

GUACAMAYO

Y

LA

SERPIENTE

7

PUBLICACION DEL DEPARTAMENTO
LITERATURA DEL NUCLEO DEL
MAY DE LA CASA DE LA CULTURA
ECUATORIANA

EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE

Revista de la Sección de Literatura de la Casa de la
Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay

Nº 7 — Julio de 1973

Antonio Sacoto: Pedro Páramo	3
G. Rafael Galiana: La ciudad y los perros	40
Carlos Pérez Agustí: La pausa en el encabalgamiento	55
Ezra Pound: Canto XLV. Con usura	74
Alejandra Pizarnik: En esta noche, en este mundo	76
Luis Ricardo Furlan: Carta a Martín Fierro	79
Rubén Astudillo y A.: Las muertes cotidianas y el regreso	85
Marco Tello: El hipérbaton en José Joaquín Olmedo	96
Alfonso Carrasco V.: Notas de divulgación sobre téc- nicas novelescas	119
Francisco Olmedo Lorente: J. Maritain y la sabiduría	134
LOS COLABORADORES:	147

Director: EFRAIN JARA IDROVO

Se solicitan colaboraciones, las mismas que serán de ex-
clusiva responsabilidad de los autores.

Se solicita enviar canje para la Biblioteca del Núcleo.

Apartado 49-07. Cuenca - Ecuador.

IMPRESO EN LOS TALLERES GRAFICOS DE LA CASA
DE LA CULTURA ECUATORIANA, NUCLEO DEL AZUAY

EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE

**PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA
DEL NUCLEO DEL AZUAY DE LA CASA DE LA CULTURA
ECUATORIANA**

ANTONIO SACOTO

PEDRO PÁRAMO

Con la muerte nos encaramos inexorablemente todos.

¡Cómo duele esta verdad incontrastable para los que se aferran a la vida! ¡Cómo simboliza redención y esperanza para los que huyen de la realidad! ¡Cómo es un mero acabarse de todo para los que niegan cualquier existencia ultraterrena!

La preocupación ontológica por la realidad ulterior llena volúmenes de filosofía, lógica, teología en el devenir de los siglos. Siempre el pensador contemplativo está buscando respuestas al problema de la existencia, tratando de levantar el telón de la eternidad para ver si los seres allí se mueven, tienen vida y cómo viven. Este afán y esta preocupación están también presentes en la literatura como una constante.

Las primeras obras literarias reflejan ya esta angustia. En la *Ilíada* Príamo se humilla ante el feroz Aquiles para pedirle el cuerpo de Héctor y así poder darle sepultura digna (1). Antígona pierde todos sus derechos en igual

cumplimiento hacia el cadáver de su hermano, Polynices.

Pero si bien hay una preocupación en todo pueblo, cualquiera que sea su grado de cultura, por la muerte y por el cumplimiento de sus mandatos según sus creencias, hay también conceptos que vienen desarrollándose desde Homero, Virgilio y Dante, exteriorizados a través de su literatura.

La civilización griega, teocéntrica en esencia, da a conocer su criterio sobre “el más allá” o “el después de la muerte” a través del libro 11 de la *Odisea* cuando Ulises, perdido y sin esperanza, es aconsejado por Circe a que visitara el “otro mundo”, donde podrá obtener la profecía de Teresías. Circe le indica el sitio (el bosque de Persephone donde confluyen los ríos Pyriphlegethon y Cocytus) donde ofrecerá una serie de sacrificios. Ulises nos describirá el mundo de ultratumba de acuerdo con las creencias griegas.

En igual forma, Virgilio acude a la Sibila a que le dirija a la “casa de Hades” en busca de una audiencia con su fallecido padre.

Aquí la Sibila le acompaña y entonces aparecen numerosos personajes conocidos ya a través de la épica o el teatro griegos. En Virgilio confluyen todas las creencias pre-cristianas, que en cierta manera, van a servir de puente para *La divina comedia* de Dante, cuyo infierno y purgatorio obedecen a la alegoría presentada por el Cristianismo. Juan de Mena en el *Laberinto*, hará algo parecido. Estas obras asaz conocidas reflejan ya la religión, ya los mitos, ya las creencias de una civilización.

El papel del artista consiste en forjar imágenes representativas de ultratumba, aceptadas como verdad por la sociedad o la cultura a la que él perteneciera.

El caso de la vida de ultratumba de Comala en la obra de Juan Rulfo es diferente (2).

Aquí no se encuentra expuesta una creencia, aceptada como verdad general; no existe premisa religiosa o principio teológico o consideración ontológica. No. Pero lo grandioso de Comala es que de una concepción inadmisiblemente, inaceptable desde un punto de vista filosófico cristiano o ateo, salga a luz un mundo subjetivo y fantástico que PALPITA. ¿Quién no ha soñado o imaginado alguna vez en la vida ultraterrena? Y, de las diferentes acepciones entre ángeles y diablos, entre Bardots y Atalas, por jardines y selvas, ¿quién no ha pensado en que fuera simplemente un mero descansar, un reposo eterno donde perviven las facultades de los sentidos como el hablar, el oír, el sentir, sometidos a una indiferencia congelada? Así viven los muertos en Comala, y entre ellos se mete Rulfo.

En una novela donde se ha perdido la noción de tiempo y espacio, donde las acciones en ningún momento son lineales, y cuya trama se deriva únicamente al juntar los pedazos de espejo donde se ve Pedro Páramo como un Dorian Gray, la estructura puede ser la siguiente: dos partes y un remanso que serviría de división: la muerte de Juan Preciado.

La primera, el mundo de las ánimas o las almas en pena con quienes se topa Juan Preciado: allí aparecen Abundio, Eduviges Dyada que "debe de andar penado todavía" (37) (3), Damiana Cisneros, "Filomeno . . . Dorotea, Melquiades . . . Prudencio . . . De día no sé que harán; pero las noches se las pasan en su encierro. Aquí esas horas están llenas de espantos. SI USTED VIERA EL GENTIO DE ANIMAS QUE ANDAN SUELTAS POR LA CALLE" (55). La misma madre de Juan Preciado:

—¿No me oyes? — pregunté en voz baja.
Y su voz me respondió:
—¿Dónde estás?
—Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente.
¿No me ves?
—No hijo, no te veo.
Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.
—No te veo (60).

Intercalando estos episodios, aparecen los recuentos y hechos reales de la vida de algunos personajes.

La segunda parte, el mundo de los muertos en sus tumbas, comienza en la página 61: “quieres hacerme creer que te mató el ahogo”, con el diálogo de Dorotea y Juan Preciado; se escuchan historias íntimas, entre ellas, la conmovedora de Susana San Juan. Aquí también aparecen proyectados desde un plano real episodios de la vida de Pedro Páramo, de la misma Susanita, cortos de Miguelito, etc.

A través de los ecos distintivos y claros, unos, huecos e imperceptibles, otros, se irá formando la armazón del mundo fantasmagórico, irreal, de las ánimas y los muertos. Estos hechos giran alrededor de Juan Preciado, personaje a quien se distingue con plena claridad, diríamos al comenzar la novela en el diálogo de despedida con su madre, pero que va esfumándose paulatinamente, extinguiéndose entre cosas muertas, entre ánimas, entre fantasmas, entre sombras, hasta convencernos de que él mismo es un ánima errabunda.

Lo artísticamente logrado por Rulfo consiste en presentarnos un mundo fantasmagórico trenzado con la rea-

lidad. De ahí que además de la división formal en dos partes: “antes” y “después” o “hasta aquí” y “desde aquí”, siguiendo las normas ortodoxas de la estructura lineal (4), se pudiera penetrar verticalmente en la armazón de la novela: (una regla de dos caras impelida a girar), la una cara es el mundo real; la otra, lo fantasmagórico alrededor de las tumbas, las ánimas y el diálogo de los muertos. O mejor, si la imagen es más clara, una trama, donde se entretejen la realidad y lo mágico.

De acuerdo a esta estructura vertical, la trama también sería doble: primero, la de Juan Preciado; segundo, la de Pedro Páramo. Jamás se cruzan los dos personajes, pero sus vidas se complementan en la acción de la novela.

La de Juan Preciado comienza con la llegada de éste “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera” (7). En “Los Encuentros donde se cruzaban varios caminos, se había topado con Abundio”, quien resulta ser también hijo de Pedro Páramo y por quien sabe que éste “murió hace muchos años” (11), en el villorrio “las casas están vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba” (11), derepente, “una señora de rebozo se cruzó”, era Eduviges Dyada, antigua criada de Doloritas, su madre, quien le brinda hospedaje.

Juan Preciado ante el inesperado encuentro de esta mujer que “creía que estaba loca” (15) perdió el aplomo y frente a la falta de autenticidad positiva en lo que veía y oía dice: “Luego ya no creía en nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de

trapo (15). Por Abundio supo de Eduviges, y ahora por ella conoce que “no debe de ser él... Abundio ya murió” (20). Por ella sabe también que casi fue su madre:

“La cosa es que el tal Osorio le pronosticó a tu madre, cuando fue a verlo, que esa noche no debía repegarse a ningún hombre porque estaba brava la luna.

“Dolores fue a decirme toda apurada que no podía. Que simplemente se le hacía imposible acostarse esa noche con Pedro Páramo. Era su noche de bodas. Y ahí me tienes a mí tratando de convencerla de que no se creyera del Osorio, que por otra parte era un embaucador embustero.

“—No puedo—me dijo—. Anda tú por mí. No lo notará.

“Claro que yo era mucho más joven que ella. Y un poco menos morena; pero esto ni se nota en lo oscuro.

“—No puede ser, Dolores, tienes que ir tú.

“—Hazme ese favor. Te lo pagaré con otros.

“Tu madre en ese tiempo era una muchachita de ojos humildes.

Si algo tenía bonito tu madre, eran los ojos. Y sabían convencer.

“—Ve tú en mi lugar— me decía.

“Y fui.

“Me valí de la oscuridad y de otra cosa que ella no sabía: y es que a mí también me gustaba Pedro Páramo.

“Me acosté con él, con gusto, con ganas. Me

atrinché a su cuerpo; pero el jolgorio del día anterior lo había dejado rendido, así que se pasó la noche roncando.

Todo lo que hizo fue entreverar sus piernas entre mis piernas.

“Antes que amaneciera me levanté y fui a ver a Dolores. Le dije:

—“Ahora anda tú. Este es ya otro día.

—“¿Qué te hizo? me preguntó.

—“Todavía no lo sé— le contesté.

“Al año siguiente naciste tú; pero no de mí, aunque estuvo en un pelo que así fuera” (21-22).

A su vez, Juan Preciado le cuenta las estrecheces que sufrieron en Colima arrimados él y su madre a la tía Getrudis. Se desarrolla un nuevo episodio: el galope de un caballo los despierta y Eduviges le cuenta lacónicamente la muerte de Miguel Páramo. Dicha escena o episodio termina en la página 27 con el diálogo siguiente:

—¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto?— me preguntó a mí.

—No, doña Eduviges.

—Más te vale (27).

Y luego lo recoge en la página 36, con idéntica frase:

—“Más te vale...” (36).

Aquí aparece Damiana Cisneros, la nodriza:

Soy Damiana. Supe que estabas aquí y vine a verte. Quiero invitarte a dormir a mi casa. Allí tendrás dónde descansar.

—¿Damiana Cisneros? ¿No es usted de las que vivieron en la Media Luna?

—Allá vivo. Por eso he tardado en venir.

—Mi madre me habló de una tal Damiana que me había cuidado cuando nació. ¿De modo que usted...?

—Sí, yo soy. Te conozco desde que abriste los ojos.

—Iré con usted. Aquí no me han dejado en paz los gritos. ¿No oyó lo que estaba pasando? Como que estaban asesinando a alguien. ¿No acaba usted de oír?

—Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado.

En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara; para que su cuerpo no encontrara reposo. No sé cómo han podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta.

—Fue doña Eduvigés quien abrió. Me dijo que era el único cuarto que tenía disponible.

—¿Eduvigés Dyada?

—Ella.

Pobre Eduvigés. Debe de andar pensando todavía (36-37).

Así como la narración de la página 27 continúa en la 36, la de la 37 desemboca en la 45, donde se reitera enfáticamente "este pueblo está lleno de ecos". Juan Preciado pierde la noción del tiempo y del espacio y vacila: son vivos o muertos? ¿son espíritus? ¿almas en pena? ¿qué son? ¿Está Ud. viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana! (46). Se encuentra con Donis y la hermana, y nuevamente los pregunta —¿No están ustedes muertos? (51).

Poco antes de morir Juan Preciado, escucha también la voz de su madre:

—¿No me oyes? . . . pregunté en voz baja.

Y su voz me respondió:

—¿Dónde estás?

—Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente.

¿No me ves?

—No, hijo, no te veo.

Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.

—No te veo (60).

Allí Juan Preciado, junto al cuerpo de aquella mujer, hermana y amante de Donis, muere:

El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo.

Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar.

Entonces me levanté. La mujer dormía. De su boca borbotaba un ruido de burbujas muy parecido al del estertor.

Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí.

Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto.

No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre.

Digo para siempre.

Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi (61).

Luego sabemos que no fue la asfixia, sino el miedo lo que lo mató.

Los diálogos magistralmente fantasmagóricos que siguen, revelan el mundo de ultratumba rulfiano. La tumba de Juan Preciado junto a la de Dorotea la Cuarraca y, un poquito más allá, la de Susana San Juan, le permiten hablar sotto voce con Dorotea, y los dos escuchan las cuittas de Susana. Logran estas escenas penetrar el terreno de la realidad puesto que sus vidas fueron parte integral del drama de Comala, y de la contemporaneidad de Juan Preciado. Además, lo que se dice en la tumba, se repite a veces y se complementa con escenas reales, subsiguientes, como en el caso de Miguelito y Susana.

