



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
ESCUELA DE PREGRADO

LO MÁS LEJOS POSIBLE DE SÍ MISMO:
TIEMPO HISTÓRICO Y CONDICIÓN EXISTENCIAL EN LA GUERRA A
MUERTE DE EDESIO ALVARADO

SEBASTIÁN ALVARADO FUENTES

Seminario de grado Representación de la historia en la novela chilena de los siglos XX
y XXI

Profesor guía:
EDUARDO THOMAS DUBLÉ

Santiago de Chile, 2019

ÍNDICE

•	Introducción.....	5
I.	Contexto.....	8
II.	La guerra a muerte.....	19
III.	Montaje, anacronía y estilo indirecto libre.....	35
IV.	Consideraciones finales y conclusiones.....	51
V.	Bibliografía.....	62

A mis antecesores

A mi madre, a mi padre

A mi abuelo Jorge, a mi abuelo Edesio

A mis amigos

A Ariel, Francisco y María Eugenia

Olvidé que cada cual sale a buscarse
lo más lejos posible de sí mismo
Edesio Alvarado

• INTRODUCCIÓN

“La guerra a muerte” de Edesio Alvarado, publicada como edición póstuma en 1981 y galardonada con el primer lugar del Primer Concurso del Fondo Cultural Cumbres, es una novela histórica que trata, por una parte, del trágico final de Pedro de Alcázar, el brigadier patriota ejecutado en el Desastre de Tarpellanca, y por otra, de José Domingo Alcázar, su bisnieto, el que ya viejo y solitario atisba el final de sus días junto a su ahijado mapuche que intenta animarlo. La relación entre ambas líneas de desarrollo se da a través del contraste posibilitado por el montaje de ambos tiempos, el que no sigue un orden progresivo o patrón lineal definido.

A esto se suma la evocación desordenada de los recuerdos de ambos protagonistas, que entrega información sobre la causa y el desarrollo de sus acciones y problemáticas existenciales. El “progreso” de la *historia*, en tanto implica un modo de praxis política y social, se devela a través de la diferencia entre ambos tiempos (118 años de diferencia); y el tipo de «conciencia» de los personajes (reflexiones que van desde el plano material o social al plano ontológico), se devela a partir de lo que va revelando su memoria. Esto es complementado por un narrador extradiegético en tercera persona que, a ratos y a partir del estilo indirecto libre, reflexiona asumiendo la voz de los personajes o pasa dirigirse a ellos en segunda persona; o sea, que se mueve desde la descripción de las acciones a una interpretación o interpelación sorda de las mismas. La segunda persona, además, implica la introducción del narrador como una entidad subjetiva, como una perspectiva más entre otras y no como una constatación indiscutible de una realidad o conjunto de hechos.

El contraste, a partir del montaje, entre dos líneas temporales, permite también contrastar dos tipos de conciencia distintos respecto al tiempo; una que es heroica, que trata sobre cómo confrontar la muerte en batalla, y la otra que es patética, donde la trascendencia del legado heroico muere por una equivocación que sufre un viejo solitario y ebrio. La representación, entonces, no es de un hecho en particular, sino de cómo se transforma la conciencia diacrónica, la manera de entender el presente, el pasado y el porvenir. Manera que, en un contexto moderno circundado por una globalización financiera emergente, enfatiza la fatuidad no solo de los mitos sino del

imaginario que los permite. Cabe destacar, en todo caso, que esta transformación puede figurar a la vez la evolución del realismo literario: desde un enfoque centrado en hechos relevantes, a uno en donde la irrelevancia de los hechos cotidianos permite no solo la emergencia de la conciencia de una época sino también de su profundidad existencial.

“La guerra a muerte: memorias sobre las últimas campañas de la independencia de Chile (1819-1824)” de Benjamín Vicuña Mackenna, es un estudio histórico publicado en 1868 (113 años separan su publicación de la novela de Alvarado, lapso relativamente similar al que separa al bisabuelo y al bisnieto en la misma), que describe los hechos acaecidos, durante la culminación del proceso emancipatorio, en el periodo conocido como Patria Nueva. Estudio, en todo caso, que responde a un incipiente proyecto de fundación nacional, en tanto se necesita, para generar cohesión y compromiso social, que los habitantes del Estado-nación reconozcan en su identidad una historia previa que proyecte un futuro por el que tengan que trabajar.

Edesio Alvarado, tomando en cuenta lo anterior, no se opone a la interpretación que hace el discurso histórico de Vicuña Mackenna, discurso en el que las acciones de ciertas figuras prominentes o monstruosas condensan la historia del país, sino que comprende que este responde a una época susceptible de entrar, según los procesos de dinamización propios del siglo XIX, en una transición hacia otra que puede invalidarla, a una nueva selección e interpretación de lo que es relevante, dejando a los individuos que la viven en el desconcierto de habitar el mundo con valores que representan un pasado que ya no tiene asidero en la conciencia colectiva. En síntesis, Alvarado, teniendo como base la obra de Mackenna, nos introduce con su novela en una renovación del centro de la representación: desde el énfasis en las proezas y la mentalidad de un individuo para generar la historia, a la interpretación del devenir histórico para analizar las problemáticas existenciales de un individuo que tiene conciencia de que no puede escapar del mismo. Cabe preguntarnos al respecto: ¿esta renovación conlleva, a su vez, una concepción de la *historia* distinta a la moderna?

La finalidad de este trabajo consiste, por lo tanto, en comprobar si el contraste de las dos líneas temporales que estructuran la narrativa de “La guerra a muerte”, tiene como finalidad representar a la *historia* en su esencia transicional; historia que,

entrampada en el desarrollo de la modernidad, tiende a dinamizar el conjunto de elementos y experiencias que le dan sentido al presente, manifestando con ello, desde un prisma existencial, la fugacidad de los valores, los propósitos y la consecuente degradación de los sujetos atrapados en su seno.

En conformidad con esta finalidad, el desarrollo de mi investigación tendrá como objetivo identificar el concepto de *historia* que se desarrolla a través de los procedimientos narrativos y de la estructuración de la trama, lo que se puede dividir en si estos últimos establecen una relación crítica con la modernidad y en si esta relación establece, a partir de la relación de los personajes con su presente histórico-ficcional, la apertura a una reflexión existencial respecto a la trascendencia del pasado y sus valores.

I. CONTEXTO

Este estudio, inaugural en cierto sentido, de una de las obras de Edesio Alvarado, al día de hoy no tiene precedentes. No hay una tradición bibliográfica que haya abordado de manera crítica su obra, por lo que para complementar el análisis tanto conceptual como de los procedimientos utilizados, se indagará primero en las características generacionales de las producciones contemporáneas al autor, tanto de la novela chilena en general, como de la novela histórica en particular. Cabe señalar que no deja de ser inquietante que, teniendo una obra como “La guerra a muerte” las características que José Promis especificó para catalogar la Novela del Escepticismo, fundada por la llamada Generación del 50 (a la que, por la misma cronología especificada por Promis, Alvarado pertenece), este ni siquiera haya nombrado al autor una vez en “La novela chilena del último siglo” (1993). Injusticia intelectual que, en parte, ahora también intentaremos explicar.

Edesio Alvarado es un autor difícil de clasificar, él mismo dijo en una entrevista a la Revista Plan el año 1966¹, que no se consideraba parte de ninguna corriente literaria chilena de su tiempo: ni del criollismo, ni de la generación del 50, ni del realismo socialista; que se consideraba solo *realista* a secas. Sus personajes son, con frecuencia y de manera similar a Faulkner (con “Wash Jones”, por ejemplo), sujetos que habitan lugares aislados del sur austral, en donde las autoridades existen más como una simulación que como una realidad, y en donde la naturaleza y la soledad vuelven a enfrentar a los hombres con su capacidad de sobrevivencia y con su propia conciencia, por lo tanto, de la fragilidad de la existencia. Por ejemplo, en “El duelo” (1959), nos encontramos con un conjunto de confusiones propiciadas por la ignorancia de los habitantes del campo y la montaña, de los que viven la noche alcohólica de Angelmó, que culminan con un ritual en donde se libera una bestialidad irracional que concluye con una muerte inesperada (y con la conciencia de que la vida es eso, la incertidumbre que amenaza nuestra fragilidad); o en “La captura” (1960), en donde nos encontramos con las peripecias entre un policía y un fugitivo (al que él mismo dejaba salir de su celda para consumir intereses personales en el retén), que

¹ En específico en el cuarto número de la revista.

busca llegar a Argentina cruzando la cordillera desde la provincia de Llanquihue. El policía, sin embargo, decide que para esconder su negligencia debe matar al fugitivo, mientras este decide, al contrario, entregarse al policía como si fuera un padre que, a pesar de que le pega, merece su confianza. Este tipo de relatos, aunque contenga recursos como la utilización de anacronías o indague en la interioridad de los personajes, tomaba distancia, en su contexto de producción, con ciertas estéticas que habían adquirido prestigio tanto a nivel local como más allá de las fronteras, comprendiendo que se competía no solo con tendencias experimentales o realistas enfocadas en el mundo urbano, sino con el auge del *boom* en el plano internacional.

Sin embargo, esto no quiere decir que el autor no se pueda encuadrar con las tendencias narrativas de su tiempo. Como se adelantó, se establece que se puede clasificar “La guerra a muerte” como parte de la Novela del Escepticismo; clasificación a la que sumamos lo que se conoce como Nueva Novela Histórica (llama la atención, de nuevo, que ni Seymour Menton ni Antonia Viu, siendo expertos en esta última, hayan hecho esta relación, comprendiendo que “La guerra a muerte” se publica en 1981, o sea antes de “Martes tristes” de Francisco Simón, novela publicada en 1985 y que, según Menton, sería el único ejemplo de NNH en Chile hasta ese momento).

José Promis en “La novela chilena del último siglo” establece que gran parte de la prosa desde inicios del siglo XX se enfocó en la superación del proyecto criollista-naturalista, desde lo que clasifica como Novela del Fundamento, pasando por la Novela del acoso (generación del 38), hasta la Novela del Escepticismo² (generación del 50). Promis dice:

La Novela de Fundamento configuraba una actitud indagatoria, una posición de búsqueda del nuevo fundamento que legalizara lo real falsamente mitificado por los escritores decimonónicos y por sus últimos herederos, los escritores mundonovistas; en la Novela de Acoso se comunicaba predominantemente una actitud polémica y conflictiva capaz de traducir el descrédito hacia la «metafísica cubierta de amapolas» que habían exhibido los narradores de 1927. La Novela del Escepticismo surgida a partir de la década de 1950 consolidó un proyecto narrativo que abandonaba cualquier actitud de búsqueda o de interpretación del fundamento. La realidad, en esta novela, es una máscara que recubre la

² Promis establece cinco generaciones, pero estos tres son los que se consideran relevantes para nuestros fines.

nulidad de lo existente, el vacío en que sumergen sus raíces las formas engañosas de lo cotidiano. (156)

La Novela de Fundamento nace como una respuesta a las incapacidades de un proyecto limitado por un positivismo naturalista, que se enfocaba más en responder a un enfoque extraliterario, que a pensar lo literario desde sí mismo, e inclusive a pensar la realidad más allá de lo que un sistema de creencias puede determinar de su supuesto funcionamiento. Por lo tanto, se buscaba transformar la jerarquía de la representación: pasar de utilizar a los personajes para llegar a un fin determinado, a que ellos mismos, a partir de su interioridad, se convirtieran en el fin. El salto fue de una representación determinista de la realidad a una representación experiencial de la realidad. Este “cambio radical de la perspectiva narrativa” (74) se orientaba a reestablecer o a reafirmar los vínculos de los unos con los otros (de los que viven la misma experiencia, ya que viven en condiciones similares), para así reformular la noción de comunidad en base a valores como la solidaridad. Esto tuvo dos líneas de evolución en la etapa que le sucedió: los que se hundieron más en la indagación egótica como ejercicio de descubrimiento psíquico (los surrealistas chilenos, conocidos, en todo caso, por ser políticamente conservadores) y los que reconociendo una comunidad de iguales se abrieron a la posibilidad de la denuncia y la transformación social (lo que se condensó en novelas que abordaban temáticas de género y de clase). La Novela del Acoso fue una profundización posibilitada por la Novela del Fundamento³: si esta buscaba indagar en la experiencia condensada en las “vidas mínimas” (78), la primera buscaba comprender (si es que era posible) los motivos de esa experiencia, los que, al menos en las perspectivas relativas a la clase, se encontraban en la estructura social (en consecuencia, la figura del proletario urbano adquirió mayor relevancia). Este cuadro se podría resumir en que en el naturalismo decimonónico la realidad se establecía desde factores determinantes e insoslayables; esquema que cambió, en tanto si bien podían existir factores que determinaban las realidades materiales y sociales, estos no podían determinar ni la conciencia ni la voluntad de los sujetos que los experimentaban; esquema que también cambió, en tanto no bastaba con la voluntad de

³ Si bien en algunos casos las producciones de ambas se dieron con cierto grado de simultaneidad, se puede comprender a Manuel Rojas como el antecesor por antonomasia de la mayoría de las obras que intentaron superar el naturalismo positivista.

sobrevivir a las condiciones impuestas por esos factores, sino que, ya habiendo reconocido una comunidad en el otro a partir de una base experiencial, existía la posibilidad de reconocer la causa de los mismos y por lo tanto de orientar nuestra visión hacia su transformación (reconocernos como agentes activos de la historia, lo que implica un resurgimiento del positivismo, solo que, en este caso, a partir de un sentido crítico). Ahora aparece la Novela del Escepticismo, a partir de una generación que no es, como las anteriores, esencialmente vitalista. Esto se explica, en parte, porque si el *acoso* no es superado por un proyecto superior (fracaso que puede surgir desde el reconocimiento de la fortaleza del orden, que no teme recurrir a atrocidades como el genocidio, o de la caída de los valores propios ante una epifanía negativa, como el reconocimiento de la artificialidad del relato en que se basa la acción propia, atravesado a su vez por la incapacidad de reemplazarlo, entre otras cosas), surge la conciencia agónica de la insignificancia de la condición humana. Promis dice:

A excepción, pues, de aquellos narradores que logran liberarse de las condiciones impuestas por la existencia inmediata o de quienes descubren y luchan por una posibilidad de alternativa, la norma dominante del programa de la Novela del Escepticismo presenta la enajenación de los narradores heridos como efecto de su pasivo aceptamiento de las condiciones falsas de su existencia, de su incapacidad de autocritica o del poder superior de un sistema social que permite la disidencia sólo para retroalimentarse con ella. En su papel de narradores no se redimen de las culpas ni se liberan de las cargas que soportan como personajes. Por el contrario, la atmósfera opresiva y destructora de la historia se proyecta también hacia el momento de la enunciación y los encierra definitivamente en un mundo sin salida. (167)

Se comprende, dicho esto, que, a pesar de la conciencia causal de los fenómenos, la realidad ejerce una fuerza sobre el individuo a la que este no puede ofrecer mayor resistencia. La misma voz del personaje termina siendo una expresión de su prisión. Se podría establecer que el movimiento pasó desde lo determinista, a lo experiencial y a lo causal y que, al no encontrar en ese tiempo una respuesta satisfactoria a esta última fase, el siguiente paso se transformó en el de la derrota, o en el de, al menos, poder representar la artificialidad y arbitrariedad de las nociones o conocimientos adquiridos hasta ese momento (inclusive de las teorías que permitían la resistencia).

En el caso de la novela histórica como género, podemos comprender que este evoluciona a la par que evoluciona el concepto de *historia*. Evolución que solo se

puede comprender teniendo en cuenta, como establece Peter Elmore, el impacto en la modernidad de la teoría hegeliana. Elmore dice:

En el pensamiento hegeliano, los intervalos de calma resultan irrelevantes, mientras que los momentos de conflicto se cargan de sentido: sin la colisión abierta entre dos fuerzas antagónicas no hay posibilidad de que la historia –es decir, «el desarrollo de la Idea en el tiempo»– realice sus posibilidades. (26) [...] En líneas generales, podría entonces concluirse que cuando el trayecto rutinario del tiempo se acelera y el curso de la sociedad se vuelve materia de litigio, el carácter problemático y ambivalente de la historia se pone en evidencia; por eso, en la visión de Hegel los héroes representativos de una época –es decir, esos individuos universales que marcan el tránsito hacia un nuevo orden– son figuras esencialmente trágicas. (28)

Los procesos se condensan en sujetos virtuosos que se sacrifican en pos de la superación de una etapa en particular (y toda superación implica una crisis). Esta idea, al mezclarse con las nociones propias de la conciencia moderna, como el progreso, o como *lo viejo y lo nuevo*, implicó que para avanzar en la historia tenga que existir un conflicto y que este, al resolverse (de manera trágica, en tanto requiere de un *sacrificio*), trascienda y perviva en la conciencia del colectivo. Lo que tiene sentido si lo comparamos con nuestra historia local (incluso con ideas populares, como *el pago de Chile*), que desde la obra de Vicuña Mackenna se enfoca en personalidades o personajes protagonistas que, por encima de los procesos de índole material, supuestamente condujeron el devenir nacional y permitieron asentar las bases del proyecto de Estado-nación (bases que perduran hasta la actualidad).

