

## LA EVOLUCIÓN METAFÍSICA DE EDUARDO BARRIOS A TRAVÉS DE SUS NOVELAS

JOHN WALKER

El escritor chileno Eduardo Barrios, por medio de tales obras como *El niño que enloqueció de amor*, *Un perdido* y *El hermano asno*, ha ganado una reputación merecida como novelista psicológico.<sup>1</sup> De acuerdo con los criterios tradicionales de la vieja escuela (Arturo Torres-Río, Jefferson Rea Spell y Raúl Silva Castro), unos críticos como Ned Davison y Angel Manuel Vázquez-Bigi en América del Norte, durante los años 50 y 60, se dedicaron por estudios penetrantes a los "valores psicológicos" y la "verdad psicológica" en la obra de Barrios.<sup>2</sup>

Este aspecto de la obra de Barrios constituye una parte importante de su evolución literaria, cuya validez reconocemos y aceptamos. Por cierto que Barrios fue escritor analítico que demostró su capacidad para revelar los misterios del alma.<sup>3</sup> Sin embargo, quisiéramos sugerir que el valor de Barrios reside no solamente en sus retratos de los tipos "anormales"—locos, feos, abúlicos—por los cuales están pobladas sus novelas. La literatura se fundamenta en más que los genes defectuosos, la lucha de clases, y la ley de la evolución. Al reconocer su contribución tanto a la novela psicológica como a la criollista y la social,<sup>4</sup> quisiéramos sugerir que estos elementos, aunque valiosos, constituyen un nivel inferior en la novelística de Barrios. En efecto, sirven sólo de trasfondo para la preocupación principal de Barrios—la metafísica.

Manuel Gálvez, en el prólogo a *Un perdido*, resume bien el asunto: "Yo creo que lo esencial en un novelista es su visión de la vida."<sup>5</sup> Por tanto, quisiéramos proponer que bajo la superficie de los temas aparentes de Barrios—represión sexual, sentimentalismo excesivo, abnormalidad infantil, etc.—se encuentra el significativo comentario filosófico. Más allá de la aparente novela de la ciudad (*Un perdido*), de la tierra (*Gran señor y rajadiablos*), y de la novela minera (*Tamarugal*), se encuentra una preocupación que trasciende de las fronteras regional y nacional—la visión de la vida de Eduardo Barrios, y su perspectiva evolutiva que se manifiesta en la progresión de sus novelas.

*Del natural* (1907), aunque una colección bastante pobre, tiene valor por ser la primera afirmación de las ideas madres de Barrios, el germen de las novelas venideras. Se destacan, sobre todo en la novela corta *Tirana ley*, unos elementos claves: la manifestación de la emoción, y su función en la lucha entre el corazón y el cerebro; la preocupación modernista por el Arte, y el papel del Arte en la vida; y la caracterización del protagonista Gastón Labarca, y sus afinidades noventa y ochescas con el contraste abúlico/fuerte—la esencia de las novelas futuras de Barrios, y la clave de su visión metafísica del mundo.

Pero *Del natural* es sólo una bella promesa, y su obra madura comienza con la publicación de *El niño que enloqueció de amor* (1915), que retoma el tono y el ambiente de *Tirana ley*. Arraigada en el tema romántico del amor que

conduce a la locura, *El niño que enloqueció de amor* es un estudio trágico de una personalidad sensible, emocionalmente reprimida, cuya debilidad y sentimentalismo excesivo no se alivian por ningún consuelo, como el Arte de Labarca. El tema fundamental y constante en la obra de Barrios es la importancia de la emoción, sobre todo como una fuerza motriz que produce el mal, que conduce a la tragedia—es decir, en este caso, la emoción sin disciplina que resulta en una tragedia que es casi una ofensa contra la existencia, un reproche al plan divino. Por el análisis penetrante y la habilidad lingüística, *El niño que enloqueció de amor* resulta una obra maestra. Pero éstas son solamente técnicas, y, como afirma Sartre, una técnica novelística se refiere a la metafísica del escritor. Es la función del crítico definir ésta antes de valorizar aquélla.<sup>6</sup> En *El niño que enloqueció de amor* Barrios empieza a formular una visión de la vida trágica que se intensifica en *Un perdido* (1918).