La segunda trama alrededor de Pedro Páramo empieza con su niñez. Recuerda a su madre y a su abuela, y, en el recuento de sus quehaceres (mandados y rezos), aviva su pensamiento la agridulce y melancólica imagen de Susana San Juan: cómo "en las lomas verdes volábamos papalotes en la época de aire" (16). Un telegrafista de pueblo debe enseñarle su oficio, mas éste, "Rogelio quiere

que le cuide al niño y el telégrafo" (24). Nada más sabemos de la adolescencia y juventud de Pedro Páramo, hasta cuando regresa a la hacienda, salvo que su progenitor no pensaba ni esperaba mucho de él: "De dónde diablos . . ." (41), y que casi terminó con los asistentes a la boda en la que fue asesinado su padre (83).

De regreso a la hacienda y sabedor del cúmulo de deudas: "porque la familia de usted lo absorbió todo. Pedían y pedían sin devolver nada", decidió, con la mayor indiferencia, "mañana vas a pedir la mano de la Lola" (40), puesto que era la familia Preciado "a quién le debemos más" (39).

Subsanada la cuenta principal con los Preciados, liquidado Toribio Aldrete (45), empieza el cacicazgo de Pedro Páramo: Tierras, animales, mujeres, hijos.

En la vida del cacique, se hace un recuento del hijo ilegítimo Miguelito, de sus fechorías y su muerte. Se cuenta la venida de Susana San Juan a la hacienda y como esta única y última esperanza de felicidad, el único amor verdadero, se apaga en medio de la tristeza y la locura. Por fin, se asiste al asesinato de Pedro Páramo por su hijo ilegítimo también, Abundio.

Fulgor, el mayordomo, el padre Rentería y su sobrina, Pedro Páramo, personajes que no aparecen en el mundo de las ánimas coadyuban la parte real y objetiva de la vida del gran cacique.

EL PERSONAJE Y LAS MASCARAS MEXICANAS

Pedro Páramo, como el cacique cruel y amargo, duro y sádico, tipifica un personaje asaz conocido en las letras

hispanoamericanas (5). Pero, la complejidad del personaje, no permite en ningún momento considerarlo como simple tipificación, sino más bien como un compuesto total que, vivo o muerto, palpita amor, odio, rencor, venganza, que hacen de él una verdadera creación literaria, un personaje esférico (6), vivo y presente.

Pedro Páramo nos llega saturado de ingredientes que conforman el alma mexicana, y, ¿por qué no decirlo?, también el alma hispana. Vetas psicológicas ancestrales que confluyen, se diluyen y se estratifican en el tiempo, aparecen de vez en cuando con vida, pero atemporales y aespaciales. Pedro Páramo encierra muchas de las características de Nada menos que todo un hombre de Unamuno. Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz* recoge, a su vez, el tipo mexicano que como el pan, la corteza es dura, pero la masa es suave. Esto es, sin duda, de procedencia hispana: por fuera duro, inflexible, aunque por dentro el dolor, la bondad y la compasión agitan el alma; manifestaciones éstas ocultas bajo la caparazón de mármol. Esta dualidad se establece también en la política, en las leyes y sus códigos, como ya certeramente lo había anotado Angel Ganivet: "Tenemos, pues, un régimen anómalo, en armonía con nuestro carácter. Castigamos con solemnidad y con rigor para satisfacer nuestro deseo de justicia, y luego, sin ruido ni voces, indultamos a los condenados para satisfacer nuestro deseo de perdón" (7).

Hombres como Alejandro Gómez, Artemio Cruz, Pedro Páramo, escépticos, amargados, destrozados, déspotas y a veces malvados, esconden sus debilidades —según el punto de vista de ellos, los personajes—, amor, dulzura, bondad, hasta que el novelista logra de un tirón desollarlos y, en palabras de Unamuno, "descubrir un fondo del

alma terrible y hermética que el hombre guardaba celosamente sellado". Fue, dice el ilustre vasco al referirse a Alejandro Gómez, "como si un relámpago de luz tempestuosa alumbrase por un momento el lago negro, tenebroso, de aquella alma, haciéndole relucir su sobrechaz. Y fue que vio asomar dos lágrimas en los ojos fríos y cortantes como navajas de aquel hombre" (8).

Las vetas psicológicas y la raigambre hispana en Pedro Páramo, hacen de él no sólo un personaje acabadísimo en la novela hispanoamericana contemporánea, sino que también se interpreta como un ensayo socio-psicológico, donde confluyen los rasgos distintivos de la raza y la cultura. Mucho hay de lo mexicano en este personaje, manso arroyo que de pronto se encrespa y rompe la cañada, absorbiendo, devorando y destruyendo lo que encuentre a su paso.

Mariana Frenk nos dice que Pedro Páramo "esconde en su interior el alma destrozada del niño imaginativo y rebosante de energías vitales que fue alguna vez, y las múltiples posibilidades de una existencia digna y fecunda" (9). Tal juicio que a la postre sumariza lo expuesto, encuentra apoyo en la tesis del filósofo mexicano Samuel Ramos quien, buceando en dicho tema en "El sentimiento de inferioridad del mexicano", advierte lo siguiente:

(Los mexicanos) llevan en su interior fuerzas misteriosas que, de no ser advertidas a tiempo, son capaces de frustrar sus vidas.

... Debe suponerse la existencia de un complejo de inferioridad en todos los individuos (no sólo los mexicanos) que manifiestan una exagerada preocupación por afirmar su personalidad; que se interesan vivamente por todas las cosas o

situaciones que significan poder, y que tienen un afán inmoderado de predominar, de ser en todo los primeros. Afirma Adler que el sentimiento de inferioridad aparece en el niño al darse cuenta de lo insignificante de su fuerza en comparación con la de sus padres. Al nacer México, se encontró en el mundo civilizado en la misma relación del niño frente a sus mayores... (10).

Si aceptamos el juicio de Octavio Paz en "Máscaras mexicanas", advertiremos que Pedro Páramo encarna muchos aspectos de lo mexicano, entre ellos, "el ideal de la 'hombría' (que) consiste en no 'rajarse' nunca.

"El hermetismo (que) es un recurso de nuestro recelo y desconfianza... cada vez que se 'abre' se abdica... El que se confía se enajena... El 'macho' es un ser hermético, encerrado en sí mismo, capaz de guardarse y guardar lo que se le confía. La hombría se mide por la invulnerabilidad ante las armas enemigas o ante los impactos del mundo exterior. El estoicismo es la más alta de nuestras virtudes..." (11).

Dichas opiniones se pueden adjudicar a la novela de Rulfo. Así, la nota poética y rítmica del amor que se desdobra y se entraña en la niñez: "Miraba caer las gotas iluminadas por el relámpago, y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti Susana" (12), no se repetirá jamás en Pedro Páramo porque todo lo que signifique desdoblamiento, reconocimiento de bondad y amor, son debilidades y, como tales, valores antagónicos

del 'macho' hermético. Lo lacónico, las medias frases, los juicios entrecortados son indicativos también de ese temor a desdoblarse, a entregarse o 'rajarse', de ahí que casi en todos los personajes masculinos predomina este rasgo:

"Mañana vas a pedir la mano de la Lola" (40) dice Pedro Páramo.

Fulgor, al referirse al asesinato de Toribio Aldrete ordenado por el patrón, sólo da a conocer: "Está liquidado patrón" (45).

Didier Jaén, comentando sobre este aspecto, señala que en la novela de Rulfo, "el diálogo expresa más de lo que dice y los personajes se descubren más por lo que dejan de decir" (13).

Señalados los aspectos del personaje de novela y los del ensayo de interpretación del mexicano, hay algo más que hace insólita la creación de este personaje: lo mítico (14). El personaje, como todos los héroes legendarios, aparece rodeado de misterio; hay episodios casi poéticos, de evocación de una niñez cándida e inocente intercalados con los del duro y casi pervertido hombre; predomina una atmósfera de incertidumbre donde la imaginación del lector va construyendo paso a paso la imagen de este hombre que nunca llega a ser descrito físicamente por el autor ni se hace alusión alguna y peor análisis del carácter, es decir, de la vida interior del protagonista. Lo que de él conocemos, lo conseguimos a través de los ecos, de los ruidos, de los puntos de vista de los otros personajes, y de los retazos de vida del mismo Pedro Páramo. Pero, veamos esa aureola de misterio que aparece desde la primera alusión a su persona: "Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo" (7); "—¿Quién es?— Volví a preguntar. —Un rencor vivo—

me contestó él (10); "Pensaba en ti Susanita..." (16). "Mañana vas a pedir la mano de la Lola" (40), etc. Estos ejemplos oscilan entre lo preciso y lo misterioso. Preciso porque en contadas palabras nos percatamos ya de Pedro Páramo: aquel adjetivo TAL en su uso peyorativo nos da a conocer la actitud de Juan Preciado hacia Pedro Páramo, a su vez que nos anticipa ya el carácter de éste —desde el punto de vista del dialogante—. Cuando Abundio responde "(es) un rencor vivo" (10), no cabe duda ya que —desde este nuevo punto de vista— el hombre vive en el cieno del odio, la represalia y la amargura.

Se habrá cruzado de brazos ya y Comala se irá muriendo poco a poco.

¿Quién es? ¿Cómo es? A su vez, adviértase como asciendo a primer plano el interés, ingrediente también de la narrativa. Cuando el lector se encuentra acosado de preguntas, se lanza el retroceso o flash back: "Pensaba en ti Susanita" (16) que de pronto corta el hilo misterioso y empieza por dar a conocer la niñez risueña e inocente. Pero, entre "Un tal Pedro Páramo" (7), "un rencor vivo" (16) de acuerdo a los puntos de vista de sus hijos Juan y Abundio respectivamente, o "Es la pura maldad" (88) de acuerdo a Bartolomé San Juan, nace la verdadera figura del hombre que va a saturar toda la novela y dar vida a todos los personajes que lo rodean.

A lo lacónico del lenguaje, sedimentado entre lo primigenio y lo popular, coadyuvan los hechos que diseñan al protagonista. Por ejemplo. "Mañana vas a pedir la mano de la Lola" y el plan victimario contra Toribio Aldrete cuyo éxito se anuncia con "Ya está liquidado, patrón", se

ñalan que está ya presente el cacique calculador e indiferente, frío y brutal.

Este personaje guardará el equilibrio de la trama, de la estructura y de los temas, principalmente los de la soledad, de la búsqueda y de la muerte, que afectan íntimamente a Pedro Páramo. Anótese también que, vencidas las primeras dificultades en cuanto a contenido, narrador, tiempo y espacio; roto el misterio y llevado lo mágico a un plano real, tanto personaje como historia se van desdoblado con una nitidez que estimula el ego del lector.

Sin embargo, lo mítico rebosa el personaje y el misterio Pedro Páramo, cuyo nombre es ya simbólico: estéril, baldío, árido, se puede interpretar como la vida misma de Comala y hasta se puede inferir la misma Naturaleza: "Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre", dice en represalia al tono festivo con el que se responde el doblar de campanas en honor de la recién difunta Susana. Y, en efecto, Comala se desnutrirá, se secará, se morirá conjuntamente con Pedro Páramo. Es la capacidad creadora y destructora del hombre, y ¡he aquí otro contacto con el ensayo de interpretación mexicana!

En el Valle de México el hombre se siente suspendido entre el cielo y la tierra y oscila entre poderes y fuerzas contrarias, ojos petrificados, bocas que devoran . . . El mexicano se siente arrancado del seno de esa realidad, a un tiempo creadora y destructora, Madre y Tumba . . . Por eso grita o calla, apuñado o reza, se echa a dormir cien años (15).

Algo de esto divisó Luis Harss en *Los nuestros* cuando

anunció: "Pedro Páramo tiene sus imperfecciones, que pertenecen al género. Hay una figura de Madre, con mayúscula, típicamente mexicana, que languidece en el fondo con lágrimas en los ojos" (16).

En suma, el valor artístico creativo de Rulfo consiste en haber aunado vetas psicológicas del mexicano, ancestro de raigambre hispánica e indígena, características típicas del cacique, corrientes misteriosas de los seres, confundiéndolos, mezclándolos, presentando, sin embargo, un personaje redondo y del "realismo mágico", pero que convence.

Todos los otros personajes sirven de contorno a la figura de Pedro Páramo, quien como imán los recoge para, a su vez, colocarlos dentro de la estructura y la trama de la novela. Muchos de ellos arquetipos-planos como Dorothea la Cuarraca, casi loca y celestinesca, obcesa de angustioso trauma de un embarazo soñado, ansiado y perdido, son de todos modos complejos de la psicología mexicana, tallados en piedra azteca.

El padre Rentería (17), que parece tipificar a uno de tantos curas de la narrativa social indigenista hispanoamericana, se yergue solo al sufrir en carne propia el ultraje y la humillación de parte del indomable Miguel. Pero, de todos modos, ellos se distinguen si no como protagonistas, sí, por lo que representan para el protagonista —el desdoblamiento del héroe o antihéroe— y en el trasunto de la novela.

Susana es en primer lugar la solitaria nota poética en la vida azarosa, dura y cruel de Pedro Páramo. Elia es la única que arranca sentimientos nobles y logra penetrar en esa roca invulnerable que es el alma de nuestro personaje. Más aún, es la única que le impele a viajar por el pasado, a encontrar gotas de rocío en un páramo desierto:

“Pensaba en tí, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. ‘Ayúdame, Susana’. Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. ‘Suelta más hilo’.

“El aire nos hacía reír, juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

“Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío”.

“De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de agua marina” (16).

Esta imagen romántica, absorbida por la profunda sensibilidad del muchacho, servirá de sostén al peso inerte, carente de nobleza y bondad, y llenará el yermo amargo de una vida vacía. Susana se ahoga en su propia vida interior angustiada por la frustración amorosa y se encontrará en la locura la protección ante la cruda realidad.

Si muchos personajes son ecos y voces, espectros y almas, y pasan y repasan, Susana se deja sentir, casi se deja tocar con las yemas de los dedos. Ella representa, en contraste con la rispidez de Páramo, lo etéreo, lo áureo, lo sensual y lo hermoso. El autor auna el gusto, el tacto, la

vista, el oído para acercarnos a ella a través de los sentidos, en descripciones poéticas que evocan recuerdos:

“Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de su marea...”