La novela histórica (sin importar si se enmarca en el esquema de Walter Scott o Alfred de Vigny⁴), siguiendo esta línea, se ha enfocado, de manera directa o indirecta, en dialogar con la versión oficial de los sucesos, pero no con el modo en que han sido presentados: se discute, por ejemplo, a través de las obras de autores como Magdalena Petit o Mercedes Valdivieso, sobre la representación del personaje de Catalina de los Ríos y Lisperguer, la Quintrala (si esta debe ser considerada una opresora o una

⁴ El esquema de Walter Scott, según Viu (que a su vez aborda en general su estilo compositivo a partir de los estudios de Lukács), se caracterizaría por un centro de representación enfocado en personajes que no son los que lideran grandes hechos, conflictos o procesos, sino cuyos rasgos son representativos de su contexto material e histórico, o sea, cuyo protagonismo como testigo de una época permite develar “las corrientes significativas de la vida popular” (62). En cambio, en el caso de Vigny es lo contrario: se utilizan los grandes personajes de la historia oficial a partir de “anécdotas verdaderas o inventadas” (Viu 116), con el fin de otorgar lecciones morales al lector.

oprimida)⁵, pero no sobre si esta debe ser relevante o no en el imaginario colectivo; simplemente ya lo es. Este hecho, la “sacralización” del referente, naturaliza su existencia y no permite entrever que no deja de ser un elemento *seleccionado*; o sea, que responde a los intereses de la época que presenta o desarrolla un relato histórico para sí misma (para conformar su *figura*, en términos de Hayden White). Esta lógica tiene como consecuencia que el sacrificio de una época puede no ser, simplemente, valido para la época siguiente (ya que el imaginario, relato o figura de esta puede no requerir recordarlo). Por decirlo de alguna manera evidente, es probable que la Cuba de Fulgencio Batista y la de Fidel Castro tuvieran una noción muy diferente de quiénes fueron sus héroes nacionales.

Esta conciencia de que la historia es, fundamentalmente, selección, es propia de la Nueva Novela Histórica, la que discute y quiebra el esquema líneal o progresivo de la modernidad (y que inclusive se centra más en el *hecho* que en sus protagonistas, como en “El reino de este mundo” de Carpentier). Antonia Viu en “Imaginar el pasado, decir el presente” (2007) sintetiza de esta manera las características que Seymour Menton otorga a la NNH:

- a) la subordinación en distintos grados de la reproducción mimética de ciertos períodos históricos a la presentación de ideas filosóficas (difundidas en los cuentos de Borges): imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, el carácter cíclico de la historia, lo imprevisible de ésta, b) distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos, c) ficcionalización de personajes históricos a diferencia de personajes ficticios, d) presencia de metaficción, o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación, frases parentéticas, uso de la palabra «quizás» o sus sinónimos y notas apócrifas, e) la intertextualidad, el palimpsesto; y f) los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. (89-90)

Cabe destacar que “La guerra a muerte” cuenta con la mayoría de estas características (lo que se irá desglosando a medida que avance el ensayo, aunque por el momento podemos adelantar que existe subordinación a ideas filosóficas, que hay una manera

⁵ En “La Quintrala” (1932) y “Maldita yo entre las mujeres” (1991), específicamente.

particular de relacionar la circularidad y la imprevisibilidad y que hay ficcionalización de personajes históricos⁶, entre otras).

Teniendo en consideración lo expuesto, se puede comprender que la obra de Alvarado, a través de una disposición temporal particular (el montaje desordenado), traslada el foco narrativo: desde el referente “sacralizado”, el sujeto heroico que condensa en su quehacer el movimiento histórico (la visión hegeliana), a individuos que no tienen control y que, al contrario, se encuentran presos del devenir de la historia (lo que evidencia su naturaleza como proceso impersonal). Del héroe tragico se pasa al individuo patético que, al igual como lo plantea el programa de la Novela del Escepticismo, puede entrever que se encuentra preso de mentiras, pero no puede escapar de ellas. La estrategia narrativa de Alvarado tiene como fin la imposición de la representación de la relación, en orden jerárquico, proceso-individuo, para con esto objetivar la realidad sobrehumana de la diacronía histórica, en la que la inevitable sucesión de imaginarios irá destruyendo, siempre y de manera ineludible, el conjunto de sacrificios que constituyó el pasado (se convertirán en algún momento en hechos insignificantes).

En “La guerra a muerte”, nos concentramos en las últimas horas de Pedro de Alcázar, el héroe de Tarpellanca, el que es protagonista de un acontecimiento secundario para la historiografía oficial actual (un hecho dejado atrás por la memoria colectiva). Podríamos decir que algo similar representa su bisnieto ficticio dentro del universo de la novela: fue el centro del quehacer político de su zona en algún momento, pero en el presente de sus reflexiones aquello no importa. Esta aparente irrelevancia es complementada en la narrativa de Alvarado por una enunciación que se cuestiona a sí misma, que no solo no teme introducir adverbios interrogativos respecto a la viabilidad de ciertos sucesos, sino que también introduce elementos mágicos o no verosímiles (como espectros), generando con ello una señal de distancia ante cualquier pretensión de objetividad.

Nada es realmente estable en la obra de Alvarado, nada es “sólido”; la historia es la prisión de sus variaciones y no se puede controlar ni pelear contra ella.

⁶ Esta característica en particular se asume desde un principio, en tanto Pedro Andrés de Alcázar fue el protagonista del episodio histórico conocido como el Desastre de Tarpellanca y es el protagonista de una de las líneas temporales de “La guerra a muerte”.

Por último, es necesario destacar ciertos hechos biográficos para entender como el autor dialoga o hace alusión a hechos relativos al contexto sociohistórico de producción.

Edesio Alvarado tuvo una agitada vida política, sobre todo en su rol como periodista. A través de la acumulación de laureles, gracias a sus múltiples obras, y de su labor periodística, logró adquirir cierto prestigio que le permitió ingresar a algunos círculos políticos que tuvieron relevancia en la historia nacional. Esto le permitió, entre otras cosas, obtener en 1960 el avión presidencial para rescatar a su familia tras el terremoto que sacudió al país, y también obtener la amnistía del Congreso por unanimidad ante un proceso al que fue sometido por revelación de secretos militares en 1962 (por el cual pasó 3 meses en prisión)⁷.

Hay dos hechos, en este sentido, de la vida política de Alvarado que son de interés para nuestro análisis. El autor fue elegido para ser el biógrafo oficial de Allende en la campaña de 1963 y para convertir esa biografía en una obra el año 1971 (proyecto que aceptó en enero, pero de cual desistió en septiembre de ese mismo año). Al respecto, según la prensa de la época, al aceptar dijo:

Me siento con cierta idoneidad para escribir esta obra –afirma Edesio Alvarado– puesto que conozco a fondo la vida y obra del Primer Mandatario. Hice con él la campaña del 64. Sus luchas, desde su época de estudiante universitario, su personalidad como hombre, como líder, como estadista, como dirigente de las masas constituyen un material de inapreciable valor. (La Nación, 19 de enero de 1971)

Sin embargo, ante una crisis ideológica que se venía arrastrando desde que se desató el conflicto conocido como la Primavera de Praga (acaecida en la Checoslovaquia soviética de 1968)⁸⁹, rompió relaciones con Allende y la Unidad Popular (por lo que la biografía nunca fue terminada). Esta ruptura lo llevó a decir, en el año 1973 y para explicar su quiebre, lo siguiente:

Del “oficialismo” ideológico yo rechacé siempre remanentes decimonónicos como: la inadmisión del irrefrenable sentimiento metafísico del hombre; la inválida teoría estética

⁷ Esto según la biografía publicada como ápice en: Alvarado, Edesio: La guerra a muerte. Fondo Cultural Cumbres. Chile, 1981.

⁸ Esto según los biografía que aparece en: Alvarado Barceló, Edesio: Antología Literaria. Ed. Municipalidad de Calbuco. Chile, 2009.

⁹ Si bien Alvarado había dejado de militar de manera oficial en el Partido Comunista en 1959, hizo pública su distancia total en 1969. Si tenemos en consideración la poca distancia temporal, fue probablemente influenciado por este hecho.

del “realismo socialista”; y la mantención mecanicista y a “fortiori” del concepto de la lucha de clases en las condiciones, cada vez más fluidas, del desarrollo contemporáneo, donde el proletariado aparece diseminado por las opciones del neocapitalismo. [...] Mi intimidad con el Dr. Allende me sirvió entre otras cosas, para comprobar algo duro de creer en los no interiorizados: el abismante ayuno ideológico del doctor y la superficialidad de sus conceptos filosóficos y sobre el conjunto de la cultura activa del mundo. (Las Últimas Noticias, 29 de noviembre de 1973)

La ruptura, la decadencia o la degradación del imaginario sociopolítico o de los ideales sostenidos a lo largo de su vida, en tanto la realidad y la «praxis» política entraron en contradicción con sus expectativas, termina siendo uno de los motivos principales de “La guerra a muerte”, si tenemos en cuenta citas como:

En todo caso, el prototipo de la nueva especie: sí, joven encandilado por la fraseología doctrinaria, ufano de tu funcionalismo, sin haberte dado tiempo aún para discernir lo dogmático, lo obsoleto y lo espurio que opera siempre en toda teoría, cuando se la manipula sin considerar su contingencia, su equivalencia con la vida. (20)

O como:

Ah, las doradas teorías, las bien montadas, medidas y calibradas ideologías. Conceptos, categorías, sistemas enteros puestos al servicio del hombre a precio de huevo. Bastaba con enfrascarse en los textos clásicos, en las danzantes dialécticas, en las exégesis maniqueas. No importaba que la vida múltiple, contradictoria y azarosa, inaprehensible en su infinitud y simultaneidad, en su indeterminación y relatividad, quedara puertas afuera como una fregona despedida por ineficiente. Y para qué consultar al corazón. O temerle a las dudas del alma. Ahí, en esa terminología de tintero, estaban los sustitutos de la complicada existencia. Todo, en un apetitoso pastel de sesos a la mantequilla. Aprovechar la baratura y el servicio a domicilio. Total, en la facultad de filosofía los platos eran gratis. Qué fácilmente se ofrecía demoler lo establecido, aun desconociéndose los materiales para erigir lo nuevo. (35-36)

Si bien la intención del presente ensayo no es, en esencia, relacionar la biografía del autor con su obra, en el caso de Alvarado se torna, en algún grado, inevitable. El mismo autor dijo en una entrevista:

Si hay una característica en mis obras, ésta es que casi todos mis personajes –mejor dicho, todos– son reales, con su ámbito concreto en la vida. Me he ido encontrando con ellos a través de los años, desde el tiempo inicial de la infancia, que apenas puede reconstruir la memoria, hasta el mismo día de hoy [...] Pero siendo el escritor, primero que nada, un implacable saqueador de sí mismo, otra gran porción de mis personajes corresponde a

experiencias directas o indirectamente sufridas por mí mismo. (La Tribuna, 11 de Agosto de 1973)

Lo que se complementa si analizamos obras como “El niño y el pozo” (2009), en donde se narra en tercera persona¹⁰ una experiencia personal, lo que se confirma en tanto el niño que la protagoniza tiene el nombre real de su hijo: Roberto (y en donde además se hace referencia, de manera complementaria y con sus respectivos nombres, también a sus hijas: Roxana y Nereida).

Esta arista personal, no solo se refleja en el ámbito político sino también en lo relativo a la relevancia de su propia figura. Alvarado pasó de ser un personaje conocido y de renombre en las letras y en el mundo social, a convertirse en, paulatinamente, casi en un desconocido (sobre todo en la actualidad). Más allá de si los motivos de aquello tienen que ver o no con sus controversias políticas, se comprende que es la dimensión existencial de aquel proceso (de su propia degradación como figura pública), la que se materializa a través de sus obras narrativas. La muerte del patriarca, del último de su estirpe, el que a su vez es consciente de la muerte de sus antecesores (el que se debe o responde a una tradición particular enraizada en el conjunto de sus antepasados, en una conexión filial con un pasado de lucha por la tierra que se condensa en su ser), es una temática que se reitera en sus obras (en “El desenlace”, en la saga de “Los Balcázar” y en “La Guerra a muerte”, por dar algunos ejemplos). Un párrafo, que pertenece a “El niño y el pozo” (parte de la saga de “Los Balcázar”), pero que cuadra perfectamente con el tipo de conciencia que se desarrolla en “La guerra a muerte”, es:

Balcázar, el padre, sentados sobre las pocas tablas destinadas a su casa nueva que salvara y que de nada sirvieran más tarde, no sólo vio consumirse esa noche la casa antigua, el nódulo del pasado y su presente: vio consumirse también el resto de su energía, todo sueño posible, su propio furor, y desde ese momento a él mismo, preparándose a morir, acaso de la exacta noción de tal proceso, ya que tres años antes había perdido el poder, y desde entonces, sin decirlo, sin admitirlo acaso, comprendía que todo se transformaba y avanzaba, dejándolo atrás a él, sin otro destino que ser un hito más en el incesante desaparecer de los Balcázar. (119)

¹⁰ A esto se suma que identifica los sujetos, a los dos personajes principales, con sustantivos: el *hombre*, la *mujer*, etc. Esto indica que buscaba establecer despersonalizar o generar distancia entre lo que era, de manera evidente, la posible identificación del narrador con el escritor.

Teniendo esto en cuenta, se puede establecer que hay distintos niveles de interpretación o de aprehensión de sentido en “La guerra a muerte” de Alvarado. Uno que emerge del contraste entre Pedro de Alcázar y José Domingo Alcázar, en donde el segundo construye el imaginario de su vida a partir del sacrificio del primero; otro que emerge en torno a los diálogos de José Domingo a partir de su contexto político (respecto al devenir del Frente Popular) y el contraste con la situación política del contexto de producción (a partir de este procedimiento se establece una *figura*¹¹ respecto al proyecto de la Unidad Popular, en tanto se conforma una equivalencia del precedente enfocada en el potencial fracaso de cierta «praxis» militante); y por último, entre la soledad de José Domingo Alcázar, el último de su estirpe en tener una noción de la relevancia de sus antepasados y de la tierra por la cual lucharon, y la soledad del propio Edesio Alvarado, el que, sin ya profesar los ideales con los que creció y aislado de toda palestra pública, muere de manera similar a su personaje: por un accidente¹², por la mera imposición del azar.

¹¹ Esto en los términos que describe Hayden White en La historia literaria de Auerbach (2005); o sea, como la consumación de un proyecto a partir de la selección de una tradición o antecedente que lo permite. Una definición más extensa se puede encontrar en las páginas 59 y 60 del presente ensayo.

¹² Edesio Alvarado muere producto de un infarto cerebral posterior a tropezarse y caer de la escalera de su casa.

II. LA GUERRA A MUERTE

La Guerra a Muerte, a diferencia de otros episodios relevantes de la historia nacional, protagonizados en las obras de Mackenna por personajes heroicos o monstruosos, no ha tenido una respuesta que consolide un diálogo o tradición literaria. Esto es evidente si lo comparamos, por ejemplo, con “Los Lisperguer y la Quintrala”, cuya protagonista ha seguido siendo tema de obras y reinterpretaciones por parte de autores como Armando Arriaza, Lautaro Yankas, Olga Arratia, Magdalena Petit o Mercedes Valdivieso¹³ (solo por contar la literatura). En el caso de la Guerra a Muerte, tenemos solamente una novela publicada como folletín homónimo por parte de Antonio Silva Acevedo y la obra de Edesio Alvarado a la que nos abocamos; en las que, sin embargo, no hay una discusión o reinterpretación total en el ámbito del discurso ideológico o político, sino una readecuación continua en términos de la perspectiva de la narración. Nos referimos a que no solo en ambas obras existe una fidelidad a los hechos y al orden de los mismos establecido por Mackenna, sino también a la caracterización de la mayoría de los personajes, estableciendo algunas diferencias solo en el caso del tratamiento de las motivaciones o de la dimensión psicológica de algunos personajes, y en la descripción y trato con los indígenas; lo cual, a pesar de ello, no se extrema hasta un límite que nos permita establecer una visión diametralmente opuesta a la de la obra de Vicuña Mackenna. Quizá la diferencia más significativa entre la utilización de los hechos en las tres obras, es que en el caso de Alvarado existe un diálogo directo con el contexto de producción, en tanto el uso léxico y las reflexiones en torno a la situación política (la utilización de sintagmas como “junta de gobierno”), son extraíbles y aplicables al momento en que se escribe la obra, por lo que existe un propósito relativo más a las expectativas de recepción, a la relación del lector real con su situación social, que a erigir una perspectiva distinta en torno a un personaje problemático en pos de su resignificación y trascendencia¹⁴. En la obra de Alvarado, los personajes y hechos están al servicio de

¹³ Esta lista la extraigo de: Hurtado, Edda. Res. de *Cuadra, Ivonne: 'La Quintrala en la literatura chilena'*. Ed. Pliegos. 2019. WEB.

