

CAOS DE FLAVIO HERRERA, TESTIMONIO DE
MADUREZ EN LA NOVELA GUATEMALTECA

BIBLIOTECA
DE LA
UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA
Facultad de Ciencias y Humanidades

CAOS DE FLAVIO HERRERA, TESTIMONIO DE
MADUREZ EN LA NOVELA GUATEMALTECA


GRACIELA ARCHILA BARRIOS DE BARRIOS

Trabajo de investigación presentado para optar
al grado académico de Licenciada en Letras

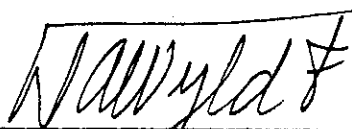
Guatemala

1985

Vo. Bo.:

(f) 
Licenciada Ana María Urruela de Quezada
Asesora

Comité de tesis:

(f) 
Licenciado Gustavo Adolfo Wyld

(f) 
Licenciada Margarita Carrera

(f) 
Licenciada Ana María Urruela de Quezada

Fecha de aprobación: 10 de abril de 1985.

A mi esposo

Julio Alberto Barrios Cuevas

A mis hijos

Julio Rolando
Ana Carolina
Jorge Alberto

CONTENIDO

		Páginas
	PREFACIO	IX
	RESUMEN	X
I.	INTRODUCCIÓN	1
II.	MARCO HISTÓRICO LITERARIO	5
III.	FLAVIO HERRERA, SU VIDA Y SU OBRA	11
IV.	DESARROLLO	17
	A. El personaje	17
	B. El personaje y su ambiente	25
	1. Los conflictos	27
	2. Fragmentación espiritual	30
	3. La búsqueda	37
	4. El punto de vista	49
	C. El tiempo	55
	1. Técnicas en el manejo temporal	62
	D. Temas y motivos en <u>Caos</u>	67
	1. Víctima inocente	68
	2. Frustración y búsqueda de identidad	70
	3. La esperanza	71
	4. El tiempo	72
V.	CONCLUSIONES	75
VI.	BIBLIOGRAFIA	77

PREFACIO

Deseo expresar aquí mi reconocimiento a la Licenciada Ana María Urruela de Quezada y al Licenciado Gustavo Adolfo Wyld, quienes, con su guía y consejo oportuno, han logrado que yo adquiriera conciencia de la función y rigor que debe tener la crítica literaria.



RESUMEN

El estudio y análisis del presente trabajo da importancia a la caracterización que Flavio Herrera hace de su personaje principal en Caos; también se analizan algunos temas o contenidos semánticos y algunas técnicas de manejo del tiempo, todo esto encaminado a justificar el testimonio de madurez a que apunta el título.

I. INTRODUCCION

En las obras en que se estudia la literatura hispanoamericana, se nota un vacío existente en cuanto a las letras centroamericanas; vacío que, según Ramón Luis Acevedo (1982: 10), se debe a desconocimiento y no a falta de valor en nuestras letras.

Sin embargo, los escritores centroamericanos conocidos, tales como Miguel Angel Asturias, Enrique Gómez Carrillo y Rubén Darío, han sido consagrados en Europa y en otros países por la crítica extranjera y, posteriormente, ha sido reconocido su valor en sus propios países. Las causas son numerosas aunque no siempre de índole literaria sino más bien económica, política y social. No es casual que Miguel Angel Asturias haya publicado El señor presidente catorce años después de haberlo escrito.

Ramón Luis Acevedo, (1982:10) doctor en filosofía y letras de la Universidad de Puerto Rico, ha hecho un valioso estudio sobre la novela centroamericana. Refiriéndose al fenómeno antes mencionado, dice en su introducción:

"...el principal factor, que lo resume casi todo es la condición de subdesarrollo económico, social y cultural en que se encuentran los países centroamericanos. El escritor en Centro América siempre ha escrito contra viento y maréa, enfrentándose a una serie de condiciones adversas que

si bien afectan todas las expresiones literarias, dejan sentir aún más su impacto negativo sobre la novela. El atraso general afecta no sólo al acto de creación, sino también el de difusión y reconocimiento de la obra literaria (...) Frente a tantas circunstancias desalentadoras, lo que resulta verdaderamente sorprendente es la gran cantidad y calidad relativa de la novela centroamericana."

El doctor Acevedo cataloga a Guatemala como "país con una riquísima tradición literaria" y se lamenta de que lo único escrito respecto a su historia literaria sea la Historia de la literatura guatemalteca de David Vela, que sólo cubre hasta el año 1929, y la Historia crítica de la novela guatemalteca de Seymour Menton, que ofrece una vista panorámica de la novela. En la actualidad, podemos agregar los dos tomos de Historia de la literatura guatemalteca de Francisco Albizúrez Palma y Catalina Barrios y Barrios (1981/82) que ofrecen un panorama hasta 1930, así como Grandes momentos de la literatura guatemalteca, también del Dr. Francisco Albizúrez Palma (1983).

Al respecto de los factores que originan el desconocimiento de nuestras letras, Flavio Herrera nos da su opinión en una entrevista que le hicieron (1955). Por ejemplo, a la pregunta de ¿por qué la literatura guatemalteca se mantiene estática y no surgen nuevos valores, añadiendo que cada vez está más a la zaga de los demás países hispanoamericanos?, Flavio Herrera respondió: "No creo que nuestra literatura se mantenga estática ni esté a la zaga de los demás países hispanoamericanos. Muchas obras inéditas permanecen así

por razones económicas y la falta de estímulo debido a la miseria espiritual del ambiente." Al preguntarle su opinión respecto de la perspectiva de la poesía guatemalteca, dijo: "Dentro de la indigencia espiritual del medio falta estímulo a los poetas".

Consecuentemente, obras valiosas de guatemaltecos no han sido valoradas ni reconocidas en la Historia de la Literatura Hispanoamericana. Hay mucho campo por explorar en las letras guatemaltecas y especialmente en las últimas décadas, si tomamos en cuenta lo dicho por Acevedo (1982:19) en cuanto a Centro América:

"Es tal la cantidad y calidad de las novelas que se producen a partir de la década del cuarenta que superan la producción de los cien años anteriores y, por lo tanto, requieren estudio aparte"

Una de mis preocupaciones ha sido, cabalmente, que los valores de nuestras letras sean tan poco conocidos y es por esto que desarrollaré este estudio con el fin de contribuir a su conocimiento y evitar que algunos permanezcan en el silencio.

De Flavio Herrera hay numerosa crítica aparecida en periódicos locales y extranjeros, entre los que sobresalen dos estudios valiosísimos: Flavio Herrera, su novela de Ricardo Estrada (1958) y El hai kai de Flavio Herrera de Guillermo Putzeys Alvarez (1967). Sin embargo queda bastante por explo

rar de su obra y, por ello, yo he querido hacer un mínimo aporte con este estudio.

El objetivo principal del presente trabajo es demostrar que Flavio Herrera, con la novela Caos, se adelanta a su época porque es el primer escritor guatemalteco que presenta una novela de personaje en la cual analiza la existencia y explora dramas metafísicos de la condición humana. Para lograr lo anterior, utiliza técnicas de la novela actual tales como ruptura de la cronología (con base en la evolución espiritual del personaje), mezcla de narradores y uso continuo de símbolos.

Demostraré (a la vez que ejemplificaré con citas textuales) /1/ que Caos es un testimonio de madurez, no sólo en la novela de Flavio Herrera sino en la novela guatemalteca y, por ende, en la hispanoamericana.

/1/ Se empleará la edición de 1974, citada en la Bibliografía de este estudio.

II. MARCO HISTÓRICO LITERARIO

En Hispanoamérica los movimientos literarios se han dado tardíamente en relación con Europa, ahora bien, al alejarnos de la época independiente, éstos adquieren madurez y persona lidad propia. De todas formas, si se ha hablado de un retra so de las letras hispanoamericanas en relación con la euro- peas, es porque se creyó, hasta el Modernismo, que nuestras letras debían medirse con el patrón europeo, por tanto, en cuanto a géneros, ser una copia servil de Europa, En cambio a partir del Modernismo, que dió la impresión de desarraigo de Latinoamérica, ocurrió lo contrario porque despertó en los escritores la conciencia de hispanoamericanidad que ha dado por resultado que cada escritor asuma su realidad y se inscriba, con estilo propio, en la escala universal.

En la historia de las letras guatemaltecas, El Modernis- mo es de singular importancia tanto por la trascendencia que ha tenido para la posteridad como por la convivencia y magis- terio de grandes figuras modernistas y pre-modernistas. En Guatemala, José Martí escribe Versos libres y edita la revis- ta "El Porvenir". Escribe, además, por encargo del gobierno, un drama sobre la Independencia de Guatemala, y lo que es igualmente importante es que durante su estancia hace amis- tad profunda con literatos guatemaltecos. Permanece en Gua-

temala entre 1877 y 1879; viene acogido por el gobierno liberal y se le adjudican cargos docentes en la Escuela Nacional Central para Varones. También Rubén Darío tiene una presencia intensa, aunque más breve. Aún adolescente, enviaba ya colaboraciones al Diario de Centro América y, en 1890, estuvo al frente del "Correo de la Tarde", periódico que publicaba folletines franceses, traducciones de Tolstoi y otros autores extranjeros; también obras de autores como Gutierrez Nájera, José Joaquín Palma, Máximo Soto Hall, Julián del Casal y Enrique Gómez Carrillo.

El Modernismo cuaja en Guatemala, sobre todo en Quetzaltenango, porque sus autores toman muy en serio su quehacer literario, se ejercitan en la poesía, la novela, el cuento, la crítica, el ensayo y la crónica.

Posteriormente un grupo de intelectuales organizados se autodenominó "Generación de 1920" y se manifestó por el derrocamiento de la tiranía de Manuel Estrada Cabrera, algunos de los nombres de dichos intelectuales son: Flavio Herrera, Clemente Marroquín Rojas, Federico Soler y Pérez y David Vela. Esta generación destaca en las letras, aunque no logró sus ideales políticos porque tras un tirano vino otro y a ello se suman las consecuencias económicas de la Primera Guerra Mundial y el Terremoto ocurrido en Guatemala en 1917. Menciono a este grupo de escritores porque Flavio Herrera forma parte de él y en torno a su quehacer literario

7

gira este trabajo.

En 1926 la novela hispanoamericana toma dos rumbos: uno el de la novela de observación (naturalista, psicológica, telúrica, de denuncia social), y otro en la que el autor está consciente de que su obra es artísticamente elaborada. Esto da lugar a que surjan polémicas entre escritores que abogan por la literatura comprometida con el contexto inmediato, económico, político y social, y los que dicen que la obligación de un escritor es crear y que su realidad es el lenguaje.

Las polémicas continúan y así llegamos a la década de 1940/1950 de cuya historia algunos autores nos dicen que/2/ es la época de los cambios profundos en la narrativa hispanoamericana, o sea que esta década marca la línea divisoria entre la novela tradicional y la novela contemporánea, la cual se caracteriza por diferentes experimentos en la técnica narrativa, tales como ruptura de la cronología; abandono de la estructura lineal, ordenada y lógica; abandono de escenarios realistas que son reemplazados por espacios imaginarios; empleo mayor de elementos simbólicos y uso de diversidad de narradores en lugar del narrador omnisciente de la novela tradicional. En esta década, según Zunilda Gertel (1970: 89), aparece por primera vez en Hispanoamérica la novela

/2/ Gertel Zunilda (1970) y Shaw Donald L. (1983)

existencial de personaje y cobra su importancia a fines de la misma década, cuando sirve de eje para la transformación de la narrativa contemporánea, ya que, fusionada con otros elementos, confluirá en el cauce de la novela actual cuyos cambios son registrados en la Historia de la Literatura en la década del 60, con el llamado "Boom" y autores como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, etc.

Hemos visto que la novela hispanoamericana de este siglo ha tenido una rápida evolución. Esto se debe a que los escritores hispanoamericanos han renovado su visión de Hispanoamérica y su concepto del lenguaje, pues ninguno de ellos puede librarse del contexto histórico que le ha tocado vivir. Consecuentemente, ha sido preocupación de la Literatura Hispanoamericana la búsqueda incesante de la realidad latinoamericana; el centro de esta preocupación ha sido la exigencia de encontrar una expresión propia y el escritor hispanoamericano ha tenido cada día mayor conciencia de este conflicto; así se explica que los modernistas, con sus renovaciones en el lenguaje, dieran las primeras muestras de libertad en la expresión literaria y que favorecieran la renovación del hecho artístico a través de la intercomunicación de los escritores que ha seguido cultivándose cada vez con mayor conciencia. La idea que al respecto expresa Mario Benedetti (1972: 354) es que los escritores hispanoamericanos están conscien-

tes de que comparten un idioma que, en cada país, tiene diferentes modulaciones y resonancias; que comparten un pasado, aunque no en su totalidad, así como un presente con ciertas variaciones por sus contextos sociales diferentes; sin embargo, existe entre ellos una verdadera afinidad en cuanto a que a todos les preocupa el destino global de las naciones de Hispanoamérica porque todos se saben mestizos de raza, de ideologías, de aspiraciones y de influjos. El resultado de este proceso histórico, según las propias palabras de Benedetti (1972:356), es que

"...en cada poema, en cada cuento, en cada novela, en cada drama, hay algo más que el obligado ornamento de su autor; también está presente el resto de América Latina con sus distintos modos de sufrimiento y lucidez, y así mismo con su eclosión potencial. Y tal presencia clandestina o palmaria, encubierta o expuesta, según los casos, está otorgando a la obra de los creadores más aptos una contagiosa vitalidad, un lenguaje que por fin es el de todos".