“... Era temprano. El mar corría y bajaba en olas. Se desprendía de su espuma y se iba, limpio, con su agua verde, en ondas calladas.

“—En el mar sólo me sé bañar desnuda— le dije. Y él me siguió el primer día, desnudo también, fosforescente al salir del mar. No había gaviotas; sólo esos pájaros que les dicen ‘picos feos’... El me siguió el primer día y se sintió solo, a pesar de estar yo allí.

“—Es como si fueras un ‘pico feo’, uno más entre todos —me dijo—. Me gustas más en las noches, cuando estamos los dos en la misma almohada, bajo las sábanas, en la oscuridad.

“Y se fue.

“Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo.

“—Me gusta bañarme en el mar— le dije.

“Pero él no lo comprende.

“Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome. Entregándome a sus olas” (99-100).

Si Pedro Páramo representa “un rencor vivo” para Abundio, para Susana era la esperanza viva. El amor, el recuerdo, el anhelo de lo inalcanzable, puesto que ni Susana podía ser la personificación del amor en su perfección completa, ni Pedro Páramo podía dejar de ser lo que era. Son dos amores que se cruzan pero no se encuentran: Susana se derrite sensual y carnalmente en el lecho de muerte por su primer esposo, Florencio, a quien lo recuerda “El me cobijaba entre sus brazos. Me daba amor...” estimulando así la ‘obsesión’ y no el amor de Pedro Páramo. Y éste es el drama amoroso de la Media Luna. Lo que en realidad sucede es que soñamos en silencio y llenos de angustia en un mundo diferente de lo que es, en el que quisiéramos que nuestras vidas fueran de otra manera: es decir, una forma de escaparse, otra máscara mexicana de la realidad, diría Octavio Paz. De todas maneras, el amor, la esperanza de vivir horas soñadas y nunca realizadas, mantiene la Madre, es decir, la potencia creadora de Pedro Páramo. Muerto el amor, rota la ilusión y la esperanza, viene la destrucción, es decir, la Tumba. Y en esto también encontramos vetas míticas de lo mexicano. Rulfo nos explica así:

El la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca. Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó

sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la desilusión; lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino.

“Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas.

Daba pena verla llenándose de achaques con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaron sola. De allá para acá se consumió la gente; se desbandaron los hombres en busca de otros ‘bederos’ . . . (84).

Susana y Pedro Páramo no son personajes antagónicos, ni tampoco podríamos decir que se completan o complementan. Sin embargo, como ya lo anotó Joseph Sommers, los dos se polarizan en la forma en que cada uno de ellos reacciona a su miseria, a su problemática: “Susana retreat to the private hell (and joy) of madness. She becomes completely passive, while his energies burst outward against others. Susana rejects Pedro Paramo and the comfort that religion offers, while he adds the burden of her suffering on to his own. The two counterbalance each other, although Susana is scarcely more than a charcoal sketch” (18).

A pesar de que Susana nos cuenta en un largo monólogo desde su tumba la muerte aislada de su madre, el paradigma del amor encontrado en Florencio, la vida desolada y solitaria con su padre que deja huellas incestuosas, y luego atendemos a su llegada a la Media Luna, ella sigue siendo un personaje etéreo difícil de asir, un símbolo de candidez, inocencia y a la vez de profunda sensuali-

dad. Bien pudiera buscársele antecedentes en la dama romántica de Espronceda o del duque de Rivas; remontándonos más allá, se la encuentra en las cenizas del amor cortesano de la Edad Media.

Con lo expuesto resulta claro y terminante el valor doble del narrador: la creación logradísima de personajes de carne y hueso que se agitan y viven y mueren el drama de Comala en forma convincente, y, los personajes arrancados de lo más recóndito de lo mexicano, sedimentados entre lo primigenio y lo popular.

La creación artística de personajes, conjuntamente con el despliegue de técnicas narrativas y la urdimbre temática de cepa mexicana, lanzan a Rulfo a un sitio de preeminencia en la novela hispanoamericana actual.

LOS TEMAS RULFIANOS

Soslayados algunos óbices de la trama y la estructura, la novela se presenta como un lago de aguas claras que refleja la urdimbre temática a través del personaje principal que es en sí un tema: el cacique. Pero los temas que entroncan con el principal adquieren más valor, ya sea por la evocación poética, ya por la originalidad descollante de lo típicamente mexicano, ya por el logro artístico que viene a sumarse en esta novela que marca un jalón en la narrativa hispanoamericana.

El caciquismo —asunto tratado ampliamente en la literatura hispanoamericana— sirve de palenque para llevar a escena tópicos más trascendentales de la vida del ser y en especial del mexicano. Entre ellos, principalmente encontramos el tema de la soledad, de la muerte, de la venganza, de la búsqueda y de lo mítico (19).

La soledad

La novela se abre con el recuento que hace Juan Preciado de las últimas palabras de su madre que terminan con un reproche, un deseo de represalia, que a su vez traen una profunda soledad en el personaje: Doloritas, cuyo nombre tiene ya una acotación simbólica:

—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro.
Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio...
El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.

El abandono como *leit motiv* se reitera, para con efectividad hacer que el lector se percate de esto, y así, Doloritas en las varias peripecias de su vida se encuentra de alguna manera envuelta en la soledad. El hecho de que Pedro Páramo pida su mano sin consultarla, tan seguro de su contestación afirmativa, indica que Doloritas no tenía otra alternativa: o acepta el matrimonio o se resigna a la soledad que le rodea. Casada, se la encuentra suspirando a menudo hasta que su marido le dice "Ahora mismo irá usted a ver a su hermana" (23) Colima, en donde arrimada a su hermana le considera como una carga debía ser para ella otro sitio solitario y triste. En esta oportunidad el autor reitera, en un monólogo interior directo... "El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro" (23).

Al llegar a Comala, Juan Preciado nos dice "Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno, pero jamás volvió". En otro pasaje comenta: "No sé de qué murió (mi madre), tal vez de tristeza. Suspiraba mucho".

Todos estos recuerdos de Juan Preciado acerca de su madre y los mismos de ella, cargados de vocablos que señalan un matiz de tristeza y soledad, coadyuvan la temática de este cariz que envuelve toda la novela.

Los recuerdos de Susanita señalan el vacío.

Los recuerdos de la partida de Susanita estimulan el egó solitario de Pedro Páramo:

“Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oímos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo . . . (16).

El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: ‘Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él. Pensé: ‘No regresará jamás; no volverá nunca’ (24).

El recuerdo es una forma de vivir la soledad, o, a la inversa, en la soledad se vive de los recuerdos. Pero el recuerdo que de ella tiene.

Pedro Páramo es tibio aún, humedecido de candor, de un profundo dolor de ver la partida de la única que despertó en él amor y verla partir con la sonrisa en los labios cuando comprendía que el corazón se le hacía un nudo y se desbocaba. La recuerda tan poéticamente, ungido de amor y dolor, porque debe de contrastar este recuerdo con el presente que es duro, amargo y solitario.

De Susana, sabemos a su vez que la vida con su padre

en las minas de Andrómeda es solitaria al punto que sugiere un amor incestuoso. La muerte de Florencio, su esposo que la cubría de caricias, deja marcas imborrables que aún en los delirios de la muerte se recuerdan.

Tal soledad se encuentra hasta en la tumba de Susanita: "Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita . . . Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño" (82). La misma Susanita dice desde ultratumba: "Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad" (79). En la soledad de la noche, Damiana Cisneros, una de las muchachas de la Media Luna espera que Pedro Páramo la visite, a su vez éste deambula por los corredores de la hacienda. Ambos personajes, soterrados en la soledad que al fin cobija la Media Luna.

Dorotea es el caso sicopático de una madre frustrada, y su soledad se refleja en el afán de confesar pecados que no había cometido. Todos los otros personajes viven una vida casi independiente de los demás y —por eso— ligados a la soledad: Miguel Páramo, el Padre Rentería.

Inútil sería escudriñar en la novela el gran número de citas que apuntan la soledad que embarga al pueblo de Comala, pues precisamente el autor a través de voces, ecos, ruidos, crea aquel ambiente de desolación, de misterio. La naturaleza baldía, árida, yerma recalca psicológicamente ese ambiente de soledad en el campo y en el pueblo.

Rulfo usa con gran maestría elementos de la naturaleza para producir esta sensación de soledad en la novela, entre ellos, la lluvia (20).

Muchas escenas comienzan con un aparato descriptivo de lluvia.

Ejemplos:

El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas... (15).

Por la noche volvió a llover. Se estuvo oyendo el borbotar del agua durante largo rato; luego se ha de haber dormido, porque cuando despertó sólo se oía una llovizna callada. Los vidrios de la ventana estaban opacos, y del otro lado las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas. "Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana" (18-19).

La lluvia se convertía en brisa. Oyó: "El perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén". Eso era acá adentro, donde unas mujeres rezaban el final del rosario. Se levantaban; encerraban los pájaros; atrancaban la puerta; apagaban la luz.

Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos... (19).

Con razón se anota que "Guiado por la intuición poética, Pedro Páramo capta como ninguna otra novela el profundo sentimiento de soledad que parece asediar al mexicano. La novela gradualmente va desnudando la interioridad de ese hombre que se siente extraviado en el laberinto de su historia, y que termina por identificarse con la tierra y la muerte, como si buscara en ellas una profunda noción de armonía entre lo humano y lo cósmico" (21).

La búsqueda

Los personajes rulfianos se encuentran en continua búsqueda. Son como seres mimetizados que salen fugaces y pronto regresan: la fuga y el regreso: la peripecia dramática.

A través de la novela no sólo los encontramos buscando identificarse a sí mismos, sino en pos de cosas, personas, respuestas, a menudo deambulando sin saber lo que buscan. La misma trama de la novela no sólo comienza, sino que se asienta en una búsqueda: "vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre . . .", y, es que además Juan Preciado regresa cuando comenzó a llenarse de sueños, a darle vuelo a las ilusiones (7), es decir, en busca de una infancia que añoraba las lomas verdes, y la identificación ya sea en los contornos de los cuentos, ya sea en los personajes que había a menudo escuchado a su madre, quien entre suspiro y suspiro solía contar cuentos. Luego reiterará ya en la tumba cuando Dorotea le pregunta: ¿Qué viniste a hacer aquí? —Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión (63). Y, es que a la postre, Juan Preciado busca un reencuentro con su madre también. Recuérdese lo que ésta le había dicho: "Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz" (12).

Pedro Páramo se busca a sí mismo, trata de centrar su ego, de encontrar su filiación; es un alma que palpita, se agita pero se niega; no quiere 'rajarse'. Gran parte de

su conducta obedece a esta intensa búsqueda, búsqueda de cepa mexicana (22).

Su afán de encontrar su filiación, su identidad ontológica, su raíz, es una constante búsqueda de Susana, flor de mayo agostada al amanecer, el amor adolescente perdido que —piensa él— podría devolverle la niñez sensual, dulce, alegre, cándida, cortada de un tajo por la partida de Susana:

“Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti.

¿Cuántas veces invité a tu padre a que viniera a vivir aquí nuevamente, diciéndole que yo lo necesitaba? Lo hice hasta con engaños.

“Le ofrecí nombrarlo administrador, con tal de volverte a ver. ¿Y qué me contestó? ‘No hay respuesta —me decía siempre el mandadero—. El señor don Bartolomé rompe sus cartas cuando yo se las entrego’. Pero por el muchacho supe que te habías casado y pronto me enteré que te habías quedado viuda y le hacías otra vez compañía a tu padre”.

Luego el silencio.

“El mandadero iba y venía y siempre regresaba diciéndome:

“—No los encuentro, don Pedro. Me dicen que salieron de Mascota. Y unos me dicen que para acá y otros que para allá.

“Y yo:

“—No repares en gastos, búscalos. Ni que se los haya tragado la tierra.

“Hasta que un día vino y me dijo:

“—He repasado toda la sierra indagando el rincón donde se esconde don Bartolomé San Juan, hasta que he dado con él, allá, perdido en un agujero de los montes, viviendo en una covacha hecha de troncos, en el mero lugar donde están las minas abandonadas de La Andrómeda.

“Ya para entonces soplaban vientos raros. Se decía que había gente levantada en armas. Nos llegaban rumores. Eso fue lo que aventó a tu padre por aquí.

No por él, según me dijo en su carta, sino por tu seguridad, quería traerte a algún lugar habitado.

“Sentí que se abría el cielo. Tuve ánimos de correr” (86).

Bartolomé San Juan es un minero que busca obstinadamente un tesoro. Susana, imagen pura y sensual del amor, busca la felicidad en el mismo amor de Florencio que ha muerto y los recuerdos amorosos se vuelven obsesiones medulares, como la misma obsesión del amor por Susana de Pedro Páramo.

La venganza

Muchas de las acciones de los personajes principales de la novela y la misma trama obedecen a la venganza. Hay un “rencor vivo” no sólo en Pedro Páramo como lo estigmatizara Abundio, su hijo bastardo, sino también en Doloritas, el Padre Rentería y el mismo Abundio.

La trama se echa a andar con las palabras de Doloritas, recordadas por Juan Preciado: "El olvido en que nos tuvo, mi hijo, COBRASELO CARO.

—Así lo haré, madre..." (7). Se reitera luego en otro fluir de la conciencia"... el abandono en que nos tuvo, mi hijo, COBRASELO CARO" (23).

Damiana Cisneros le da a conocer a Juan Preciado que "Ella (Doloritas) siempre odió a Pedro Páramo (22).

Como antecedente del cacique, se nos da a conocer un episodio casi insignificante en la trama de la novela, pero revelador en el desarrollo del personaje y en este tema de vertiente mexicana e hispana, la represalia dura y calculada; se trata de que "Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir de padrino" (83).

La destrucción de Comala obedece también a esta pasión. Pedro Páramo frente al aspecto feriado y festivo que adoptó el villorrio, "juró vengarse de Comala:

—Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo" (121).