¹⁴ En pos de evitar confusiones, cabe aclarar que lo que busca es hacer una diferencia entre lo figural y lo reivindicativo. Pedro de Alcázar no es utilizado como sujeto a partir de un rasgo o aspecto de su

una visión general respecto al contexto del autor y, también se podría decir, respecto a la existencia misma. Su misión, al igual que en la novela existencial moderna, es representar una noción de la realidad, que no solo nos haga cuestionar la sociedad sino que aventure una hipótesis respecto a nuestra propia condición como seres vivos dotados de consciencia.

Para poder rastrear en qué grado y de qué manera influye la obra de Mackenna en la de Edesio Alvarado, se procederá comparar, sumando para ello la obra de Acevedo, tres categorías: descripción y caracterización de personajes, selección y descripción de hechos y el discurso que se instala entre o a partir de estas dos últimas.

La caracterización introductoria de Mackenna del periodo de la Guerra a Muerte comienza en múltiples sentidos: primero, estableciendo que es un periodo que, en cierta manera, se omite por su horror y crudeza (dirigida al exterminio del bando opositor), en el imaginario y disposición de la historia nacional; segundo, que este periodo está motivado por la voluntad de ciertos personajes, en particular del bando realista, que podríamos considerar políticamente ambiguos (que han pertenecido, en algún periodo de su vida, a ambos bandos) y, por último, que los motivos de la participación del pueblo criollo, sureño o mapuche no se fundan, en particular, en razones meditadas, sino en lealtades constituidas por la costumbre, por las instituciones o por intereses materiales inmediatos.

En la introducción de “La guerra a muerte: memoria sobre las últimas campañas de la independencia de Chile (1819-1824)”, Mackenna dice: “Tras de esa historia deslumbradora i a la vez profunda, que constituye el gran conjunto de la vida de las naciones, queda siempre olvidada, oculta en las sombras del misterio i del horror, una leyenda que no es ocioso recoger i presentar en forma de lección a las jeneraciones.”

(XIV). Y también:

Esa tradición oscura, que se proyecta en la vida de todos los países i de todas las razas cual si fuera su propia sombra, es la historia del pueblo, del pueblo-soldado, del pueblo-campesino, del pueblo-guerrillero, del pueblo, en fin, rudo, ignorante, grande, empero, en su unidad, en su vigor i en su creencia, i que, si no es filósofo es héroe, que, si no es apóstol es mártir. (XIV-XV)

condición (como puede ser con la Quintrala), sino como medio para establecer ciertos puntos o visibilizar la naturaleza de ciertos procesos (relativos a lo político o a lo existencial).

Este primer acercamiento nos adentra en el descubrimiento de una zona omitida, el de un lugar, según indica el léxico empleado, secreto o confuso (*sombras del misterio, tradición oscura*, etc.), que se encuentra detrás de lo evidente, de lo permitido por quienes constituyen la historia nacional y que se encuentran, según Vicuña, ya en ese momento en un alto grado de desconexión con el pueblo chileno, en tanto la distancia que caracteriza este conflicto por sobre los otros, propios del proceso de Independencia, es que es protagonizado, en su mayoría, por personajes de acervo popular, sobre todo dentro del bando realista. Desconexión, en todo caso, que fue propia de una: “revolución esencialmente santiaguina, porque fué esencialmente aristocrática.” (XXI). Cabe señalar, a partir de esto último, que para el historiador la aristocracia es una característica positiva: en su discurso, aquella, que condensa la inteligencia y el amor por el suelo (además del dinero), es la que les permite resistir a los patriotas los embates del sur.

La Guerra a Muerte se caracteriza por el horror: una guerra sin reglas, sin cuartel, con el único objetivo de exterminar al bando rival por completo, sin ofrecer concesión alguna. Ese es el mito que se ha ceñido sobre ella. El conflicto nunca fue declarado de manera oficial y, al estar la mayoría del ejército junto a O’Higgins en la Expedición Libertadora del Perú, el levantamiento se midió entre guerrillas, soldados realistas y mapuche contra las pocas fuerzas que había para cuidar un país emergente y para sostener la resistencia con una notoria carencia de recursos básicos (ropa, insumos, armas y comida. Las carencias, según el historiador, existían en ambos lados). Mackenna dice al respecto: “Pero la espada i el banco, la tea i la horca, fueron el decreto vivo de esa contienda atroz, cuya única lei era el esterminio en masa de los dos bandos, i en que el hambre i el plomo, el heroísmo como la infamia, cubrían incesantemente de cadáveres nuestros campos del sur, del Maule al Imperial.” (XVI). Y también podemos ver en la misma página: “Otra faz de aquella guerra, que hasta aquí no había tenido nombre, fué el hambre, flajelo más terrible que la muerte, por el acero y por el fuego, i que, para aumento de horror, era común a los defensores del rei y de la Patria.”

Las motivaciones del alzamiento, según Mackenna, se encuentran en las diferencias asentadas entre la zona sur y sur austral con la zona centro, en cuanto la

primera se encontraba no solo desconectada del devenir nacional, sino que también hegemonizada todavía por una conciencia monárquica, la que era reforzada por siglos de tradiciones peninsulares, por un clero aún conservador, por una mayoría indígena que todavía no tenía una confianza consolidada en las nuevas dirigencias, por la lejanía territorial y, cabe destacarlo, por la casualidad, el descuido y un conjunto de malas decisiones posteriores a la Batalla de Maipú (como el no perseguir lo suficiente al ejército realista).

Por otro lado, la situación por los dos lados era paupérrima: por una parte, montoneros y soldados realistas que viven ocultos en la cordillera y que luchan por un rey que vive en otro continente, cuya única y escasa ayuda proviene de un Perú pronto a ser invadido; y, por la otra, soldados patriotas cuyas necesidades han sido descuidadas por los preparativos de esa misma invasión y cuya oficialidad se compone en mayor parte de extranjeros o aristócratas, los que no tienen un conocimiento profundo ni de los territorios del sur ni del conjunto diverso de sujetos que los habitan (exceptuando con esto a personajes como Alcázar o Freire). En consecuencia, nos encontramos frente a un conflicto no solo fronterizo en el sentido literal, en el lugar donde se suceden las batallas, sino también en uno histórico, en donde un hecho que cumple todas las condiciones para ser relevante (al menos si tenemos en cuenta el número de muertos, de ciudades arrasadas y las consecuencias que hubiera tenido la victoria del enemigo en el proyecto nacional), es omitido a partir de que la oficialidad coloca el foco en otros (como la mencionada expedición al Perú). Un conflicto que también se caracterizaba por nunca acabar, por convertirse en un continuo cruel de venganzas entre enemigos:

De aquellos centros de la población, especie de volcanes humanos solevantados de súbito en el fondo de los valles i de las sierras, del seno de aquellos *emigrados* que no habían llevado de sus lares invadidos sino sus armas i su sangre, salían pues, uno en pos de los otros, los padres, los hijos [...] Creíanla los capitanes y estadistas estinguida para siempre después de cada batalla, i sucedía que de la sangre de los que habían caído, parecían brotar sus vengadores. (XXXIII)

Teniendo en cuenta esta última cita, podemos comenzar a hacer un primer contraste. No hay que avanzar mucho en la obra de Acevedo para darse cuenta del eco de Mackenna impregnado en ella. La caracterización es fiel a los datos entregados, con la

única diferencia que está novelada y ensalzada con evidentes tintes románticos¹⁵ (propios, en todo caso, de la novela decimonónica), por lo que tiende, en algún grado, a otorgar un rostro humano (no en exceso) a quienes Mackenna demoniza (como Benavides). Por ejemplo, en lo referente a la composición política de la zona sur y respecto al error tras la batalla de Maipú, tenemos, dentro de los diálogos, lo siguiente: “Yo creo que los españoles darán todavía mucho que hacer; tienen todo el sur por ellos. Aquí en Chillan todos o la mayoría simpatizan con el rey, en Concepción igualmente. Y son bastantes. Yo creo que no los han perseguido como debieran.” (3). A lo que podemos sumar: “Con los maturrangos que dejaron vivos en Maipo y con esos indios caras de diablo que se esconden en la montaña.” (5).

Respecto a la desconexión política y a la diferencia entre las castas o clases, escribe:

Soy capitán y apenas me doy cuenta de que defiendo una causa que es justa; imagínense ustedes, esos pobres soldados que para traerlos al servicio los requisan en sus tierras y los amarran como fardos a las guatas de los caballos. Ellos les dicen: —Debes pelear por el rey; dar tu sangre por el rey. Nosotros les decimos: —Debes dejarte matar por la patria que te dará bienestar [...] Luego, frente al enemigo, mata para que no lo maten; pero lo haría de igual modo en el campo contrario. Hemos hecho la revolución con un montón de ciegos y de amos. Estos ciegos, los que libren, serán otra vez peones, y los amos, los amos tendrán la tierra, el dinero y las mujeres. (I 32)

En la obra de Acevedo, como la mayoría de las reflexiones u opiniones tienen su lugar en los diálogos, surge una suerte de polifonía que puede dar lugar a distintas interpretaciones conviviendo al interior del texto. En el caso de las dos últimas citas, esto se nota en tanto una comenta la tendencia realista del sur de Chile, mientras la otra establece que los soldados no tienen una motivación propia para ir a la guerra o para ser enemigo del otro. Sin embargo, podríamos decir que esto también se patentó en Mackenna, ya que él plantea que la conciencia de la lucha patriota es, en esencia, aristocrática y que la lucha realista se impulsa, en parte, por engaños de Benavides y de sacerdotes mal habidos.

Lo otro que podemos considerar para determinar la relación de Acevedo con Mackenna es la fidelidad a los hechos, como que uno de los motivos de la guerra es el

¹⁵ Esto en referencia al énfasis en los sentimientos y enredos amorosos de los personajes, no como molde o estilo de la novela histórica (no asumiendo el paradigma de Vigny, por ejemplo).

descuido de la retirada del ejercito realista,¹⁶ y también la fidelidad a cómo se describe al mapuche desde el bando patriota: “indio cara de diablo”, lo que no está lejos de ser una descripción común en el historiador decimonónico.

En el caso de Alvarado, tenemos que la caracterización de la Guerra a Muerte se conforma tanto a partir de una distancia temporal (los diálogos de José Domingo respecto a su antepasado) como desde adentro de la guerra misma (Pedro de Alcázar viviendo los hechos), como también desde los comentarios del narrador, los que, al pasar a veces de la tercera a la segunda o primera persona, tienden a confundirse con los pensamientos o voces de los personajes. Al comenzar la obra, Edesio nos da esta primera noción introductoria desde la línea temporal de José Domingo:

La amenaza del viento contra la casa erigida otrora en el centro del mundo, y asidero de la estirpe nueva, colonizadora de esa tierra y partícipe de una posesión que nunca resultara cabal porque el carácter y el propósito de la lucha fueron modificándose cada vez que una tregua pareció obtenida, aunque no asentada, ya que hombres tiempo y tierra volvían a desbocarse en la común exigencia –nutrida y agotada en sí misma– que instara a los de ayer y de hoy a pugnas sucesivas [...]. (8)

En este fragmento es notoria la noción de permanencia que vimos en la cita de Mackenna, permanencia que ahora se extiende, subterráneamente, durante un siglo, ya que los de *hoy* siguen luchando. Por otro lado, también tenemos la idea de una carencia de propósito fijo, de una idea de sentido estática de la discordia, ya que esta se modifica y el problema sigue: la guerra es independiente a sus motivos. Esta característica, esta carencia de límites y de reglas en una guerra nunca declarada, que no se sabe cuándo terminará y en donde todo es válido; esta, por lo tanto, incertidumbre, pareciera que es una de las principales particularidades del conflicto, una que incluso se personifica en los rasgos de los personajes. Unas cuantas páginas más adelante en la novela de Alvarado, encontramos este fragmento, ahora desde la línea temporal de Pedro de Alcázar:

Guerra espesura adentro. El enemigo era un fantasma peor que cualquier otro. Carecía de rostro, de formas observables. Imposible cortar una cabeza que se transfiguraba, quebrantar un tronco invertebrado, amputar extremidades en reptación desde que aparecieran los hombres a caballo [...]. Picó y el cura Ferrebú, Mañil y Benavides, los

¹⁶ En general, todo el desarrollo de la guerra se decide por descuidos y accidentes, lo que también identificamos como uno de los puntos centrales de la novela de Alvarado.

caciques sobornados, los realistas fugitivos, todos andaban cerca, al galope por el camino de la guerra a muerte. Cuando la horda no cargaba, los jefes se reunían a planear sus emboscadas. (10)

Este párrafo enumera un conjunto de características que imponen un ambiente de indeterminación, en donde la imposibilidad de vencer y la perpetuidad de la guerra (un eco de lo establecido por Mackenna) no permite el descanso. Esta indeterminación, en Alvarado, recubre otros mecanismos que complementan el desarrollo narrativo de la discordia: la casualidad y el descuido.

En este punto, podemos identificar las descripciones de los líderes principales de cada bando, los que también protagonizan las obras mencionadas. Por el bando realista, probablemente el personaje más mencionado en las tres obras es Vicente Benavides y, para nuestros intereses, debemos destacar del bando patriota a Pedro de Alcázar.

La descripción que hace Mackenna de Benavides es, en esencia, la de una especie de monstruo inmoral, nacido en una cárcel y con una tendencia natural a la ambigüedad política y al crimen. Mackenna, por ejemplo, escribe:

Hijo del alcaide de la villa de Quirihue, había sido en los diez años que llevaba corridos la independencia de Chile tres veces alternativamente soldado del ejército patriota i del enemigo [...] Su existencia formó por esto una cadena de extrañas aventuras i de repugnantes inconsecuencias que bastarían a hacer odioso su carácter si sus delitos inhumanos no lo hubieran señalado a la execración de las edades. (12)

Y también podemos leer en la misma página: “Benavides era, pues, un eterno díscolo, una de esas naturalezas rebeldes a todo impulso de lo bueno, i que por esto han sido llamadas con propiedad: jeníos del mal. Su educación había sido tan imperfecta como su organización i había servido solo de dócil alianza a sus terribles instintos.” Acá tenemos un discurso centrado en tendencias morales innatas, en predisposiciones que constituyen un lugar común en la narrativa de Mackenna, si es que tomamos en cuenta el cómo describe en obras posteriores a otros personajes históricos, como la Quintrala o Cambiaso. Esto, según Manuel Vicuña: “le infunde tonalidades macabras al cuadro de la Independencia” (146), lo que bien, puede responder tanto a su *pasión necrófila* (21-26), como a justificar el conjunto de acciones que le dieron forma y fortaleza al proyecto patriota. Por ejemplo, Manuel Vicuña escribe:

La escena del crimen y el tiempo de la infracción se convierten en lugar y momento de la aparición casi epifánica de la verdad del sujeto; el extravío, en vez de interpretarse como derrape en el curso de la vida, indica la ruta al sentido totalizante de la existencia. Del crimen se desprende la identidad del agente y, por ese deslizamiento involutivo, se proyecta una manera de ser remisible a las etapas vitales más tempranas. Esta identidad indica que el individuo estaba predestinado a la realización del delito [...]. (152)

Comprendemos esta búsqueda y constatación de los antecedentes que reafirman la predestinación del sujeto, que en algunos casos adquiere tintes raciales (para Mackenna, uno de los rasgos negativos de Benavides es su “ciega vanidad de mestizo”), como parte de una ruta en pos de la deshumanización de los enemigos y de las acciones que llevaron a su exterminio, para así concebir un relato nacional unificado. Si existen individuos proclives al mal desde la infancia, las acciones, cualquiera que sean, en contra de esos individuos y a favor de la sociedad que encarna los valores positivos, son justificadas (idea que se fortalece si se toma en cuenta que el contexto de producción de la obra de Mackenna es el mismo de la Pacificación de la Araucanía). Un monstruo, un fantasma, un *vampiro*, una entidad que no es humana, que no comparte un mismo universo semántico que permita una mutua comprensibilidad; una entidad con la que no puede haber entendimiento.