III. FLAVIO HERRERA, SU VIDA Y SU OBRA

Flavio Herrera nace en Guatemala el 18 de febrero de 1895. Realiza sus estudios también en Guatemala y, a la edad de 23 años (1918), se gradúa de Abogado y Notario en la Universidad de San Carlos de Guatemala, ocasión en que fue distinguido con el premio "Mariano Gálvez" por la tesis ad gradum presentada.

Como literato, Flavio Herrera se inicia cuando empieza a escribir poesía junto con un grupo de escritores que lo hacían en la "Revista Juan Chapín", (de la cual se publicaron cuarenta números entre 1913 y 1914) y que dejó de publicarse al iniciarse la Primera Guerra Mundial. Dicha revista estaba a cargo de varios modernistas entre quienes figuraba Rafael Arévalo Martínez. Sin embargo, Flavio Herrera no se clasifica como modernista pues su obra literaria fue evolucionando para situarse dentro de otra corriente. No obstante, el hecho de que él se haya iniciado entre modernistas es muy importante porque su obra no escapa a dicho influjo; es evidente en ella el estilo poético, la preocupación formal así como méritos estéticos de indiscutible valor. Cabe aquí apuntar que en el estudio de Caos vamos a encontrar la problemática existencial y, según Zunilda Gertel (1970:69), éste es un aporte del modernismo que se dió con Darío y corresponde al

segundo momento de este movimiento que surge en Hispanoamérica durante la década de 1920 a 1930.

En 1921, Flavio Herrera publica su primer libro en prosa, La lente opaca, es decir, cuando él tenía 26 años. De estos cuentos dice Ricardo Estrada (1958:15):

"...mantienen un dejo entre romántico y modernista. El mismo título sugiere algo de estas dos tendencias y también, la lucha en la búsqueda de formas nuevas."

Posteriormente, viaja a Europa a especializarse en su carrera y permanece algún tiempo en Roma y Madrid. En esta ocasión tuvo la oportunidad de conocer y establecer relaciones literarias y amistosas con Valle Inclán, Gómez de la Cerna, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, etc. Su estancia coincidió con la época en que estuvieron vigentes en España los movimientos de Vanguardia. Todas estas relaciones literarias son muy importantes para el estudio de su obra porque ocurren en una época temprana, época en que Herrera no estaba totalmente definido; prueba de ello es lo dicho por Ricardo Estrada (1958:18) respecto de su segundo libro de cuentos, Cenizas, publicado en Alemania, en 1923:

"Hasta hoy es débil en la expresión literaria y el juego de la trama no tiene nada inédito"

En 1924, doce años después de haber escrito su primera obra, Flavio Herrera demuestra que ha tomado la determinación

de escribir sobre lo propio, porque es cuando aparece su primera novela El tigre, novela criolla de la cual se han impreso siete ediciones y ha merecido numerosa crítica en Europa, Norte y Sudamérica. Fue traducida al inglés y al alemán y, además, fue propuesta para una filmación de la Columbia Pictures. El conocimiento de su obra en Estados Unidos despertó verdadero interés sobre el escritor y su creación literaria, lo cual ocasionó que fuera invitado por la Universidad de Columbia para dictar conferencias sobre Literatura Hispanoamericana y que estudiantes de letras de dicha universidad inquietos por la obra de Herrera, le escribieran cartas que se encuentran en los archivos de la Casa de la Cultura de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Después de El tigre, Flavio Herrera publicó otras novelas: La tempestad (1935), Siete pájaros en iris (1936), Poniente de sirenas (1937). Posteriormente y representando a Guatemala como diplomático en varios países de América del Sur, tuvo contacto con literatos del Brasil, Uruguay y Argentina fue durante su estancia en Río de Janeiro que terminó de escribir Caos, en 1946. La publicó en 1949.

Por sus méritos literarios, Flavio Herrera, en Guatemala fue distinguido por la Orden del Quetzal en el grado de Gran Oficial. En Brasil se le concedió la Orden del Crucero del Sur en el grado de Comendador de los Estados Unidos del Brasil. También la Universidad de San Carlos de Guatemala le

otorgó la medalla universitaria como "Profesor emérito" que es el más alto honor que dicha institución concede.

Intentaremos ahora situar a Flavio Herrera en una corriente literaria, aunque Arturo Uslar Pietri (1979) dice que nada es más difícil que clasificar a un autor hispanoamericano porque tiende a extravasarse, a ser mestizo, pero creemos que la tarea se simplifica si compartimos la idea de José Luis Martín (1979:261) de que en Hispanoamérica el Realismo ha persistido en toda la novela del siglo XX, con diferentes variantes que van del realismo social tradicional al realismo estructuralista, pasando por el realismo psicológico y el mágico. Creemos que Flavio Herrera fue un experimentador incansable y un autor "invadido", lo cual quiere decir que su realismo, tallo del cual arranca su narrativa, ha ido recogiendo-en su trayectoria- elementos románticos, modernistas, naturalistas y vanguardistas para luego remodelarlos con su propia creatividad y enriquecer así sus obras. Para apoyar la afirmación respecto a su realismo, podemos leer algunos pasajes de sus novelas basados en la observación y que denotan una realidad social con rasgos de costumbres. Leamos (1964:13):

"En la tarde fue la procesión de la virgen por las callejas de la finca. Los ranchos se recortaron - las pestañas y en el vano de las puertas y las - ventanucas cuelgan como lenguas cortinitas rojas"

(1964:35):

"Están en la zarabanda el indio mazorrall en mangas de camisa; de palma el sombrero y el calzón azul y, a la cintura, bajo una rolla del calzoncillo, la banda escarlata como la cresta de los gallos."

(1975:14):

"Mengalas. Listón en la trenza reluciente. Camisa de trapo vivo. La enagua con fru-fru de almidón cogida sobre la grupa por la cinta del delantal."

(1975:41):

"Por aquel tiempo se enseñaba a las muchachas a ver en cada hombre al enemigo(...) Cuando el novio, tras un ventaneo furtivo, se atrevía a comunicar su sentimiento a la familia(...) se le marcaban de antena no los días de visita según los quehaceres domésticos..."

(1975:206):

"Algunos indios juntan broza y chiribiscos. Acuñañan piedrones y, encima, las mujeres sientan las ollas con el agua para el caldo."

Pero no estaríamos conformes si solamente pudiéramos demostrar su realismo. El estudio de su obra Caos que desarrollamos a continuación, nos ha llevado a situarlo entre los autores hispanoamericanos de la década que va de 1940 a 1950 porque además de presentar en ella preocupación por la condición humana y de experimentar técnicas narrativas avanzadas en relación con las décadas anteriores, Caos es una novela existencial de personaje, y las novelas de este tipo apare-

cieron por primera vez en Hispanoamérica durante la década señalada.

IV. DESARROLLO

A. El personaje

En la narrativa contemporánea el personaje es un enigma. A diferencia de la narrativa tradicional, cuyo narrador omnisciente nos da a conocer tanto características físicas como sentimientos y motivaciones del mismo, hoy el personaje se nos presenta como una hoja en blanco. Inicialmente lo conocemos sólo por su nombre y su actuación es, la mayor parte de las veces, contradictoria y discontinua.

En realidad, el novelista es creador de su personaje que no describe y es así como el personaje va cobrando realidad en nuestra imaginación porque se va formando con elementos tomados de lo cotidiano y resulta que es un hombre común y corriente como nosotros. El novelista va introduciendo al lector en la obra narrada y en esta forma se cumple lo que la narrativa contemporánea persigue, que es la comunión narrador, mundo narrado y lector. Mientras más minucioso sea el trabajo estético del novelista más difícil será el análisis del personaje, pues el artista se vale de formas narrativas peculiares que dan por resultado puntos de vista diferentes. Para este trabajo de creación, el novelista contemporáneo ha tenido a su alcance fuentes que ha convertido en instrumento de trabajo, tales como el psicoanálisis y

teorías filosóficas que, unidas a la desaparición de representaciones convencionales, han permitido la aplicación y profundización de la psicología de los personajes; por ello éstos son contradictorios, bondadosos y mezquinos a la vez; su personalidad es dudosa, oscura; son misteriosos y esa personalidad se va haciendo en cada capítulo de tal manera que parecería que el mismo novelista la desconoce. Consecuentemente, en una novela contemporánea, miramos al personaje como a nosotros mismos o como a las personas que nos rodean y esto hace que su consistencia nos parezca real.

El estudio de la novela Caos nos ha llevado a reconocer que gran parte del valor estético de la obra se debe a la creación magistral que Flavio Herrera hace de sus personajes; por ello, hemos decidido exponer en este trabajo, como parte importante de su desarrollo, el análisis del personaje principal, Adolfo, cuya personalidad, verdaderamente compleja y enigmática, plantea muchas interrogantes ya que el novelista lo emplea para hacer que la obra arranque en un momento de su vida adulta, cuando empieza a interrogarse sobre los misterios de la existencia porque ésta le preocupa, porque se siente desarraigado en su propio medio. Adolfo está aprisionado en un mundo, que es la finca, el trópico, pero que igualmente podría ser la ciudad o un pueblo porque su desarraigo parte de sentirse en un mundo en donde todo está planeado y sus propias actitudes le parecen sin sentido. Los pa

tronos sociales con leyes absolutas no le ofrecen respuestas. Cuando llega a la finca, un sentimiento de culpa lo acosa y siente necesidad de redimirse. Lo notamos cuando nos dice (1974:157):

"Nunca deseé más ser un creyente pero fui un agnóstico precoz a quien la religión no podía salvar. Un descreído que estimaba en la confesión sólo una terapia psíquica, una eficacia de catarsis; pero no un valor teológico porque no admitía la noción cristiana del pecado."

Podríamos decir que Adolfo es ya un hombre absurdo porque/3/ en su adolescencia ha tenido una visión equivocada del sexo y, basado en ella se siente culpable, cree que sólo lo puede redimir un acto heroico, es entonces cuando planea matar a Toñote, decisión que sólo hace que se sienta más culpable por sentir miedo de matarlo.

Leamos algunas descripciones de Adolfo. La primera que encontramos se refiere no a sus rasgos físicos sino a un estado, es decir que el novelista da mayor importancia a la interrogante ¿cómo es? que a la pregunta ¿quién es?(1974:7):

"Hacía tiempo que vivía en un estado mórbido, en una susceptibilidad crepuscular y una aptitud para percibir en los hechos y en las cosas un aspecto recóndito, un perfil espectral y fantástico, un

/3/ Entendemos el absurdo como lo expone Albert Camus (1976: 16) en El mito de Sísifo: "El divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decoración, es propiamente el sentimiento de lo absurdo."

toque de pavoroso misterio..."

Este texto acentúa que su estado mórbido consistía en percibir los hechos de una manera diferente a la forma común e inferimos que parte de ese estado era el insomnio pues, cuando el narrador más adelante dice que (1974:7):

"había ido a despabilarse con un baño al río.",

nos aclara que ha sido una de varias noches de mal sueño. El mismo Adolfo dice cuando acaba de llegar a la finca(1974:156)

"El espectro del insomnio me sembraba la cama de alfileres."

Volviendo al párrafo introductorio, encontramos que Adolfo es un hombre temeroso; el narrador lo dice así (1974:7):

"...aquella figura alta, magra(...)le dio miedo, casi espanto."

Este temor se acentúa en repetidas ocasiones, como cuando recuerda (1974:120):

"Ese perenne miedo hasta la obsesión influyó bondadosamente en mi vida que la tornó ejemplar."

o bien cuando piensa (1974:163):

"¡Miedo...! por miedo, pues, pñta vida, voy a matar a Toñote."

La interrogante que, consecuentemente, se nos ocurre es

¿cuál es la causa de ese estado?. En la carta que Adolfo escribe a Luis le cuenta la desagradable visita del comandante local a quien describe como un sinvergüenza. Leamos (1974:15):

"Los emborraché a todos porque la efusión alcohólica fortalece un brote de fraternidad humana, sólo así el indio pierde su hurañez y el que no es indio alarga un brote de fraternidad."

No es ésta la única situación en que Adolfo, ante circunstancias ambientales que le desagradan y que están fuera de su control, bebe y se emborracha. La primera vez que se evade bebiendo es cuando, aún adolescente, en ocasión en que ocurrió el terremoto, él estaba angustiado y temeroso porque había empezado a darse cuenta de que no podía controlar sus impulsos en cuanto a Serafina y, al pasar por un callejón, fue asustado por un loco y tomado por ladrón por la policía. Cuando todo se aclara, en su mente persiste el caos y él mismo dice (1974:151):

"...pero esa noche eran muchas cosas sobre mí, y, con la mente al filo de una noche más negra que la muerte, me emborraché para hechar por la borda a ese verdugo vil de la conciencia."