El padre Rentería que en ningún momento irradia cualidades edificantes en su ministerio, antes por el contrario aparece con contornos malévolos, quiere vengarse de los males recibidos por su hermano, victimado por Miguel Páramo y su sobrina, violada por el mismo. Así, a una petición de Pedro Páramo, se sucede el siguiente diálogo:

Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces... Hay esperanza, en suma.

Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar.

“Pero no para ti, Miguel Páramo, que has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia”.

El padre Rentería dio vuelta al cuerpo y entregó la misa al pasado. Se dio prisa por terminar pronto y salió sin dar la bendición final a aquella gente que llenaba la iglesia.

—¡Padre, queremos que nos lo bendiga!

—¡No! —dijo moviendo negativamente la cabeza—. No lo haré. Fue un mal hombre y no entrará al Reino de los Cielos. Dios me tomará a mal que interceda por él.

Lo decía, mientras trataba de retener sus manos para que no enseñaran su temblor. Pero fue

Aquel cadáver pesaba mucho en el ánimo de todos. Estaba sobre una tarima, en medio de la iglesia, rodeado de cirios nuevos, de flores, de un padre que estaba detrás de él, solo, esperando que terminara la velación.

El padre Rentería pasó junto a Pedro Páramo procurando no rozarle los hombros. Levantó el hisopo con ademanes suaves y roció el agua bendita de arriba abajo, mientras salía de su boca un murmullo, que podía ser de oraciones. Después se arrodilló y todo el mundo se arrodilló con él:

—Ten piedad de tu siervo, Señor.

—Que descanse en paz, amén —contestaron las voces.

Y cuando empezaba a llenarse nuevamente de

cólera, vio que todos abandonaban la iglesia llevándose el cadáver de Miguel Páramo.

Pedro Páramo se acercó, arrodillándose a su lado:

—Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón.

El asesinato de su hermano, que según rumores fue cometido por mi hijo; el caso de su sobrina Ana, violada por él según el juicio de usted; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir. Pero olvídense ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado.

Puso sobre el reclinatorio un puño de monedas de oro y se levantó:

—Reciba eso como una limosna para su iglesia.

La iglesia estaba ya vacía. Dos hombres esperaban en la puerta a Pedro Páramo, quien se juntó con ellos, y juntos siguieron el féretro que aguardaba descansando sobre los hombros de cuatro caporales de la Media Luna.

El padre Rentería recogió las monedas una por una y se acercó al altar.

—Son tuyas —dijo—. Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo o lo injusto, que todo nos es dado pedir...

Por mí, condénalo, Señor.

Y cerró el sagrario.

Entró en la sacristía, se echó en un rincón, y

allí lloró de pena y de tristeza hasta agotar sus lágrimas.

—Está bien, Señor, tú ganas —dijo después (29-30).

Susana odia a todo el pueblo; ella lo dice: "lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él" (24).

NOTAS

(1) Los griegos afirmaban que un cuerpo insepulto se ofrecía al castigo de los dioses. Los egipcios creían que se le negaba una segunda vida a un ser insepulto.

(2) El tema de los muertos que cuentan sus vidas aparece temprano en la literatura universal. Lo hallamos ya en los libros sagrados de los egipcios, cuando las almas comparecen a rendir cuentas de sus obras ante un tribunal divino. El diálogo de los muertos, de Luciano, tiene la misma intención moral. El mismo espíritu ético anima a las obras de Alfonso de Valdés. El diálogo de Carón y Mercurio; el gran teatro del mundo, de Calderón; Les dialogues de morts de Fenelon y Fontenelle. En la literatura contemporánea ha resurgido este tema. Recordemos Huis-Clos de Sartre y Desde la otra orilla de López-Rubio. Nota tomada de María J. Embeita "Tema y estructura en Pedro Páramo". CuA, N° 2, Vol. CLI, Marzo-Abril de 1967, p. 222.

(3) Juan Rulfo, Pedro Páramo Décima edición (México: Fondo de Cultura Económica, 1969).

Referencias a esta obra se indicarán con el número de página respectiva.

(4) Carlos Blanco Aguinaga "Realidad y estilo en Juan Rulfo" Nueva novela latinoamericana (Buenos Aires: Ed. Paidós, 1969) en la página 104 da la siguiente estructura de la novela:

Desde luego, la novela tiene una estructura general muy estricta, aunque no aparente en ninguna separación de partes que rompería la unidad de un momento de tiempo que es toda la narración. Se podría decir que está

dividida en dos partes y un "remanso" que sirve a la vez de explicación a la primera parte y de transición para la segunda. La primera parte va hasta la página 73. En ella se hacen casi todas las observaciones y la narración a través de una primera persona, de un personaje de la novela, Juan Preciado, el hijo que viene a Comala a buscar a su padre Pedro Páramo. Esta parte, que termina con la muerte de Juan Preciado nos da la atmósfera del pueblo y sirve para crear al Pedro Páramo que veremos actuar en la segunda parte.

(5) Se encuentra principalmente este personaje en la novela indiana e indigenista, en la novela de la tierra y en la de la Revolución Mexicana.

Cf. Antonio Sacoto, **THE INDIAN IN THE ECUADORIAN NOVEL** (New York: Las Américas Publishing Co, 1967), p. 126 s.s.

(6) MacCauley and Lanning, **Technique in Fiction** (New York: Harper & Row, 1964), p. 63 s.s., define los personajes esféricos y los distingue de los planos y los típicos.

(7) Angel Ganivet, **IDEARIUM ESPAÑOL** en Patt and Nozick, **THE GENERATION OF 1898** (New York: Dodd, Mead & Co. 1971), p. 16.

(8) Miguel de Unamuno, **NADA MENOS QUE TODO UN HOMBRE** en Da Cal, **LITERATURA DEL SIGLO XX** (New York: Rinehart et al, 1968), p. 35.

(9) "Pedro Páramo", **REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO**, Núm. 263, 1967.

(10) Samuel Ramos, **EL PERFIL DEL HOMBRE Y LA CULTURA EN MEXICO**. (México: Universidad Nacional de México, 1963) pp. 70 s.s.

(11) Octavio Paz, **EL LABERINTO DE LA SOLEDAD** (México: Fondo de Cultura Económica, 1959), pp. 27-28.

(12) Juan Rulfo, **PEDRO PARAMO** (México: Fondo de Cultura, 1969) p. 16. Referencias a esta obra indicaremos con la página correspondiente.

(13) Didier T. Jaén. "Estructura lírica de 'Pedro Páramo'" **Revista Hispánica Moderna**. Número 3-4, Julio-Octubre, 1967, p. 227.

(14) Carlos Fuentes, *LA NUEVA NOVELA HISPANOAMERICANA* (México: Mortiz, 1969), p. 16. Dice: No sé si se ha advertido el uso sutil que Rulfo hace de los grandes mitos universales en PEDRO PARAMO. Su arte es tal, que la transposición no es tal: la imaginación mítica renace en el suelo mexicano y cobra, por fortuna, un vuelo sin prestigio...

(15) Octavio Paz, *OP. CIT.*, p. 18.

(16) Luis Harss, *LOS NUESTROS* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1966), p. 331.

(17) Hugo Rodríguez Alcalá, *EL ARTE DE JUAN RULFO* (México: Bellas Artes, 1965), piensa que "Uno de los mayores aciertos de la novela en punto a caracterización es la figura de este sacerdote débil aunque fundamentalmente honrado y de buenas intenciones", p. 159.

No corroboramos con tal juicio puesto que las citas que si bien parecen señalar precisamente lo contrario, al punto que el mismo cura de Contla le negó la absolución:

"... hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar... Pero no para ti Miguel Páramo, que has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia".

—Son tuyas— dijo el padre Rentería dirigiéndose a Dios (al referirse a las monedas de oro que Pedro Páramo lo diera como limosna)—. El puede comprar la salvación. Tú sabes si este es el precio. En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo o lo injusto, que todo nos es dado pedir... Por mí, condénalo, Señor.

(18) Joseph Sommers, *AFTER THE STORM* (Albuquerque, New Mexico: Universidad de Nuevo México, 1968), p. 86.

(19) cf, Carlos Fuentes, *LA NUEVA NOVELA HISPANOAMERICANA* (México: Mortiz, 1969), p. 16.

(20) En la novela de Rulfo se encuentran apartados descriptivos en donde la lluvia predomina en las siguientes páginas: 89, 90, 91.

(21) C. Enrique Pupo-Walker, "Personajes y ambiente en Pedro Páramo" *CuA*, N° 6. Vol. CLXVII. Noviembre-Diciembre de 1969, p. 200.

(22) Octavio Paz, *EL LABERINTO DE LA SOLEDAD* (México: Fondo de Cultura Económica, 1959), p. 18 s.s. dice lo siguiente:

La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen. Sucesivamente afrancesado, hispanis-

ta, indigenista, "pocho", cruza la historia como un cometa de jade, que de vez en cuando relampaguea. En su excéntrica carrera ¿qué persigue? Va tras su catástrofe: quiere volver a ser sol, volver al centro de la vida de donde un día —¿en la Conquista o en la Independencia?— fue desprendido. Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación.

(23) El subrayado y las mayúsculas son nuestros.

G. RAFAEL GALIANA

LA CIUDAD Y LOS PERROS

Esta novela del peruano Vargas Llosa, nacido en Arequipa en 1936, obtuvo en 1962 el Premio Biblioteca Breve, de Editorial Seix Barral de Barcelona-España, que la publicó en 1963.

Pertenece Mario Vargas a la flor y nata del "boom" novelístico de la América Hispana. Al decir de José Donoso, escritor chileno más viejo —nacido en 1924 en Santiago—, pero no tanto como aparenta en las fotos que de él se publican, he aquí la lista de los capos de mafia del boom: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Eso de mafia lo dicen los envidiosos que no se sienten incluídos. La realidad interna es una noble amistad entre ellos, por cierto fomentada en primer lugar por Carlos Fuentes. Mario Vargas es el más joven. Añadidos luego, para "más volumen y solidez" del

grupo, están Borges, Carpentier, Rulfo, Onetti, Lezama Lima, y quizá también Sábato y Cabrera Infante.

De las obras de Márquez, Cortázar, Lezama y Rulfo nos hemos ocupado en otra ocasión.

Todos ellos están ahí por sus méritos y no por arte de publicidad, aunque esta es lícita y necesaria para darse a conocer. Miguel Angel Asturias tiene a su favor la definitiva del Premio Nobel y no les aventaja en fama a ninguno de ellos. Tampoco se precisa escribir tanto como Fuentes. Ahí tenemos a su compatriota mexicano Rulfo, cuya fama crece con cada libro que no escribe: broma que sentimos oír en las tertulias de los otros, los que viven en el exilio voluntario de Europa. En fin, léase de José Donoso, la reciente "Historia personal del boom", de Editorial Anagrama. De José Donoso y de su obra "El obsceno pájaro de la noche", 1970, nos ocuparemos en su día. Digamos de momento que la obra de Vargas Llosa ha influido en el chileno y que es significativo que éste considere "Los cachorros" como la mejor del peruano. En efecto, el automatismo y velocidad del lenguaje adolescente en la intimidad de los grupos juveniles, nos recuerdan páginas de "La ciudad y los perros" y también algunas de "El obsceno pájaro de la noche".

Dejando aparte otras obras de Vargas Llosa —"La Casa Verde", de 1966, obtuvo el Premio Internacional Rómulo Gallegos de Venezuela— vamos a ceñirnos a la que figura como título de este trabajo. A los diez años de su publicación, con múltiples ediciones —citaremos por la de 1971— "La ciudad y los perros" se ha vendido en un número de ejemplares que puede ya pasar de los ciento cincuenta mil.

EL TITULO DE LA OBRA

Si las obras fundamentales de García Márquez, Cortázar, Lezama Lima y Rulfo, son difíciles de leer por la especial construcción o estructura de las mismas, la verdad es que sus títulos son un acierto: "Cien Años de Soledad", "Rayuela", "Paradiso", "Pedro Páramo". Títulos esenciales. Pues bien, no ocurre lo mismo con la novela de Vargas Llosa.

Veán esos perros furiosos en color sepia de la portada de la edición que tenemos a la vista. Creemos recordar que la primera edición presentaba distinto ornato: el plano de un sector de la ciudad de Lima que hace al caso, pues de la mano de los personajes de la novela el lector se pasea por los barrios de Miraflores y otros distritos, estamos en Plaza de San Martín o en la Bolognesi, caminamos por las Avenidas inmensas o vamos en tranvía hasta el Callao, no lejos del cual, sobre los acantilados de la Bahía, se encuentra el "Leoncio Prado", colegio Militar donde estudian chicos de distinta procedencia, muchos de los cuales no seguirán precisamente la carrera de las armas. Pero allí se curten y la novela de Vargas Llosa nos presenta un dramático capítulo del poema de la adolescencia.

Decimos que el título de la novela es impreciso y que la foto de los perros de la portada no facilitan la orientación primera del lector, ni mucho menos. Es cierto que en el Colegio Militar se llaman "perros" a los cadetes del curso inferior, que sufren las novatadas o bautismos que les propinan los veteranos; pero la narración abarca seis años o más de las vidas de algunos de esos cadetes en tres cursos y en años precedentes, cuando aún no habían pensado ingresar en el "Leoncio Prado" y algunos como el Jaguar,

habiendo abandonado su casa para irse con el ladrón Higuercas, ni siquiera se hubiera sospechado el verlo formar en las secciones del Colegio.

Además, hay una razón inicial centrada en la mente del autor: Vargas Llosa dudó mucho mientras pensaba en qué título le pondría. La novela fue presentada al Premio Biblioteca Breve llamándose "La morada del héroe", y existe razón para ello: en lugar destacado del predio colegial, ante los pabellones militares, figura la estatua del héroe, para ejemplaridad. "El "Leoncio Prado" es una institución ejemplar. Ahora bien, tampoco parece que fue ese el título original, sino "Los impostores". Por fin apareció con el de "La ciudad y los perros".