Lo dicho tiene su eco en Acevedo. Esta es la primera descripción que hace de Benavides:

El nombre de Benavides va más allá del asombro, es como si una espada enloquecida impulsada por un destino ciego se desplazara sobre la muchedumbre inerte, es como si un destino burlón hiriera, para divertirse, las almas. Es un nombre de agorería que cabalga sobre los vientos, envuelto en la noche; un huracán que recorriera al mismo tiempo mil caminos y lo arrasara todo. Tiemblan las madres meciendo las cunas; las novias al oprimir el cendal de ilusión que guarda su amor; las hijas, las esposas, las madres... No, no puede haber maldición mayor; la cruz que santigua es la única trinchera contra el hombre terrible que, según la tradición, no puede morir. (I 29)

Benavides se convierte en este ser imposible de matar (similar a lo dicho en la última cita de Alvarado¹⁷) que, además, provoca el temor de la población, en particular femenina (la que se vincula a roles a partir de una mentalidad patriarcal), que personifica la indefensión y con ello exacerba una maldad imponente que solo puede

¹⁷ En las páginas 24 y 25.

ser confrontada por la *cruz*, por el dios cristiano. Sin embargo, posterior a esta introducción, cabe destacar, Acevedo, diferenciándose de Mackenna, lo humaniza: Benavides se convierte en alguien que, además de ser un asesino y un traidor, ruega por su vida ante el pelotón de fusilamiento y tiene la capacidad de sentir amor; o sea, no se discute con la apreciación raíz del personaje, sino que se la expande: ahora, siendo alguien capaz de sentir emociones, también es un cobarde.

En la novela de Alvarado no contamos con una descripción directa de Benavides, pero si nos encontramos con diálogos y con el énfasis en hechos que permiten establecer una imagen del personaje: es un conspirador, entre otros, y además un traidor, pero principalmente alguien que se vale de la astucia. Por ejemplo, en la primera escena que aparece conspira junto a Picó para atacar a Alcázar, con la idea de continuar después hacia Santiago. Luego, en las siguientes, se trata el desarrollo y resultado de sus planes (el desastre de Tarpellanca y la ejecución de Alcázar). Un trozo de una escena que lo muestra desarrollando sus planes:

—La trampa ya está montada. Una misía trama, mi buen Mañil: el correo trae un despacho para Alcázar con órdenes selladas, pero será agarrado aquí, cerca de nuestra pargua de campaña, donde cambiaremos de hombre aunque no de uniforme, para que a manos de Alcázar lleguen otras órdenes que lo traigan acá, a Tarpellanca. Ajajá, entonces cerraremos tenazas sobre él, lo despellejaremos, y el puma viejo será suyo, nuestro grande mañil, el toqui de toquis.

—Don Vicente, usted sí que es un jefe. (52)

De esta manera, los personajes secundarios en Alvarado (comprendiendo que los protagonistas, en esa obra en particular, son los dos Alcázar), concentran las características del ambiente que habitan, ya que es este el que, a partir del conjunto de descripciones, condensa el cúmulo de elementos (los fantasmas, la indeterminación, el peligro, etc.) que en las otras obras impregnan a los personas: Benavides es una manera en que un conflicto permanente se materializa.

En el caso de Pedro de Alcázar se configura, en la mayoría de las obras, una especie de caracterización opuesta a Benavides. Mackenna, por ejemplo, dice de él:

De todos los soldados que han servido a Chile desde la época de su emancipación, ninguno ha sido más jenuina ni más cabalmente soldado que el brigadier don Pedro Andrés de Alcázar. Como los robles seculares que crecen en los bosques de las fronteras, él había nacido en ellas, allí se había criado, allí se había envejecido, allí debía morir.

Septuajenario en los años cuya cuenta hacemos, era todavía el más activo, el más intrépido, el más sagaz e impertérrito de los caudillos fronterizos. A esa edad, cansados sus huesos por los años i las fatigas, hacía se poner sobre la silla por sus asistentes [...].

(109)

Y también: “Alcázar fue el último de aquellos maestros de campo, que eran en Chile la segunda persona del Estado, i que durante dos siglos i medio tuvieron como oficio el domar indios por el fierro o el yugo de la cautividad.” (110).

La oposición establecida se traza por dos líneas: la heroicidad, en conjunto con la pertenencia a la tierra y la lucha contra los indígenas, de Alcázar, contrapuesta al sentido de pertenencia a una tierra lejana, la traición y la alianza con los indígenas de Benavides. Alcázar es, pues, un veterano de las batallas de la emancipación, es el *comandante general de fronteras*, cuyo destino está demarcado y atravesado por el ejercicio bélico. De acuerdo con lo expresado, si asumimos la vida del hombre, digamos, histórico, el molde desde el cual surge el relato es inminentemente trágico (en el sentido que usa el concepto White): es el progreso de una historia hacia el patetismo y el martirio.

En el libro de Acevedo, encontramos un eco casi directo de las palabras de Mackenna:

Alcázar era para esos guerreros un símbolo vivo de heroicidad. Había que subirlo sobre su caballo, en el que había vivido más de medio siglo, pues no podía montar, pero nadie había sido capaz de bajarlo.

—Moriré sobre mi caballo, corriendo, en una carga, —decía el mariscal—, moriré sonriendo con una sola herida, una herida que tiene que ser enorme para que pueda salir mi vida.

[...]

Y en los combates su figura resplandecía; en los entreveros, el primero; su figura fulgía a través del humo de la pólvora; su voz iba más allá de las descargas y de los clarines y entraba en las conciencias como un mandato supremo que nadie podía resistir. Soldado ante todo, era esclavo de una disciplina que para sus subordinados él sabía hacer humana.

(II 51)

El comentario, casi anecdótico, sobre la montura del caballo genera una relación evidente entre ambos autores. Comentario que, entre otras cosas, le otorga cierto grado de fragilidad, es decir, de humanidad a Pedro de Alcázar, la que opera en contraste con la monstruosidad de Benavides (se suma a las manifestaciones de su oposición). Otro

elemento que define su carácter es la relación con la muerte: así como en Mackenna se nos plantea que él morirá donde nació y creció, en Acevedo se nos plantea que su voluntad es morir como vivió; en ambos casos, se nos presenta una sublimación del perecer a partir de una raigambre tradicional patriótica, la que se enlaza a una moral heroica y militar.

Alvarado aborda desde otra perspectiva el personaje (si bien mantiene los rasgos principales de su caracterización): aborda también la complejidad de su interioridad y/o de sus relaciones. Acá tenemos dos fragmentos (que podemos relacionar con los otros fragmentos ya citados):

El brigadier se veía encerrado, sujeto al centro de dos circunferencias de trazado antagónico pero de idénticos efectos. Afuera, junto a la empalizada, la gente de Los Ángeles mirándole como a un milagro. Mujeres, niños entumecidos por el pánico. Más allá, el borde de los árboles, la horda en posición de sitio. Y nadie, sino el arriero fugitivo: [...]

—Brigadier: todo se ha perdido.

—Basta de rumores. Fusilaré al que propale alarmas falsas. Yo espero los despachos del cuartel general. (41)

Alcázar se nos presenta como el protector de mujeres y niños (lo contrario a lo que veíamos en la cita de Acevedo sobre Benavides). El líder militar, el patriarca que le da seguridad a las potenciales víctimas, el que es capaz de imponer el orden (una alusión a la relación determinación/indeterminación que concuerda con las descripciones de ambos antagonistas).

En el siguiente fragmento, Alvarado representa a Alcázar a partir de la conciencia de su final (al menos en términos de locación):

—Tengo presentimientos.

—Ya antes los tuviste. Y aquí me ves, de nuevo en campaña con Bernardo. Ánimo. No regresaré con las manos vacías. Allá hay tierras de sobra para una buena hacienda. He hablado de ello con los Benavente.

La atrajo. Recorrió la habitación con los ojos. ¿La última vez? Hasta que pudo reparar en la adarga.

—Consérvala. Proviene de alguna batalla con los moros. La recibí de mi padre, como viejo recuerdo de cuartel. Podría servir de distintivo familiar. ¿Por qué no ha de haber un Alcázar que merezca memoria?

—Tú la tendrás.

—No sé. Mi destino será morir en la tierra elegida. (72)

La relación entre los tres autores se confirma a partir del énfasis en la muerte. Así como Mackenna dice *allí debía morir* y como Acevedo dice que debe morir por una *herida*, Alvarado dice que morirá en *la tierra elegida*. La fijación permanente en lo fúnebre como característica del personaje opera como antecedente de la determinación de su camino: Alcázar existe en un relato en tanto existe la constancia de su martirio. Y, en la obra de Alvarado, a partir de la historia de ese martirio se establece el reconocimiento de la herencia valórica (la relación con la tierra) en la consciencia de José Domingo (el cual es el último patriarca de la comunidad familiar, el último que asumió y luchó por la restauración de esos valores). Dicho de otra manera: José Domingo Alcázar asume la memoria de sus antepasados justamente porque Pedro Andrés de Alcázar muere en la tierra elegida.

En el plano de los hechos, las tres obras, en relación al sacrificio de Alcázar, establecen lo mismo, lo que permite asegurar que se basan de manera fiel en el texto de Mackenna. En general, podemos resumir el conjunto de acciones que nos interesan, ya que son las que desencadenan el sacrificio del brigadier, en las siguientes (esto, sin considerar las elipsis mnémicas en la obra de Alvarado): Alcázar está sitiado en Los Ángeles, el comandante Cruz le envía un correo diciéndole que debe replegarse hacia Concepción o Chillan, el correo es capturado por Benavides y Picó y remplazado por un impostor con el mensaje falso de que debe trasladarse al camino de Tarpellanca. Alcázar, acompañado por las familias del pueblo y por sus fuerzas, cae en la trampa pero logra resistir algunas horas (el comandante Thompson escapa antes de la batalla), hasta que se da cuenta que no puede más y capitula ante Benavides bajo la condición de que las vidas de las mujeres y los niños serán respetadas. Baja las armas, es apresado y trasladado a una hacienda en San Cristóbal (camino a Yumbel) que pertenecía a los hermanos Seguel. El capitán Aros, que lo acompañaba junto al gobernador Ruiz, se suicida para no ser asesinado por las manos del enemigo. Benavides le permite a los indígenas, liderados por Mañil, asesinar a las mujeres y niños en Tarpellanca y a Alcázar y Ruiz en San Cristóbal. Los motivos de la masacre eran, supuestamente, la venganza por el ahorcamiento de Pedro López y el asesinato de los hermanos Seguel en batallas anteriores.

La diferencia en la disposición de estos hechos entre los autores mencionados es mínima y es probable que se deba a motivos relativos al estilo y las necesidades del quehacer narrativo. Por ejemplo: el tema del correo y el impostor, que en Mackenna es una posibilidad (la otra es que el correo se hubiera cambiado de bando), en Acevedo y en Alvarado es un hecho; el tema de la capitulación, que en Mackenna se debe a la compasión, en Acevedo se debe al ejercicio democrático (las familias votan por ello para salvar sus vidas) y en Alvarado porque se le acaba la pólvora; el tema de la muerte a manos de Mañil, el que Mackenna desarrolla a partir de la extracción y posterior envío del corazón de Alcázar a otros indígenas para que con él empapen sus flechas, en Acevedo se modifica levemente y el corazón extraído es para comerlo y así adquirir las fuerzas del mariscal, y en Alvarado se omite la descripción de la escena. El suicidio de Aros es mencionado solo por Mackenna y Acevedo y la resistencia heroica de Alcázar es mencionada por los tres autores.

Para terminar, una de las similitudes o diferencias sustanciales se da, dentro de la narración, en el plano del contenido, en lo que respecta al marco ideológico que impregna el discurso.

En la obra de Mackenna se sostiene el objetivo de fortalecer la unidad nacional, por lo que en su relato se exaltan cualidades negativas, que perviven bajo el supuesto que son inherentes a su existencia, de los realistas, obviando las condiciones objetivas o los procesos históricos que dan paso a la conformación de los imaginarios y, por lo tanto, de las lealtades. Es probable que el caso del pueblo mapuche sea el más decidor, en cuanto, como afirmamos anteriormente, en el contexto de producción se estaba desarrollando la Pacificación de la Araucanía, ya que la satanización del sujeto indígena se vuelve un factor predominante del contraste narrativo con el ejército patriota, que, recordemos, no solo se compone de criollos sino también de aristócratas y extranjeros, los que son quienes lideran gran parte de las unidades involucradas. La raza, bajo esta perspectiva, es un factor preponderante dentro del discurso de Mackenna, lo que vemos, por ejemplo, en el siguiente fragmento:

En medio de aquellas tribus encontró no obstante Benavides sus más fieles i constantes aliados, sea alucinando su credulidad con las pasmosas mentiras en que era tan fecunda su inventiva, sea con la tolerancia de sus vicios a los que daba pábulo con el fruto abundante

de sus piraterías en la mar [...] sirviéndole siempre con una fidelidad rara en aquellos salvajes tan afamados por su valor como por su deslealtad. (74-75)

Y en este otro:

[...] había conseguido hacer llegar los bárbaros hasta las ciudades de los llanos, cebándolos así con el saqueo i el rapto de las mujeres, únicos objetos capaces de sacar al araucano de la apatía i ebriedad en que vive sumido entre sus concubinas, bebiendo, echando en sus cueros de yegua, la chicha de manzanas que aquellas la preparan con sus bavas. (87)

Y también en juicios como el siguiente: “[...] por una anomalía propia de su barbarie, sostenían ahora la causa contra la que habían lidiado doscientos cincuenta años” (5), que dan muestra de un prejuicio instalado, tal vez, en la mayoría de su obra.

Las estrategias discursivas tienden a transformarse levemente en el paso de un autor a otro. El monstruo realista pasa a ser humano en Acevedo, no así el indígena, al cual se le exacerban sus rasgos homicidas, sobre todo frente a sujetos sometidos a la necesidad de la protección del orden patriarcal: las mujeres y los niños:

[...] los indios, los que, ciegos de furor, delirantes de alegría, se precipitaron sobre los infelices vecinos de Los Ángeles, asesinando primero a los enfermos incapaces de valerse, que viajaban en las carretas amparadas por toldos, luego fué la lucha por las mujeres y la matanza de niños... Nadie escapó sino los que lograron fugarse, que fueron en muy corto número. Gozaban los de Mañil con esa fiesta, reían a carcajadas y se distribuían su botín humano. (93-94)

En Alvarado, sin embargo, es distinto. La guerra, por ejemplo, si bien impone su moral, también abre flanco a ser considerada, en torno a su noción de trascendencia, un asunto absurdo. Además, el sujeto indígena pasa a no ser per se negativo, sino que un elemento más dentro un entramado que conforma el conflicto, el cual vela por sus intereses y responde a su realidad, no sin dejar cuestionamientos al respecto. Se hace hincapié a lo largo de la obra, de todas maneras, en que hubo indígenas en ambos bandos. Alvarado dice:

¿Por qué esos hijos de Arauco se alzaban contra el ejército patriota? ¿Qué iban a ganar con los realistas? Los libres de los libres, que detuvieran el avance esplendoroso de los incas, y que luego acabaran, uno tras otro, con los gobernadores y capitanes de Castilla, parecían no querer nada con la libertad y la igualdad republicanas que les aseguraba la patria naciente. ¿Sería imposible que esos conceptos enterradores del pasado penetraran en las mentes nativas, modeladas sólo por la colosal naturaleza americana? Después de todo, se trataba de abstracciones importadas de Francia, y Huenu Chau nada tenía en

común con la Enciclopedia. Sólo que entonces la revolución y sus campañas, y sus victorias y reveses, y sus dolores y esperanzas se despojaban de sentido. Y así también, su propio e inevitable sacrificio. (64-65)

Uno de los cambios más relevantes, en conjunto con superar el prejuicio racial de la historiografía decimonónica, tiene que ver con la trascendencia y el sentido del conflicto bélico, en consecuencia que para Mackenna, cuya investigación se basa en el enaltecimiento de figuras de relevancia particular para el proyecto republicano (para conformar, según Manuel Vicuña, una comunidad cultural con memorias compartidas), si bien las condiciones en que se pervive en medio de la discordia son críticas, no existe duda de la importancia de los hechos. Acevedo tampoco duda; aunque comprende que existen dos bandos y que estos se basan en lealtades propias y familiares, no reflexiona sobre la condición humana, sobre cómo se asume la conciencia de la existencia en medio de la catástrofe. Uno de los personajes principales de Acevedo, Machete, es tal por su valentía y seguridad, más que por cualquier otra cosa (lo que es una constante, no cambia, es una característica total y definitoria). En Alvarado, en cambio, hay una transformación: el narrador, a partir de cuestionamientos sucesivos, tiende a revelar las dudas, el sin sentido, la rapidez con la que muta la memoria de los hechos, como si lo importante no fuera en sí la época sino la conciencia de cómo transcurre el tiempo dentro ella. Alvarado dice:

Morir así, sin la paz del cristiano: era la derivación de su destino. Un soldado no podía eludirla: matar o ser matado. Sólo que no abarcaba a los civiles. Vidas distintas, diferentes muertes. Pero ahora todo iba a significar el mismo absurdo juego, a causa de la demora del correo. Siendo éste el único vínculo, era también la vida entera. Si llegara. Si terminara de llegar. Mas la selva continuaba ahí, idéntica a sí misma: La Frontera, montaña sin salida, cordillera sin entradas, ríos sin desembocadura. Eternamente ahí, la Nueva Extremadura, donde él iba a caer, con la comprensión final de que las décadas de cargas sin cuartel de poco habían servido. (96)

Comprendiendo todo lo dicho en este apartado, se concluye, entre otras cosas, que no hay una resignificación cabal o discusión a partir de los sujetos o los hechos, sino sobre cómo estos se plantean, desde qué perspectiva y bajo qué dirección. Acevedo no discute con Mackenna ni Alvarado con Acevedo, sus diferencias no tienen que ver con matices necesariamente políticos o culturales, sino con los elementos que comienzan a resaltar a medida que la perspectivas cambian: una «humanidad» desde una noción

atravesada por elementos románticos, desde la exaltación de la emoción en todo su esplendor (patriótica, amorosa), o una «humanidad» desde una noción existencial, en donde el absurdo de toda trascendencia se asoma cuando los procesos convulsivos permiten visibilizar las grietas de la ilusión que la sostiene.