Posteriormente cuando decide matar a Toñote (personaje que implanta un ambiente de terror entre las fincas), recurrir al trago para darse valor y piensa (1974:161):

"Al verlo venir, saltaré al camino a atajarlo, a provocarlo, a injurarlo si es preciso...pero, antes, voy a echarme un trago...un trago tonifica..."

tengo frío...me siento un poco mal...algo débil."

Lo que las citas anteriores confirman es que Adolfo es un alcohólico, que vive temeroso y angustiado; su mente es un caos. El mismo lo dice cuando narra su posible primera experiencia sexual (1974:123):

"Mi mente era un caos en que bullían frases, ideas impresiones entre torbellinos de escenas violentas y procaces."

Cuando todo esto le es insoportable, recurre a la evasión por medio del alcohol.

Nuevamente tenemos que recordar la primer descripción que habla de la susceptibilidad del personaje, por razón de la cual manifestaba una percepción peculiar, que se ve revelada en diferentes oportunidades, una de ellas es con respecto al pánico que él mismo siente por las culebras. Leamos (1974:25):

"Viejo, a mí me chingan las culebras. Bueno, me chingan y me atraen absurdamente, fatalmente, biológicamente y, sin embargo, me dan espanto. Es una cosa pánica enraizada en lo más oscuro del ser.(...)Es un terror supersticioso, un pavor místico que me muerde la substancia, algo latente desde antes de mi vida, e indagando, leyendo, halle en mitologías y primordialmente, en la nuestra, en la indígena, la clave del enigma, la esencia de la serpiente."

Lo anterior hace que su actitud ante las vitrinas o jaulas de culebras sea un mirar absorto ("sintiendo en los ofi-

dios una clave de misterio"). Más adelante cuenta a Luis diferentes episodios de su vida en que han intervenido las serpientes y dice (1974:31):

"...pero estas cosas pierden su encanto si se quiere razonarlas. Sólo hay que verlas y sentirlas."

La percepción de Adolfo en cuanto a los hechos y las cosas, que los demás consideran una aberración, puede explicarse así: Adolfo cree que no existe una sola realidad, la material y corporal, sino que existe otra realidad que no puede ser explicada por la razón y la lógica. Para Luis, lo que no puede ser explicado por la razón no tiene sentido.

Ahora veamos, cómo se ve Adolfo (1974:53):

"Yo, atrabilario, subterráneo, Mi mueca cotidiana, un escamoteo. La máscara esconde la tragedia vital."

Está consciente de ser un hombre absurdo porque cuando sueña él mismo le dice al juez (1974:177):

"...comprendo que soy absurdo; pero lo siento."

También sabe que es un alcohólico; por ejemplo, cuando discute con Aurora, le dice (1974:180):

"Sí, estoy borracho...soy un borracho; pero tú eres una imbécil."

Aurora también ve en Adolfo un alcohólico, en cierta ocasión le dice (1974:179):

"-Adolfo, por Dios, te estás matando...me estás matando. Estás envenenándote de alcohol...en una vida de sonámbulo. Ya ni me hablas...me dejas sola todo el tiempo y bebes sin cesar..."

Ella también lo ve como un hombre absurdo cuando le dice (1974:179):

"-Tú no eres justo ahora con nadie, menos conmigo; pero lo que haces con tu vida es absurdo, es atroz para ti, para mí, para él..."

Cabe hacer notar aquí que Adolfo tenía una cultura humanista; el narrador lo apunta cuando los indios se alzan y uno de ellos se pone insolente con Adolfo(1974:95):

"Toda la altivez del señorío ancestral y un resabio de cepa feudal apaciguado por su cultura humanística, culminaron en un rapto que cancelaba reflexión y prudencia..."

Sabemos también que hacía constantes viajes a Europa, se demuestra al leer la carta escrita a Luis(1974:15):

"...aunque yo sería feliz si resolvieras venir a "ponerte al frente" de la plantación y de sus engorros mientras voy a darme un chapuzón de alegría a Europa."

No puede escapársenos que Flavio Herrera dotó a su personaje de algunos elementos autobiográficos, como el que acabamos de apuntar en cuanto al humanismo de Adolfo, quien, como Herrera, era también finquero. Por ello recordamos las palabras dichas por el mismo Flavio Herrera como respuesta a una carta que le escribiera Elsie G.Griger de la Universidad de

Columbia, respecto del contenido de sus obras. Leamos:

"Mis novelas no son autobiografías pero en cada una hay trozos autobiográficos mezclados con fantasía." /4/

B. El personaje y su ambiente

Ahora bien, el estado a que Adolfo ha llegado es producto de su alcoholismo, pero este alcoholismo no es gratuito pues, como dijimos anteriormente, él bebía ante situaciones ambientales que no lograba controlar y es esta situación la que nos obliga a buscar en la obra los elementos que configuran los ámbitos y los ambientes. En primer lugar, notamos que la infancia de Adolfo transcurrió en la ciudad, que su educación fue citadina; respecto de ella, Adolfo recuerda lo siguiente (1974:105):

"Todos los errores, todas las aberraciones y moji-gaterias de la educación latina; todas las hipocresías en que se inicia el espíritu infantil en nuestros hogares y colegios; todas las miserias y ñoñeses pedagógicas; toda la estulticia y los escrúpulos frailunos con que se escamotea en estos climas la verdad de la vida a los niños, culminaban en el método de educarme, de educarnos a nuestra generación, dejándonos un lastre de amargura, un sentimiento de prevención y desencanto."

Por otro lado, por causa de la enfermedad de su padre,

hubo de trasladarse a vivir con él a la finca en donde tuvo que asumir responsabilidades como amo, para las cuales no estaba preparado, tales como mantener el orden establecido que para él mismo era desconocido y, conforme lo fue conociendo, empezó a repudiarlo. La esperanza de alivio que abrigó al trasladarse a la finca se vio frustrada porque se dio cuenta que aquí el mundo le parecía tan extraño como le había parecido en la ciudad. Desde su llegada a la finca, tuvo noticias de Toñote, cuando evoca su llegada nos dice (1974:158):

"...desde que Toñote asomara por la comarca cundieron alarma y terror. Con una banda de sayones atronaban los caminos disparando sendos pistolones; aparecían de pronto en un pueblo a horas de mercado y arrebataban a las muchachas bonitas llevándoselas a su guarida entre el pasmo y alharaca de las gentes y, como casi siempre las raptadas eran de laya humilde, el bandido acallaba cualquier reclamo con una suma irrisoria a guisa de soborno."

Más adelante nos cuenta cómo este bandido engañaba a los indios para robarles; los invitaba a ver el ganado de su finca (1974:159):

"Los indios siguieron a Toñote. Este los condujo a su finca y, con maña, los llevó a un sitio apartado y boscoso. Dos secuaces de Toñote iban a la zaga. De pronto a un ojeo siniestro del jefe, éstos, los tres, sacaron las pistolas y ultimaron a dos de los indios."

La actitud que las autoridades asumen ante estos hechos delictivos, como el anterior, es también narrada por Adolfo cuando más adelante recuerda (1974:160):

"Fue encarcelado algunos días mientras se acallaba el clamor público. Poco tiempo después se divulgó oficialmente una defensa en que el criminal invocaba una absurda coartada y los dos cómplices asumían la responsabilidad del delito y Toñote, libre y campante, volvió a su madriguera."

En otra oportunidad y por medio de una carta, Adolfo cuenta a Luis otras actitudes que ponen en evidencia a las autoridades(1974:15):

"Ayer me visitaron, el carajo del comandante local un tío sinvergüenza que pone a los soldaditos a merodear leña para sus barraganas y a chiniarle a los crios de éstas; el alcalde que no desmerece del anterior y tiene fábrica de aguardiente..."

La estructura social, que a su vez configura ámbitos y ambientes, también se ve revelada en la narración y, de manera importante. En el capítulo "El muro", por ejemplo, se hace énfasis en la distancia existente entre los dos grupos sociales más relevantes(1974:57):

"Existe un muro entre ellos y nosotros. Un muro, una membrana opaca impenetrable. A veces se abre una grieta en ese muro, se raja la membrana y se cuele por ella un filo de vida, de sol, de calor, de humanidad; Una sonrisa, un gesto de inteligencia o de ternura, una dádiva...hasta una lágrima; pero el muro se sierra de nuevo. Vuelve a soldarse la membrana y nosotros volvemos a ignorarles."

1. Los conflictos. A lo largo de la obra se señala una contradicción de valores que oscilan entre los imperantes en la finca y los inherentes a la personalidad de un humanista. Esta contradicción genera un conflicto que permi-

te ver a Adolfo como un inadaptado, como una persona que se siente desarraigada en su propio medio, y es por esto que se percibe su soledad (1974:184):

"Otra vez siempre a solas conmigo...con miedo a mí mismo. Con miedo a buscarme, a encontrarme, resintiéndome esa impresión de caos...esa inminencia de ruina, de catástrofe, de dislocamiento elemental. ..Ese perpetuo conflicto del ser...Ir siempre a ciegas tendiendo palpos para aferrarme a algo en la vida, para afirmarme...Bueno ¿y para qué? ¿para qué esta vidita lograda a medias, mal vivida en la gloria vital de un ambiente mal asimilado...? Los mismos hábitos, los mismos fantasmas, el mismo tedio y la evasión por el sueño o el alcohol."

Con su estancia en la finca, empieza a ver las fallas de la cultura importada y a preguntarse ¿por qué una cultura ha de aniquilar a la otra? Esto da lugar a un segundo conflicto: el cultural. Es entonces cuando empieza a tomar conciencia del daño que sufre el individuo producto de dos culturas (1974:184):

"Somos un amasijo de cosas perpetuamente en choque, eterna lucha de contrarios que afirman la impresión de ser siempre algo larvado, trunco, malogrado y ese eterno conflicto de querer situarnos en la vida sin lograrlo a gusto y plenitud."

Pero además está consciente de que no es sólo él, sino que somos todos los mestizos latinoamericanos. Oigamos sus reflexiones(1974:184):

"Y yo, y como yo, millones de mestizos intoxicados de pseudo cultura europea y tan ajenos al espíri-

piritu de nuestra propia tierra porque no sabemos buscarnos en nosotros mismos, porque mantenemos esa maldita inarmonía entre el sentimiento y la voluntad."

La conciencia del caos existencial lo ha llevado en repetidas ocasiones a ver el suicidio como única solución, así lo expresa en su adolescencia(1974:117):

"A medida que me hacía hombre comprendía que un ominoso destino suplantaba las bellas perspectivas coloreadas por la imaginación de la niñez y, entonces, columbré el suicidio como única salida porque de entonces tuve la impresión de que algo confuso y tenebroso, algo innominado, penetraba la sustancia.(...) Sólo el suicidio porque mi vida futura, un funesto desfiladero entre la soledad y la desgracia."

También lo expresa cuando decide que el niño nazca(1974:186):

"Aquí sigo ante el gran río pensando...dudando... fracasando o triunfando cuando decido ¡que nazca!, pero yo...me iré con el río y mi tragedia, como algo turbio, triste, amargo."

Hay otras ocasiones en que, en forma indirecta, busca la muerte; una de ellas es cuando ocurre el terremoto(1974:144):

"...mi yo lacerado ya resuelto al sacrificio, mi yo contrito y ávido de holocaustos-del holocausto de la vida-sintió hervirle una esencia de héroe o de santo...y deambulé por las calles, por las ruinas, buscando cara a cara la muerte."

La decisión de enfrentarse a Toñote también es una forma indirecta de suicidio(1974:157):

"...un acto heroico que sofocara mi conciencia de culpa, yo no era digno de la vida y, con mi aliento manchaba el Mundo."

Tanto el conflicto generado por la contradicción de valores como el producido por el choque de dos culturas aniquilan al personaje y no llegan a resolverse; consecuentemente, ocurre una fragmentación en su espíritu, la cual expondremos a continuación.

2. Fragmentación espiritual. Pudimos establecer cómo Adolfo intentó suicidarse en varias ocasiones; esta actitud no es común en las personas. Al respecto, Albert Camus (1975:15) dice que:

"Matarse es confesar que se ha sido sobrepasado por la vida o que no se comprende ésta. Es solamente confesar que "eso no merece la pena"."

Entonces el suicidio, que varias veces intentó Adolfo, obedecía a que, repentinamente, su universo se veía privado de la luz que había iluminado su infancia, situación que lo hacía creer que algo extraño le estaba ocurriendo (1974: 117):

"...entonces tuve la impresión de que algo confuso y tenebroso, algo innominado, penetraba la sustancia. No, estaba en mí...era mi huésped...a veces despertaba...No, no despertaba porque no dormía, acechaba, esperaba..."

Ese "algo innominado" empieza a ser parte consciente de

su ser aún mucho antes de que tomara conciencia de lo absurdo e hiciera sus apariciones, a veces fugaces; sin embargo, - poco a poco Adolfo va tomando conciencia de que su yo está fragmentado. Cuando a la mañana siguiente del terremoto decide darse a la tarea de salvar gente dice(1974:144):

"Mi yo antiguo, mi yo lacerado ya resuelto al sacrificio..."