Leída la novela —vuelta a leer y estudiar, después de las dificultades cuando la primera edición—, tenemos nuestras razones para sugerir nuevo nombre, al menos para indicar el orden de impresiones a base de la lectura. Seguimos a Dámaso Alonso que aconseja: leer sin prejuicios, con entera libertad, hasta que un rasgo importante se dibuje señero y nos dé la clave interpretativa del meollo de la obra y nos conecte con la emoción creadora del autor ante la realidad que le inspira. La Maga o el amor no comprendido a tiempo, en "Rayuela"; la genealogía de los Buendía y la encendida naturaleza en el temperamento de los personajes, en "Cien Años de Soledad"; el reino de las sombras vivas bajo la tiranía de Páramo, en la obra de Juan Rulfo; las tendencias en el alma adolescente, en "Paradiso". Y ahora la obra de Vargas Llosa: historia de un liderazgo juvenil, desde que nace hasta que muere.

Título exacto, para nosotros: "El líder".

Porque el protagonista de la obra no es Alberto, ni Arana "El esclavo", ni el Colegio, sino el Jaguar, un muchacho líder natural, salido del pueblo, del que no sabemos su nombre al terminar la novela, pero sí su espléndido carácter de maestro de sus compañeros, cuando los hace hombres y los salva, desde las primeras escaramuzas con los veteranos.

Diríamos que valdría también otro título, estilístico, a saber: "La pista del Jaguar". ¿Por qué decimos estilístico? Porque leyendo y anotando los detalles de la trama de la novela a través de la técnica narrativa de "paneles" —cuadros, relatos, confesiones—, a lo mejor el lector se encuentra con que debe llegar casi al final para caer en la cuenta de que la muchacha Teresa, virtual enamorada del cadete Arana, al que asesinan, y paseante del cadete Alberto, en realidad es una chica con historia, antigua amiga del Jaguar. Debemos leer el Epílogo, donde está la clave. Teresa acaba casándose con el Jaguar, como éste viene a contárselo al flaco Higuera. El Jaguar, pasada la aventura del liderazgo en el Colegio "Leoncio Prado", se coloca de empleado en una Agencia y termina casado, como el Lazarrillo de Tormes. O sea: el Jaguar y Tere, y no Alberto y Tere: esa es la cosa.

Ahora bien, ¿hubo rivalidad entre Alberto y el Jaguar por culpa de Teresa? No lo creemos, y nos sorprende una afirmación de Carlos Fuentes —véase pág. 41 de "La nueva novela hispanoamericana, México, Mortiz, 1969— en el sentido de que Alberto pudo haber denunciado al Jaguar no por amor del Esclavo sino porque el Jaguar le quitó el amor de Teresa.

La técnica, muy compleja de la novela de Vargas Llosa, acarrea estas dificultades, y nos gustaría poder entrar en amistoso debate con algunos de los cientos de miles supuestos lectores de la novela.

Pero estamos ya en otro capítulo, en el esencialmente didáctico y previo a toda labor crítica, que consiste en ponernos de acuerdo sobre el modo de entender una obra. Dejando para el contacto directo, por la lectura, la evidencia de los rasgos estéticos del estupendo modo de novelar del autor, nada decimonónico, por cierto —como algún pigmeo del periodismo barato de urgencia se ha permitido insinuar en la prensa diaria—, entremos en la trama de “La ciudad y los perros”.

ARGUMENTO Y CRONOLOGIA

Si atendemos con detalle a la línea argumental, resulta que Alberto denuncia al Jaguar ante las autoridades del Colegio porque le consta que Arana —llamado el Esclavo por su carácter sumiso e insignificante— fue asesinado por aquél durante las maniobras. Pero Alberto, que conoció a Tere al ir a llevarle un recado de Arana, castigado sin salir, en realidad nada sabe de la vida anterior del Jaguar. Y ocurre que, aunque el lector sí puede saberlo, a lo mejor hemos llegado al final de la novela, o sea, a la página 298 —entre las 343 de la numeración total—, para situar bien los episodios y atribuir los “paneles” o fragmentos narrativos a cada personaje con exactitud. En efecto, una lectura intermitente o sin intención de análisis cronológico y argumental, puede precipitarnos en la atribución a Alberto de muchos pasajes en primera persona que pertenecen a la historia íntima del líder, el Jaguar.

Precisemos: la novela consta de dos partes y epílogo.

El Epílogo es una parte más, aunque más breve, y en él está la clave del desarrollo biográfico entremezclado de los personajes —en presente y en pasado, en primera o en tercera persona, con diálogo o sin él— de los “paneles” en que se fragmentan los capítulos de las dos partes principales de la obra. Primero, vida colegial hasta la muerte del cadete; luego, las consecuencias una tras otra hasta desintegrar el grupo; finalmente, el desenlace, con la salida del Colegio de los protagonistas.

Como no podemos sustituir la inteligencia del contenido de una obra por una rápida impresión al uso en cierto tipo de crítica literaria, refirámonos al argumento. Porque no se trata de “la ética interna de la institución degradada por la fuerza que no se ahorra ni siquiera el crimen para imponerse como autoridad”, como se afirma en alguna importante Revista del continente; no. Si de alguna ética se trata es de la ética de una banda juvenil. El Jaguar mata porque cree castigar así la denuncia que un cadete hace del robo por otro del Examen de Química. El Jaguar capitanea un grupo, el Círculo, nacido para defensa común. El grupo pasa por altibajos de unión y eficacia, desde el comienzo cuando eran “perros”. Han pasado dos años y ahora, en el tiempo del curso en que acaece la acción principal —todo lo demás es retrospectiva— el grupo participa en la picaresca general de robar las preguntas de examen en las oficinas, o de pagar a quienes las roban. Le toca a Cava, por suerte de dados, la difícil misión.

Lo que vamos a hacer es marcar las dos líneas principales de desarrollo de la novela, que son:

—el incidente colegial, resumido por Anderson Imbert, en el tomo II de su obra.

—la vida y milagros del Jaguar.

Como ambas líneas se entremezclan, si quisiéramos hacer una película de "La ciudad y los perros", podríamos empezar el guión literario de dos maneras:

—Primera. Sobre una mesa o sobre el suelo caen dados. Es de noche. Se oye decir "Cuatro", y la cámara tomavistas pasa de un rostro, el del Jaguar, que dijo "Cuatro", al de Porfirio Cava, que es quien había elegido ese número. Esto quiere decir que Cava, el serrano, es el encargado de jugar el tipo en la misión de ir a robar en las Oficinas el examen de Química.

Es el comienzo, la primera palabra de la obra y de la acción desencadenante de la primera línea argumental.

—Segunda línea. Dos jóvenes, casi niños, pelean sobre la arena de la playa limeña de Chucuito. Uno cae y se queja y el otro cruza una mirada con la chica causante del lío, en medio de un corro vociferante de mujeres y en presencia de un guardia.

Le dice la chica con odio al vencedor: "Qué malo y qué bruto eres".

Y el muchacho le responde: "tú tienes la culpa por ser tan puta".

La chica es Tere y el muchacho es el futuro Jaguar del Colegio "Leoncio Prado".

Episodio importante en la vida de un adolescente, que puede leerse en la página 274. Es una referencia a Tere que proviene del pensamiento del Jaguar y data del tiem-

po en que ambos eran colegiales y vecinos y vivían en Bellavista. En el lenguaje directo, poético, enérgico, con todas las malas palabras necesarias, del escritor Vargas Llosa, sale a relucir mucho el cadete Alberto en relación con Tere; Alberto, el poeta, que escribe cartas y novelitas pornográficas para sacar algún dinero, en soles del país —hecho que servirá luego a la dirección del Colegio para el chantaje, obligándole a retirar la denuncia, por el buen nombre de la institución—; pero las referencias de mayor finura y emoción para con Tere provienen del Jaguar. En el episodio de la playa, a plena luz del sol, el amor de Tere le enciende en celos y pelea con el chico que acompañó a la muchacha sobre la arena. Cosas sin mayor importancia objetiva, pero enormes para el alma adolescente del tipo apasionado del futuro líder. Además, Tere venía haciendo estas faenas a su vecinito con frecuencia. Léase en la página 258, anterior, el regreso del Jaguar, decepcionado, pues le parece intolerable que Tere y sus amigas asistan con chicos a la playa. En vez de entrar en su casa, busca al flaco Higuera y le cuenta sus penas: ese amor que dura ya cuatro años, desde que la chica fue a vivir al lado de su casa. Le responde Higuera: "El amor es lo peor que hay", y, mientras le habla mal de las mujeres, se lo lleva a la primera experiencia de burdel; tan joven es el Jaguar en esta fecha que la patrona no quería dejarlo entrar. Otro episodio de iniciación se narra en las páginas 96-97, pero esta vez los protagonistas son el cadete Alberto y la famosa "Pics Dorados" del jirón Huatica. El Jaguar, experto, hace un vivo comentario del fracaso del cadete: un motivo, para añadir a otros, en la denuncia del Jaguar por asesinato, a cargo de Alberto.

Pero volvamos a la pista del Jaguar, para un esbozo

provisional de cronología de "La ciudad y los perros". Sobre el espacio limeño, bien dibujado por el escritor, que lo conoce palmo a palmo, el tiempo se encubre un tanto, y fijarlo es tentación comparable a la suscitada por el Quijote. ¡Ahí es nada, recorrer la Mancha tratando de seguir las horas y los días anotados por Cervantes! En "La ciudad y los perros", teniendo en cuenta las observaciones sobre el físico incipiente de la chica que hace el Jaguar, de cuando eran colegiales y pasaban a estudiar juntos a la cocina de la casa de Tere, que vivía con su tía, y para tener en cuenta esos cuatro años de vecindad, podríamos fijar en unos catorce años de edad los que alcanzaría el Jaguar en la escena de la playa.

El Jaguar tendría, así, nueve o diez años al ver a Tere por primera vez.

De los catorce a los dieciséis los pasaría fuera de su casa, robando, en compañía de Higuerras. Nos enteramos de cuál fue la escuela del Jaguar en el hampa, con un hermano que pasó al Ejército, en la selva, y con Higuerras, y los maestros a su vez, de éstos. Pasados esos dos años, regresa a Bellavista y no encuentra a su madre, ni tampoco a Tere ni a su tía. Tere y su tía se han mudado de casa y de barrio. Pero su madre ha muerto meses atrás. Esto lo sabe por el padrino, al que acude hambriento después de una noche pasada en una zanja, y el padrino acuerda ingresarlo en el "Leoncio Prado".

Tres años más de Colegio, y tenemos diecinueve años.

Según este análisis cronológico, el Jaguar y Tere se

conocen de antiguo. Alberto en tiempo anterior a la estancia en el Colegio Militar no conoce en absoluto al Jaguar. Durante los tres años de Colegio, absorbió el líder en su tarea, el Jaguar no ve a Tere, ni tenemos indicios de que identifique a su antigua novia con la chica de Arana luego de Alberto.

Asistamos a un instante del encuentro emocionante, "a los tiempos", como se dice por estas latitudes del idioma castellano. Abran por la página 338 de la edición de 1971 que estamos manejando;

"Ella iba por el interior de la calzada, él a la orilla de la pista. Teresa caminaba lentamente, a veces se volvía a mirarlo y él descubría que sus ojos eran más seguros que antes y por momentos hasta osados, su mirada más luminosa.

—¿Hace como cinco años, no? —decía Teresa—. Quizá más.

—Seis—dijo el Jaguar; bajó un poco la voz: —Y tres meses.

—La vida se pasa volando —dijo Teresa—. Pronto estaremos viejos. Se rió y el Jaguar pensó: "ya es una mujer".

—¿Y tu mamá? —dijo ella.

—¿No sabías? Se murió".

Este diálogo está inscrito en el relato que el Jaguar hace el flaco Higuera, dándole cuenta de su vida y casamiento. Pero hay más (en la misma página):

"Quedaron callados. Continuaron caminando. El tenía las manos en los bolsillos y la miraba de reojo. De pronto dijo:

—Quería hablarte. Quiero decir, hace tiempo. Pero no sabía dónde estabas.

—¡Ah! —dijo el flaco Higueras—. ¡Te atreviste!

—Sí —dijo el Jaguar; miraba el humo con ferocidad—. Sí.

—Sí —dijo Teresa—. Desde que nos mudamos no he vuelto a Bellavista. Hace cuánto tiempo.

—Quería pedirte perdón —dijo el Jaguar—. Quiero decir por lo de la playa, esa vez.

Ella no dijo nada, pero le miró a los ojos, sorprendida. El Jaguar bajó la vista y susurró:

—Quiero decir, perdón por haberte insultado.

—Ya me había olvidado de eso —dijo Teresa—. Era una cosa de chicos, mejor ni acordarse. Además, después que el policía te llevó, tuve pena . . .”

La chica se ensimisma, recordando, y le dice al Jaguar —este héroe sin nombre en la novela de Vargas Llosa— que esa tarde buscó a su mamá y ésta le dijo que ya lo habían soltado; pero la pobre se pasó la noche en casa de Tere llorando. “¿Qué pasó? ¿Por qué no volviste?”. Entonces Higueras interviene: ese era buen momento para contarle la vida de robos. En efecto, el Jaguar cuenta que sí, que le refirió lo de los robos y los regalos que le enviaba. Entonces se enteró Teresa de que procedían de él los paquetes que recibía.

Vemos, pues, que la línea segunda de desarrollo, la correspondiente a la vida del misterioso protagonista de “La ciudad y los perros”, en la fase íntima y amorosa, se nos ofrece entreverada con los episodios estudiantiles del “Le-

onio Prado", pero es al final cuando sabemos lo de la playa y el reencuentro seis años después. En el intermedio, delincuencia (dos años) y Colegio (tres, aunque la tragedia corresponde al curso último). Ese comienzo del capítulo VII de la 1ª parte: "Siempre parecía tan limpia, tan elegante..." (pág. 139) corresponde al Jaguar pensando en Tere. En otra ocasión ella le regala una chompa, se la prueba y le está corta, pero él para no disgustarla, la estira con las manos disimuladamente. El edificio de un líder aparentemente feroz oculta estos cimientos de ternura. En la página 141 se dice que un día el Jaguar le pegó al cadete Arróspide porque habló mal de Santa Rosa, la santa limeña universal. ¿Por qué? Por la memoria de su madre, devota de ella, y... por Santa Rosa misma. No existe hombre de carácter sin estos rasgos profundos, evidentes, no confesados.