III. MONTAJE, ANACRONÍA Y ESTILO INDIRECTO LIBRE

Como ya hemos mencionado en repetidas ocasiones, la obra de Alvarado se estructura a partir de la yuxtaposición de dos líneas temporales distintas: la de Pedro Andrés de Alcázar y la de José Domingo Alcázar (las que tienen 118 años de diferencia entre sí). Sin embargo, sin importar la posible predominancia de una línea sobre la otra (en términos de extensión o del número de veces que aparece en cada capítulo), en lo relativo a la presentación, comprendemos que ambas responden a su propio universo diegético (por lo que progresan de manera simultánea dentro del relato), y que ambas son autónomas (los personajes de una no se ven afectados directamente por la otra), por lo que el montaje lo que permite es contrastar dos realidades temporalmente distintas que transcurren, en términos narrativos, al mismo tiempo, provocando con ello no solo la comprensión de sus similitudes o diferencias, sino que una imagen del devenir en sí (o, en su defecto, de lo que el devenir produce en el humano¹⁸). Para analizar esto, recurriremos a los conceptos desarrollados en la teoría de Eisenstein¹⁹ (probablemente, por encima de Griffith²⁰, el que más ha teorizado sobre el montaje) y la de Deleuze.

Además del montaje, nos encontramos en la obra de Alvarado con rememoraciones continuas por parte de los personajes principales (y también, en menor grado, de algunos secundarios). La diferencia principal de las rememoraciones con el montaje se encontraría en el hecho de que no transcurren en el presente de la narración, sino que son un complemento causal del mismo. El conocer, por ejemplo, el pasado en política de José Domingo nos permite comprender también su sensación de soledad. Sensación que se enfatiza, justamente, porque el personaje tiene en cuenta su

¹⁸ Piénsese, a modo de ejemplo y como procedimiento análogo, en lo que suscitaría al espectador si yo le mostrara un conjunto de fotografías, una al lado de la otra, de cada uno de mis ascendientes cuando tuvo mi edad. Se comprende, en todo caso, que la representación del tiempo es un fenómeno relativo al contraste (un antes y un después), el que es exacerbado en la narrativa a través de procedimientos como el montaje (mostrar un antes y un después sin los segmentos causales interiores que explicarían el progreso lineal entre un punto y otro).

¹⁹ Director de cine y teatro soviético que teorizó y renovó las técnicas de montaje durante la primera mitad del siglo XX. Entre sus aportes se encuentran: la aplicación del método dialéctico al desarrollo cinematográfico, la concepción orgánica del filme y el montaje de atracciones, entre otros.

²⁰ Director de cine norteamericano. Fue uno de los primeros en incursionar en las técnicas de montaje durante la primera mitad del siglo XX, desarrollando métodos como el montaje binario.

pasado. El contrapunto de la rememoración no suspende la diégesis, sino que es parte de ella, ya que la acción que se narra es la de personas recordando. Para analizar estas escenas, recurriremos a conceptos teóricos desarrollados por Genette (los que se refieren a la discordancia temporal, a las anacronías; para nuestro caso, al tratarse del análisis de rememoraciones, utilizaremos en particular el de analepsis).

Por último, nos abocaremos al texto como discurso, como conjunto de enunciados ordenados de cierta manera y al contenido expresado por ellos. Alvarado configura su obra a través de un narrador omnisciente, el cual se encarga de expresar, a través de distintas estrategias, la interioridad de sus personajes. Estas estrategias constan de cambios en el tiempo y la persona gramatical, que se pueden considerar, si bien propios del estilo indirecto libre, también como una especie de montaje a nivel del enunciado. Cabe destacar una diferencia sustancial en el uso de estilos: cuando Alvarado expresa no solo la interioridad de los personajes, sino también el ambiente contra el cual esa interioridad se enfrenta, lo hace en indirecto libre; en cambio, para establecer las opiniones sobre el contexto nacional o los puntos relevantes de la trama (como el engaño del correo de Benavides y Picó), lo hace a través del directo, enfatizando, de nuevo por contraste, la diferencia entre el ámbito social y el privado (en el que, justamente, se desarrolla la dimensión existencial y principal del relato).

Para comenzar debemos precisar algunas cosas respecto al *montaje*. Si nos remontamos a Eisenstein, hay que comprender que el objetivo del procedimiento es fisiológico, o sea, remite a un fenómeno perceptivo, el que se manifiesta a partir de una unidad o totalidad: la obra no surge de un fragmento solitario, de un elemento estático, sino del conjunto de fragmentos dinámicos de los que, a partir de su oposición, digamos, gramatical, se desprende la idea o el contenido intelectual/emotivo que ella tiene como finalidad producir. Eisenstein en “Aproximación dialéctica a la forma del cine” escribe:

La diferenciación en los trozos de montaje yace en su inexistencia como unidades separadas. Cada trozo puede evocar solo una cierta asociación. La acumulación de tales asociaciones puede lograr el mismo efecto que el que recibe el espectador por medios puramente fisiológicos en la trama de una obra producida con realismo. (62)

Cabe complementar esto último con:

Las consideraciones anteriores excluyen por completo una afirmación no dialéctica de la cuestión que concierne a la significación aislada de una imagen dentro de sí misma. La imagen filmica no puede ser nunca una inflexible letra del alfabeto, sino que siempre debe permanecer como un ideograma de significado múltiple. Y puede ser leído solo en yuxtaposición, de la misma manera que un ideograma adquiere su importancia, significado, y aun su pronunciación [...] cuando se combina con una lectura indicada separadamente o un pequeño significado –un indicador para la lectura exacta– colocado junto al jeroglífico básico. (66)

La dialéctica a la que hace referencia es la marxista, de tradición hegeliana; referencia que no se limita solo a un movimiento de tesis, antítesis y síntesis, sino que se extiende también a la idea de la perpetua dinamización del ser humano, a partir de las contradicciones que existen entre la naturaleza y él, y de cómo esas contradicciones son condensadas por el artista en productos que las tornan evidentes (esa es parte de su labor intelectual).

La asociación entre los trozos a la que hace alusión la primera cita está dirigida por un *dominante*, el cual se establece a partir del efecto que tiene como fin la escena. Los dominantes modelan las características del cuadro y el contraste entre estos es lo que permite generar emoción o la aprehensión de ciertas ideas. El efecto es una consecuencia de la distribución y disposición de los trozos, de su ordenamiento según ciertas reglas validas en específico para lo cinematográfico. Eisenstein dice: “Las indicaciones dominantes de dos tomas lado a lado producen, una u otra, una interrelación conflictiva que da por resultado en una o en otra un efecto expresivo (estoy hablando aquí de un efecto puramente del montaje)” (65).

Más allá de todas las precisiones técnicas que se puedan realizar respecto al montaje en el cine, lo que nos interesa precisar es que, a partir de la yuxtaposición de lo diferente, emerge, no solo un efecto emotivo, sino una idea. En Eisenstein, justamente el último nivel del montaje es el montaje intelectual²¹, el que es capaz de hacer vibrar el cerebro, de formar y matizar conceptos y que utiliza, en parte, métodos figurativos (yuxtaponer imágenes religiosas para indicar la historicidad de la idea de

²¹ Antes del intelectual se encontrarían: el montaje métrico, el rítmico, el tonal y el sobretonal. No es la intención del presente ensayo profundizar específicamente en ellos, pero para más información al respecto se recomienda: Eisenstein, Serguei: La forma del cine. Siglo XXI Editores. México, 1999.

Dios²², por ejemplo). Existiendo un objetivo o una idea central, el conjunto heterogéneo de partes de la obra se ordena y orienta en pos de ella, en pos de que el espectador, a través de la composición, pueda aprehenderla como la imagen de un todo.

Para que esta aprehensión sea posible, Eisenstein desarrolla también el concepto de lo *orgánico*, que, en lo fundamental, establece que la relación dialéctica del conjunto de las partes que conforma la obra, también se encuentra presente en la composición de esas partes. La obra se presenta a partir de partes heterogéneas que se configuran de un mismo modo, cuya disposición en la yuxtaposición está orientada a que algunas sobresalgan, permitiendo con esto cierto énfasis particular, permitiendo cierto salto cualitativo a partir de lo que suele denominarse como el elemento *patético*²³. Es importante comprender que no es que este énfasis sea propio del fragmento (no es una condición per se del mismo), sino que es propio del montaje, es un efecto de la aplicación de un método. Si el enfoque orgánico parte de lo dialéctico, el conjunto de los trozos está conformado y ordenado de manera dialéctica, y la resolución de los conflictos emanados de esa dialéctica será una reafirmación de la misma, reafirmación que excede los límites de la obra, al ser parte de una cosmovisión que también permea el funcionamiento de la vida humana y la naturaleza.

Gilles Deleuze, en “La imagen-movimiento: estudios sobre el cine 1”, parte analizando la evolución cinematográfica desde la teoría de Bergson, a través de la que comprende que el cine ya no se basa en un conjunto de fotogramas estáticos superpuestos uno sobre el otro para simular el movimiento, sino que en la *imagen-movimiento*: no hay inmovilidad en las escenas, no hay una *pose* en la que se detengan, hay un movimiento continuo que emula nuestra percepción de la realidad, hay una duración de esos movimientos y hay una *relación* (que Deleuze describe como un hilo que conecta a las cosas pero que está fuera de ellas) entre las entidades u objetos que se modifican a medida que interactúan. Uno podría comprender la realidad perceptual de las cosas como *sistemas* o *conjuntos cerrados*, pero estos se modifican si

²² Esto sucede en el film de Eisenstein titulado “Octubre”, estrenado en 1928.

²³ Eisenstein en “Anotaciones de un director de cine” (1944) lo define como el momento en el que se suscita el máximo grado de exaltación emocional del film (buscando un estado similar en el espectador). Este momento permitiría un posterior cambio de estado, sería el punto de inflexión antes de la síntesis dialéctica.

es que hay traslación entre ellos, si es que se tocan, si es que tienen algún grado de contacto (uno podría extender esta idea hasta el infinito), y esa modificación es total, es de todos los participantes, es el *todo* (así resume Deleuze tres hipótesis de Bergson).

Siguiendo con esta pequeña síntesis sobre Deleuze, el *cuadro* es el que capta a los conjuntos cerrados desplegados de alguna manera particular en el espacio, es un lugar donde se registran datos (vestuario, actores, elementos del ambiente, etc.). El ordenamiento del cuadro, su geometría interior, la danza de los elementos que lo conforman, la utilización de la luz y del espacio, la degradación de los colores, etc., dependen de y expresan las necesidades del filme (ya que son seleccionados). El *plano* que se fija en un cuadro particular puede mostrar el movimiento de un conjunto, una etapa en la modificación del todo, o puede él mismo moverse, entregando otra perspectiva de un conjunto o pasando a otro (comprendiendo que estos están conectados por naturaleza o atributos comunes, por algo que les permite *tocarse*). Deleuze entre otras definiciones del plano dice esta:

El plano es como el movimiento que no cesa de asegurar la conversión, la circulación. Divide y subdivide la duración según los objetos que componen el conjunto. reúne los objetos y los conjuntos en una sola y misma duración. No cesa de dividir la duración en subduraciones que a su vez son heteróclitas, y de reunir a éstas en una duración inmanente al todo del universo. Y, dado que la que produce estas divisiones y estas reuniones es una conciencia, se dirá que el plano actúa como una conciencia. Pero la única conciencia cinematográfica no somos nosotros, los espectadores, ni el protagonista: es la cámara, a veces humana, a veces inhumana o sobrehumana. (38)

No es difícil en este punto comparar la noción de cámara con la de un narrador. Lo importante para lo siguiente es tener en cuenta que el plano “es la imagen-movimiento. En cuanto relaciona el movimiento con un todo que cambia. Es el corte móvil de una duración” (Deleuze 41). El todo, el hilo que conecta los conjuntos, hay que comprenderlo a partir de una noción temporal. El procedimiento cinematográfico: “expresa el tiempo como perspectiva o relieve” (Deleuze 43), expresa el tiempo a través de los objetos, temporaliza la realidad. El plano, sin embargo, para llegar a convertirse en imagen-movimiento (en su *estado primitivo* solo tenía una relación espacial y fija con el cuadro), tuvo que recurrir a dos técnicas: el movimiento de la cámara y el *raccord*, o sea, el montaje. Abordemos directamente este último. Según Deleuze:

A través de los raccords, cortes y falsos raccords, el montaje es la determinación del Todo (el tercer nivel bergsonian). Eisenstein no se cansa de recordar que el montaje es el todo del film, la Idea. [...] Desde el principio hasta el final de un film algo cambia, algo ha cambiado. Pero ese todo que cambia. ese tiempo o esa duración, no parece poder captarse sino indirectamente, en relación con las imágenes-movimiento que lo expresan. El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo. (51)

El montaje es una operación sobre las imágenes-movimiento para establecer una imagen del tiempo, pero hay que recordar que el *tiempo*, en el sentido cinematográfico, es la duración y esta se da a partir de un modo en el que se relacionan las cosas (una forma de moverse). La imagen del tiempo es equivalente a una imagen de la relación, del hilo que une a las cosas y que permite su libre y abierto desenvolvimiento como totalidad. ¿Cuál es el modo de la relación en Eisenstein? Como ya establecimos, es la dialéctica marxista. Deleuze explica esto, en referencia a lo orgánico, de la siguiente manera:

El intervalo, el presente variable, ha pasado a ser el salto cualitativo que alcanza la potencia elevada del instante. En cuanto al todo como inmensidad [...]. Ahora es una totalidad concreta o existente, en la que las partes se producen una por la otra en su conjunto, y el conjunto se reproduce en las partes, en tal medida que esta causalidad recíproca remite al todo como causa del conjunto y de sus partes en orden a una finalidad interior. La espiral abierta en sus dos extremidades ya no es una manera de juntar desde fuera una realidad empírica, sino la manera en que la realidad dialéctica no cesa de producirse y de crecer. (61)

La dialéctica, como método de composición, implica una reciprocidad causal entre el conjunto y el todo al que este remite a partir de sus modificaciones. El todo de la obra es causa y, a la vez, es causado por sus partes a partir de la oposición permanente y creativa que le es esencial. Oposición que, a partir de ciertos procedimientos, permite un salto cualitativo, una condensación emocional, un golpe de conciencia, que se orienta al momento patético y al salto cualitativo, al surgimiento de lo nuevo, a la síntesis dialéctica.

Teniendo esto claro, podemos abordar cómo se da la analogía del montaje cinematográfico en Edesio Alvarado.

“La guerra a muerte” se divide en cinco episodios-horas²⁴, lo que nos sugiere una concepción temporal del progreso narrativo. Cada episodio contiene saltos entre dos líneas temporales, o, mejor dicho, entre dos relatos que suceden simultáneamente y a los cuales tenemos acceso a través de la inserción de intervalos diegéticos que quiebran la continuidad del uno y del otro. Estos intervalos o trozos tratan la historia de José Domingo Alcázar y a la de Pedro Andrés de Alcázar (su antepasado). Al existir un vínculo filial entre ambos, comprendemos que, a través del paralelo, accedemos por contraste al conocimiento del desenvolvimiento de una tradición (entendiendo esta como el conjunto de generaciones subsecuentes que asume la memoria de sus lazos). Tradición que, sin embargo, no se revela a partir de distintas perspectivas sino a partir de dos momentos opuestos de la misma: Pedro genera con su muerte el mito que pervive en la memoria y le da sentido a la vida de José Domingo. Teniendo esto en cuenta, se nos presenta el problema del tiempo histórico: al ser generaciones que se suceden²⁵, la idea de su representación puede ser progresiva, como etapas que se superponen e implican un salto hacia un estadio de desarrollo superior; o circular, en donde, a pesar de que cada época tiene sus particularidades, el modo en que se desarrollan responde al mismo patrón. Cabe mencionar que estas estructuras, por así decirlo, que nos permiten racionalizar los movimientos regulares del devenir humano, no dejan de ser abstracciones que nos ayudan a cosificar y pensar en esa regularidad, que nos permiten nominalizarla y otorgarle un significado en pos de nuestros fines (lo que, como toda operación sígnica, implica un vínculo arbitrario). Esta regularidad puede bien, a pesar de generar la ilusión de un patrón continuo, no significar nada, no pervivir o simplemente ser modificada a nivel de aprehensión y significado por un nuevo imaginario (nuevas necesidades a nivel de selección y comprensión), asumido por una comunidad atravesada por, como ya establecimos, el dinamismo permanente inherente a la especie.