Es decir que un yo es bondadoso y caritativo, y el otro, muy asociado a los impulsos sexuales, totalmente diferente. Podemos leer el pasaje cuando visitaba con intenciones amistosas a Serafina y se juraba que, para no lastimarla, esa sería la última visita(1974:147):

"...volvía una y otra vez cuando estaba con ella un monstruo, no en vano aletargado en mis entrañas, me pulsaba advirtiéndome su imperio. Las fibras se me erguían y un impulso sofocado en caricias, pero urgente, tirano, inaplazable se me desparanzaba en orgasmo por la piel..."

El traslado a la finca hace que Adolfo se sienta esperanzado; su complejo de culpa lo atormenta y, por ello, ve en la aparición de Toñote una salvación porque, al matarlo, será un héroe ante los demás, con lo cual cree que se redimirá. Ante la posibilidad de matar a Toñote, la presencia del otro yo se hace más clara y empieza a corporizarse(1974:161):

"...irme a la guardiana, al borde del camino y esperarlo...(un alguien saltó como un tigre de mi ser hacia una gaveta y cogió una pistola, la cargó la puso en un cinturón lleno de cartuchos..."

me puso el cinturón y de pronto me sentí marchando tranquilo hacia la guardiana...)"

Aquí podemos notar lo asociado que resulta ese extraño dentro de él a la necesidad de ingerir alcohol. Notamos además que el alcohol sirve al novelista para dar paso al fluir psíquico que permitirá la comunicación entre el mundo real y el mundo irreal^{75/} Ese fluir psíquico nos va a revelar el caos y la angustia - que vive internamente Adolfo porque, después de haber bebido, ese otro yo le habla desde su propia conciencia, a la manera de una segunda persona (1974:162):

"Toñote se te va a pasar... ¿Otro whiskey? ¡ se te va a pasar...! ¡miedoco...! se te va a pasar.... ¡miedoco! ¡Llévate la botella!"

Con el alcohol logra la evasión de la lucidez a la nada (1974:162):

"...sentí que me iba aplastando...vaciando como una vejiga de aire..."

Esa evasión es también un intento de suicidio, del cual vuelve con la conciencia más desgarrada que antes (1974:163):

"Volver de una nada de la que no hubiera querido volver."

^{75/} En este estudio llamamos mundo irreal al mundo interior del personaje; dado que éste no es real para quienes lo ven de fuera. Sin embargo nos permitimos aclarar que consideramos como realidad del hombre tanto su mundo interno como el externo.

La evasión le ha permitido el paso a su conciencia y vemos que empieza una divergencia entre su forma de actuar y lo que su conciencia le dicta. El ha creído que la vida no vale la pena vivirla y, por ello, intenta suicidarse; pero su conciencia razona en forma diferente, haciéndolo ver lo absurdo de tal actitud. Así nos parece cuando él está en el camposanto esperando que aparezca Toñote y escucha la voz de su conciencia(1974:165):

Imbécil. ¿qué aprovecharás de su muerte? El sol seguirá alumbrando(...) ¿Redimirte? Pero, ¿Crees que matando a Toñote o matándote él a ti borras tus feas y sucias acciones del pasado? ¿Que limpias tu memoria? Estupidez.(...) LA VIDA TIENE UN CURSO MORAL IRREVERSIBLE...(...) Al fin de todo, tus hechos culposos no tienen el zumo de vileza que les atribuyes. Su misma violencia y grocería son parte de su disculpa(...) Tu sensibilidad enfermiza, mal iniciada en la vida por la estulticia y la mojigatería del ambiente, atenúa o borra tu culpa.

Al mismo tiempo que su conciencia le está haciendo estos reproches y advertencias, el personaje se va alejando cada vez más de la realidad, hasta que ocurre la evasión total en la que rompe con las convenciones sociales porque en su sueño presenta su caso ante un juez, que es su propia conciencia, dialoga con él y tiene una revelación(1974:177):

...¿No tiene usted ya el castigo moral en su conciencia...? Sí, sí; pero no basta...comprendo que soy absurdo; pero lo siento. Necesito que todos sepan...necesito de algo...un alivio...(En ese instante se me reveló el misterio de la conciencia) Entonces vi radiante que el juez, vino a mí, puso la mano en mi cabeza ardiente y dijo:Sea...

Todas las citas anteriores son indicios de una doble personalidad en Adolfo; en ellas vemos que hay una gradación para llegar a su corporización. Primero aparece como "algo extraño", "algo innominado"; más adelante aparece como "alguien como un tigre" que finalmente se corporizará en Simón, un hombre elemental.

Consecuentemente podemos concluir que Adolfo es, además, un personaje con doble personalidad y su otro yo está corporizado en Simón. Por ello no es posible definir totalmente la personalidad de Adolfo sin tomar en cuenta a Simón. Sin embargo, hay otros elementos que confirman esta dualidad Simón-Adolfo. Sabemos que Adolfo es un alcohólico y que sufre insomnio. Sabemos que cuando se encontró por primera vez con Simón había ido de madrugada al río, después de haberse emborrachado la noche anterior con el alcalde y el comandante; - entonces podemos inferir que sufre alucinaciones y el espectro está en su imaginación, como el mismo Adolfo creyó (1974: 7):

"Adolfo creyó que era una alucinación del entre-sueño."

Es sabido que los individuos que sufren alucinaciones, en las cuales perciben imágenes animadas, éstas se presentan durante el período duerme-vela y pueden perdurar aun - cuando el individuo tenga los ojos abiertos. Si esto es así, Simón es un personaje irreal, producto, en primer lugar, de

impresiones recibidas por Adolfo durante su infancia y atributos que su propia conciencia imprimió en dicha imagen. Recordemos que cuando el narrador acaba de presentar a ambos, a Simón le ocurre un ataque empleado como recurso narrativo, - que evita la precisión de datos respecto del personaje y deja en suspenso la descripción de éste. El propio narrador dice que Adolfo tenía aptitud para percibir "un perfil espectral y fantástico" pero, si lo que percibe es solamente un perfil, es porque se está refiriendo a una sola mitad del ser humano; la otra mitad es el mismo Adolfo. Encontramos también que a Simón se le describe por lo que no llevaba; esto significa que Simón es una negación (1974:7):

No llevaba calcetines, ni chaqueta, ni sombrero.

Además, ¿por qué habría de fijarse en una finca que un vagabundo no llevaba calcetines, chaqueta o sombrero, si es un desconocido? Debería haberlos llevado alguien conocido y distinguido por su forma de vestir. Los peones son descalzos o con caites. ¿De quién podría esperarse que llegara bien vestido? Del amo, de Adolfo.

Podemos notar que, desde el momento que aparece Simón ambos personajes son creados paralelamente y que entre los dos hay muchas similitudes que testifican una unidad. Para demostrarlo acudiremos a descripciones similares. Adolfo describe a Simón en una carta que le envía a Luis (1974:16):

"...tiene dos perfiles; visto del lado izquierdo, la fisonomía adquiere una suavidad, una mórbida languidez hasta dulzura que le da un toque de an^{dr}oginia. Del lado derecho el perfil se endurece con fría dureza de alimaña feroz..."

¿No podríamos decir que esto puede resumirse con lo dicho por Luis respecto de Adolfo?(1974:53):

"-Hay un Adolfo de cristal y otro de piedra..."

¿O que esa descripción coincide con la forma de verse Adolfo a sí mismo?(1974:53):

"Yo, atrabiliario, subterráneo. Mi mueca cotidiana, un escamoteo. La máscara esconde la tragedia vital. Toda mi vida fui un sonámbulo que anduve por el Mundo a tientas, casi en perpetua ausencia."

También el narrador, cuando describe a Adolfo, nos da una idea que parece ser válida para ambos personajes(1974:53):

"...aquel hombre extraño que vivía oscilando entre la gloria y la catástrofe, entre el cielo y el infierno. Era, a ratos, efusivo hasta la ternura y luego, duro y violento hasta la temeridad. Su impronta tosqueda gentil cedía de repente a rabias salvajes, a bruscas acometidas, que eclipsaban su prestancia jovial."

La identificación definitiva de ambos personajes como uno sólo queda afirmada cuando Adolfo está contando a Luis recuerdos de su juventud, en ocasión que pretendió a la Trina e interrumpe repentinamente la narración y empieza a recordar su encuentro de veinte años atrás. En su interior es-

cucha "una voz íntima" que lo acusa de querer casar a la Trina con Simón como un desquite "porque tú...porque Simón." La voz calla pero el narrador nos dice(1974:66):

"Calló la voz mientras Adolfo, medusado, vio una monstruosa identificación de dos seres soslayando lo perentorio de las formas y la ilusión de las fronteras corporales."

No podemos dudarle; el mismo narrador nos está diciendo que las fronteras corporales son una ilusión.

Ya dijimos en otra oportunidad que Adolfo es un inadaptado; entonces esta doble personalidad es un mecanismo de defensa que le permite reconciliarse consigo mismo, actitud - que es lograda únicamente en su realidad alucinatoria. Simón, su otro yo, es capaz de romper con todas las convenciones sociales que asfixian a Adolfo, principiando por desconocerse a sí mismo como patrón, tomarse el alcohol en donde estaba la culebra, fabricar guaro en la finca, insultar a las autoridades, matar a la Troncho y finalmente quemar la finca.

3. La búsqueda. Ahora bien, ¿qué significado tiene esa experiencia por la que Simón comete tantas fechorías? Esa experiencia es la búsqueda de sí mismo. Cada episodio nos presenta a Simón en comportamiento contrario a lo convencional, de tal manera que el personaje va adquiriendo conciencia de lo absurdo y empieza a conocer su destino.

Una de las razones que nos dificulta comprender Caos es

el comienzo del relato "in media res" y, llegado cierto momento, hay una analexis/6/ que transporta al lector a la infancia del personaje por medio de la evocación. El lector habrá de leer la obra más de una vez para captar ese juego. Su captación justificará el aparecimiento repentino de Simón y tan ligado a Adolfo; la tolerancia de éste respecto de él e incluso la serie de acontecimientos inexplicables que se nos presentan. Para comprender debemos tener presente que Adolfo ha tomado conciencia de que es un hombre absurdo, que todas las situaciones existenciales son absurdas. Sufre una conmoción porque el mundo que consideraba suyo no puede dar respuesta a las interrogantes que se plantea con ese motivo: ¿Está ante una alternativa? ¿Lo que le pasa es producto de su imaginación y las leyes que rigen el mundo están bien? ¿Desconoce las verdaderas leyes que rigen el mundo? Esta vacilación provoca una indagación interior pero en un mundo irreal que el novelista alterna con situaciones reales que resultan difíciles de comprender precisamente por la presencia de Simón como otro personaje. Recordemos que las dudas han llevado a Adolfo al alcoholismo. Este alcoholismo es lo real de su estado actual; gracias a él se encuentra con Simón y lo primero que ve en él son sus ojos. Leamos (1974:7-8):

76/ Entendemos por analexis una interrupción en la historia que da lugar a un cambio del discurso que, inicialmente iba en orden temporal, ahora se torna retrospectivo.

"...vio dos ojos inmensos(...)abrió los ojos recorriendo la estancia(...)agaritando el ojo de mirar funesto(...)pero lo tremendo de aquel hombre eran los ojos que por instantes revivían mirando hacia adentro y eran entonces los ojos de un alucinado que está viendo el infierno(...)le ardió en los ojos una brasa infernal(...)tenía los ojos abiertos(...)un telón de olvido le cae ante los ojos(...)los ojos del hombre se clavaban como dados en el frasco del botrop."

La insistencia de fijar nuestra atención en los ojos y en la mirada de Simón se debe a que es a través de los ojos que empieza a verse a sí mismo. Notemos también que, mientras se está tratando de fijar la figura de Simón en nuestra mente, hay una constante en cuanto a que está ingiriendo licor(1974:13):

"...viendo una botella...(.)El amo(...)coge la botella(...)con gesto beatífico aferra la botella (...)Adolfo con mueca fisgona lo tentaba ¿quiere un trago?...¿Un trago? ¡sí! y con brusca premura apuró de dos sorbos el vaso de whiskey que el otro le tendía, volviendo los ojos hacia adentro como siguiendo mentalmente el curso del líquido al resbalarle en las entrañas...
-¿Otro trago?
-Sí...sí..."

Las preguntas respecto de la identidad de Simón son muy significativas porque es Adolfo quien está preguntando sobre su propia identidad(1974:10):

"-¿Quién es Ud...? ¿que hace aquí?
-¿Yo...?
-Sí, Ud...¿quién es Ud...? ¿que hace aquí...?
-No sé...No sé..."

El miedo es también una constante inherente al estado al

cohólico (1974:13):

- "-¿Qué siente ahora...?
 -Tengo miedo...
 -¿Miedo de qué...?
 -No sé, miedo de todo..."

Por las respuestas a las preguntas que Adolfo hace a Simón, vamos conociendo más ampliamente el verdadero estado de Adolfo(1974:17):

- "...Ud.había bebido, ¿no es cierto?
 -De seguro,a veces bebo y cuando bebo,bebo mucho...
 -¿Y no es capaz de abstenerse...?¿No tiene voluntad?
 El hombre sonríe con mueca piadosa y replica:
 -Si pudiera...Ud.no sabe lo que es eso.Aguanto, aguanto mucho tiempo y un día,ya no puedo...
 -¿Desde cuándo bebe Ud. tanto?
 -Desde joven...
 -¿Hasta emborracharse...?
 -Claro, si no, para qué beber..."