Junto al mar del Callao y bajo el cielo de ceniza iluminado de Lima, un autor de veinticinco años acertó a escribir el poema de la adolescencia.

CONCLUSION

¿Cómo había terminado la "vida pública" o liderazgo del Jaguar?

Al principio, al ser detenido por la denuncia de Alberto al teniente Gamboa, el Jaguar negó que él fuera el asesino del Esclavo. También esto forma parte del procedimiento ético de una banda, pues en realidad en la acción de uno, y más si se trata del líder, está presente el grupo.

Pero al final confiesa su crimen el Jaguar.

En verdad que se trata de una confesión inútil jurídicamente, pero significativa. Es inútil porque la hace al

teniente Gamboa, desplazado —eso de tomar en serio una demanda que afecta al buen nombre de la institución se paga—, cuando el oficial sale del Colegio, definitivamente, y el Jaguar le sigue. Van los dos caminando por la Avenida Costanera hasta la Avenida Palmeras, ya perdido de vista el Colegio. El teniente Gamboa le escucha, pero no quiere saber nada del asunto. El va destinado a otro sitio y su ideal ahora es la familia.

Pero la confesión del crimen es significativa por el motivo.

Los de la banda, los del Círculo, cuando andan en dificultades a raíz de la detención del líder, creen que el soplón ha sido el propio Jaguar. Y esto es lo que no puede tolerar un jefe en buena ética de fidelidad a rajatabla. Noblemente el Jaguar se explica que Alberto le haya denunciado: sería por amor del Esclavo. Pero, ¡que sus amigos le crean desleal! ¡Eso, no! Leamos lo que dice el Jaguar al teniente Gamboa:

“Se morían de miedo de que los bautizaran, temblaban como mujeres y yo les enseñé a ser hombres. Y a la primera, se me voltearon. Son, ¿sabe usted qué?, unos infelices, una sarta de traidores, eso son. Todos. Estoy harto del Colegio, mi teniente”.

Así es como el líder se retiró a la vida privada, enlazando de nuevo con la mujer, su costumbre, que diría Unamuno.

De la decepción por la mujer al refugio en la mujer, un interludio consciente de liderazgo. Perdidas entre las líneas de la novela, página tras página, están las noticias

referentes a los otros personajes principales: Cava, el sereno; Alberto, en el seno de un matrimonio desunido, esperando ir a Estados Unidos a hacerse ingeniero; el pobre Arana, venido de Chiclayo, acordándose siempre de su infancia en Chiclayo. Sólo los antecedentes del Jaguar son los antecedentes de un hombre, y su moral la moral de lucha, pundonorosa, de un líder.

Interesante figura la de Teresa: presencia un tanto inconsciente de mujer, atracción de jóvenes tan distintos. Conocida a través del amor de éstos, hemos de anotar detalles para asegurarnos de que es la misma: así, los lugares de residencia, primero en Bellavista y luego en Lince, viviendo con su tía, que la había recogido cuando, al morir el padre, la madre prefirió marcharse sola; Tere es la de Lince siempre. Véase del Epílogo la página 329, y confróntese con otros lugares. Incluso una de las amigas de Alberto, en este final de la novela, le habla de Tere, la de Lince. En cuanto al dato principal para nuestra tesis, reléase con cuidado el relato a Higuera —página 340— donde el Jaguar cuenta como Alberto en boca de Tere es “un muchacho” con el que estuvo, en el tiempo en que no se han visto. Y bromean los enamorados, en su reencuentro tras tantos años: ¿le buscará también para pegarle, como ocurrió en la playa con el otro?

De modo que la noticia de la amistad con Alberto se la comunica Tere, sin mentar nombre y cuando todo ha pasado, al Jaguar.

CARLOS PÉREZ AGUSTI

LA PAUSA EN EL ENCABALGAMIENTO

Un artículo nuestro sobre "La recitación poética", publicado en el número 4 de "El guacamayo y la serpiente", y una nueva lectura de la obra de Antonio Quilis —"Estructura del encabalgamiento en la métrica española", Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964—, nos han llevado a volver sobre uno de los principales problemas que plantea el encabalgamiento: la valoración de la pausa. Cumplimos así con la recomendación de G.R. Galiana, quien se había referido al libro de Quilis en su Separata de la Revista "Anales" de la Universidad de Cuenca: "Sobre las tesis doctorales y el título de doctor", enero-junio, 1972.

LA TEORIA DE QUILIS

El trabajo de Antonio Quilis constituyó la tesis para la obtención del Grado de Doctor. Fue presentada en la Universidad de Madrid ante un tribunal compuesto, entre

otros miembros, por Dámaso Alonso, Rafael de Balbín y Rafael Lapesa. La tesis obtuvo la calificación de sobresaliente "cum laude". Posteriormente le fue concedido el Premio "Menéndez y Pelayo". Todos estos detalles sirven, en principio, para garantizar la calidad del trabajo y que nadie —pese a la disparidad de criterios que vamos a mantener— va a discutir.

De todos los aspectos que Quilis toca en su trabajo, solamente uno nos interesa ahora, solamente en uno de ellos disentimos rotundamente. Pero sucede que ese aspecto es, a mi juicio, la base de todo el libro, el fundamento esencial para la valoración de los efectos expresivos del encabalgamiento y una de las claves de toda correcta recitación poética.

A. Quilis define el encabalgamiento de la siguiente forma: "el desajuste que se produce en una pausa versal al no ser de ninguna manera pausa sintáctica" (1). El autor también recoge la definición de Balbín en su "Sistema de rítmica castellana": "un desajuste entre pausa rítmica y pausa sintáctica". Y eso es el encabalgamiento, un desajuste entre metro y sintaxis. El poeta cuencano Rubén Asudillo y A. lo utiliza con evidentes fines expresivos en estos versos de "El regreso del Lobo":

Ahora
soy este extraño
lobo de Amargo-Amor, que regresa
a Vosotros.

Admite Quilis que en el encabalgamiento "la frase no queda ajustada al marco métrico del verso y que precisamente esta discordancia era la que producía un marcado

efecto estilístico" (2). Y todos estamos de acuerdo: el motivo del empleo del encabalgamiento por el poeta es estilístico, responde al deseo de expresar algo que de otra manera (acomodando el metro a la sintaxis) no sería posible y pasaría totalmente inadvertido al lector.

El problema se presenta cuando se trata de valorar la pausa. En principio se admite que todo final de verso exige una pausa, pues el metro está cumplido y el espacio en blanco que sigue a la finalización de todo verso puede considerarse como el signo gráfico de la pausa. Pero resulta que la sintaxis y el sentido unen el sustantivo y el adjetivo "extraño lobo", con lo que la pausa métrica no coincide con la sintáctica o semántica; hay conflicto evidente entre el metro y la sintaxis y uno de los dos debe imponerse en mayor o menor grado.

De Grammont son ya muy conocidas estas palabras: "Cuando hay conflicto entre metro y sintaxis, siempre lleva ventaja el metro, y la frase debe plegarse a sus exigencias. Todo verso, sin excepción posible, va seguido de una pausa más o menos larga" (3).

Quilis está en completo desacuerdo, y antes de él Fouquières, para quien la pausa desaparece con el encabalgamiento. Quilis, creo que sugerido por Dámaso Alonso, asegura que el encabalgamiento anula, o por lo menos disminuye considerablemente, la pausa final de verso. De tal forma que tenemos dos grupos de opiniones respecto a la pausa en el encabalgamiento: el primero formado por Bello, Eduardo de la Barra, Robles Dégano y Grammont para quienes la pausa final de verso es completamente inviolable, cada verso —con o sin encabalgamiento— pide forzosamente una pausa más o menos larga.

En oposición casi radical están Fouquières, Dámaso

Alonso y Antonio Quilis. Para ellos, especialmente para el autor de la obra que estamos comentando, el encabalgamiento anula la pausa o la deja prácticamente imperceptible.

¿En qué se fundamenta la afirmación de Quilis? sencillamente, en el método seguido de comprobación puramente experimental. El autor hizo una serie de grabaciones magnetofónicas para su estudio. Un determinado número de personas realizaron una serie de lecturas; los lectores —según confirma Quilis— ignoraban completamente el objeto de su intervención, y todos eran universitarios, procedentes la mayor parte de la especialidad de Filología de la Universidad de Madrid. Lectores cultos, en consecuencia. Y puesto que un buen porcentaje de lectores no respetaba la pausa en el encabalgamiento, la conclusión de Quilis fue tan tajante como errónea: el encabalgamiento anula la pausa final de verso, o la hace imperceptible.

Entre los muchos textos escogidos para el procedimiento experimental, Quilis seleccionó y operó sobre estos versos de Juan Ramón Jiménez, composición leída por nueve personas, más la grabación en disco del autor. (Las pausas efectuadas y su número correspondiente van entre paréntesis):

Esto era, (10) esto es, (10) de aquí se iba (7)
por lisas galerías (1) de infalibles arquitecturas (3)
de agua, (8) tierra, (8) fuego (1) y aire . . .

La pausa del encabalgamiento "arquitecturas de agua" solamente tres lectores la respetaron. La conclusión para Quilis es inmediata y fácil: el encabalgamiento no tiene pre-

sente la pausa métrica, y ésta queda tan reducida que apenas es perceptible. Pero, ¿por qué no pensar, mejor, que esos lectores han leído esos versos como si fuese prosa?, ¿por qué no pensar que la mayoría ha leído mal? Sacar conclusiones en virtud de esas estadísticas y porcentajes es el grave error de Quilis. Seleccionó un grupo culto de personas que no sabía leer poesía. O como dice Galiana sobre la "Estructura del encabalgamiento", "se presenta como estudio experimental a base de lectores cultos, pero no especializados ni conocedores del verso; las conclusiones obtenidas, con valoración de la pausa del encabalgamiento, vienen a destruir la entonación melódica del verso" (4).

LA CREACION POETICA

Hasta el momento hemos jugado con afirmaciones: 1) Quilis asegura que la pausa final de verso en el encabalgamiento —aunque la registra el quimógrafo— llega a ser casi anulada. 2) Nosotros pensamos que la pausa —por motivos estilísticos— debe permanecer en la lectura, suficientemente marcada. 3) Todos estamos de acuerdo en que el encabalgamiento produce y busca determinados efectos expresivos, que deberán ser analizados cuidadosamente en el campo de la estilística.

Debemos pasar ahora al campo de las demostraciones. En este caso, demostrar la necesidad de mantener la pausa (al menos, "una pausa") en el encabalgamiento.

Para comenzar, me remito a mi artículo de la revista de la Sección de Literatura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, número cuatro. Resumo algunos puntos de mi ensayo "La recitación poética".

Observemos un encabalgamiento en estos versos de Efraín Jara Idrovo:

Tus costumbres conozco, porque son las costumbres
antiguas de mi sangre.

Tenemos en estos versos tres pausas: dos semánticas, de sentido, y una métrica o del verso. Las dos primeras están gráficamente representadas por la coma (después de "conozco") y por el punto (después de "sangre"). La pausa métrica, final de verso, después de "costumbres". (Lógicamente la segunda pausa semántica coincide con otra métrica, otro final de verso).

Si el recitador marca estas tres pausas con sus correspondientes silencios, que interrumpen la secuencia lingüística, ésta quedaría dividida en tres grupos fácilmente discernibles:

Tus costumbres conozco,
porque son las costumbres
antiguas de mi sangre.

De esta forma, donde antes teníamos dos versos y dos frases, tenemos ahora (si el recitador efectúa las tres pausas) tres versos y tres frases. Aunque la información transmitida es la misma en los dos casos (bien disponiendo la secuencia en dos versos, bien disponiéndola en tres), esta variante es suficiente para degradar por completo la poesía, o si se quiere la creación poética del autor de los versos.

Estos versos sólo pueden ser leídos de una manera, tal como la concibió su autor: en dos líneas poéticas. Para nuestro criterio, en consecuencia, si el recitador hace una pausa después de la coma que sigue a la palabra "conozco", ha destruido la creación poética.

Si el recitador quiere evitarlo, tiene dos posibilidades: suprimir la pausa métrica del primer verso, o la pausa semántica del mismo. En ambos casos nos volveremos a encontrar con solo dos pausas, y, por lo tanto, con dos líneas poéticas en lugar de tres.

En el primer caso, si suprimimos la pausa métrica (si no hacemos perceptible la pausa en el encabalgamiento, como quiere Quilis), la recitación se acomoda al sentido, estableciendo una pausa después de “conozco” (indicada por la coma, pausa semántica) y continuando la lectura, ya sin interrupción alguna, hasta el final. Así han quedado enlazadas semánticamente “costumbres antiguas” (lo que Quilis llamaría un sirrema formado por un sustantivo y un adjetivo), tal como lo hacen frecuentemente los recitadores. Los versos del poeta, en este caso, quedarían de la siguiente forma:

Tus costumbres conozco,
porque son las costumbres antiguas de mi sangre.

Evidentemente, esto no es lo que había creado Efraín Jara. La poesía, nuevamente, habría desaparecido. Al permanecer la pausa semántica se respeta la frase, y al desaparecer la pausa métrica se degrada el verso.

Hemos suprimido una pausa, la métrica, la del encabalgamiento, y hemos restituido —numéricamente— lo que el poeta había creado: dos líneas poéticas. Pero sucede ahora que no son ésas, precisamente, las que el autor había imaginado. Una doble consecuencia podemos deducir de este hecho:

- 1) No respetar la pausa que se produce en el encabal-

gamiento implica no respetar la intención del autor, supone la anulación o desviación de la creación poética.