Si *El niño que enloqueció de amor* concreta la visión del mundo implícita en *Del natural*, *Un perdido* refuerza la perspectiva pesimista. El protagonista Luis Bernales representa un retrato más desarrollado del tipo encarnado en *el niño*—un joven tímido y sentimental, criado bajo las faldas de su madre. Al morir los familiares queridos, la vida con su padre igualmente tímido, y sus experiencias tanto en el colegio militar como en la biblioteca confirman las doctrinas deterministas de su amigo Blanco. Frente a la vida durísima, se refugia en los brazos de las prostitutas, los paraísos artificiales, y el mundo de sueños e ilusiones. Consciente de su falta de voluntad, se ve decepcionado por sus varias amantes que prefieren a los tipos fuertes, como su hermano Anselmo y su amigo Rojas, dotados de las cualidades deseables—energía, acción, voluntad.<sup>7</sup> Sin el apoyo de la religión ni del arte, sigue pisando la senda del *niño*, cada vez más convencido de la filosofía conveniente de Blanco: "¡Qué absurda es la vida!" (I, 247).

Parece que Barrios, en aquella época bajo la influencia naturalista, ansiaba subrayar la conciencia total de Luis tanto de la hostilidad de la vida como de su propia debilidad. Por un catálogo de incidentes agobiadores, Barrios concluye que la vida es trágica, sobre todo para los perdidos como Luis que siguen sus instintos en busca de la satisfacción emocional. Pero la emoción sin las cualidades complementarias, para tales tipos como Luis y *el niño*, conduce inevitablemente a la tragedia.

Con la publicación de *El hermano asno* (1922) Barrios llegó a la culminación de su primera época, desde el punto de vista psicológico y estético. Superior a *El niño que enloqueció de amor* y *Un perdido*, *El hermano asno* está estrechamente vinculada a estas últimas por el esfuerzo de Barrios por definir su actitud hacia la vida. Demuestra que es la emoción que causa los problemas que atormentan tanto a Fray Lázaro como a Fray Rufino. Por medio de su

análisis penetrante y el desarrollo hábil de la caracterización de los dos protagonistas, Barrios logra describir una inversión sutil e irónica de los papeles: por una parte, una conversión espiritual por un compromiso sentimental, y, por otra parte, un colapso nervioso motivado por el orgullo y la sensualidad. El asceta santo cede a la tentación de la carne, mientras que el intelectual soberbio, por un acto de amor, da el primer paso hacia el verdadero franciscanismo.

Pero con todo, *El hermano asno* es una tragedia en el sentido de que tres vidas son indelible y eternamente marcadas, y que la injusticia parece prevalecer, los inocentes sufren, mientras que Dios mira indiferente. Rufino muere de una manera absurda, grotesca y trágica; Fray Lázaro tiene que aceptar la culpa por un crimen que no cometió; y María Mercedes sufre una experiencia traumática. ¿Por qué? Porque existe una fuerza maléfica en la vida que causa el dolor. En este sentido *El hermano asno* es una extensión de la visión metafísica revelada en *El niño que enloqueció de amor* y *Un perdido*—pero, hay que agregarlo, se manifiesta un cambio pequeño pero sensible en la perspectiva vital de Barrios. Aunque es patentemente trágica la novela, Barrios parece ofrecer un rayo de esperanza en el final abierto, con Fray Lázaro parcialmente redimido por el amor, la caridad, después de escaparse de su crisis emocional. Termina la novela al tomar Lázaro el papel ascético de Rufino, liberado de la tormenta del análisis racional, y conciliado a la humildad y al sentimiento. Reside cierta ironía en la inversión de los roles, pero confirma la teoría constante de Barrios de que la emoción sin disciplina conduce a la tragedia,<sup>8</sup> y que la religión puede ser un valioso elemento formativo.<sup>9</sup>

La primera época literaria de Barrios termina con la publicación en 1923 de *Páginas de un pobre diablo*, novela poco apreciada y mal comprendida. Se trata de un huérfano, Adolfo, y sus experiencias como empleado en una funeraria, y sus reacciones frente al ambiente macabro y a la muerte misma. Como indica el título, y por las descripciones de los aspectos "anormales" de la psique humana, *Páginas de un pobre diablo* está vinculada a los perdidos de la primera trilogía. Sin embargo, quisiéramos demostrar que, al no encontrar Adolfo la misma suerte, el cambio sutil sugerido al final de *El hermano asno* se hace más evidente al concluir *Páginas de un pobre diablo*.