Si el otro yo de Adolfo aparece cuando bebe, es natural que todas las transgresiones que Simón comete ocurran bajo los efectos del alcohol; luego, estas transgresiones no son reales sino que son producto de las alucinaciones de Adolfo. En la fiesta de San Lorenzo, unos mozos llevan a Simón frente a Adolfo; Simón cuestiona el hecho de que Adolfo sea el amo(1974:22):

- "-¿Qué patrón...?
 -Hombre, es don Adolfo, nuestro patrón,su patrón.
 -No, Ud. no es el patrón...el patrón no está aquí...Ud. es el gallito romero...¡Ja...Ja...!El gallito Romero con polainas..."

Simón aparece durante las crisis de insomnio de Adolfo. En una de éstas, lo ve venir borracho y dirigirse sólo a dormir mientras Adolfo sigue en vela. Aparece Simón con otro ataque y, en la crisis, anuncia la muerte de Goyo López. Podemos ver que lo real sigue siendo su estado alcohólico y lo demás son alucinaciones. Simón es el mismo Adolfo cuyo estado alcohólico es cada vez más evidente; llega al extremo de pensar en la posibilidad de fabricar guaro en la finca (1974: 45):

"Un día Simón atenazado por la sed del alcohol, en una de aquellas crisis en que una mórbida tenaza le enturbiaba la conciencia, recordó que allá en la adolescencia había visto fabricar aguardiente de caña (...) Recordó...recordó...se animó."

Claro, la fábrica sólo llega a ser verdad en su imaginación, pero lo importante de esto es que él se solidariza con los indios para hacer el guaro porque él conoce esa necesidad de emborracharse y ve que ésa ha sido una forma de explotar al indígena previamente envenenado. Leamos por quién (1974: 15):

"...el alcalde que no desmerece del anterior y tiene fábrica de aguardiente."

El "blanco" es quién ha llevado al vicio al indígena (1974:49):

"El amo, espléndido, brinda música y bebida. Barriles de aguardiente para la ser mórbida del indio"

Adolfo es parte de esas situaciones reales que se dan en las fincas, pero no está en su poder controlarlas. Sabe lo fácil que resulta manejar al indígena y, en su alucinación, su otro yo corporizado en Simón actúa así(1974:50):

"Y arrebatándole a un indio próximo la estaca que tenía en la mano, arremete contra los grupos con el palo en alto ululando:
- ¡A bailar esclavos!
La indiada entonces, dócil y medrosa, deshace el ruedo y se apuñusca en torno al bailarín. Aquel rebaño se aprieta y se compacta y ondula tocado por la magia de un rito ancestral."

Las alucinaciones de Adolfo lo llevan a ser líder de la masa indígena y a expresar sus ansias contenidas(1974:51):

"- ¡Demen guaro...un barril de guaro!
Gritaba un indio:
- ¡Se acabó el guaro!
- ¡Asalten la cantina...!
- ¡Jode el patrón...!
- ¡Maten al patrón!
- ¡Jode el alcalde...!
- ¡Maten al alcalde!
- ¡Jode el presidente...!
- ¡Maten al presidente!

Pero después de la borrachera, se agudiza el apartamiento y hurañez de Adolfo; por ello lo vemos muchas veces tan ausente a pesar de su presencia física. Un ejemplo de esta ausencia es el episodio del bautizo del niño indígena, que indudablemente representa una situación común en la finca.

Hasta este momento Adolfo corporiza a Simón en su realidad interior y lo hace actuar, pero aun no está consciente

de que los actos de Simón son sus propios deseos no realizados. Toma conciencia de esto cuando proyecta casar a Simón con la Trina, que según el narrador (1974:64):

"...era una rusticota a quien él favorecía con un piropo cuando se le acercaba. La Trina es guapa-se decía siempre- pero tiene un cuarterón de india y, acaso una pinta de negro."

Lo que realmente hace que las situaciones reales sean trágicas es que Adolfo es parte actuante del grupo social al cual pertenece, y tiene conciencia de ello. Él mismo recuerda cómo quiso aprovecharse de la Trina (1974:65):

"...Ahora era ante él la hembra, una hembra opulenta, sola, manida, propicia...Se le arrimó ensayando un piropo y quiso cogerla por un brazo. Ella, entonces, elástica, felina, se le escurrió en un suave esguince y se puso a distancia. El la siguió obstinado y, en la violencia del ademán, dio casi de bruces en la pared."

Y el hecho natural de que ella se defendiera a él le pareció una ofensa. Cuando ella le dice que se levante porque vienen sus padres, el narrador (1974:65) acota:

"Sintió la frase como un bofetón. Detestó a esta india grotesca que lo plantaba con burla."

Su conciencia lucha y se debate; desea a la Trina pero sus propios escrúpulos no le permiten casarse con ella y, si se casa, su grupo social lo rechazará. Su conciencia le dice (1974:66):

"Fuiste grotesco con una jayana; pero una mujer, al

fin, una mujer y en aquel tosco barro hubo un aliento fino de sutil ironía, de eterna feminidad y, aunque fuera un instante, se redimió en ella algo delicado y la hembra te plantó con soflama. ..y la voz implacable terminó: -Desquite porque tú...porque Simón..."

Adolfo conoce su propia dualidad; ese conocer será el camino de su reconciliación porque sigue teniendo temor, pero (1974:68):

"...a tiempo que el temor y la inquietud lo mantienen en una especie de eretismo del ánimo, algo así como una galaxia mental se le va resolviendo en una constelación, se le va resolviendo un nudo de ideas fatales, pero que se le imponen firmes, torturantes, absurdas; pero(...)con nitidez aberrante y le van alumbrando las sentinas de la conciencia, le van alumbrando insospechadas grutas espirituales y rozándole algún rincón de la voluntad..."

Las impresiones contrarias, las ansias insatisfechas, en una palabra el caos existencial lo llevan a desear acabar con todo, pero la idea de provocar un desastre le sirve para descubrir el poder estético de la imaginación, cuando dice (1974:69):

"...Algo fatídico ya me escinde en dos la conciencia y se me atenúa, hasta me borra el aspecto ruinoso y lamentable del posible suceso para iluminarme un incitante panorama de gozosas posibilidades estéticas en las orgías del ojo y en esa trepidación inédita del alma(...)ambos deseos contrarios son dos fuerzas de choque y, en mi ser, en mi pobre ser traspasado por tantas cosas innombradas y caóticas, no se cual de estas dos fuerzas vencerá..."

Ahora bien, Simón es el otro yo de Adolfo, pero queda la

interrogante de ¿quién es la Troncho? Leamos:

"La Troncho era una mujeruca sin edad(...)Adolfo la toleraba cerca sólo porque fuera hija de antiguos peones de la finca."

Adolfo tenía entre sus alucinaciones un personaje simbólico que representaba los impulsos de la mujer. Si la Troncho era hija de antiguos peones era una indígena, por eso era monstruoso el hecho de que se uniera con Simón, que equivale a decir Adolfo. A nivel simbólico, esta cópula, representa la unión del indígena con el "blanco", en la cual Adolfo ve una esperanza al conflicto del mestizo pero, naturalmente para su grupo social esto es repugnante; por ello Luis dice(1974:44):

"Caso que Simón fuera capaz de engendrar y, la Troncho de concebir qué monstruo, qué piltrafa humana, (...) qué pingajo más roído de morbos y de lacras va a nacer de ahí..."

Adolfo tampoco puede librarse de los patrones convencionales de su grupo social y es por eso que su mente enferma, la que concibió la unión de Simón con la Troncho, también planea la muerte de ésta, muerte que provoca un desgarramiento mayor en su conciencia y por eso huye al anexo de la finca, hasta verse a sí mismo como auténtico representante de su grupo social ante un destino implacable, un destino frente al cual no existe apelación(1974:77):

"...estaba en aquella madrugada con una angustia

anhelante...Se vio al espejo; los ojos, hundidos, el rostro, de cal...Sentíase todo sudoroso y frío ...Y aquella angustia.¿Angustia de qué? Angustia de ser...De estar entonces en la vida, entre un cúmulo de circunstancias que súbito se le tornaban extrañas y hostiles."

Deseaba alejarse de todo y de todos; sabía que no podría soportar más ese ambiente(1974:78):

"Súbito se sintió roto por la médula. Tuvo el repentino horror de aquel ambiente dolorido que iba a encontrar. Odió al instante ese ambiente y todo lo que lo poblaba, hasta lo familiar, hasta lo querido, odió instantaneamente hasta la propia Aurora y...ya no llegó."

Se sabe cómplice de todo lo que ocurre y cree que va a enloquecer, su aislamiento es mayor; se siente solo y desde su soledad ve todo el dolor del mundo (1974:78):

"La crisis derivó en un acceso de contricción derivó en un reflujo de infinita y vaga ternura;de infinita piedad para todos, de consentimiento de todos los dolores humanos; del dolor vecino y el dolor remoto, del dolor de todas las latitudes de la vida. Un aliento seráfico y heroico le renovó el alma y le galvanizó la voluntad de nuevo para prodigarse bizarramente en dádivas y consuelos.."

En el velorio de la Troncho vemos que tanto Adolfo como Simón sufren profundamente. La única evasión vuelve a ser el alcohol. Adolfo no quiere saber nada de nada. Luis trata de decirle algo(1974:81):

"-Simón está bebiendo de nuevo desde...Adolfo fingió no oír. Tampoco era necesario que se lo dijese. Lo adivinaba. No hubiera podido ser de otro modo."

Poco después ocurre el incendio, que es real en la medida en que representa los deseos de Adolfo de acabar con todo; en realidad es otra de sus alucinaciones o mejor dicho es el clímax de la alucinación. Después del incendio ocurre la vuelta al mundo real porque Luis decide abandonar la finca y Adolfo tiene que tomar las riendas como amo, y como tal se comporta cuando los indios se alzan(1974:95):

"-¡Atrás chingados a mí no se me habla así! "

Aquí se cierra el círculo caótico, aunque Adolfo ya no es el mismo porque está consciente de su destino y de su dualidad como ser humano, a pesar de que la razón, simbolizada por la ciega, le diga (1974:96):

"¡No es Simón...no es un hombre...es el diablo!
¡Es Satanás! "

La búsqueda dentro de sí mismo da por resultado que Adolfo acepte su destino, no es una aceptación sin rebeldía porque, si bien el destino es ineludible, a él le pertenece, por tanto, él debe decidir su comportamiento y la ética moral que había de seguir; es entonces cuando el dolor se convierte en alegría y piensa que es evidente que se vive en un caos, pero con la voluntad de ser, de existir, entonces su esperanza se funda en la libertad moral. Lo intuimos cuando está pensando en matar a Aurora para que el hijo no nazca(1974:183):

"Es cuando tiene la impresión de algo cósmico, tre-

mendo que se alza como un mar encrespado en un ambito sin límites y viene hacia él, sobre él do-blándolo como un bejuco, tragándose a tiempo - que algo ignoto penetra todo su ser hinchándosele las fibras, esponjándole el alma como un hálito inexorable, glorioso."

Su decisión varía, quiere que el niño nazca. Tiene otras caídas pero, en la última, cuando está pensando en tirarse al río, dice (1974:186):

"...se me está incrustando otro Adolfo en la carne
...se me está filtrando un Dios en las venas...
que sea...¡Adelante!"

Se tira al río (1974:187):

"...logró clavar un pie en la margen; dio un brinco supremo y se halló a salvo en la orilla, golpeado, ensangrentado, roto, con el caos en la conciencia; pero a salvo."

A pesar de su temor, se rebela ante el destino y hay una reconciliación consigo mismo cuando dice(1974:187):

"¡Por la gran puta! ¡Me salvé...! Tengo el infierno en la cabeza; pero me salvé..."

Vemos además, claramente, que ha aceptado la dualidad del ser humano, otro conflicto que lo había agobiado, con lo cual acepta el nacimiento del niño, otro mestizo latinoamericano(1974:187):

"¡Que viva...! que sea lo que yo no fui: "Héroe, santo, criminal o loco"...No importa; pero que nazca...sangre de mi sangre...gloria o miseria de mi estirpe. Ángel o demonio...no importa."

4. El punto de vista. La creación que Herrera hace de su personaje es verdaderamente sorprendente, Adolfo es portador de una visión del mundo de la cual nos hace partícipes. El novelista utiliza técnicas que permiten ver al personaje y su circunstancia desde diferentes perspectivas, tal como se persigue en la narrativa contemporánea, en la que ocurre un desplazamiento de narrador a personaje. Para Zunilda Gertel (1970:71) este desplazamiento es por causa de la crisis espiritual del hombre que siente su incapacidad para proyectarse en la realidad y comienza la búsqueda de su interioridad, lo que da por resultado un cambio en la visión del mundo.

Al principio de Caos se emplea la técnica del narrador omnisciente (1974:7):

"Adolfo creyó que era una alucinación del entre-sueño..."

