

"Se nos ha dado un papel con un número. Y somos un número. Un número negro sobre blanco, igual que bestias en la feria. Un número que nos controla y nos determina: un puño cerrado en el fichero de una fábrica. Todo el mundo arrellanado en mi juventud aplastada por un número como en los hospitales" (p. 7).

A continuación se introducen fragmentos de diálogo y exclamaciones, entre las cuales hay tres que se destacan inmediatamente por su reiteración:

"—¡Y qué se yo...! Etcétera...

—¡Pelotas...!

—¡Echale, diablo...!".

Sólo varias páginas más adelante podemos ir individualizando estas expresiones para ligarlas a sus dueños: Andrade, el "Pirinola" (*¡Y qué se yo! Etcétera*); Guajardo, el campesino (*¡Echale, diablo!*), y Carmona, el cínico y oportunista (*¡Pelotas!*). A través de toda la novela, los citados personajes apenas si logran una diferenciación mayor; es que, en realidad, *son* esas expresiones. Se han cosificado en ellas.

El resto de los personajes tampoco adquiere mayor relevancia psicológica. Su tarjeta de presentación es siempre un elemento cosificador, una frase o expresión refleja, una muletilla, un gesto: "Uuss... alláa..." (el Director), "al pie de la letra..." (el Inspector), el gesto de *alisarse el bigote* (Ernesto, el jefe de mesa en el comedor), "Vaya..., vaya..." (el profesor de Agricultura), "no sea macho" (el profesor de Trabajos Manuales), etc.

En *Camarada* el recurso se repite. Si bien no reviste el carácter

absoluto que se pretendió en la obra anterior y se acerca más al tipo de caracterización de *Hijuna . . .*, no pierde su reiteración monocorde. Algunos ejemplos.

El protagonista, Juan de Dios, tiene una muletilla fija: "*Acaso quiere . . .*"; el Intendente es un señor "robusto" que tiene una voz de flauta (más adelante es sólo la flauta); el guardián que acompaña al Intendente tiene "*botas relucientes*"; el presidente de una Convención de profesores repite siempre la palabra *congruente*; otro convencional *se retuerce el bigote*; otro repite monótonamente: "¡Pero qué manera de perder el tiempo!"; un director de escuela se refiere siempre a sí mismo como "el infrascrito . . .". Y así.

La reiteración, como recurso clave para la caracterización de personajes, es monótona y caricaturesca. Se prueba aquí una de las afirmaciones bergsonianas sobre lo cómico: el que éste es producido por la conversión de un gesto humano en un mecanismo; "lo mecánico calcado sobre lo vivo" que él dijera. Sin duda, en este caso, Sepúlveda Leyton se muestra como heredero de la tradición folletinesca, especialmente de Dickens. Pero lo más importante es observar que la esencia de dicho recurso, la reiteración, se convierte en su obra en la pauta del procedimiento general para estabilizar y dar unidad y coherencia a un espacio multiforme y complejo. La reiteración, por ello, tiene distintas concreciones. Puede encontrarse, por ejemplo, en la recurrencia de motivos —simbólicos o no—, como el *perro* (en todo *Hijuna . . .*; *La fábrica*, p. 37; *Camarada*, pp. 18-19, 273); el *cochero* (*Hijuna . . .*, pp. 68-69, 71, 73, 111 y ss., 218); el *violín* (*Hijuna . . .*, pp. 109-110, 145, 159, 194, 196, 210, 216; *La fábrica*, pp. 67 y ss., 97, 125; *Camarada*, p. 123); el *tongo* (*Hijuna . . .*, pp. 220 y ss.; en toda *La fábrica*, como motivo recurrente; *Camarada*, p. 56) y otros.

El mismo procedimiento se puede encontrar a veces en la estructuración de ciertos pasajes e incluso capítulos enteros, donde juega el papel de un *leitmotiv* musical, una apoyatura rítmica cargada de significación. Así, en el pasaje de la enfermedad de Juan de Dios

(*Hijuna . . .*, pp. 206 y ss.), donde se repiten las palabras "fiebre . . . fiebre . . ."; o la repetición de la palabra "pan" en boca del niño idiota a lo largo de los capítulos II y III de *Camarada*; o la repetición de la fórmula "agua y norte", para crear la atmósfera de un día lluvioso, en el Capítulo II de la misma obra. En esta misma novela se puede encontrar este recurso usado con sentido caricaturesco y rítmico a la vez; en la escena de la conversación con el director del periódico (Capítulo V) se reitera la fórmula de enlace del diálogo:

"— . . . ¿Entiende?