Adolfo, como Luis y *el niño*, se encuentra en una situación adulta que debe confrontar con la sensibilidad infantil—para *el niño*, el amor; para Luis, el amor y la muerte. Adolfo, por ser huérfano, se encuentra más susceptible a los problemas de los otros perdidos, cuya falta de normal atención paternal contribuye a su inestabilidad emocional y sentimentalismo excesivo. Más directamente expuesto a la realidad y la finalidad de la muerte, Adolfo reacciona de una manera más positiva que los perdidos anteriores, buscando una evasión de sus temores por el escribir—uno de los mejores ejemplos en la obra de Barrios de la función terapéutica de la literatura—cf. la filosofía convenientemente determinista de Luis. Aunque agotado por la tensión nerviosa, Adolfo, más parecido a Valverde de *Gran señor* y *rajadiablos*, a quien prefigura, se aprovecha de la lucha

y emerge de su primera experiencia traumática, lleno de esperanza para el porvenir, sintiendo "el mismo vago temor en las entrañas a la vida nueva, a la lucha renovada" (I, 190). Aunque no conocemos la suerte final de Adolfo, Barrios señala la dirección probable con una conclusión relativamente optimista—un escape posible por medio de la vocación literaria.<sup>10</sup>

Después su llamado "período de silencio" de veinte años, dedicado a asuntos políticos, culturales y periodísticos. Barrios rompió el silencio en 1944 con la publicación de *Tamarugal*, basada en sus aventuras juveniles en la región salitrera del Chile norteño. Aunque débil, estilística y estructuralmente, la novela tiene valor como otro vínculo en la cadena metafísica y en su visión de la vida progresiva.<sup>11</sup> Lo que importa en esta novela minera, más que lo social y lo criollista, es el papel de la emoción en la vida de los tres protagonistas. Con veinte años más de experiencia y madurez, Barrios parece estar formulando su nueva filosofía de la vida, más equilibrada, menos pesimista y menos propensa a la tragedia. En *Tamarugal* está buscando un compromiso sin abandonar su creencia en la importancia de la emoción como una fuerza vital.

La lucha en *Tamarugal*, como siempre en Barrios, es entre el corazón y el cerebro, entre la ternura y la fuerza. En *Un perdido* Barrios había hecho el contraste obvio entre Luis y los fuertes, como Anselmo y Rojitas. Se hacen las mismas comparaciones en *Tamarugal*, pero con una diferencia sutil. Jesús Morales, el administrador, representa la energía, la voluntad, la fuerza—todas las cualidades deseables que faltan en los primeros perdidos.<sup>12</sup> Sin embargo, Morales, apodado el Hombre, no es una persona completa tampoco, porque le faltan a él las cualidades que complementarían su fuerza—es decir, la emoción, la ternura. Así, las mismas cualidades que, *sin disciplina*, conducen a la tragedia en los protagonistas abúlicos, representan los defectos de Morales que parece ser casi un robot, un autómatas, completamente desprovisto de sentimiento. Para rectificar el equilibrio, Barrios presenta a la protagonista, Jenny Arlegui, joven, romántica, sentimental, más en la tradición de los primeros protagonistas.<sup>13</sup> Otro defecto en el carácter del Hombre es su falta de religión, de que se jacta francamente, la que está vinculada a su falta de ternura, base de la religión que es, según la filosofía de Barrios, una importante fuerza formativa. Para subrayar esta falta de sentimiento y la importancia de la religión, Barrios introduce a su tercer protagonista, el seminarista Javier del Campo, por medio del cual y sus relaciones sentimentales con Jenny, Barrios hace el contraste con Morales.

Sin embargo—y he aquí un aspecto significativo de la nueva actitud de Barrios—en este caso la emoción no conduce al mal ni a la tragedia, porque los enamorados subordinan sus sentimientos a la voz de la Razón, al cumplir con su deber y seguir su vocación. Así en esta etapa, Barrios, no capaz todavía de combinar las cualidades convenientes en un solo personaje, se sirve de tres protagonistas para describir y encarnar tanto la ternura y el sentimiento religioso como las cualidades complementarias, la energía, la voluntad, y la fuerza.