Pero esta forma de narrar no satisface a su autor porque se hace necesario dar al relato un toque de autenticidad; por ello el novelista hace que el narrador se desplace a través del diálogo, como cuando Adolfo y un peón conversan respecto al aparecido (1974:9):

"-¿Cuándo vino?...¿Cómo vino...?
-Señor, nadie lo vio llegar-repite Valeriano-ron-
dando por los patios de madrugada le vi sentado
en una pila del beneficio de café."

También otras formas de narrar van acentuando esta autenticidad. Una de ellas es la carta enviada por Adolfo a Luis, en la cual notamos un mayor acercamiento al lector porque el narrador narra en presente del indicativo. Cuando le cuenta que fue al río le dice (1974:15):

"Al volver me topé con algo memorable. Apareció en la finca un tipo estrafalario. Tiene un aire de chiflado, de enfermo. En el momento de encontrarlo e interrogarlo le dió un ataque..."

Más auténtico aun sentimos al hombre fantasma cuando narra su propia circunstancia (1974:17):

"De seguro a veces bebo y cuando bebo, bebo mucho..."

A través de todo el relato referido a Simón, encontramos esa alternancia de narradores que dificulta la captación y que indican que al novelista lo que le interesa es provocar que el lector obtenga una visión panorámica del mundo narrado. Además, con estos cambios, el novelista persigue tocar nuestra conciencia y dar una visión total de la circunstancia del personaje. Por ejemplo, en el inicio del capítulo "Serpientes", el narrador es Adolfo, pero hasta después de haber leído tres páginas nos damos cuenta de que está hablando con Luis y sentimos la impresión de que es con nosotros. Su temor hacia las culebras nos parece auténtico porque además expone varios casos para reforzar lo narrado, tales como haber visto que un pastorcito fue mordido por una

serpiente y él huyó, o la vez que una culebra mordió a un compañero y él no pudo moverse, o el de la mujer que, por celos, hizo llevar a una culebra ante una india para que la mordiera y ésta no la mordió. Dentro de este juego de narradores, se da también el de el narrador dentro de la historia narrada que ocurre cuando Adolfo está contando a Luis un suceso que a él sorprendió mucho y que le sirve para apoyar su tesis respecto a los hechos sobrenaturales; cuenta de un niño a quien una culebra vio y se retiró sin morderlo; luego narra que contó el suceso al brujo de la finca pero lo que el brujo le respondió lo dice en forma directa (1974:31):

"-Es claro patrón. No lo picó porque el patojo era inocente."

Más adelante encontramos un cambio de narrador porque la niñez de Adolfo es narrada por medio de la evocación, es decir que el protagonista se convierte en narrador al iniciar la búsqueda de sí mismo y empezar la fusión de realidad e irrealidad, que nace y crece apoyada en elementos reales hasta evolucionar en una sola línea, en la cual aparecen integrados los elementos reales y los irreales, evolución que se registra por el modo narrativo que inicialmente era en pretérito, y ahora se transforma en presente, dando lugar a la forma lírica de narrar. Consecuentemente, motivos concretos van a dar estados de angustia e interrogaciones respecto de la existencia, porque la vida psíquica del personaje surge

de la propia experiencia.

En la evocación de Adolfo hay ciertas partes en que el narrador se desplaza a personajes que están en el recuerdo del protagonista, actualizando así la circunstancia dentro de ciertos diálogos en presente del indicativo, por ejemplo (1974:107):

El yo: "No padre, no es por dinero."
 El padre: "¿Entonces, por qué...?"
 El médico: "-Usted se masturba, ¿verdad...?"

Con la conmoción que sufre Adolfo por el tratamiento absurdo que le da el médico y con la indicación de que era un mal peligroso, por lo que no había que dejarlo sólo, el narrador logra crear el ambiente caótico que va posesionándose de la mente de Adolfo y que será lo que engendre en él el temor e inseguridad(1974:110):

"...tuve la noción de estar despierto...me vi... me sentí temblando...medio incorporado sobre el lecho entre las mantas revueltas...soldando una impresión de horror a las hilachas de mi sueño mientras el corazón me latía con rabia y el sudor me anegaba."

Esta evocación deja de serlo porque se actualiza. El narrador ya no está narrando en pasado sino que en presente; es un monólogo interior(1974:110):

"La misma tortura...Dejé la puerta abierta...Tengo que levantarme...mientras me pongo la bata, pienso:-Esto es idiota...estoy seguro de que cerré la puerta..."

Cuando ocurre el cambio de narrador y los hechos son narrados desde la interioridad del personaje, él empieza a tener conciencia de ciertos cambios que están ocurriendo en su interior y piensa(1974:111):

"Lo peor es que me doy cuenta...algo tremendo me está pasando...No, no es de ahora...desde antes.. Esta indecisión de mis actos...esta incerteza... miedo de causar una catástrofe."

Lo que está ocurriendo es que se encuentra ante la ambivalencia de los valores aprehendidos y los que le dicta su propia conciencia, que nosotros percibimos gracias al cambio en el modo narrativo. Hay un paso del pretérito perfecto al imperfecto, para luego pasar al presente, todo en un monólogo interior dispuesto de tal manera que el lector no registra estos cambios, ni siquiera se percata del efecto logrado por el narrador, porque está haciendo posible el paso de la realidad a la irrealidad con el juego de narradores, tal como ocurre cuando Adolfo ya ha tomado conciencia de que todo lo que le sucede es absurdo y empieza a hilvanar recuerdos. Llega un momento en que él mismo no logra distinguir lo real de lo irreal(1974:112):

" No sé como fue....Me había acostado pensando en asaltos de ladrones ;mi obsesión de que dejaba siempre la puerta de calle abierta! Soñé...soñé... ligué mi sueño a al realidad; pero...¿era sueño o entresueño?...En la calle, los barrenderos del alba rodaban sus carretillas chirriantes...en mi mente, los ladrones sacaban de mi casa muebles chirriantes..."

La irrealidad empieza a ser parte de la realidad del personaje y esta fusión persiste gracias a la muda de narradores que se da en diferentes momentos. Dichos cambios también tienen otras intenciones. Por ejemplo, el capítulo "El muro" es revelador de lo que es capaz de lograr el novelista con los cambios de narrador pues, en este caso, logra el objetivo de impresionarnos al presentar una grieta en la estructura social del mundo narrado a través de una muda en el punto de vista. En tal caso la voz del narrador, sin que lo percibamos, se pluraliza y se convierte en "nosotros". El lector no registra el cambio pero sí sus efectos, porque también persigue crear una atmósfera y dotar a este capítulo de un ambiente particular. Con el cambio de narrador a "nosotros" se registra un grupo compacto que pasa a constituir una comunidad frente a "ellos". Hay un vínculo muy fuerte entre la parte: Adolfo, y el todo: la sociedad. Da relieve y saca a luz ese punto de vista, que es compartido y permite que veamos el peligro que establece, en este caso, la solidaridad social. La acentuación de "nosotros" respecto del "ellos" forma un contraste tan bien logrado que permite que el lector perciba los efectos deseados (1974:57):

"Van, vienen. Se mueven. Se agitan como en una pantomima de sombras. Nacen, aman, sufren y mueren junto a nosotros. Entre nosotros y nosotros no lo sentimos. Existe un muro entre ellos y nosotros. Un muro, una membrana opaca impenetrable."

En el mismo capítulo vuelve a ocurrir el cambio de narrador a tercera persona, cuando el narrador dice (1974:58):

"Un día un mozo se llega a los amos con la demanda consabida..."

Luego pasa nuevamente a primera persona por medio de los diálogos (1974:59):

"Bernardino abre el burujo de papel y saca dos botellas de aguardiente:
-Son para vos, patrón,-dice al amo-
La Josefa vuela al rancho y regresa con un chompipe:
-Es para vos, comadre,-dice a Aurora-"

Estos cambios obedecen al deseo de describir el drama desde diferentes perspectivas, o sea que hay una intención totalizadora; la tragedia es narrada en tres niveles simultáneamente: el de un individuo, Adolfo; el de un espectador, narrador omnisciente; y el de una comunidad, nosotros.

C. El tiempo

El tiempo en la narrativa es un elemento que ha sufrido grandes cambios en el siglo XX. Esto se debe a que el novelista actual está consciente de la temporalidad humana interior y a que ha dejado de interesarse en el tiempo físico mensurable, para dedicarle especial atención al tiempo vital, que es el vivido efectivamente por los personajes. En este orden, Flavio Herrera demuestra una extraordinaria habilidad en el manejo temporal pues Caos denota una ruptura

de la cronología, en cuanto ordenamiento en que fueron sucediéndose los hechos. Esta ruptura está organizada metódica y artísticamente de tal forma que abarca el tiempo en dos dimensiones: 1. tiempo cronológico, el medido por el reloj o el calendario; 2. tiempo metafísico e irreal, el que no puede ser aprehendido instrumentalmente.

Determinar el tiempo cronológico en Caos resulta difícil precisamente porque el novelista no desea que lo fijemos en la narración. Desde el inicio, cuando Adolfo y Simón dialogan, encontramos otros diálogos intercalados; en algunos, como en los entablados entre Adolfo y los mozos, se amplía el espacio temporal al pasado(1974:8):

"Patrón, este hombre apareció en la finca vagando por la ranhería."

Los diálogos entre Adolfo y Simón parten de un incentivo que es el alcohol. En el primer capítulo se da el diálogo en dos momentos diferentes, el primero, en un encuentro cuando Adolfo regresa del río; el segundo, en la enfermería. Cuando ocurre el primer encuentro, el único indicio temporal que tenemos es(1974:7):

"Tras una noche de mal sueño Adolfo había ido..."

Precede al segundo encuentro otro indicio(1974:11):

Al día siguiente Adolfo entró al botiquín..."

Podemos ver que hasta ese momento han transcurrido dos días, el del encuentro inicial y el del siguiente. Inferimos que la carta que Adolfo escribe a Luis, que aparece en otro capítulo, es escrita en ese día siguiente pero abarca uno anterior al encuentro, que es cuando Adolfo se emborracha (1974:15):

"Ayer me visitaron, el carajo del comandante local (...) Los emborraché a todos (...) Abotargado, Alcoholicizado, desvelado me fui a despavilar de madrugada con un baño al río (...) Al volver me topé con algo memorable..."

Lo memorable es Simón y el resto de la carta sólo habla de él para, al final, quedar cortada con otro encuentro con Simón. Creemos que esto ocurre el mismo tercer día. En ese mismo capítulo, hay un aparente salto temporal pues, según la carta que escribe Luis, él está al frente de la finca y el motivo que origina las cartas es el viaje de Adolfo a Europa, el cual a nivel simbólico, según Cirlot (1969:412) significa la búsqueda.⁷⁷ Por ello es explicable que, mientras Adolfo viaja, Simón este en la finca. Si el viaje es solamente un símbolo de esta búsqueda que Adolfo inicia en su encuentro con Simón, la ruptura temporal es aparente, o bien podemos decir que hay ruptura de tiempo cronológico para dar paso al tiempo meta-

⁷⁷ Cirlot dice: "Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, - sino la tensión de la búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo."

físico porque Adolfo, desde el primer encuentro con Simón es tá sufriendo una alucinación que empezó cuando lo vio en la madrugada del primer día y persiste durante el segundo. Está alcoholizado en la enfermería y todos los diálogos responden a un desdoblamiento de su personalidad. Más adelante, cuando Simón desafía la autoridad de Adolfo, el único indicio temporal que encontramos es el siguiente (1974:22):

"Un día que éste con fingido enojo increpa al borracho..."

Podría tratarse del mismo segundo día o de uno tercero, porque lo que ocurre después es el hecho de que alguien bebe el alcohol del frasco en donde está la culebra, y esto pudo ocurrir en la noche del tercer día, cuyo único indicio temporal es (1974:23):

"Alta noche."

Cuando Luis se da cuenta del hecho, solamente se nos dice (1974:23):

"Poco después, estando Luis en el botiquín..."

Si la bebida del alcohol del frasco de la serpiente ocurrió de noche, Luis pudo darse cuenta al día siguiente; esto nos lleva a un cuarto día que también es el día en que Luis y Adolfo dialogan y no logran aclarar quién se bebió el alcohol. Aparentemente, el capítulo queda truncado con esta du

da pero lo que ocurre es que la conversación continúa en el capítulo "Serpientes", aunque abordan un tema diferente, es decir que aún es el cuarto día y Adolfo continúa alcoholizado en la enfermería. La conversación con Luis amplía el espacio temporal porque se remonta a su niñez(1974:25):

"Desde niño siento el fetichismo ofídico. Desde niño me atraían las pieles, las leyendas de serpientes. (...)Allá en los días de colegio un domine infeliz nos hacía leer un libraco con tufillo de catecismo y hórridas estampas representando escenas infernales en las que un monstruo, la coscovita, con cuerpo de cuadrúpedo y cabeza de serpiente devoraba a los incrédulos."

Cuenta, además, la muerte de Cipriano mordido por un casabel y los sueños que este hecho le produjo. También narra una escapada del colegio con pretexto de ir a estudiar a una granja: estaba durmiendo en la yerba cuando es sorprendido por el ruido de una serpiente que estaba por atacar a su amiigo, él no pudo hacer nada. Es un diálogo bastante extenso que abarca todo el capítulo y Adolfo expone en él varios hechos para explicar a Luis su creencia en la existencia de otra realidad ajena a la razón y la lógica. La conversación con Luis continúa en el siguiente capítulo. Tampoco hay indicio temporal hasta que llegamos a la que creemos es la noche del cuarto día (1974:39):

"Una noche, Adolfo, insomne y malhumorado deambulaba por las callejas de la finca."