En “La guerra a muerte” podemos identificar un conjunto de maneras en que opera el contraste permitido por el montaje. Podemos identificar, por ejemplo:

²⁴ Esto es similar a los cinco actos utilizados en el “Acorazado Potemkin” por Eisenstein, film estrenado en 1925, en el cual se instaura el concepto de lo orgánico.

²⁵ Con exactitud son cuatro, lo que probablemente se debe a que el autor quería evitar que sus personajes tuvieran contacto con el otro a través de los recuerdos de sus progenitores. La distancia es suficiente para que solo se conozca el nombre y el mito de Pedro.

relaciones espejo, el uso de *falso raccord* y la diferencia entre los contextos sociopolíticos e históricos y el tipo de acciones que se encuadran dentro de ellos. De hecho, se puede establecer una relación espejo al principio de la obra. Este es el inicio de la línea de Juan Domingo:

Galopaba por el camino de la guerra a muerte.

Antiguo camino del galope: los conquistadores, los caciques, los capitanes de la independencia. Luego, la propia montaña puesta en movimiento por las camadas de la montonera. Mañil, por ahí, en aquel tiempo.

Hoy, otro galope.

Adonde el padrino. Tarde perra, jodido invierno, pero no se me duerma, que allá voy.

(7)

Y este es el inicio de la línea de Pedro Andrés: “El jinete comprendía la necesidad de llegar a tiempo. Y galopaba sin interrupción. De usted y del caballo depende ahora Alcázar: en esos instantes ya debe estar cercado.” (9).

Acá vemos que las dos escenas comienzan con la carrera de un jinete, los que, a pesar de que en lo superficial conllevan un objetivo distinto (uno busca acompañar a su padrino en su decadencia y el otro hacer llegar el mensaje de Bulnes), a un nivel más profundo son lo mismo: ambos buscan salvar la vida de un Alcázar y terminan con el resultado opuesto (permitiendo su muerte). Otra relación se da por los dos protagonistas, los que son de edad avanzada (ambos tienen “cabeza blanca”) y arrastran un conjunto de anécdotas relativas al uso y conformación del poder al momento de morir (Pedro es un veterano de las batallas de la Independencia y José Domingo fue senador por el Frente Popular). De estas relaciones espejo, de estas equivalencias en elementos que conforman las escenas o en algunos rasgos, que nos pueden hacer comprender una relación circular entre ambas líneas, se desprende el procedimiento que conocemos como *falso raccord*.

El falso raccord en la teoría cinematográfica se define como el salto inesperado que quiebra una expectativa de continuidad, que altera una idea de coherencia (o que integra repentinamente una nueva). Si en el montaje común, la idea es que el cambio de los planos pase desapercibido en pos de la unidad de la escena (de que el espectador crea que ha seguido presenciando lo mismo), en el falso raccord el espectador no solo se da cuenta de que no continúa viendo lo mismo, sino que se siente presa de cierto

engaño y se puede, por ello, producir un efecto de extrañamiento (el que puede permitir, al igual que para Brecht en la teoría dramática, quebrar la ilusión de verosimilitud o la tendencia a la identificación y enfocar la concentración en la idea que busca transmitir la película).

Recordando la teoría de Deleuze, en el que en el cuadro cinematográfico hay conjuntos de elementos que al moverse e interactuar entre sí se modifican y en la que, por lo tanto, el cuadro nos remite a la idea de una duración y a la de un todo abierto que siempre está cambiando (en el cual se *relacionan* todos los conjuntos), podemos complementar esto. Deleuze establece que cada vez que un conjunto o parte de él es encuadrado por el plano, siempre queda algo afuera. Esto puede ser algo que se desprende del mismo conjunto²⁶, o bien, puede ser algo que, habiéndose abarcado en el cuadro un conjunto por entero o gran parte de él, dé a entender otra cosa, la existencia de un vacío, de una idea respecto al tiempo o de un contenido espiritual. Teniendo esto en consideración y volviendo al falso *raccord*, Deleuze también dice:

El falso *raccord* no es ni un *raccord* de continuidad ni una ruptura o una discontinuidad en el *raccord*. El falso *raccord* es por si solo una dimensión de lo Abierto, que escapa a los conjuntos y a sus partes. El realiza la otra potencia del fuera de campo, esa otra parte o esa zona vacía, ese «blanco sobre blanco imposible de filmar».[...]. Lejos de fracturar el todo, los falsos *raccords* son el acto del todo, la cuña que hunden en los conjuntos y sus partes, así como los verdaderos *raccords* son la tendencia inversa, la de las partes y conjuntos a alcanzar un todo que se les escabulle. (49)

En este punto, ya podemos comenzar a entrever la intención de Alvarado al utilizar un procedimiento análogo: el hacer presente algo que no se puede ver y que escapa o está por encima de lo visible, en el todo que está a su vez en permanente modificación, en el hilo que conecta las cosas a través de su relación temporal.

El falso *raccord* en el montaje de Alvarado se da de dos maneras: por un lado, por el cambio repentino y sin introducción alguna a la otra línea temporal, a veces, inclusive, de párrafo a párrafo; y por el otro, a partir del cambio de una línea temporal (como se indicó en la manera anterior o pasando de episodio) a través de un elemento o rasgo común, lo que produce, solo en un comienzo, que el lector piense que continúa

²⁶ Piénsese en lo que habíamos dicho respecto a las relaciones de contacto: si yo filmo una casa que tiene una ventana que da a un patio, ese patio es más grande que el espacio que abarca la ventana; si yo filmo un primer plano de un pie, ese pie tiene un cuerpo y ese cuerpo se desplaza en un lugar; etcétera.

en la línea temporal anterior. Cabe señalar que esto se enfatiza por el hecho de que el vínculo de ambos personajes es filial, o sea, que, al tener el mismo apellido, se juega con la posible confusión entre ambos. Un ejemplo de falso *raccord* en Alvarado es:

[**Tiempo 1**]²⁷ Alcazar concluyó. Ni siquiera los aplausos lograron rescatarle. Algo inusitado se gestaba. Acaso un vuelco, una encrucijada. O simplemente el miedo. De cualquier modo, lo diría ante el silencio de los ojos de almendra, sabedor de que el hombre es siempre un ser adolescente de apoyo y compañía; de apoyo, porque es débil; de compañía, porque es solo, aunque lo disimule con bravatas, crueldades y espejismos que, en cuanto dejan de surtir efecto, lo denuncian en su precaria condición de novato malcriado y ladino, a quien debe enseñársele que la letra con sangre entra, y también la verdad que se escribe con ella.

[**Tiempo 2**] Como lo demostrara el brigadier.

Alcázar dejó de meditar. La habitación se oscurecía, lo mismo que el ambiente de la capital. Nadie osaba salir de los zaguanes. El único que aún permanecía ante la cárcel, como indispensable centinela, era el teniente coronel, con la cabeza reventada desde la hora del fusilamiento. (31)

En el cine un procedimiento similar se montaría con dos actores distintos, por lo que la comprensión del montaje temporal sería automática²⁸, pero acá el apellido produce una ambigüedad (posibilitada por el lenguaje), que permite que la lectura sea activa, que no sea solo un hundirse en la conciencia de los personajes, sino que pueda incluir un análisis crítico de la situación. Otro ejemplo, esta vez condicionado por un elemento común, es:

[**Tiempo 2: final de la página 42**] Algo maravilloso iba a ocurrir: de un segundo a otro, su madre lo llamaría para viajar hacia Los Angeles. Entretanto el espacio crecía, la selva modulaba: arriba, joven holgazán, ya los caballos han bebido, tu compañía te ha adelantado, ahora tendrás que galopar sin freno: Merceditas espera bajo el soportal.

Y el jinete se puso en movimiento sin importarle el vacío que se originaba tras su rastro.

[**Tiempo 1: comienzo de la página 43**] En cuanto el jinete se detuvo, los perros se adelantaron. La damajuana corcoveó al ser retirada del arzón. Su propio peso la sostuvo inmóvil, pendiendo del puño entumecido. Cuando el hombre avanzó, los perros lo flanquearon. Por segundos, la noche fue algo aparte y unitario.

—Quién va —dijo la voz del interior.

²⁷ Agrego esto en pos de la claridad de lo expuesto. El “[Tiempo 1]” será en referencia a la línea temporal de José Domingo y el “[Tiempo 2]” a la de Pedro. En la obra nada hace advertir estos cambios.

²⁸ Un ejemplo de esto sería *The Godfather Part II* (1974), protagonizada por Al Pacino y Robert De Niro.

—Yooo, Modesto.

Este tipo de contraste, que pareciera provenir de la profundización de una relación espejo, enfatiza la visión de elementos equivalentes, lo que fortalecería la idea de que la obra representa un tiempo histórico circular. Sin embargo, esto no niega la opción de que también la equivalencia esté restringida al campo de una tradición establecida desde el sacrificio de Pedro y que se encuentra moribunda en el tiempo de José Domingo, una tradición que nace a partir de una trampa (el engaño del remplazo del correo Ruiz), que pervive en la participación de sus sucesores en el acontecer nacional y que culmina en el último de su estirpe, José Domingo, cuyos hijos no creen en la unidad con la tierra, en la herencia de su sangre (por lo que se quebraría la circularidad). La equivalencia en el uso de algunos elementos, justamente, hace que diferencias como esta última adquieran una relevancia especial, que maticen y le den forma al desarrollo de la herencia filial en el imaginario familiar, que nos permitan entrever, como un elemento no visible pero presente, cómo el tiempo modifica la conciencia (ergo, que existe una dimensión donde sucede esa modificación, los cambios de imaginario: el fuera de campo).

Para terminar con lo del montaje, lo abordaremos en términos de reiteración y extensión, para comprobar si subyace algún tipo de conclusión en ello. Distinguiremos las líneas por los nombres de los protagonistas y mediremos su extensión en páginas (aproximadas):

HORA 1	HORA 2	HORA 3	HORA 4	HORA 5
José Domingo (3p)	José Domingo (3p)	Pedro (3p)	José Domingo (18p)	José Domingo (13p)
Pedro (2p)	Pedro (3p)	José Domingo (17p)	Pedro (5p)	Pedro (1p)
José Domingo (14p)	José Domingo (7p)	Pedro (2p)	José Domingo (3p)	José Domingo (2p)
Pedro (2p)	Pedro (2p)	José Domingo (3p)		
	José Domingo (8p)			

Si bien es notoria la predominancia de la línea temporal de José Domingo en términos de extensión, ya que nunca deja de tener en cada episodio más de quince páginas, y la de Pedro, en general, abarca alrededor de cinco, lo que podemos notar al examinar el cuadro, es que la línea de Pedro tiende a su condensación, casi a su anulación. En las primeras tres horas aparece dos veces, en la cuarta solo una aunque de cinco páginas, y en la última solo una de una página (en realidad es un poco menos), como si lo que sucediera en la línea de José Domingo, en una vida solitaria y acosada por su misma cotidianidad, afectara la línea de Pedro, la del anciano veterano de guerra que se convierte en mártir, no en lo relativo a las acciones (los relatos, como hemos dicho, son autónomos; los hechos son independientes entre sí), sino en lo que se refiere a su constatación como materia verbal, a su existencia narrativa: la historia de la decadencia de José Domingo es también la historia de cómo pasa al olvido Pedro.

Genette define la analepsis como parte de las anacronías, o sea, como parte de las discordancias que pueden haber entre “el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia [...]”(91). La analepsis se definirían como las discordancias retrospectivas, las que, a partir de un relato primero (al que se subordinan), evocan: “un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos”(95). Evidentemente, nosotros al tratar con rememoraciones de los personajes de Alvarado, estamos trabajando con las analepsis, las que, en este caso y según Genette, se podrían considerar heterodieéticas, ya que aportan antecedentes respecto a los protagonistas y no hay riesgo de “interferencia narrativa”(106), de colisión entre el segmento recordado con el relato primero.

Las evocaciones, las rememoraciones, responden, al menos para nuestros protagonistas (el correo Ruiz difiere en algunos momentos, por ejemplo cuando recuerda el momento en que le dan las órdenes que se encamina a ejecutar), a la necesidad de evocar un pasado relativamente distante, en el que las cosas fueron distintas, lo que contrastan con su situación actual, por lo que podríamos entender que recuerdan desde la nostalgia. Esto no quiere decir que no haya una relación de causalidad, sino que esta se da en otro sentido, en uno que va más allá del orden de los

hechos: la rememoración sirve como antecedente respecto a la reflexión o conciencia existencial de los protagonistas. Cabe destacar, antes de incluir unos fragmentos, que el modo en que se insertan las analepsis es el mismo que con el montaje (se diferencian en el concepto, pero en el plano técnico su mecanismo es similar). En general, aparecen disruptivamente y estimuladas por un elemento que abre el campo mnémico, por un objeto o rasgo común del relato primero con el relato subordinado. A continuación, un ejemplo desde la línea temporal de José Domingo:

[Tiempo 1] —La guitarra —exclamó Alcázar—. La guitarra sevillana traída por tu padre. Fue a descolgarlas. Entonces, se fijo en la pared. Ahí, sobre el mañío rejuvenecido por el extraño resplandor.

—La adarga —gritó—: el símbolo de los Alcázar. Brindaremos ante ella.

[Analepsis retrospectiva a un momento anterior del Tiempo 1] Se pusieron de pie. Entonaron algo que sonó a solemne. La adarga contrastada del mañío: un sol ennegrecido, agónico ya, que había esplendido en las batallas más antiguas, sobre las correosas rutas castellanas o por el farallón mediterráneo, lleno de luz calcárea y mascarones moros, cuando recién tomaban forma los pueblos, las estirpes, el apellido mismo. Alcázar ignoraba su origen preciso. (60)

Y acá otro ejemplo (en donde se retorna al relato principal a partir de un elemento común: los párpados), pero esta vez desde la línea temporal de Pedro:

A quién le importa nada. El que importa eres tú, Pedro Andrés: ¿no ves que tu don Ambrosio se te va?

—Adiós, Virrey. Y buena suerte en Lima.

Alcázar mantuvo los párpados cerrados hasta después de la despedida: a su virrey ya no volvería a verlo. El azar y la muerte se intercalaban siempre entre los anhelos y la plasmadura. Pero la lealtad aposentada se radicaría ahora en la memoria. Y en el hijo que el virrey dejaba [...].

Alcázar abrió los párpados, y todos esos años desembocaron ahí, en la plaza de Los Ángeles, hasta confundirse con el humo. (71)

Los patriarcas y los héroes se van y la realidad se condensa en un lugar sitiado, en el encierro. La rememoración permite dar constancia de la fuga, de lo que ya no está, de lo que solo está presente, a partir de su ausencia, en la memoria (remite entonces a una concepción temporal particular, enlazada a la fuga y la distancia). Esto permite que la conciencia del tiempo sea una constante en la obra, en tanto la soledad o la proximidad de la muerte operan como promotores de la actividad mnémica y la epifanía

existencial (como la apertura a la actividad metafísica del individuo). La memoria, además, permite contrastar la actividad política histórica de ambos protagonistas con su momento presente en el relato, permite visibilizar quiénes fueron, lo que hicieron y cómo eso repercutió en cómo terminaron en un aspecto tanto material como espiritual. En particular, no es difícil encontrar citas aforísticas como estas en la novela de Alvarado: “La soledad comienza cuando se la teme, pero devasta sólo cuando se la comprende.” (76), y también: “Aprende a soportarlo. La presencia anticipada de la muerte nos enseña a vivir; la ausencia inesperada de la vida nos enseña a morir.” (91).

Para terminar este capítulo, vamos a analizar cómo se configura la obra a nivel significativo, es decir, a cómo los enunciados se ordenan a partir de un estilo particular para conformar un discurso y cómo este *focaliza* ciertos aspectos de los personajes, orientados a descubrir y reflexionar sobre sus problemáticas existenciales, también a partir del conflicto y el contraste.