Cuatro años después de *Tamarugal* apareció *Gran señor y rajadiablos* (1948). A pesar de las afirmaciones de los criollistas, y no obstante los defectos artísticos, *Gran señor y rajadiablos* tiene valor como documento filosófico y comentario vital, y se queda más vinculada a la primera trilogía de lo que parece a primera vista.<sup>14</sup> La clave de la novela reside en el carácter del protagonista Valverde. Torres-Río seco encuentra por casualidad, según parece, lo esencial de la novela sin desarrollarlo: "Lo que sí logra el novelista es cierto equilibrio en la existencia sentimental del héroe, que mantiene dos actitudes opuestas sin contradecir su autenticidad psicológica."<sup>15</sup> Después de los pasos vacilantes de *Tamarugal*, Barrios no abandona su fe en la ternura ni el corazón, sino que trata de introducir en el carácter de Valverde las cualidades disciplinarias y complementarias que faltaban en los previos sentimentales. El equilibrio que se sugiere en el título de la novela se hace más explícito en el prólogo, al encontrarse Valverde "duro y tierno, serio y tarambana, democrático y feudal, rajadiablos ... pero gran señor" (II, 710).

Así, la novela representa un esfuerzo deliberado de Barrios por retratar una personalidad estable: "Sus temeridades aventureras como sus miedos católicos, sus ternuras humildes como sus cóleras lívidas, sus delicadezas paternas como el diabolismo de su vino, su distinción en sociedad como sus desentonos de huaso bizarro, todo lo suyo se acomodaba en un conjunto de valores complementarios" (II, 710, subrayado nuestro). Si Luis y Morales son defectuosos por razones diametralmente opuestas, Valverde, a pesar de su violencia, barbarie y promiscuidad, se salva repetidas veces por el don de la ternura. Pues, Valverde encarna la culminación de una nueva filosofía de la vida, y representa un contraste ejemplar con Luis, perdido por excelencia, que no tiene recurso ni al Arte ni a la Religión, evasiones de las que gozaba Valverde—pero no la religión de los filósofos y teólogos de la cual Fray Lázaro, analítico, oraba para ser liberado. Valverde, aunque no artista como Labarca, tiene dotes poéticas que posibilitan su evasión de la barbarie por medio de sus queridos maestros griegos (Horacio, Virgilio, Ovidio). Así, este cambio de sensibilidad que buscaba a tientas en *Tamarugal* se revela más explícito si no completo en *Gran señor y rajadiablos*, por medio del retrato más equilibrado de Valverde que representa una visión de la vida más prometedora, si no optimista.

Dos años después de la publicación de esta novela anacrónica y atípica, Barrios retoma el tema en *Los hombres del hombre* (1950), novela al parecer más analítica y psicológica, la que tiene mérito por subrayar y completar el punto de vista metafísico expresado en *Gran señor y rajadiablos*. Su eficacia es doblemente manifiesta por los retratos de los dos protagonistas, espíritus afines. Por medio del padre angus-

tiado, atormentado por sus problemas emocionales y su propensión a analizar (por sus siete yoes distintos), y sus relaciones con su hijo sensible, Charlie, Barrios señala la vinculación con la primera trilogía y la evolución de sus creaciones novelescas. En su tratamiento del tema de la paternidad, sobre todo como un valor positivo que da sentido a la vida, Barrios vuelve de una manera cíclica, pero más estética, a *Tirana ley* de 1907. El protagonista anónimo, que tiene la misma potencialidad para la tragedia que los otros perdidos, se redime por su actitud positiva hacia su hijo, en quien logra inculcar las cualidades benéficas que le distinguirán de las masas, y le ayudarán a realizarse—por medio del arte y la perspicacia. Valverde, con su fuerza agresiva, representa un vínculo entre los primeros perdidos y Charlie, la síntesis y la culminación de todos sus personajes. En Charlie, Barrios parece templar la agresividad de Valverde para crear una personalidad más estable. Aunque sentimental e imaginativo, Charlie es psicológicamente estable frente a la vida. Pero lo es solamente con el apoyo espiritual de su padre que se identifica con su hijo, cuyas buenas cualidades (imaginación, sensibilidad) no deben dañarle, sino que posibilitan la felicidad por una estabilidad emocional de que los primeros perdidos no gozan. Por su facultad de auto-evaluación, además de la energía, voluntad, acción (productos de la educación inglesa), combinada con su propensión a la fantasía controlada, base de su sensibilidad poética, Charlie tiene los medios de escaparse del mundo cruel.

En ésta, su novela final, Barrios, como siempre, subraya el papel de la emoción, la ternura y el instinto. Si el consejo es todavía: "Sigue al instinto... Vale más que nada el instinto...", es un vidente, que se nos esconde para guiar mejor" (II, 992), para establecer un *modus vivendi* hay que evitar los errores de Luis y *el niño*: "Seguiré contigo, pues, previo acuerdo de no incurrir en el exceso sentimental que oscurece" (II, 1055). La emoción, pues, es la clave—pero no sin disciplina. Para *el hombre* de la novela, fracasado el casamiento, el hijo representa su único consuelo, el valor perdurable que da sentido a la existencia. *Los hombres del hombre*, a pesar de la actitud positiva del protagonista, no abandona la visión de la vida esencialmente trágica de Barrios, pero sí indica métodos posibles de combatir la hostilidad del mundo, y así prohíbe la realización de la potencialidad trágica inherente en los dos protagonistas.