—No.

—Entienda . . .".

Todos estos artificios, que tienen como nexo común la repetición, se pueden explicar por el carácter espacial que tiene la trilogía de Sepúlveda Leyton. Los recursos que en este caso utiliza el autor no son de ninguna manera modernos. Pertenecen a la tradición literaria y algunos se pueden remontar hasta la epopeya homérica. El folletín decimonónico les dio especial importancia, aunque principalmente por otras razones, de las cuales no hay que excluir las nemotécnicas. Habría que agregar que los elementos propios del folletín no son ajenos a la novela de Sepúlveda Leyton. Algunos de sus motivos y personajes provienen directamente de allí, como el de la prostituta redimida por el amor (la prostituta Flor, al final de *Camarada*), ligado al personaje de la prostituta de buen corazón (la misma Flora; además, Rina, en *La fábrica*)<sup>7</sup>.

### III

En Sepúlveda Leyton se manifiesta una actitud nueva ante la realidad que incorpora a sus novelas. No sólo busca hacerla más profunda, más real, sino que además busca acentuar su objetividad,

<sup>7</sup>No está de más agregar que Lucía, el transparente personaje de *Hijuna . . .*, tiene también clara raigambre folletinesca.

especialmente a través de convertir al lector en contemporáneo del suceder de la novela.

Uno de los recursos usados con mayor frecuencia para lograr esta finalidad es el de los desplazamientos en el tiempo, de una manera que recuerda mucho la técnica cinematográfica<sup>8</sup>.

Veamos un ejemplo.

“La apertura de la tal escuela dio mucho que hablar en nuestro barrio y la cosa se resolvió después de un proceso laborioso.

En el propio terreno de la escuela fueron hechas algunas excavaciones anchas y profundas y de ahí se extrajo el material. Resultó una casona de frente de cal y de ladrillo y de corredores bajos, en rectángulo, que defienden a las salas sombrías, de tabiques, de los manotazos de la lluvia, pero que, al mismo tiempo, no dejan pasar el sol.

Al fondo, el segundo patio finaliza en la fosa común de las excavaciones.

Las aguas han formado un remedo de laguna del Parque Cousiño.

En la laguna del Parque, los domingos, los caballeritos y las señoritas, haciéndose los asustados, gritan y se abrazan, mientras el bote se mece de lado a lado; pero nuestra laguna es mucho más estrecha y profunda. Una lama verdinegra cubre la superficie del agua pútrida...

Los sapos, unos sapos grandes, atigrados, con cuatro ojos fas-

<sup>8</sup>Paralelo a este recurso es el del desplazamiento en el espacio, que tiene una finalidad distinta. Tiende a la ampliación del mundo y busca satisfacer una necesidad estructural de la novela espacial. Así, en *La fábrica*, el estudiante Juan de Dios, encerrado en la noche en el dormitorio de la Escuela, escucha el ruido de un tren, y esto motiva un desplazamiento que nos entrega el mundo bullente y animado del barrio de la Estación Central, a través de la imaginación del muchacho: “Desde la ausencia —estoy ausente de todo—, desde lo más lejano de la ausencia, viene a remecer mi pasado el aullido de una locomotora en marcha. Entonces, en la cabeza de uno se echa a rodar el cinematógrafo de la fantasía”. En otro lugar (p. 49) se repite una ampliación similar en un momento en que el personaje está en clase de Agricultura.



cinantes (dos de ellos en el lomo), se solazan en el tibio lienzo de las piedras lisas, en los días de sol".

“Perucho nos mira en desafío y dice:

—¡Bah...! Yo soy capaz de atravesarla; pero... ¡pa ensuciar-me...!” (pp. 100-101).

Con esto se inicia el Capítulo VIII de *Hijuna*... La primera frase nos introduce en el sector específico del mundo que se va a desarrollar. Hay un narrador que recuerda, y el pasado de ese recuerdo es absoluto: “*dio* mucho que hablar”, “la cosa *se resolvió*”. La segunda frase nos lleva, a través de la descripción de un proceso, siempre verbalmente en pretérito, a un lugar determinado. La tercera frase nos centra en el lugar y momento precisos que interesan: la escuela terminada; para ello se usan dos tiempos verbales, el pretérito (“*resultó* una casona...”) y el presente (“*defienden*” y “*dejan*”). Y el resto de la oración sigue utilizando el presente como forma verbal para terminar de describirnos la nueva escuela y contarnos la aventura de Perucho en la laguna.