Como adelantamos en la introducción, el narrador de “La guerra a muerte” es omnisciente, extradiegético y utiliza el estilo indirecto libre (en adelante EIL). El EIL, según el “Diccionario de terminología crítica y terminología literaria” (2013) de Marchese y Forrandellas, se define como: “característica de la novela moderna: el narrador cede la palabra indirectamente a los personajes, «insertando en el relato, como parte integrante de él (y no sencillamente como monólogo “aparte”) fragmentos del discurso» (Terracini, *Análisis estilística. Teoría, storia, problemi*).” (146), cuyo narrador, además: “se advierte en la variación de los modos y tiempos verbales” (Ibidem.).

Estas características se cumplen a cabalidad en la prosa de Alvarado, lo que se puede comprobar casi con cualquier párrafo de la novela. Tenemos, por ejemplo, este segmento de la cuarta hora:

Alcázar se engujó los párpados. En el fondo de su mirada desierta se originaba lo peor de un sueño desarrollado dentro del sopor: he ahí que un anciano ya petrificado ordena cesar el cuerpo a cuerpo, quiebra su lanza de combate y enarbola una bandera blanca. Lo peor. Pero es un sueño, brigadier. Usted está próximo al tabique, en los ojos de la novia. El alférez mira desde el otro lado. Y llora todo el tiempo. El anciano petrificado es subido al caballo como un Cid insepulto. Se abandona la isleta. Se entrega el campamento. Así sea. El anciano petrificado encabeza la marcha. ¿Hacia dónde? Poco importa ya. Esto ha dejado de ocurrir. O nunca ha sucedido. (100)

Se nos presenta acá la convivencia de la tercera persona del indicativo con la segunda persona del mismo, más la inserción de un adverbio interrogativo (lo que implica que el narrador omnisciente usa elementos propios del diálogo, o sea, la impostura de lo directo dentro de lo indirecto). El uso del EID, sin embargo, no es casual en la obra, en tanto en este caso también funciona a través del contraste: no es una continuidad plana, es un conjunto de formas gramaticales que, a partir de la contraposición, logra una apariencia de unidad, logra proyectar un significado común; o sea, opera igual que el montaje y la rememoración. Cabe decir que la contraposición en la prosa no solo se da internamente en el EID, sino también en contra del estilo directo. El narrador omnisciente controla el interior de los personajes, pero las escenas, la explicación del desenvolvimiento de los hechos, se nos presenta a través de los diálogos, dejando a la prosa la tarea exclusiva de develar algunos aspectos menos visibles de los personajes: el espiritual, existencial o emocional, lo que se acompaña, en ocasiones, con las cosas que ellos miran, con cómo las miran (en resumen: lo que se esconde detrás de las palabras dichas).

Se comprueba y torna evidente, después de este análisis, el principio dialéctico y orgánico, por analogía al modo de Eisenstein, que se impone en la novela de Alvarado: las tres escalas o estadios que componen la obra (montaje, analepsis y EID) se estructuran y generan significado de la misma manera: a partir de la irrupción y el contraste, lo que faculta no solo la comparación de lo distinto (que permite dar constancia de lo común y lo diferente) sino la síntesis, la imposición de la unidad o el fuera de campo al que el procedimiento hace alusión: el tiempo, el que además es el factor principal que motiva la reflexión de los personajes.

Si comprendemos que el fuera de campo del montaje es la modificación de los imaginarios condensada en la evolución filial; si comprendemos que la rememoración se utiliza en pos de ser un antecedente causal y nostálgico de la conciencia del paso ineludible del tiempo y de las sucesivas transformaciones que arrastran los personajes; y si comprendemos que, justamente, la interioridad de los mismos en su presente diegético se nos presenta a través del contraste de tiempos verbales, de distintas flexiones, lo que nos permite tener distintas perspectivas, focalizar (al modo de Genette, como punto de vista) los conjuntos a través de distintos planos montados para

obtener una imagen diversa de la duración, de la transformación; si tenemos todo esto en cuenta, podemos entrever que el hilo que une los conjuntos hacia arriba es el *tiempo*, son maneras dialécticas en que se manifiesta el tiempo, lo que, considerando que es una novela histórica, es precisamente el problema que atañe a los personajes, las ilusiones que se conforman a través de la conciencia del mismo en una comunidad humana: hay una reciprocidad de todas las partes.

Ahora, en las conclusiones finales, analizaremos la imagen del tiempo que se nos entrega en el plano del contenido, teniendo en cuenta todo lo dicho anteriormente.

IV. CONSIDERACIONES FINALES Y CONCLUSIONES

“La guerra a muerte” abre con un epígrafe de Esquilo²⁹: “Los muertos matan a los vivos”. Mismo epígrafe que utiliza Ortega y Gasset en sus “Meditaciones del Quijote”, texto que parece ser base, más que cualquier otro, de las reflexiones y disyuntivas existenciales de los personajes. La obra de Ortega y Gasset, que versa sobre la degradación de lo ideal en pos de la imposición de lo real como camino para la germinación de la novela realista, contiene un conjunto de principios, dos principalmente, que notamos en las reflexiones del narrador omnisciente o en los diálogos directos de los personajes de Alvarado. Estos se refieren al desarrollo natural de lo propio y el héroe moderno como entidad trágica y cómica a la vez.

A continuación tenemos una cita que hace referencia a la idea de que cada raza contiene en sí misma cierto desenvolvimiento particular que permite *clarificar* la realidad según sus necesidades, que permite asentar conceptos en pos de la seguridad de la comunidad, lo que confirma el primer principio mencionado:

[...] cada raza un ensayo de una nueva manera de vivir, de una nueva sensibilidad. Cuando la raza consigue desenvolver plenamente sus energías peculiares, el orbe se enriquece de un modo incalculable; la nueva sensibilidad suscita nuevos usos e instituciones, nueva arquitectura y nueva poesía, nuevas ciencias y nuevas aspiraciones, nuevos sentimientos y nueva religión. Por el contrario, cuando una raza fracasa, toda esta posible novedad y aumento quedan irremediamente nonatos porque la sensibilidad que los crea es intransferible. Un pueblo es un estilo de vida, y, como tal, consiste en cierta modulación simple y diferencial que va organizando la materia en torno. Causas exteriores desvían lo mejor de su ideal trayectoria de este movimiento de organización creadora en que se va desarrollando el estilo de un pueblo y el resultado es el más monstruoso y lamentable que cabe imaginar insuficientes. (131-132)

El concepto es el instrumento de la cultura para otorgarnos claridad, según Ortega y Gasset (122). Para poder asegurar la transmisión, la herencia de la sensibilidad y las relaciones de cada época, se desarrollan conceptos propios que se heredan a las generaciones siguientes. Este acto de generación está ligado a las circunstancias, a la tierra, en tanto implica “dominio suficiente de la conciencia sobre las imágenes” (122), en tanto se funda en un fenómeno perceptivo enraizado en las circunstancias. La

²⁹ Esta cita se encuentra específicamente en Las Coéforas.

cultura extiende los conceptos, a partir de que estos, como realidad esquemática³⁰, permiten hacerlo, permiten crear ficción, permiten crear los estímulos o elementos que permean y constituyen lo que nosotros entendemos como *imaginarios*³¹, los que, a su vez, nos permiten comprendernos como una unidad, como una comunidad que se relaciona de una manera similar con el medio y que comparte cierta manera de entenderlo.

En la obra de Alvarado vemos cómo se constituye una tradición, un imaginario constituyente de una unidad (de la cual es trágica y sumamente consciente José Domingo) y cómo esta llega a su fin, cómo se condensa en esta suerte de anciano solitario cuya única función en la vida es la de recordar las historias de su pasado, que solo son importantes para su ahijado y para él.

Por ejemplo, una alusión a lo propio, a lo que si se interrumpe por elementos foráneos pierde su desarrollo natural, se encuentra en una discusión que da José Domingo respecto a la reforma agraria (que se sustenta en el tópico de la diferencia campo/ciudad):

—Eso fue más bien un reventón, producto de la injusticia. Como otros, antes y después. Pero lucha abierta, no. Ni siquiera acción política generalizada se ha dado todavía en las zonas agrarias. Nuestra gente pide cambios, no alzamientos. Estos son ajenos a su sentir. Por eso cuando asoman por acá ciertos activistas urbanos disfrazados de inquilinos, se ven más raros que curas de parranda.

—Usted resuelve todo con sarcasmos.

—La verdad suele ser sarcástica porque deja al desnudo las deformaciones y desproporciones del error. El suyo, en este caso, parte de prejuzgar las cosas desde una secretaría electoral.

—Sin embargo la reforma agraria se está planteando en toda América Latina.

³⁰ Ortega y Gasset define los conceptos como esquemas que permiten diferenciar y precisar la relación que tienen unos con otros.

³¹ Sin ánimo de profundizar en demasía, comprendemos lo imaginario como el conjunto de abstracciones o significaciones que permean y cohesionan la sociedad (en un contexto histórico determinado) tanto a nivel de símbolos como de su institucionalidad, lo que, a su vez, dota en un grado ontológico al individuo de elementos que le permiten tanto reconocer a otros como a sí mismo. Lo imaginario, no obstante, no opera solo como elemento cohesivo a nivel de orden social, ya que, al ser una fantasía de índole colectivo (una manera en que un conjunto se distancia de su realidad), también puede constituir una fuerza transformadora (las comunidades pueden generar mitos o relatos que las impulsen a fines distintos a los que hegemonizan su contexto). Para más información al respecto se puede consultar “El imaginario social constituyente” (1997) de Castoriadis o “Imaginario y utopías” (2005) de Carretero.

—Sí, pero su necesidad, su exigencia, ni aquí ni allá han surgido de la agitación campesina. (77-78)

Si comparamos esta cita con la que hace referencia a las motivaciones indígenas en el segundo capítulo³², comprenderemos que se patenta una visión negativa sobre lo que no se sustenta en la experiencia propia, que ello implica el riesgo de la pérdida de un sentido original. De hecho, el problema que se presenta de manera constante en la vida política y familiar de José Domingo es la protección de la unidad, es tanto el hecho de que el resto intente imponer desde afuera teorías a las personas sin respetar sus procesos naturales, como también el que sus hijos no estén interesados en mantener una relación con la tierra conquistada y sostenida desde la guerra a muerte, no les interesa encarnar las categorías, provenientes de la memoria familiar, que le han otorgado sentido y propósito a su vida. De este afán de memoria y propósito, que se fuga, que no deja de ser una imposición volitiva de un ideal sobre la tierra y la descendencia, Alvarado dice:

Ella había entrado a comprender la obstinación de Alcázar por prevalecer: la réplica a un presente donde lo auténtico y profundo tendía ser suplido por lo advenedizo y lo banal, sin relevancia ni permanencia. Así es y hay que pedir perdón por haber podido creer que tal empeño en la resurrección de la memoria y la consiguiente sujeción a su regencia eran sólo una fijación anómala que el frenesí y los años iban enquistando en un espíritu a presión, con riesgo de convertirla en fistula rebelde. Cualquier mujer se habría propuesto lo mismo: el rescate de su hombre de aquella aberración figurativa. Pero ahora, al dar con el significado, se termina por reconocer que es cierto: lo que la tierra hace nada lo deshace, y únicamente así los sentimientos y los actos obtienen su unidad y su continuidad, generando una herencia tal como la ambicionada: trasmisible en la sangre. (57)

La búsqueda de la continuación de una tradición enraizada en la unidad de la tierra conquistada, la preeminencia de lo auténtico en el carácter de Juan Domingo se ve confirmada por el juramento que realiza en sus bodas de plata: “[...] en nombre de los Alcázar vivos y los Alcázar muertos, con la investidura del pasado y la potestad del presente, juro ante esta adarga, símbolo de nuestra estirpe, ser leal a mi sangre y mi tierra [...]” (61). Sin embargo, poco después se puede constatar el resultado de su proyecto, en tanto la apatía de sus hijos, de los continuadores del proyecto, “sepultaba

³² En las páginas 32 y 33.

en la prehistoria todo proyecto de comunidad” (66), no solo en el sentido de la pérdida de interés en la permanencia del mismo, sino también por la nula empatía o voluntad de comprender, por una nula noción de su seriedad:

—Allá tú si quieres mostrarte imbécil. Pero también cuenta lo nuestro, lo actual. Esto que hacen hoy es una deserción.

—Papá, cómo puedes... El patriarcado, el clan Alcázar, la unidad sangre-tierra son elementos decorativos. Sólo eso.

[...]

—Nos has dado una vida estupenda –continúo Juan Cristóbal–, con fiestas inolvidables. Yo tenía dieciséis años cuando celebramos las bodas de plata. Entonces hiciste un juramento al estilo Ritual de Musgrave. No te lo habrás tomado en serio. (66)

Considerando lo citado, entendemos que se conforma un camino de dos vías hacia la degradación: en tanto el Alcázar que justifica el anhelo de tradición, desde el cual se puede trazar la memoria de los patriarcas, vive y muere de forma heroica, y el último de su estirpe, al contrario, ya se encuentra muerto en vida bajo un presente solitario y reiterativo, en el cual solo su ahijado se preocupa por él y, justamente, motivado por esa preocupación genera un plan que termina teniendo como consecuencia su defunción. Y a la vez, tenemos la degradación a partir de la ineludible pérdida del proyecto de vida de los patriarcas, esto porque la realidad se impone por encima del mismo: los hijos de José Domingo tienen proyectos en el extranjero (y no les importa la tierra) y Eleonora, su esposa, está muerta. Todas las memorias nos dirigen a este punto, a la degradación, que podríamos denominar *grotesca*, de un proyecto de vida cuya continuación es imposible. En este punto podemos volver a Ortega y Gasset, en lo relativo a la evolución de la novela y al concepto de lo trágico y lo cómico.

Haciendo una leve síntesis interpretativa, Ortega y Gasset comprende que la imaginación es una manera de enfrentarse a la realidad, de establecer una distancia que permite algún grado de seguridad ante la incertidumbre, que permite la generación de un propósito ante la misma. El camino de la literatura, de la épica clásica hasta el naturalismo, estaría determinado por el acortamiento de esa distancia, por mostrar la realidad “como destrucción del mito, como crítica del mito”(176): de los hechos protagonizados por héroes que se relacionan con los dioses en un pasado inmemorial, de los hechos protagonizados por héroes que buscan aventuras, de la sucesión de acciones interesantes per se, pasaríamos a las descripciones, a representar las

perspectivas de vidas comunes que, en su cotidiano, retratan una época; al análisis de las condiciones de esas vidas retratadas con la mayor objetividad y frialdad posible. Siguiendo esta idea, Ortega y Gasset comprende que lo *trágico* implica una voluntad ideal que se contrapone a una realidad que quiere transformar y que lo *cómico* se define como el ridículo que provoca al ser vencido por ella. En sus palabras:

Del mismo modo que las siluetas de las rocas y de las nubes encierran alusiones a ciertas formas animales, las cosas todas desde su inerte materialidad hacen como señas que nosotros interpretamos. Estas interpretaciones se condensan hasta formar una objetividad que viene a ser una duplicación de la primaria, de la llamada real. Nace de aquí un perenne conflicto: la «idea» o «sentido» de cada cosa y su «materialidad» aspiran a encajarse una en otra. Pero esto supone la victoria de una de ellas. Si la «idea» triunfa, la «materialidad» queda suplantada y vivimos alucinados. Si la materialidad se impone y, penetrando el vaho de la idea, reabsorbe esta, vivimos desilusionados. (179-180)

A lo que sumamos:

Pues bien: volviendo al hecho del heroísmo, notamos que unas veces se le ha mirado rectamente y otras oblicuamente. En el primer caso convertía nuestra mirada al héroe en un objeto estético que llamamos lo trágico. En el segundo hacía de él un objeto estético que llamamos lo cómico.

Ha habido épocas que apenas han tenido sensibilidad para lo trágico, tiempos embebidos de humorismo y comedia. El siglo XX—siglo burgués, democrático y positivista—, se ha inclinado con exceso a ver la comedia sobre la tierra. (190)

La imposición de la realidad, su victoria, sobre la noción de lo ideal, sobre la distancia que intentan imponer los conceptos que nos resguardan, sobre la distancia que impulsa nuestra voluntad, no solo conlleva lo cómico, sino que, llevando esta al héroe a un margen excesivo de patetismo, como es el caso de la narrativa de Alvarado, conlleva también lo *grotesco*, concepto que, de manera coincidente, Wolfgang Kayser lo determina como cuando se establece una distancia que nos hace extraña la realidad, que vuelve impresionante lo que siempre ha estado entre nosotros, por lo que nuestras nociones pasadas a la epifanía se tornan inestables, por lo que se quiebra nuestro “orden cósmico” (225). Por ejemplo, entre otras cosas, comenta: “En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida. Corresponde a la estructura de lo grotesco el que nos fallen las categorías de nuestra orientación en el mundo” (225). Fenómeno que se correspondería con la incapacidad de “creer en

una imagen del mundo cerrada y en un orden acogedor como los habían aceptado los tiempos precedentes” (Kayser 229).