En resumen, nos parece evidente que Eduardo Barrios, cuya propia vida reflejaba la angustia de las novelas, buscaba una manera de hacer tolerable la existencia. Esta visión de la vida se revela progresivamente a medida que se estudian las novelas desde la primera hasta la última. En totalidad, constituyen una verdadera exposición de la filosofía de Barrios, y presentan su visión de la vida metafísica, en términos estéticos.

Queen's University

<sup>1</sup> Todas las citas de la obra de Barrios vienen de *Obras completas de Eduardo Barrios*, 2 tomos (Santiago: Zig-Zag, 1962). De aquí en adelante todas las referencias a las novelas tratadas se harán por tomo y página, según esta edición.

<sup>2</sup> Véanse las tesis doctorales de Ned J. Davison, "Psychological Values in the Works of Eduardo Barrios" (Univ. of California, Los Angeles, 1957), base de su *Eduardo Barrios* (New York: Twayne, 1970); y de Angel Manuel Vázquez-Bigi, "La verdad psicológica en Eduardo Barrios" (Minnesota, 1962).

<sup>3</sup> El chileno Milton Rossel, amigo de Barrios y ex-director de *Atenea*, utilizó la definición de Ortega y Gasset para caracterizar las novelas de Barrios: "el imperativo de la novela es la autopsia." Según Rossel: "la peculiaridad más distintiva de Barrios es la disección que hace en sus novelas del alma humana" (en su introducción, "Eduardo Barrios, el hombre y su obra," *OC*, I, 9).

<sup>4</sup> Nótese en particular el énfasis en los elementos "americanistas" en Barrios de Torres-Ríoisco, preocupado por sus propias divisiones poco sofisticadas del género en "novela de la tierra" y "novela de la ciudad."

<sup>5</sup> (Madrid: Espasa-Calpe, 1926), pp. 9-13.

<sup>6</sup> "Une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier. La tâche du critique est de dégager celle-ci avant d'apprécier celle-là" ("A propos de *Le bruit et la fureur*: la temporalité chez Faulkner," *Situations*, I, [1947], p. 71).

<sup>7</sup> Anselmo: "un muchacho que ha nacido para vencer y ser feliz. Robusto y alegre, duro y simpático, dominante y generoso . . . dosis

equilibradas de egoísmo y desinterés, de frialdad y entusiasmo" (I, 233); y Rojas: "uno de esos hombres alegres y satisfechos de la suerte" (I, 473).

<sup>8</sup> En un artículo poco conocido, "La saturación literaria," publicado en el primer número de *Atenea* (1924), Barrios subraya el tema de las primeras novelas: "El corazón sin disciplina nos pierde, se destroza con sus propias fuerzas."

<sup>9</sup> Para una discusión detallada de este aspecto de la novelística de Barrios, véase nuestro artículo, "Echoes of Pascal in the Works of Eduardo Barrios," *Romanic Review*, 61 (1970), 256-63.

<sup>10</sup> Para un tratamiento completo de esta novela, véase nuestro estudio, "Páginas de un pobre diablo: The Light in the Darkness," *Ibero-Amerikanisches Archiv*, NE 3 (1977), 29-36.

<sup>11</sup> Véase nuestro artículo, "Tamarugal: Barrios' Neglected Link Novel," *Revista de Estudios Hispánicos*, 7 (1974), 345-55.

<sup>12</sup> "Un fuerte para el mundo. Vencedor de todos los trances, inteligente de las cosas y de los hombres, del dinero y de la técnica" (II, 699).

<sup>13</sup> "Entonces caía sobre Jenny la tristeza. Solía ponerse angustiosamente triste. Era, en el fondo y por encima de todo, una sentimental" (II, 662).

<sup>14</sup> Para una nueva aproximación a esta novela, véase nuestro estudio, "Gran señor y rajadiablos: A Shift in Sensibility," *Bulletin of Hispanic Studies*, 49 (1972), 279-88.

<sup>15</sup> *Ensayos sobre literatura latinoamericana*, segunda serie (Berkeley y Los Angeles, 1958), p. 192.