Más adelante viene el siguiente párrafo:

“Frente de cal y de ladrillo y fondo de fosa común, esa fue la escuela que asesinó la alegría de nuestro barrio.

La población entera fue apiñada en el rectángulo del primer patio, y los hombres, las mujeres y los chiquillos se fueron apartando por el color de sus vestidos, hasta quedar divididos y señalados los del uno y del otro lado del cequión, en dos clases.

Unos caballeros gordos y unas damas vejanconas y severas se atreven en el victoria tamboleante (*sic*) con los hoyos y las piedras. Y las basuras de nuestra calle huraña. Y los tres o cuatro landós soberbios hacen una fila barnizada en la que se destacan los coches omnipotentes e inmóviles, con fachenda de dioses” (p. 103).

El nexa de unión de los dos párrafos es la escuela, “frente de cal y de ladrillo”. Aquí vuelve a repetirse exactamente el mismo procedimiento: un desplazamiento temporal que elimina la diferencia

entre el narrador "actual" —que ya no es niño ni vive en el mundo que describe la novela— y el niño como perspectiva para iluminar el mundo. Con este mismo procedimiento se tiende también a eliminar la distancia entre el lector y lo narrado, dejando de lado ese narrador "actual" y colocándolo junto al niño que está inmerso en el mundo. Y, por último, se busca realzar la objetividad del mundo de la novela haciéndolo contemporáneo del lector.

Esta búsqueda de la contemporaneidad del relato con respecto al lector se hace en *La fábrica* sin desplazamiento temporal. El lector es sumergido inmediatamente en un acontecer contemporáneo, organizado con una estructura más dramática que narrativa.

—¡120 . . . ! ¿Quién tiene el 120 . . . ?

—¡Más vivo! —ordena secamente el inspector.

Sus ojos son dos letras mayúsculas: NO. Todo entero es apenas un cuerpo pequeño, insignificante. Pero sus gestos medidos lo agigantan. Además, y eso me apañusca, no resbala en los mosaicos.

— (¡Echale, diablo . . . !)

— (¡Y qué se yo . . . ! Etcétera).

—El 120 . . . ¡Reciba su ropa el 120!

Raspamos los papeles en el aire, y con los brazos en alto levantamos una carpa de circo, y los números desarticulados hacen acrobacias en los trapecios.

—¡Silencio!

El circo se aplasta.

—¡Venga a recibir su ropa el 120! ¿Quién tiene el número 120?

El inspector investiga el crimen en nuestros ojos. Pero parece que nadie ha cometido el crimen.

— (¡Pelotas . . . !)

— (¡Qué se yo!)

Se adelanta un jovencito muy correcto, el cuerpo suelto, casi elegante, como si el terno nuevo no lo apialara.

—¡Ah . . . ! ¿Es usted el 120 . . . ?

—Señor . . . era para decirle . . . Yo no soy el 120 . . .

El demonio asoma la cola en el grito unánime:

—¡Yo tampoco...!

—(¡Echale, diablo...!).

—(¡Pelotas...! ¡La novedad...!)” (p. 8).

Es indudable, como puede apreciarse en el fragmento citado, que se busca utilizar en la narrativa la capacidad presentificadora de lo dramático.

Como en otros recursos de Sepúlveda Leyton, el intento y el procedimiento tampoco son nuevos. Wellek y Warren señalan que fue propugnado a fines del siglo pasado, y que entre sus sostenedores estaban Otto Ludwig en Alemania, Maupassant en Francia, Henry James en Inglaterra. El primero “formuló sus teorías a base principalmente de Dickens, cuyos artificios de pantomimas y caracterización mediante frases estereotipadas estaban tomados de la comedia y el melodrama del siglo XVIII. En vez de narrar, el impulso de Dickens es siempre el de *presentar*, en diálogo o en pantomima; en vez de decirnos algo *acerca* de algo, nos lo muestra”<sup>9</sup>. Sartre también recuerda “el curioso modo de recurrir al estilo del teatro que se observa a fines del siglo último y a comienzos del presente en Gyp, Lavedan, Abel Hermant, etc. . . ., se trata evidentemente de que el lector se haga contemporáneo de la acción como el actor lo es durante la representación”<sup>10</sup>.