- 2) No tenemos otra salida que jugar con la otra posibilidad: respetar la pausa métrica y desentenderse de la semántica, hacer caso omiso del sentido y de la sintaxis. Veamos qué sucede:

Si respetamos la pausa métrica, si en la lectura hacemos más o menos manifiesto el encabalgamiento, el oyente habrá observado, con más o menos facilidad, una secuencia lingüística dispuesta en la siguiente forma:

Tus costumbres conozco porque son las costumbres
antiguas de mi sangre.

Y esto es, justamente, lo que escribió el poeta ecuatoriano. Por muy extraña que resulte esta forma de recitación (supresión de la coma, y separación de la unidad sintáctica "costumbres-antiguas"), es la única posible para que se respete la creación poética del autor. Para dejar las cosas tal como fueron hechas. Así el poeta construyó su verso y así deberá ser recitado. Aquellas personas que creen que la poesía (y esto, naturalmente, no va referido a Quilis), por lo menos la poesía contemporánea, se recita como si fuera prosa, están atentando gravemente contra lo que de específico tiene el arte poético.

En la lámina 3 del libro de A. Quilis se reproducen los espectrofonemas de unos versos de Antonio Machado, en los que pueden observarse con toda claridad dos encabalgamientos:

Yo voy soñando caminos
de la tarde, las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas.

Citamos ahora textualmente a Quilis: "la estrofa transcrita la percibimos nosotros de esta manera":

Yo voy soñando caminos de la tarde//las colinas doradas//
los verdes pinos//las polvorientas encinas. (5)

Es el mismo error que antes habíamos imaginado en un supuesto mal lector de los versos de Efraín Jara Idrovo. Eso no es, ni mucho menos, lo que creó la fina sensibilidad poética de Machado. Donde debe haber cuatro líneas poéticas (equivalente moderno de "verso"), bien precisas, vemos otras cuatro totalmente distintas:

Yo voy soñando caminos de la tarde,
las colinas doradas,
los verdes pinos,
las polvorientas encinas.

Semejante error de desconocimiento de la esencia poética, es el cometido en el ya clásico manual de Historia de Literatura de E. Díez-Echarri y J. M. Roca Franquesa. Sobre la poesía de Neruda se dice que "la irregularidad métrica es más bien aparente, ya que al primer golpe de vista se observa que dos o más cláusulas se agrupan para formar metro:" (6)

Guatemala
hoy

te
canto.
Sin varón,
sin objeto,
esta mañana
amaneció
tu nombre
enredado
en mi boca . . .

En el citado manual se asegura, a continuación, que estos versos muy bien pudieron haberse escrito o reducido a métrica regular:

Guatemala, hoy te canto,
Sin varón, sin objeto,
esta mañana amaneció tu nombre
enredado en mi boca . . .

Tanto en este caso, como en el de Quilis, se produce idéntica destrucción de la creación poética, semejante a la realizada con estos versos originales de Rubén Astudillo y A.

Ahora,
soy este extraño
lobo de Amargo-Amor, que regresa
a Vosotros.

y recogidos después en la versión dada en "El Mercurio" (Cuenca, 17 de enero de 1971), sin que el autor haya reconocido haber efectuado ningún cambio, de la siguiente manera:

Ahora, soy este extraño Lobo de
amargo-amor que regresa a
vosotros.

(Caso que ya había citado en "El guacamayo y la serpiente", número cuatro).

EL ENCABALGAMIENTO Y SU VALOR EXPRESIVO

En realidad bastarían estas observaciones sobre el respeto a la creación poética para que, desde nuestro punto de vista, se aceptase nuestro modo de entender la valoración de la pausa métrica en el encabalgamiento. Pero todavía podemos recurrir a otros razonamientos esenciales: el efecto expresivo o estilístico del encabalgamiento. Quilis comenta estos versos de Fray Luis de León:

Y mientras MISERABLE
MENTE se están los otros abrasando
en sed insaciable
del no durable mando,
tendido yo a la sombra esté cantando.

Sabemos que la "Vida retirada" es una contraposición entre la vida del individuo que busca el retiro y la soledad para alcanzar lo mejor posible su fin último, y la vida atormentada e inquieta del que va tras la ambición y los deseos materiales. Este violento contraste "no podía quedar más plásticamente grabado", esta intención no podía quedar expresada "tan miserable, usando el término lusitano, que fragmentando este adverbio de modo en dos

versos. Es violento, sí, este encabalgamiento léxico, pero justo su empleo, y en alto grado expresivo: marca tajantemente la oposición entre su tranquilidad, su ánimo sereno, y los que corren tras la fortuna" (7).

De acuerdo con esta interpretación que Quilis ha dado al valor expresivo del encabalgamiento "miserable-mente" Pero creo que está en evidente oposición con su teoría sobre la lectura, sobre la pausa que debe o no hacerse en el adverbio de modo dividido en dos versos. Pues la indudable violencia lingüística de la insólita partición del vocablo "miserable-mente" —que marca la violencia del contraste temático expuesto—, quedaría anulada con una lectura en la que se suprimiese la pausa. En este caso, la lectura anularía uno de los efectos expresivos del verso, y nosotros creemos que el recitador —o la lectura— debe estar al servicio del poema escrito. La lectura debe ser violenta, como lo es la intención lingüística y temática del autor. El poema, si es posible, debe ganar con su lectura, y en este caso pierde. La buena recitación debe poner de manifiesto determinados efectos del poema (entre ellos, el encabalgamiento), pero en este caso los oculta.

Observemos ahora la interpretación que Quilis nos ofrece de estos versos de Antonio Machado:

Yo voy soñando CAMINOS
DE LA TARDE. ¡Las COLINAS
DORADAS, los verdes pinos,
las polvorientas encinas! . . .

Según Quilis, el doble encabalgamiento de este poema ("caminos-de la tarde", "colinas-doradas"), infunde una gran movilidad a la composición. El primer encabalga-

miento, "con la prolongación métrica causada por la anulación de la pausa versal (el subrayado es nuestro), hace que la acción durativa iniciada por una perífrasis verbal que está formada por un verbo de movimiento y un gerundio, se continúe hasta la mitad del verso siguiente, infundiéndonos una especial sensación de continuidad, de camino recto y ondulado" (8).

En este caso ya no estamos tan de acuerdo con la interpretación que Quilis ha dado a estos versos. Y es precisamente la disparidad de criterios respecto al encabalgamiento (o mejor dicho, respecto al valor de la pausa en el encabalgamiento), lo que origina dos modos distintos de ver esos versos. Es de sumo interés este dato para la estilística, para la llamada "ciencia de la literatura".

Si eliminamos la pausa en el encabalgamiento (como hace A. Quilis), claro que se produce una sensación de continuidad, de movilidad continua. Pero si respetamos la pausa (como queremos nosotros), veremos —o tendremos una sensación especial— de movimiento brusco, a saltos. Y creo que eso es toda la composición en cuestión: un sollozo entrecortado del poeta, un ritmo y movimiento contrastado: lo marcan los dos encabalgamientos, lo marcan los signos de exclamación que utiliza Machado, lo debe indicar la entonación de la lectura, lo señala, en fin, el conocimiento de la poesía del sevillano. Es un alma desgarrada, en oposición a esa sensación de continuidad y prolongación, que evidentemente resultaría de suprimirse la pausa en cualquiera de los dos encabalgamientos. Leer así es no haber entendido a Machado.

LA TEORIA DE DAMASO ALONSO

Habíamos indicado en las páginas iniciales que parte de la teoría de Quilis sobre el encabalgamiento le habría sido sugerida por alguna indicación de Dámaso Alonso, por alguna nota de lectura.

En su obra clave "Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos", D. Alonso analiza y comenta estos versos de Garcilaso:

Con tanta mansedumbre el cristalino
Tajo en aquella parte caminaba,
que pudieran los ojos el camino
determinar apenas que llevaba.

Estos versos le producen al casi siempre tan agudo y certero crítico, "una maravillosa sensación de fluencia, de continuidad". "Estos versos se mueven con tanta lentitud con tanta indecisión como el río" (9). El secreto está en el encabalgamiento "cristalino-Tajo". Es evidente que se trata de la misma interpretación que Quilis aplica a los versos de Machado. Y es más: en nota a pie de página, D. Alonso se opone categóricamente a la teoría de Grammont, asegurando que el encabalgamiento anula o reduce al mínimo la pausa final de verso.

Por lo que a Quilis respecta, su error ha sido aplicar sistemáticamente un efecto expresivo a dos composiciones diferentes: sensación de continuidad en los versos de Garcilaso (estamos de acuerdo), sensación de movimiento continuo en los de Machado. La estilística nos enseña, y también D. Alonso, que un mismo recurso expresivo puede tener distintos valores.

En cuanto a la interpretación de D. Alonso, yo me preguntaría por qué la pausa, si la respetamos, no ayuda a esa sensación de continuidad, puesto que la lectura del verso se prolonga más aún con la pausa métrica. La pausa realza esa sensación de lentitud que deben producirnos los versos del poeta renacentista. No es un estorbo como cree el autorizado crítico.

Lo que en realidad sucede es que ambos, Quilis y D. Alonso, han interpretado mal la pausa en el encabalgamiento. Ellos lo han querido ver como una especie de detención brusca, lo cual nadie duda que estaría en contraposición con la intención perseguida por Garcilaso. Pero yo no veo brusquedad ninguna, en este caso: se trata de la suspensión momentánea de la voz, que prolonga el verso. La voz o la lectura no se corta absolutamente después de "cristalino", sino que queda como suspendida durante la pausa métrica. Hay una altura de entonación, una melodía que, con una especie de vacío intermedio (que debe ser perceptible en la recitación), une las dos palabras del encabalgamiento. Amado Alonso lo ha dicho con toda precisión en "Materia y forma en poesía": "con la melodía vamos siguiendo el sentido a lo largo de los versos consecutivos, y cuanto más se independiza el ritmo de la sintaxis, más cuidadosamente se atiende a la melodía".

Ayudándonos de unos gráficos podemos sintetizar:

Esto es lo que han visto D. Alonso y Quilis:

el cristalino Tajo

Esto es lo que nosotros hemos visto:

el cristalino . . . Tajo

Y esto es lo que ni ellos ni nosotros quisiéramos ver en una recitación:

el cristalino .

.

. —

Tajo

Otra observación todavía sobre lo que D. Alonso piensa del encabalgamiento. Comentando la posición de Grammont, critica al tratadista francés la creencia de que es necesaria una señalada pausa en el encabalgamiento para poner de relieve la palabra encabalgada. Dice D. Alonso que es como si el poeta se detuviese a anunciar: "¡Ojo, que lo que voy a decir está cargado de intención!" (10). Esta intención retórica y un tanto enfática es la que el crítico otorga a la pausa marcada en el encabalgamiento. Si Grammont pensaba que esa era la función de la pausa, se merecía la crítica de D. Alonso, y como éste juzga así la pausa relevante, ambos están equivocados. Los ejemplos de Machado y Garcilaso nos han indicado que la función de la pausa métrica es muy diversa: en ambos poetas no hay nada de énfasis, no pretenden destacar la palabra encabalgada sino producir un determinado efecto expresivo o estilístico.

Y volvemos a repetir: el error de D. Alonso, y por consiguiente el de Quilis, consiste en la equivocada apreciación de la medida temporal o melódica de la pausa en el encabalgamiento. Para nosotros, hay una nítida diferencia entre la pausa final de verso y esta misma cuando coinci-

de con un encabalgamiento; son o deben ser dos pausas distintas pero pausas al fin y al cabo y, por lo tanto, perceptibles en la recitación.

D. Alonso otorga un valor expresivo y rítmico al hecho de anular la pausa en el encabalgamiento: ocasiona variedad de ritmos —ya el verso no se acomoda permanentemente a la estructura métrica tradicional (una pausa final de verso que no respeta)— y una mayor flexibilidad. No coincidimos con este razonamiento: en primer lugar, porque cualquier variante en el ritmo jamás debe conseguirse violentando la misma esencia del fenómeno poético: anular la pausa en un determinado verso encabalgado es convertir la poesía en prosa.

En segundo lugar, pienso que precisamente el encabalgamiento de por sí origina esa cambiante variedad de ritmo y de flexibilidad que busca D. Alonso, si admitimos que la pausa en ese tipo de verso es distinta a la pausa final de verso. Y una tercera razón: si el resto de los versos, al no estar encabalgados, se acomodan más o menos al sentido, nos encontramos con una nueva variación, con un recurso expresivo que señala una ruptura entre metro y sintaxis; no respetar la pausa supone unificar todos los versos a la rutina de la armonía entre metro y sintaxis.

CONCLUSION

Todo está pidiendo a gritos que el recitador marque la pausa en el encabalgamiento: el respeto a la creación poética, los valores expresivos y estilísticos de los versos encabalgados, la melodía y entonación, la variedad rítmica y flexibilidad que se logra con el encabalgamiento más su

correspondiente pausa (variante, repetimos, de la pausa final de verso).

Por lo tanto, el método experimental aplicado por Quilis a la poesía está mal evaluado y con errores en su concepción:

- 1) los lectores debieron haber sido informados del objeto de su intervención.
- 2) debieron haberse buscado no lectores cultos y que "leyesen bien", sino lectores que "leyesen bien la poesía".
- 3) si las estadísticas y los porcentajes indicaban que la mayoría de los lectores no respetaban la pausa en el encabalgamiento, la conclusión debió haber sido ésta: la mayoría de los lectores han leído mal.

No se olvide que hay un arte de la recitación, muy difícil por cierto, que debe ser aprendido científicamente.

Por algo estamos en la era de la "literatura científica", de la que no debe quedar excluida la recitación poética.