Su estado alcohólico continúa y encontramos que hay un

paso al tiempo metafísico en que abarca varios capítulos hasta llegar al de "Presagios", en que ocurre la vuelta al tiempo cronológico, con la siguiente descripción (1974:67):

"Abril. Pleno abril(...) Veintiocho de abril y veinte días sin llevar."

El regreso al tiempo cronológico ocurre paralelo a una vuelta lenta de Adolfo a su realidad externa.

Mientras el tiempo cronológico avanza muy lentamente, en el tiempo interior ocurren sucesivos encuentros entre Simón y Adolfo; por ello encontramos tan pocos indicios temporales a partir del capítulo "Simón se crece", en el cual Adolfo ve llegar a Simón borracho. Aquí el novelista juega con el tiempo irreal porque sabemos que Simón se aparece a Adolfo en sus delirios de borracho, pero aquí, simultáneamente a la alucinación de Adolfo, Simón tiene una cuando ve la muerte de Goyo López. Con esto el novelista nos aparta totalmente del tiempo cronológico, porque el episodio de los amores de Simón con la Troncho y la instalación de la fábrica de guaro en la finca ocurren en lo más profundo de la mente de Adolfo. En su borrachera, se ha aislado en su mundo interior; por eso, cuando Aurora llega a la finca, el narrador dice (1974:53):

"Nunca había pensado menos en Aurora aquel hombre extraño que vivía oscilando entre la gloria y la catástrofe, entre el cielo y el infierno."

En ese mundo interior empieza a verse a sí mismo, se compara con Aurora, se ve en Simón como en un espejo(1974:54):

"Imagínate la auto-visión en el espejo deformante y la ligazón ideal entre la imagen cotidiana y esa otra grotesca que devuelve la luna del espejo."

En su reconocimiento se aísla porque su mente está llena de interrogantes, una de ellas es respecto de la unión de la Trina con Simón, que termina por darle la clave de su dualidad y la conciencia de que es parte de la sociedad cuyos actos repudia.

Del análisis anterior, podemos inferir que la búsqueda de Adolfo ocurre en un tiempo metafísico que, cronológicamente transcurre en pocos días, menos de una semana, y que coinciden con la Semana Santa (1974:49):

"Fiesta titular de la finca costeña cuando la peonada alarga el ocio dominguero en una semana de holgorio que coincide con la alegría pascual."

Cuando Adolfo empieza a volver a su realidad externa, se habla del veintiocho de abril y sabemos que la Semana Santa es fiesta movable que oscila entre los meses de marzo y abril. Es de suponer que, cuando Aurora reclama a Adolfo porque no deja de beber, es después de su estancia en la enfermería, por tanto ya ha terminado la búsqueda(1974:179):

"...hace días, semanas que vives chispo por no decir borracho..."

No podemos saber cuanto duró el estado alcohólico de Adolfo. Intuimos que la búsqueda duró unos cuatro días, pero no es eso lo importante, sino el valor que el novelista da al tiempo metafísico que no termina con la búsqueda porque, después de que los indios se alzan y Adolfo actúa de acuerdo a como se esperaba que lo hiciera, ocurre la evocación de su pretérito, que es recordado cronológicamente. Sin embargo la misma evocación no pudo durar más tiempo del que tarda el lector en leerla. En esta evocación también hay un juego de tiempo metafísico, porque son recordados algunos momentos de realidad entrelazados con momentos irreales, tales como cuando Adolfo se emborracha para ir a atalayar a Toñote y cuyo sentir es narrado a través de un monólogo interior en un fluir psíquico que dura siete páginas, y un capítulo completo de nueve páginas en que se narra un sueño, pero que lleva implícita la incertidumbre de Adolfo respecto a si alcanza o no categoría onírica.

En el último capítulo "Caos-Vida...", ya hay una integración total de realidad e irrealidad, y de tiempo metafísico y tiempo cronológico en una sola línea.

1. Técnicas en el manejo temporal. Pudimos ver que los acontecimientos no se suceden cronológicamente. Tampoco hay numeración de capítulos y los títulos son disímiles. Además, da la impresión, en una primera lectura, de que el suceso que principia en un capítulo termina en él o queda

truncado porque no continúa en el siguiente. Un ejemplo lo encontramos en los capítulos "¿Quién fue?" y "Serpientes", que están uno a continuación del otro. En el primero Adolfo y Luis están dilucidando quién pudo haberse tomado el alcohol de la enfermería; el segundo es aprovechado para que Adolfo exponga sus temores y experiencias respecto a las culebras. Todo esto produce en el lector cierta insatisfacción que se debe a que Flavio Herrera usa la técnica impresionista de narraciones yuxtapuestas, que dan esa impresión de cosa fragmentada porque hay aparentes rupturas inesperadas y él quiere transmitirnos la ruptura espiritual que se está operando en Adolfo. En las construcciones gramaticales, encontramos la yuxtaposición. El novelista logra mantener al lector en suspenso mediante construcciones nominales que dan por resultado significados yuxtapuestos a la vez que dan idea de un avance lento en el tiempo (1974:49,57,67, y 150):

"...Gloria de chirimías, pitos y tambores. Beligerancia de bombas y cohetes abortada en rabiosos estornudos. Aroma de pom, de incienso y de corozo(...)Feria, zarabandas, carreras de cintas con jinetes criollos. Funciones de circo para la peonada. Borrachera y barahunda con saldos de indios difuntos. La marimba gangeando la pena aborígen."

"...indio próximo y remoto, víctima fraterna. Piedra de carne. Piltrafa de gloria. Indio inédito, torturado, fermentado y explotado como una industria nacional por el cacique, el encomendero, el pintor, el literato, el turista y el leader."

"Abril. Pleno abril. Abril lleno de líquidas, joviales y ópinas promesas. En marzo, dos o tres

chaparrones, cortes, copiosos y violentos. Sólo para remojar la tierra."

"Cielos clementes. Montes de alivio. Campos biencheros."

Al analizar las construcciones gramaticales, encontramos que hay un contraste porque, si bien las construcciones nominales detienen el tiempo las verbales representan una clave en los juegos temporales, lo cual nos lleva a analizar el aspecto verbal.

Hemos establecido que en la obra hay dos clases de discurso: narrado y dialogado; que difieren entre sí por la forma de contar los hechos. Mientras el primero cuenta los sucesos narrándolos, el segundo presenta acotaciones a la manera del teatro. Ambos discursos se desarrollan paralelamente. Así encontramos que, en el viaje de búsqueda de identidad de Adolfo, hay otro contraste en el uso de tiempos verbales, porque todo el discurso dialogado está en presente del indicativo y el discurso narrado está en pretérito imperfecto; sólo en raras ocasiones aparece el perfecto. Leamos unas combinaciones (1974:9):

"El amo lo dejó reposar mientras interrogaba a los peones que asomaban la máscara cobriza por la puerta:

-¿Cuándo vino...? ¿Cómo vino...?

-Señor, nadie lo vio llegar-repitio Valeriano-ron dando por los patios de madrugada le vi sentado en una pila del beneficio de café. Creí que era un ladrón al que le había cogido el sueño."

Con estos juegos verbales, el novelista logra la unión de dos temporalidades: la pretérita y la presente. Un ejemplo es la evocación de la niñez de Adolfo, en la que de hecho todos los sucesos son pretéritos, pero todas las acciones pasadas vienen a desembocar en el presente, dando por resultado una vivencia que se transforma en constante actualidad. Para lograr esta actualización de los hechos, el novelista utiliza juegos verbales en los cuales pasa, inadvertidamente para el lector, del pretérito perfecto al imperfecto; luego, al presente del indicativo. Leamos las impresiones de la catástrofe telúrica que coincidió con la catástrofe moral de Adolfo (1974:141):

"Oí un mugido profundo como venido del infinito... se me iban las paredes...se me iba el suelo... siento que mi cabeza se golpea al salir...me halló de pronto en un patio entre un corro de gente con caras de espectros."

En el discurso dialogado, también encontramos juegos verbales. Un ejemplo lo tenemos en la conversación de Adolfo con Felipe, su guardespaldas; éste es un hecho pretérito que Adolfo está evocando, pero en la conversación está actualizado (1974:158):

"-¿Crees que es valiente Toñote?
- Qué va, señor. Un cobarde que siempre anda rodeado de cuijes...
-¿Y qué ha hecho?
-Oprobios..."

Hay además en esta conversación una muestra del contras-

te ya apuntado en cuanto a discurso narrado y discurso dialogado, porque podemos notar que las prevenciones de Felipe están en presente del indicativo (1974:158):

"...tomemos una vereda para no toparlo."

Pero la narración de las fechorías de Toñote principia en pretérito perfecto, para luego pasar al imperfecto, con lo cual se logra significar que el temor que infunde el bandido principia en el pasado, pero no concluye sino que persiste (1974:158):

"...desde que Toñote asomara por la comarca, cundieron alarma y terror. Con una banda de sayones atronaban los caminos disparando sendos pistoles; aparecían de pronto en un pueblo a horas de mercado y arrebataban a las muchachas bonitas - llevándoselas...."

Cuando se narra la adolescencia de Adolfo, notamos el uso reiterativo de imperfecto; esto se debe a que el novelista no desea que el lector esté seguro en que temporalidad ocurrió (1974:133):

"...volvía a casa con premiosa angustia a examinarme el sexo(...)Yo sentía el absurdo de mis obsesiones.(...) Sentía absurda mi situación y mi conducta(...)Temía(...)que podría provocarme una impulsión..."

Por ello lo encontramos también muy usado dentro del contexto irreal(1974:169-171):

"...frente a mí había una cátedra(...)...sentía

que yo lo había matado(...)...se me había traído a cualquier sitio oportuno..."

Pudimos ver que los juegos temporales sirven al novelista para darnos una impresión viva del personaje y demostrar que lo que interesa no es el tiempo cronológico sino el tiempo humano. Con técnicas de avance y retroceso, nos hace ver el drama que ese hombre, como representante de un grupo social, vive. De esto podemos inferir que el drama no es individual; el novelista ha tomado a su personaje como un microcosmos para dar a conocer un drama social.

C. Temas y motivos en Caos

Gran parte de la producción de Flavio Herrera tiene su inspiración en el trópico, es en este ambiente en donde su poesía y su novelística cobra vida. Su sensibilidad estética ha dado significación a todos los elementos que configuran la geografía tropical y en Caos su preocupación humanística lo lleva a universalizar ese ambiente tropical que parece conocer y amar profundamente. En él coloca al hombre angustiado y atormentado de nuestro siglo, para explorar así la condición humana desde el punto de vista de la existencia. La profunda preocupación del maestro frente a la educación y la cultura como base de la personalidad del individuo, se perfila en el novelista, en ese autor que penetró en lo más profundo de las estructuras sociales para poner ante nosotros un problema universal: la inadaptación del individuo a cual-

quier medio porque no se circunscribe a un solo espacio ni a un tiempo determinado; se trata de un problema siempre actual.

Flavio Herrera en su triple papel de literato, finquero y maestro, pudo darse cuenta de que el individuo hispanoamericano se forma inseguro ante el choque de dos culturas. El vivió y fue educado al amparo de la cultura importada, pero tuvo muchas vivencias, desde niño, de la cultura vernácula. Viene al caso hacer notar que esta preocupación lo acosó durante mucho tiempo. Existen transcripciones de conferencias y apuntes en los archivos de la Casa de la Cultura y, en una de ellas, "Hacia el milagro hispanoamericano", conferencia dictada en la clausura de labores académicas de la Universidad de San Carlos de Guatemala, en 1933, propone "la nacionalización de la cultura orientándola hacia un fin propio".

Como consecuencia de la preocupación apuntada, encontramos que el hombre es parte medular de Caos, o sea el personaje principal, víctima de una aniquilación que reviste importancia porque este individuo forma parte de una sociedad y, como tal, la representa. La temática gira alrededor del choque individuo-sociedad pero, para llegar a este tema, existen varios sub-temas que se van concatenando con cierta gradación. A continuación expondremos los sub-temas.

1. Víctima inocente. Simpatizamos con Adolfo cuando se

nos presenta, en su evocación, como un niño ante la incomprensión de los mayores.

Vemos el choque individuo-sociedad y consecuentemente una conmoción psíquica nos permite sentir a la par del personaje un rechazo por los patrones sociales que imperan en esa sociedad que está dañándolo. Algunos pasajes confirman este sub-tema; por ejemplo, en la evocación de Adolfo, él se describe a sí mismo en el inicio de la pubertad como un niño que desconoce los cambios de esa etapa por la cual atraviesa, porque ha sido educado hipócritamente y se le ha dado una imagen candorosa del hombre en la cual no caben los instintos del ser humano.