El desplazamiento temporal que se empleaba en *Hijuna...* para lograr la contemporaneidad y acentuar la objetividad, se reemplaza en las novelas siguientes por el predominio del diálogo directo y la insistencia en el uso del presente verbal, mediante lo cual se busca disminuir al mínimo la distancia entre el lector y el acontecer de la novela<sup>11</sup>.

<sup>9</sup>René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria*. Ed. Gredos, Madrid, 1953, p. 390.

<sup>10</sup>¿*Qué es la literatura?* Ed. Losada, Buenos Aires, 1950, p. 157, n. 11.

<sup>11</sup>Otro procedimiento que Sepúlveda Leyton emplea con frecuencia y con esta misma finalidad es el uso de carteles y letreros de negocios o de fragmentos de información periodística compuestos *ad hoc*.

Sin embargo, todos estos recursos dejan a mitad de camino por la servidumbre en que se encuentra Sepúlveda Leyton respecto a las técnicas tradicionales de la narrativa. Por una parte, no desaparece totalmente la actitud explicativa<sup>12</sup>, y por la otra, la buscada objetividad nunca deja de ser interpretación a través de una subjetividad, convirtiéndose, a lo más, en la descripción objetiva de esa subjetividad: la del narrador.

Es que no se puede lograr plenamente la objetividad sino renunciando a la actitud explicativa, connatural al narrador, y que se conjuga mejor con la omnisciencia que no con el narrador inmerso en un acontecer que le es contemporáneo. Como el mismo Sartre señala, no se logra "hacer al lector contemporáneo de la historia cambiando el tiempo del verbo, sino alterando las técnicas del relato". De allí que esta tentativa conduzca a un callejón sin salida, a una paradoja, como sostiene Theodor Adorno: "Es imposible narrar, mientras que la forma de la novela exige narración"<sup>13</sup>.

La novela contemporánea, la grande, ha abandonado prácticamente el experimento de una pretendida "objetividad" y se ha re-instalado en el lenguaje y sus límites, y en ellas, como plantea el mismo Adorno, la subjetividad, desencadenada de su propia fuerza de gravedad, se ha convertido en su contrario. Esto último, esta nueva objetividad, no ha surgido *ex nihilo*. El desarrollo de la novela contemporánea no describe una circunferencia que sale y vuelve a la subjetividad. Esta "subjetividad desencadenada de su propia fuerza de gravedad" es no sólo la negación de la fallida objetividad no literaria, sino la negación también de la subjetividad de la novela tradicional.

Pero esto ya es otra cosa.

Para nuestro objeto baste señalar de qué manera la novela de

<sup>12</sup>Así, por ejemplo, en el Capítulo XIII de *Camarada*, al presentar los fragmentos de lo que se supone son las informaciones de prensa, no deja de hacer una introducción, por otra parte absolutamente innecesaria.

<sup>13</sup>*Notas de literatura*. Ed. Ariel, Barcelona, 1962, p. 45.

Sepúlveda Leyton está marcada por el sello de una búsqueda que la hermana a toda la novelística contemporánea. Si no logra la creación de la gran novela social, su obra establece un momento importantísimo en la detección de nuevos rumbos para la narrativa chilena. Su intento de crear una novela objetiva se frustra en gran medida por el peso de una tradición de la que no pudo desembarazarse totalmente, pero ejemplifica un momento en que el desarrollo de las luchas populares y la importancia ascendente del proletariado buscan expresión adecuada en la narrativa. Sepúlveda Leyton, al utilizar como perspectiva de narración a un personaje del pueblo, incorpora también una concepción ideológica y un contenido nuevo, que más adelante la novela social, en mayor o menor grado, modifica, desarrolla y amplía, pero mantiene. No importa tanto si su intento de novela objetiva tuvo mucho —como dicen— o poco —como creo— éxito. Lo que importa es que desde ese momento queda técnica y temáticamente incorporado el pueblo como perspectiva dominante en la novela social chilena.

Diffícil sería establecer hasta qué punto la novela social posterior fue influida en esto por Sepúlveda Leyton, o si solamente es resultado de la evolución propia del género en su afán de expresar con mayor propiedad la vida y luchas de nuestro pueblo. En todo caso, en *Hijuna . . .*, fundamentalmente, pero también en *La fábrica* y *Camara-da* queda registrado un momento importantísimo de esta evolución.