“La guerra a muerte” de Alvarado exhibe un camino hacia la degradación grotesca, hacia la incomprendibilidad del medio, hacia la aceptación de que la existencia es, en lo fundamental, imprevisible. Si tomamos en cuenta las tres últimas citas que enseñamos de la novela de Alvarado³³, inferimos que la idea de restablecer la unidad de la memoria a través de la herencia sanguínea se torna ridícula para su descendencia (sus hijos se irán a trabajar al extranjero para aprovechar el devenir financiero; ergo, abandonarán, por factores relativos a la modernidad y la globalización, la tierra que juró proteger, a la cual dedicó su vida). José Domingo Alcázar, entonces, ya lejos del Senado, de sus hijos, con su esposa fallecida en un naufragio, comprende en vida la inutilidad de las cosas y se aparta del mundo, se refugia en su casa, en esa “zona inhabitada del universo, donde no rigen las capciosas significaciones del tiempo” (91), que es lugar a donde lo va a ver Modesto para intentar salvarlo. En la rememoración del funeral de su esposa, nos encontramos con un diálogo con Cesar Adriano, el único de los dos hijos que asiste (que se llama igual que su abuelo, el hijo de Pedro de Alcázar, otra relación espejo), aunque lo hace en parte para reclamar su herencia. En esta escena se constata cómo la lucha trágica se torna ridícula:

—Aceptas las cosas muy cómodamente.

—¿Y qué más hacer? ¿O crees que se trata de una maniobra del destino contra ti? Eso es pretensión, soberbia. Acaso sigas adepto a la tragedia griega.

—Hablas de lo mismo que tu hermano. Nada te ha enseñado la muerte de tu madre.

—Papá, tu obstinación te hace pelear con la sombra. (89)

Y un poco más adelante el narrador omnisciente nos adentra en la siguiente reflexión:

Ahí, enterándose de que la declinación había llegado. Y con ella, el comienzo de lo que siempre se negara a aceptar: la desintegración de la unidad y la amputación de la continuidad, no ya en cuanto a sus empresas y su estirpe, sino en sí mismo, en su propia capacidad de generarlas. [...] Cómo haber olvidado que los sueños, los propósitos, las obstinaciones mueren con quiénes los sustentan, y que luego otras personas los modifican, los mercan, los avientan. [...].

³³ En las páginas 53 y 54.

Lo pensaba mientras el station-wagon rehacía el camino: ese mundo orgánico y global que él concibiera como objetivo y cima había llegado a su extinción. Al desertar los hijos, el régimen quedó ya sin sucesión, pero aún a salvo en su unidad, contenida en Eleonora y él. Entonces, el naufragio: el golpe en frío y a deshora. Faltando ella, no habiendo con quién ni cómo reemplazarla, caría el último reducto. No quedaba objetivo ni razón de otra lucha. (90-91)

La realidad, encarnada en la voluntad de los otros, se impone sobre el deseo de instaurar una tradición filial, de apreciar como una herencia la relación con la tierra antaño conquistada y defendida. Desde ese punto la declinación es ineludible: pierde su caballo al asesinar a un descendiente de los Mañil, queda en la soledad absoluta y es visitado por su ahijado Modesto. La visita, cabe destacar, trabaja como *guardahilos*, un empleo que está consciente que será superado por el tiempo, que quedará obsoleto. Modesto busca la resurrección del ideal degradado y para ello planea que, a través de la sugestión y en medio del jolgorio y la ebriedad, salgan a enfrentarse a los otros Mañil que vienen por venganza (se subentiende que la lucha permanente entre los Alcázar y los Mañil es una metáfora de cómo se forja el vínculo con la tierra, de que el proceso para que la idea de una estirpe patriarcal adquiera sentido está mediado esencialmente por la discordia). La relación figural es clara: busca que José Domingo restablezca la unidad perdida a partir de la emulación de Pedro, busca la imitación figurativa a partir de la reinstauración del conflicto mítico. Lo patético y grotesco del resultado también es claro: a Modesto borracho se le escapa un tiro y asesina a José Domingo (y acaso tal vez también a sí mismo con ello, ya que también, con su padre muerto, era la única conexión que le quedaba con el mundo: Modesto es el último de la estirpe de los Manquilef). Al morir Alcázar quedó: “Así, en posición fetal, como si buscara la involución anulatoria” (119)³⁴. Todo intento de restauración del orden, del paraíso perdido, es inútil; toda volición idealista que busca imponerse al tiempo está

³⁴ Cabe precisar que nos encontramos con cierto grado de ambigüedad respecto a quién muere al final de la novela, si Modesto o José Domingo: “Fue aproximándose al cuerpo boca arriba. Se arrodilló. Sus manos cogieron la cabeza blanca. Así, en posición fetal, como si buscara la involución anulatoria, se quedó mirando por detrás del vacío.

—Mañana... tú... —barbotó la voz de pajarito nuevo.

Y como la voz no prosiguiera, Modesto entró también en agonía.” (119)

A pesar de que el sintagma nominal “pajarito nuevo” pueda crear cierta confusión, en tanto “nuevo” remitiría a joven y por lo tanto al ahijado, el adverbio “también” es claro: Modesto se suma a la agonía de José Domingo.

condenada a sumergirse en la nada. Acá podemos identificar, sin embargo, una diferencia por contraste con la muerte de Pedro de Alcázar, que nos otorga todavía más luces sobre lo que venimos constatando. Pedro, sus oficiales, soldados y civiles que buscaba proteger mueren a manos de Mañil y sus hordas, no sin antes resistir “hasta que falten la pólvora y la vida” (99). Capitula, le cortan la cabeza y después: “Ferrebú, alcohólico y sacrílego, asperja aguardiente sobre los patriotas degollados. Mañil y sus mocetones carnean en vivo a los rehenes [...]” (93). Considerando esto, podemos decir que, a pesar de las relaciones espejo, Pedro de Alcázar cumple su destino trágico, en cambio José Domingo está imposibilitado de cumplirlo, la realidad (que no responde a sus deseos, que lo ignora) no se lo permite. Esto, inclusive, se nos presenta en otros detalles: Carolina, la mujer que le sobrevive a Pedro, permite la continuación de la stirpe. Eleonora está muerta y para sus hijos eso no es relevante. El camino que se abre desde Pedro es anulado por José Domingo. Anulación que, al presentar Alvarado en simultáneo las últimas horas de ambos y teniendo en cuenta que ambos están distanciados temporalmente, o sea, que lo que se sucede entre la apertura del camino y su anulación es el tiempo, se deduce que es un fenómeno temporal.

Hasta acá hemos visto cómo en “La guerra a muerte” se mantiene y consolida el motivo por antonomasia, precisado por Ortega y Gasset, que desarrolla la novela realista moderna desde el Quijote. Cabe ahora entonces caracterizar cuál es la noción del tiempo que representa la obra, comprendiendo que esta misma relación se nos presenta a través del montaje y la rememoración (a través del *fuera del campo* que explicamos en el capítulo anterior): si lo que separa lo trágico de lo cómico y/o grotesco es el tiempo, entonces se puede identificar como un agente causal del proceso que lleva de un punto a otro.

Anteriormente establecimos que el tiempo podía entenderse como una circularidad o como una progresión lineal. Sin embargo, tal vez no haya una contradicción inherente entre circularidad y dialéctica (tal vez esta no sea necesariamente equivalente a progresión). En nuestro caso, Alvarado nos presenta dos personajes en relatos simultáneos cuyas características o acciones pueden comprenderse a partir de una relación espejo, aunque, no obstante eso, estos se diferencian en tanto uno representa el comienzo de una relación y el otro su fin. Entre

ambos, están otros personajes, el abuelo y el padre de José Domingo, de quienes dice que: “murieron estérilmente por haber vivido sin fidelidad a la tierra y, sobre todo, sin finalidad en ella.”(35); afirmación que realiza a pesar de que ambos estuvieron presentes en conflictos políticos protagónicos del devenir del país. Se patentó la idea de que la fidelidad a la tierra, a la herencia del brigadier de Tarpellanca, es lo único que permite el libre desenvolvimiento del destino de los Alcázar. El principio de la *fidelidad*, por lo tanto, se asienta en un conflicto bélico, en una confrontación, en la guerra a muerte (por cuya participación Alcázar consigue heredar las tierras), lo que se contrapone a que presenciáramos el fin de la misma, en tanto no solo los conflictos han acabado y ha llegado el desarrollo financiero y otras modalidades para el desenvolvimiento del individuo, sino que también se ha dejado de creer en ellos (no tienen sentido con la unidad ya fragmentada).

Uno puede entrever la circularidad del tiempo en la repetición de acciones, circunstancias y descripciones (se podría asumir, inclusive, que el devenir de todos los Alcázar constituye un patrón de sacrificios). Sin embargo, también se comprende que la apertura de esta circularidad parte con el primer sacrificio y que esta termina con el último (la degradación total del ideal a partir del paso de lo trágico a lo cómico y grotesco): o sea, está condicionada por la pervivencia del imaginario que implicó, a su vez, esta apertura. Si, junto a Hayden White, entendemos la historia a partir de la *causación figural*, a partir de una sucesión de figuras y promesas, es decir: de un imaginario que subyace a una comunidad, en donde pervive sincrónicamente la idea del cumplimiento de un cuadro o pose, y de un conjunto de normas y acciones que tienen significado a partir de él, lo que tiene sentido en tanto el mismo, a partir de una selección diacrónica, de una selección interesada de hechos del pasado proyecta un futuro como promesa (que se cumple, supuestamente, al cumplirse la figura, pero esta es en esencia incumplible); lo que White desarrolla de la siguiente manera:

Auerbach sostiene que la historia es precisamente el modo de existencia en el cual los acontecimientos pueden a la vez ser cumplimientos de eventos precedentes y figuras posteriores. Tal esquema le dotó de un modo de caracterizar la peculiar combinación de novedad y continuidad que ha distinguido a la existencia histórica de la natural. [...] La verdad presente de manera latente en la idea del propósito divino como siendo revelado en el esquema de la figura y cumplimiento era que el significado de los eventos que

acontecen en la historia presente consiste precisamente en lo que ellos revelan acerca de ciertos acontecimientos previos respecto de los cuales ellos no implican relaciones causales o genéticas de ningún tipo. Su relación es genealógica en la medida en que los agentes responsables de la ocurrencia del acontecimiento posterior opten por el acontecimiento previo como un elemento de la genealogía del evento ulterior.

De este modo, Marx en el *Dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, por ejemplo, no sugiere que la revolución francesa de (febrero) 1848 fue causada en modo mecánico alguno por la Revolución Francesa de 1789. Tampoco representa ambas revoluciones como relacionadas genéticamente. La revolución posterior es genealógicamente afiliada con la previa en la medida que los agentes responsables de la última identifican su revolución (de manera justa o injusta) como la culminación de la primera. (45)

Si tenemos en cuenta esto (lo que nos permite deducir que la selección de la genealogía puede saltar hechos por alto, los mismos hechos que condujeron realmente al contexto en que se realiza), podemos cerrar entonces el cuadro y comenzar las conclusiones.

En “La guerra a muerte” no identificamos una dialéctica del tipo marxista (eso sería el límite de la comparación o analogía con Eisenstein), en tanto no hay un salto hacia una etapa cualitativamente superior. Lo que identificamos es un proceso dialéctico y a la vez azaroso (la resolución del conflicto tiende a dirimirse a través de la casualidad), en donde la síntesis de las fuerzas enfrentadas puede generar un nuevo estado que, sin pertenecer a una escala superior, invalida el imaginario y el conjunto de valores que le otorgaba sentido y propósito a los individuos del estado anterior (la diferencia entre las generaciones). Quizá, teniendo la conciencia de este aspecto, se podría argüir que hay circularidad en tanto estamos sometidos a una permanente resignificación desprovista de finalidad (el paso de una figura a otra, cada una sosteniendo una promesa distinta en pos de la superación humana y del orden social), que pervivirá hasta que se agote y extinga la especie, así como se extinguen los individuos característicos de cada época. Esa sensación de que lo único que trasciende es el agotamiento, es la degradación hasta lo patético y lo grotesco hasta que se reinicia el ciclo, sisifítico en cierta medida, es lo que empapa la obra de Alvarado, es el absurdo existencial y sustancial al que acceden los personajes a través de sus reflexiones. El sacrificio de hoy abrirá una nueva época en la cual el mismo sacrificio

no importará³⁵. Es así que durante el transcurso de la obra se alude o menciona la idea del *espectro*, de los fantasmas, del fantasma de Turra o de Ruiz. Son las historias marginales que adornan las noches en los caminos, son las historias en las que todavía se encuentra presente lo ausente, como algo fugaz o ambiguo (“yo no he llegado”, le dice Ruiz cuando se le aparece a Bulnes en la obra cuando le informa de su propia muerte), son lo que dejó el paso entre imaginarios. La grandilocuencia del destino, entonces, se resume en la posibilidad de convertirnos en espectros, lo que establece que la enunciación de nuestras acciones se delimitará a partir de una inestabilidad perenne, de una ambigüedad constitutiva, lo que es propio de la historia no oficial, de las leyendas que sobreviven todavía y sobre todo en el sur del país, de lo que quedó como resabio en la periferia del imaginario hegemónico.

Teniendo lo hasta ahora avanzado en consideración, se entiende que la idea de una historia racional, positivista y progresiva, queda afuera de lugar (ya sea liberal o marxista). Podríamos establecer que existe una dialéctica negativa que media entre los imaginarios que se suceden, dentro de cuyos procesos los individuos viven en cierta circularidad, en tanto repiten un patrón de acciones (los Alcázar hasta José Domingo). Sin embargo, la única circularidad cierta es la sisifítica: es la reiteración de un proceso de adopción de nuevas búsquedas y valores que invalida, para sostenerse a sí mismo, las búsquedas y valores de los que emergió³⁶. La vida, ante la conciencia de este fenómeno, se convierte en un camino a la anulación ontológica, camino cuya delimitación nos otorga la lectura de la “La guerra a muerte”.

Al final, al igual que en la casa erigida por la estirpe de los Alcázar, tal vez todo se resuma en un conjunto de ladridos de perros resonando en el vacío.

³⁵ Solo así, hechos, interrogantes y reflexiones aludidas en la obra, como la alianza de los mapuche con los españoles, cobran sentido.

³⁶ Esto, en todo caso, sería también válido para todo movimiento de tesis, antítesis y síntesis: el modo en que se transforma la realidad, al ser el mismo aunque se diversifique, al repetirse en todo implica por se circularidad.

V. BIBLIOGRAFÍA

Edición citada:

Alvarado, Edesio. *La guerra a muerte*. Santiago, Chile: Fondo Cultural Cumbres, 1981. Impreso.

Bibliografía teórica sobre análisis literario:

Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona, España: Editorial Lumen, 1989. Impreso.

Marchese, Angelo. Forrandellas, Joaquín. *Diccionario de terminología crítica y terminología literaria*. Barcelona, España: Editorial Ariel, 2013. 146. Impreso.

Bibliografía teórica sobre cine:

Eisenstein, Sergei. *La forma del cine*. D.F, México: Siglo XXI Editores, 1999. 33-81. Impreso.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I*. Barcelona, España: Ediciones Paidós, 1984. 13-66. Impreso.

Bibliografía histórica:

Vicuña, Benjamín. *La guerra a muerte: Memoria sobre las últimas campañas de la Independencia de Chile, 1819-1824*. Santiago, Chile: Imprenta Nacional, 1868. XIII-XXVI. 1-214. Impreso.

Vicuña, Manuel. *Un juez en los infiernos: Benjamín Vicuña Mackenna*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2009. Impreso.

White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros, 2010. 31-52. Impreso.

Bibliografía teórica sobre imaginarios:

Carretero, Ángel. "Imaginario y utopías". *Athenea Digital* 7 (2005). 50-60. WEB.

Castoriadis, Cornelius. "El imaginario social instituyente". *Zona erógena* 35 (1997). WEB.

Bibliografía teórica sobre novela:

Goic, Cedomil. *Los mitos degradados*. Amsterdam, Países Bajos: Editorial Rodopi, 1992. 231-274. Impreso.

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nova, 1957. 157-229. Impreso.

Kayser, Wolfgang. "Origen y crisis de la novela moderna". *Mapocho* (1965). 58-80. Impreso.

Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid, España: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914. Impreso.

Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. Santiago, Chile: Editorial La Noria, 1993. 51-196. Impreso.

Bibliografía teórica sobre novela histórica:

Elmore, Peter. *La fábrica de la memoria: La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. Lima, Peru: Fondo de Cultura Económica, 1997. 11-40. Impreso.

Viu, Antonia. *Imaginar el pasado, decir el presente: La novela histórica chilena (1985-2003)*. Santiago, Chile: RIL Editores, 2007. 83-177. Impreso.

Otras obras:

Acevedo, Antonio. *La guerra a muerte*. 2 Vols. Editorial Ercilla: Chile, Santiago, 1936. Impreso.