Cuando expresa su sentimiento de incoherencia entre lo que siente que es y lo que debe ser es tratado cruelmente; esto hace que se siente temeroso e inseguro(1974:107):

"Aturrullado, vejado, presentí la conspiración familiar para consultar al médico...Aquél imbécil de médico...Imbécil y sin tacto...a boca de jarro con preguntas vejantes que un médico inteligente evitaría obteniendo la verdad con modos suaves y más cautos."

Como Adolfo es un hombre sensible, se da a la tarea de salvar vidas, cuando ocurre el terremoto, actitud que sorprende a los mayores, tergiversan sus intenciones(1974:56):

"Colmé audacias ante el pasmo de miedo de tantas almas miopes que no comprendían y daban sentido de locura a mis ansias de redención."

Más adelante, cuando viaja en tren con su padre para trasladarse a la finca, es engañado por una vendedora de café a cuya madre había ayudado a subir al tren, a cambio de que le vendiera una taza de café para su padre. De ahí su sentimiento expresado en esta forma(1974:155):

"...salté del estribo atropelladamente buscando a la mujer de la venta. Entonces dió la vida a mi bondad la réplica más irónica y más sucia. Cuando pedí a la mujer la recompensa de mi esfuerzo mostrándole la sangre de mis manos, me replicó malhumorada y altanera:- ¿Para qué se puso a armar trifulca? ¡Ora ya se acabó el café!"

2. Frustración y búsqueda de identidad. Recordemos que, cuando Adolfo llega a la finca, siente un alivio a sus males porque cree que el caos mental a que ha llegado se aclarará al contacto con la naturaleza, cosa que no ocurre porque las situaciones sociales que se dan en la finca también chocan con sus valores y él no se adapta a estas situaciones, por lo que se convierte en un personaje frustrado que recurre al alcohol para evadirse. No obstante, la evasión le permite incursionar e indagar su propia conciencia y plantearse las interrogantes que le acosan respecto a los patrones sociales imperantes. Una de dichas interrogantes aparece en el capítulo "Serpientes" respecto a ¿Por qué las actitudes humanas todas deben ser explicadas por la lógica? Lo importante de tal pregunta es que el lector se siente llamado a reflexionar sobre el mismo problema. Así ocurre cuando Simón repara ante el hecho de que haya un amo a quien to-

dos obedecen(1974:22):

"¿Qué patrón...? No, Ud. no es el patrón...El patrón no está aquí...Ud. es el gallito romero... ¡Ja...Ja! El gallito Romero con polainas...Ven-ga esa mano, gallito. Ki...ki...ri...ki."

Este final abierto (como el del capítulo que plantea las reflexiones de Luis ante la cópula de Simón y la Troncho) permite un aparejamiento reflexivo lector-personaje porque los capítulos presentados de una manera abierta no sugieren soluciones, sólo exponen, de lo cual resulta que hay una penetración en la conciencia del lector que lo obliga a ver los males imperantes en las estructuras sociales y el tema cobra actualidad, válida no sólo para la finca sino para toda la sociedad hispanoamericana.

3. La esperanza. El novelista trata de que veamos la fractura espiritual que produce en el individuo la idea de los absolutos y la necesidad de que cada persona encuentre por sí misma la armonía estabilizadora. Para Flavio Herrera no existe absoluto en cuanto a bien-mal; sin embargo esta dicotomía plantea al hombre un problema en su existencia, porque es el individuo quien debe crear su propia escala de valores, decidir de acuerdo con la propia voluntad y así eliminar esa ambivalencia.

En Caos el novelista nos pone frente a la propia desesperación del personaje y nos hace ver que, de esa desespera

ción, puede nacer la esperanza, cuando el individuo conscientemente hace uso de su libertad moral. El personaje de Caos, frustrado y rebelde a la vez, se encuentra ante un destino previamente planificado, al cual debe someterse. El personaje decide aceptar su destino por sí mismo, pero lleva dentro su rebeldía que no permitirá que sea un abúlico sino un constante luchador; por eso la obra finaliza cuando el personaje asume una actitud optimista ante el destino. Se trata, pues, de una obra abierta a la cual el lector puede agregar sus propias reflexiones.

4. El tiempo. Si el personaje es un elemento importante en la dilucidación de temas en esta obra, lo es también el tiempo que de la mano del primero, va contribuyendo con su propio desarrollo. La ruptura de la cronología lleva implícita una propuesta del novelista en cuanto a que, en la vida humana, no solamente el tiempo medido por el reloj o el almanaque cuentan. El tiempo irreal, todos esos momentos en que la mente humana vaga por lo más recóndito de su espíritu son también importantes y dignos de tomarse en cuenta, porque quizá esos momentos contribuyen más que el tiempo cronológico a la formación de la personalidad humana.

En Caos esto es sumamente evidente, el novelista nos demuestra cómo se va caracterizando la personalidad de Adolfo como producto del tiempo transcurrido en comunicación con su yo interno. El personaje es un individuo inmerso en un caos

existencial que lo obliga a una búsqueda que le permitirá, posteriormente, una reconciliación consigo mismo y con su me dio.

V. CONCLUSIONES

1. Caos ofrece muchas posibilidades de estudio para el crítico de letras, porque Flavio Herrera fue un artesano de la palabra, riguroso, incansable y minucioso en su creación.
2. Flavio Herrera presenta en Caos situaciones conflictivas de un hombre, pero que no son patrimonio de éste sino que pueden darse en cualquier hombre y en cualquier lugar por lo que nos lleva a una temática de índole universal.
3. Herrera fue un escritor profundamente inquieto por las interrogantes metafísicas tales como los aspectos ambiguos e irracionales y misteriosos de la personalidad humana. En el análisis que Herrera hace del hombre en Caos, acentúa la soledad, la incomunicación y la dualidad bien-mal.
4. En Caos como en casi todas las obras de Flavio Herrera encontramos la presencia del trópico, con la diferencia de que aquí ya no es un personaje que aniquila sino que más bien representa una esperanza, pues las circunstancias que en esta obra aniquilan al personaje pueden darse en cualquier lugar.

5. En Caos se perfila, además del novelista consumado, el excelente poeta que Flavio Herrera fue. De lo cotidiano, lo deprimente, lo sucio y desagradable Flavio Herrera hace poesía al presentarlo en comparaciones, metáforas e imágenes poéticas.

6. El estudio de la novela Caos nos ha hecho pensar que hay cierta correspondencia entre su desarrollo y la teoría filosófica del absurdo de Albert Camus. Un estudio más extenso podría apuntar, si esta correspondencia existe, en qué forma y parte de la expresión se da.

7. El testimonio de madurez apuntado en el título del presente trabajo se refiere especialmente a las técnicas narrativas usadas en Caos, pues en este contexto Flavio Herrera se adelanta a su época.

VI. BIBLIOGRAFIA

- Amorós, Andrés; Introducción a la novela contemporánea
1979 Ediciones Cátedra S.A. Madrid. 278 pp.
- Anderson Imbert, Enrique; La crítica literaria y sus métodos
1979 Alianza Editorial Mexicana. Biblioteca Iberoamericana. México 253 pp.
- Aguiar e Silva, Victor Manuel; Teoría de la literatura
1972 Editorial Gredos S.A. Madrid 503 pp.
- Acevedo, Ramón Luis; La novela centroamericana. Editorial
1982 Universitaria. Puerto Rico 503 pp.
- Albizúrez Palma, F; C. Barrios. Historia de la literatura guatemalteca. Tomo I. Editorial Universitaria de Guatemala. 338 pp.
- _____ C. Barrios. Historia de la literatura guatemalteca. Tomo II. Editorial Universitaria de Guatemala. 338 pp.
- _____ ; Grandes momentos de la literatura guatemalteca. Editorial José de Pineda Ibarra. Guatemala. 123 pp.
- Camus, Albert, La caída. Editorial Losada. Buenos Aires.
1974 115 pp.
- _____ ; El mito de Sísifo. Editorial Losada. Buenos Aires.
1975 149 pp.
- _____ ; El extranjero. Emecé Editores. Buenos Aires
1980 143 pp.
- _____ ;
1981 La peste. Editorial Sudamericana. Argentina
240 pp.
- Cirlot, Juan Eduardo; Diccionario de símbolos 2a. edición.
1969 Barcelona, Editorial Labor S.A. 495 pp.
- De Torre, Guillermo; Historia de las literaturas de vanguardia. Tomo I Ediciones Guadarrama. Madrid
1971a 336 pp.

- 1971b Historia de las literaturas de vanguardia.
 Tomo II. Ediciones Guadarrama. Madrid 334 pp.
- 1971c Historia de las literaturas de vanguardia.
 Tomo III. Ediciones Guadarrama. Madrid 293pp.
- Estrada, Ricardo Flavio Herrera, su novela Biblioteca
 1958 de estudios literarios. Universidad de San
 Carlos de Guatemala. 151 pp.
- Franco, Jean, Historia de la literatura hispanoamericana
 1975 Editorial Ariel. Barcelona, España 475 pp.
- Fuentes, Carlos; La nueva novela hispanoamericana. Cuader
 1969 nos de Joaquín Mortiz. México 98pp.
- Fernández Moreno, César; América Latina en su literatura.
 1982 8a. edición. Siglo XX editores S.A. México
 494 pp.
- Freud, Sigmund; La interpretación de los sueños I. Traduc
 1963 ción de Luis López Ballesteros y Torre. Edito-
 rial Iztaccihuat México. 348 pp.
- Grenzmann, Wilhelm; Problemas y figuras de la literatura
 1963 contemporánea Editorial Gredos, Madrid. 385pp.
- Gass, William H. La ficción y los personajes de la vida;
 1971 Goyanarte Editor. Buenos Aires. 350 pp.
- Gertel, Zunilda; La novela hispanoamericana contemporá
 1970 nea. Editorial Columba. Buenos Aires 189 pp.
- Hernández Ureña, Pedro; Las corrientes literarias en Amé-
 1949 rica Hispánica. Fondo de cultura económica.
 México 339 pp.
- Herrera, Flavio; Hacia el milagro hispanoamericano. Apun-
 1934 tes de sociología guatemalteca. Guatemala 20pp.
- 1936; 7 pájaros en iris Unión Tipográfica. Guatemala
 178 pp.
- 1937; Poniente de sirenas Unión Tipográfica. Guatema
 la 142 pp.
- 1946; 20 Rábulas en flux, Ensayo de picareza. Talle
 res de la imprenta Artigas S.C. Montevideo
 162 pp.

- _____ ; Entrevista Nuestro Diario Guatemala, Julio, 25
1955
- _____ ; El tigre Editorial José de Pineda Ibarra. Gua-
1964 temala. 153 pp.
- _____ ; La lente opaca Editorial José de Pineda Ibarra
1967 Guatemala. 131 pp.
- _____ ; Caos Editorial Universitaria. Guatemala 187pp.
1974
- _____ ; La tempestad; Editorial Universitaria. Guatema
1975 la 331 pp.
- Kayser, Wolfgang; Interpretación y análisis de la obra
1971 literaria. Editorial Gredos S.A. Madrid 590 pp
- Liano, Dante; Las palabras y el sueño, "Literatura y so-
1984 ciedad en Guatemala" Bulzoni Editori Roma
155 pp.
- Martinez Sobral, Enrique; Alcohol Editorial José Pineda
1962 Ibarra, Guatemala. 172 pp.
- Martín, José Luis; La narrativa de Vargas Llosa. Biblio-
1974 teca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Ma-
drid. 281 pp.
- Menton, Seymour; Historia crítica de la novela guatemal-
1960 teca, Editorial Universitaria. Guatemala 332p.
- Nietzsche, Federico; "Ecce Homo" Editorés Mexicanos U-
1974 nidos S.A. México 160 pp.
- Paz, Octavio; Cuadrivio Editorial Joaquín Mortiz S.A. Ta-
1976 basco, México. 203 pp.
- Putzeys Alvarez, Guillermo; El hai kai de Flavio Herrera
1967 Editorial Universitaria. Guatemala 397 pp.
- Pollman, Leo; Sartre y Camus, Literatura de la existen-
1973 cia. Editorial Gredos. Madrid. 273 pp.
- Rodriguez Alcalde, Leopoldo; Hora actual de la novela en
1959 el mundo Editorial Turos. Madrid. 499 pp.
- Recinos, Adrian tr. Popol Vuh Las antiguas historias
1978 del Quiché. Editorial Universitaria. 170 pp,

- Sábato, Ernesto; Hombres y engranajes, Alianza Editorial
1973 S.A. Madrid. 198 pp.
- _____ ; El escritor y sus fantasmas, Emeccé Editores
1976 S.A. Buenos Aires, Argentina.. 201 pp.
- Shaw, Donald L.; Nueva narrativa hispanoamericana, Segun
1983 da edición. Ediciones Catedra S.A. Madrid
145 pp.
- Todorov, Tzvetán; Poética, Editorial Losada. Buenos Aires
1975 128 pp.
- _____ ; Introducción a la literatura fantástica. Pre-
1980 mia Editora de libros S.A. Tonalá, México
138 pp.
- Torres Rioseco, Arturo; Historia de la literatura ibero-
1979 americana. Las Américas Publishing Co. New York
N.Y. 338 pp.
- Uslar Pietri, Arturo; Breve historia de la novela hispa
1969 noamericana. 3a. edición. Editorial Mediterrá-
neo. Madrid. 186 pp.