N O T A S

- (1) Antonio Quilis, "Estructura del encabalgamiento en la métrica española", Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1964, pág. 84.
- (2) *Ibid.*, pág. XIII.
- (3) Citado por Jean Cohen en "Estructura del lenguaje poético", versión española de Martín Blanco Alvarez, Gredos, Madrid, 1970.
- (4) G. R. Galiana, "Sobre las tesis doctorales y el título de doctor", Separata de "Anales", Revista de la Universidad de Cuenca, enero-junio de 1972, pág. 16.
- (5) A. Quilis, *Op. Cit.*, pág. 121.
- (6) E. Díez-Echarri y J. M. Roca Franquesa, "Historia de la

literatura española e hispanoamericana", Aguilar, Madrid, 1960, pág. 1345.

(7) A. Quilis, Op. Cit., pág. 96.

(8) A. Quilis, Op. Cit., pág. 97.

La violencia interna de estos versos de Machado es tan manifiesta que a ellos podría aplicarse lo que Bowson llama, en su "Teoría de la expresión poética", "signos de sugestión". Todos los elementos de estos cuatro versos nos producen una sensación de desgarramiento, de sollozo entrecortado, la desazón que nos produce un mundo que se nos escapa, que se desbarca en el polvo. Los caminos que sueña el poeta son los de la tarde, las últimas horas del día. Las colinas están "doradas" por los últimos resplandores de la tarde, coloraciones sombrías. Y si los pinos conservan la pureza de su color, el verde, es porque se trata del árbol del cementerio. Por fin, el último verso recoge y sintetiza esa atmósfera de tristeza y melancolía desgarrada. ¡Qué mundo tan distinto y contrapuesto a esa serenidad renacentista de los versos de Garcilaso!: "las polvorientas encinas! . . ."

(9) Dámaso Alonso, "Poesía española", quinta edición, Gredos, Madrid, 1966, pág. 65.

(10) *Ibid.*, pág. 69.

EZRA POUND

CANTO XLV

Con Usura

Con usura no hay hombre que tenga casa de buena piedra
cada trozo de fino corte y bien ajustado
para que el diseño pueda taparles la cara
con usura

no hay hombre que tenga un paraíso pintado en el muro
(de su iglesia

harpes et luthes

o donde una virgen reciba el mensaje
y un halo se proyecte desde la incisión,
con usura

no contempla tal Gonzaga sus vástagos y concubinas
no se pinta un cuadro para que perdure y comparta la vida
sino para venderlo y venderlo sin tardanza
con usura, pecado contra naturaleza
es tu pan ya siempre de jirones rancios
es tu pan árido como papel
sin trigo de montaña ni harina robusta
con usura la línea se engruesa

con usura no hay clara demarcación
y el hombre no halla lugar para su casa.
Se aleja de la piedra al tallador de piedra
se aleja al tejedor de su telar

CON USURA

no llega lana al mercado
no depara ganancia la oveja con usura
Usura es una plaga, usura
enroma la aguja en manos de la doncella
y trunca el arte de la hilandera. Pietro Lombardo
no vino por la usura
Duccio no vino por la usura
ni Pier della Francesca; Zuan Bellin' no por la usura
ni se pintó "La Calunnia".
No por la usura vino Angélico; no vino Ambrogio Praedis,
No hubo iglesia de piedra tallada con la firma: Adamo
(me fecit.

No por usura St. Trophime
No por usura Saint Hilaire,
La usura enmohece los cinceles
Enmohece el arte y al artífice
Corroe los hilos del telar
Ninguna aprende a urdir el oro en su textura;
Al azul crecen chancros por la usura; se deshila el cramoisi,
No encuentra el esmeralda ningún Memling
La usura mata al niño en el vientre
Ataja la galantería del muchacho
La parálisis ha traído al lecho, yace
entre la joven desposada y el esposo

CONTRA NATURA

Han infestado a Eleusis de putas
Hay un banquete de cadáveres
por decreto de la usura.

ALEJANDRA PIZARNIK

EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO

a Martha Isabel Moia

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección
de algo a modo de negación
de mi horizonte de maldoror con su perro
y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)

el resto es silencio
sólo que el silencio no existe

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?

en esta noche en este mundo
extraordinario silencio el de esta noche
lo que pasa con el alma es que no se ve
lo que pasa con la mente es que no se ve
lo que pasa con el espíritu es que no se ve
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
ninguna palabra es visible

sombras
recintos viscosos donde se oculta
la piedra de la locura
corredores negros
los he recorrido todos
oh quédate un poco más entre nosotros!
mi persona está herida
mi primera persona del singular

escribo como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad
escribo como estoy diciendo
la sinceridad absoluta continuaría siendo
lo imposible
oh quédate un poco más entre nosotros!

los deterioros de las palabras
deshabitando el palacio del lenguaje
el conocimiento entre las piernas
¿qué hiciste del don del sexo?
oh mis muertos
me los comí me atragaté
no puedo más de no poder más

palabras embozadas
todo se desliza
hacia la negra licuefacción

y el perro de maldoror
en esta noche en este mundo
donde todo es posible
salvo
el poema

hablo
sabiendo que no se trata de eso
siempre no se trata de eso
oh ayúdame a escribir el poema más prescindible
 el que no sirva ni para
 ser inservible
ayúdame a escribir palabras
en esta noche en este mundo

LUIS RICARDO FURLAN

CARTA A MARTIN FIERRO

I

Don Martín de la pampa y el coraje:
Cómo me duele confesar ahora
que aún la tierra nos crece,
nos invade,
nos sube por el canto,
perdida entre los pájaros matreros,
en el pozo de la ganadería,
en la lenta llovizna del ombú,
abuelo del paisano.
Vagamos en el potro y en la sombra
del último soldado derruido
sobre la savia roja del indígena
que propagó la especie,
la magia de los fuegos, el silencio
de las hechicerías y los brujos.
Vamos de la guitarra,

de la boca
abierta de la caja donde esconde
su corazón el habitante,
detrás del vasallaje de la cuerda
como de los barrotes de una jaula
o una cárcel.

Nos duele, porque duele,
jurar que moriremos con la gloria
cuando nos descorone ingratamente
junto a la orilla, limpios,
desnudos, pero muertos.

Entonces,
¿para qué, don Martín, pegar el grito
y hacer la pata ancha,
y contestar: "Me llamo Fierro
porque soy duro?"
Duro.

II

Me alargo en su misterio,
en ese viacrucis al calvario,
desde la madrugada donde pudo
golpearse el pecho y decir que era,
que estaba edificado con su carne,
con su hueso maltrecho,
con su piel retadora,
con lo esencial del polvo primitivo.
Desde el origen de la puñalada
en el tajo del miedo
y el revuelo del poncho solidario
en un aire falaz de agorerías.

Desde el emparde
que inauguró en el duelo
la templanza
y la fidelidad consigo mismo.
En fin,
desde esa cruz
a la que está clavado para siempre,
usted que nos quería ver unidos,
fraternos.

III

Justa medida de su arquitectura,
de su destino ardido en la payada,
de la mitología
donde se inventan ángeles y diablos,
estadios del relámpago y el trueno,
cuentos de domadores.
Exacta dimensión para el idioma
de la flor en el truco
y el vaso de ginebra o el de vino
picando las arterias,
a la manera de los cardos.
Por ahí, don Martín Fierro, iba
con fábulas,
con la filosofía del cantor,
con la simple
condición de mirar
cada vez más adentro, pucha.
Más adentro,
un poco más y délce,
que se lo traga el pueblo.

IV

No importa si está lejos;
no les creo
a los que dicen que está lejos.
Prefiero convencerme, asegurarme
que lo tengo a mi lado,
disculpe.
Hemos crecido muchos árboles,
hemos volado muchos pájaros
y aquí estamos, sin duda,
vizcacheando,
poniéndole remiendo a la camisa,
untándole a la bota,
afilando la espina de la espuela,
oteando bajo el ala del chambergo.
Es que no aprendimos,
todavía,
a hacer algo mejor,
disculpe.
Posiblemente, digo,
será que no nos dejan.

V

Hablo de la epopeya, de su mito
mezclado con el pan y con el mate,
viejos dialogadores,
diletantes
de la esperanza.

Déjeme que le cuente,
don Martín,
cómo es este dolor que nos aprieta
y nos cala hasta el tuétano,
justo en ese lugar,
mire qué cosa,
donde nos ponen la cocarda.
Claro,
ni usted, ni yo ni nadie
queríamos entrar a la aventura,
pero nos dieron duro.
A usted, porque se llama Fierro.
Y a nosotros, no sé.

VI

Créanos, don Martín, debe crecernos:
nosotros
no inventamos la leva,
no urdimos la venganza,
no falseamos el testimonio,
no violamos a su mujer,
no desparramamos a sus hijos,
no quemamos su rancho,
no rompimos su guitarra,
no vendimos su caballo,
no secamos sus árboles,
no aventamos sus gorriones.
Créanos, don Martín,
es la verdad.

VII

Y tiene que decirnos que nos cree,
que tiene fe en nosotros,
como suele ocurrir por esos pagos
del universo donde usted conversa.
Póngase duro, sí,
pero, compadre, no nos abandone.
En nombre de mi gente,
le aseguro,
no podemos velar otros cien años.

VIII

Venga a buscarnos ya,
don Martín Fierro,
don Martín de la pampa y el coraje.

17-9-1972

RUBEN ASTUDILLO Y A.

LAS MUERTES CUOTIDIANAS Y EL REGRESO

Cada día que pasa es como un traje que ya nunca
nos volveremos a poner de nuevo.
como un trago también,
o como un sueño . . .
se les bebe una vez y luego, tampoco les volveremos
a vivir de nuevo, nunca.

Bajo
capas
 de gestos y
 costumbres
 nos vamos
 transcurriendo,
en apariencia
 producidos en serie, pero al fondo:
como la nieve al fuego,
 la luz al vientre
 de la cisterna;

como la tinta del terror
al reino
amable y suave de la piel.

Así, del uno al otro,
de los demás al uno.
y cada cual, su propio castigo y su defensa
en guerra con el castigo y la defensa de los
demás, para poder sobrevivir.

Es poco lo que tenemos que disputar, en realidad:
la copa de un dominio
fugaz, o
los castillos de ajeno
del espacio; tanto o menos que el golpe de un
sollozo en la nada de
Dios y sinembargo . . .
la tentación de una palabra a veces o el espejismo de
los "es tu derecho, tómalo",
nos sacan de la línea
y nos convierten
en hachas colectivas.

Cada día que pasa puedo decir también es un sierra
de alarma que nos cuenta, cortándonos, las gradas
pronto, tan pronto, como hemos dado el paso.
después del último, la última grada y al otro lado
el Frío, solamente, el pozo del vacío absoluto y la
Caída.

que bueno fuera poder saltar hacia él en vía
de experiencia y regresar de nuevo.

ser cada vez la muerte y la invención.
crearse y destruirse a voluntad gastando
la propia carne de uno y sus maderas, solo.

Impotentes del salto y de la
prueba a veces;

conscientes de la línea
fugaz

en que nos vamos

borrando y deshaciendo, ante el
río del tiempo y de los

huesos

dejamos las esperas y anunciamos

el Fin de los

Despojos, por ejemplo.

nos ponemos un saco de mieses y de lagos
solidarios.

de llamas como lanzas unánimes.

de cobres.

de auroras.

de una que otra canción desde la piel del nombre
hasta la sal del sexo.

Entonces

salta un ángel

salvaje

desde el grito de otoño

de las sombras y es

como si de pronto

se cayeran los muros

de hielo

que nos atan

los ojos a las manos

y las manos al árbol de los pasos
y el paso
a las ruedas del miédo cotidiano
y del miedo
a la rampa de las ocupaciones de ir
dejándose a trozos la sombra y los aceites con los que nos
cortamos, del uno al otro en asamblea y de uno
mismo
a uno mismo, el orden y los usos, la ruta del amor
y los oficios.

Somos de pronto el agua, así.
somos el aire.
y somos el fuego que nos cede su esplendor y nos viste.

Ah la cosecha de islas en que nos convertimos
ese instante.

ah, las hojas de orgasmos del "yo en favor de
todos", en que nos maduramos.

ah, la vida y su saxo de yerba en esas horas.
como un geisser de velas el corazón hinchándose
entre lámparas y olas.
como una flecha tensa.
como un rumor.

como un arco en las manos y en ellas
entre cables de yodo y llanuras celestes, la piel
de los siglos pugnando por nacerse de nuevo
lavada de nombres y dioses.
de llaves también.
y de rastros.

Impotentes del salto y de la prueba
a veces.
ante el terror del ojo de azufre de
la muerte, a veces.
solos como un domingo abandonado.
solos.
entre el abismo y la muralla a veces
queremos ser la sangre nocturna de las uvas y el
tumulto.

Nos crecemos de pie desde la imagen borrada
de la fosa común.
desde el invierno donde los padres duermen
fémur y tórax su última cosecha.
desde el carbón del vino.
desde siempre.

Pero todo es en vano. No hay días solidarios que
nos duren
ni vestidos unánimes.
ni ritos . . .

La Luz es un minuto de ebullición; se agobia
bajo la sombra y cae como un pez a un estanque
venenoso, a una trampa, a una red, a un osario.

Siempre
 quedamos a las puertas.
frente al modelo por venir; y al ángel,
perdidos en la cola
 de un camino que va
sobre sí mismo y vuelve.
en una nueva culpa.

como un guerrero ciego, en un sin fin de noches,
ante un espejo ciego.

Cada día que pasa es como un traje y siempre
hay uno que nos

gusta

y que les gusta a los

demás, pero al minuto

hay

alguien

que sin estar en ellos ni en

nosotros

nos lo

saca a golpes.

fuego que viene desde una tumba y vuelve

hacia otra tumba, cada día que pasa.

para seguir viviendo

hay que tomar un nuevo

vestido y si es preciso

—no hay otra alternativa en realidad—

con la piel de los otros

hacernos

las costuras.

contarles su alegría y remendarnos.

con la vigilia de los demás

llenarnos

la pena de no ser,

el sueño.

el pozo de los ceros. Y la angustia.

Nos abrimos las puertas del corazón

ansiosos

de recibir a todos

los que lleguen o quisieran

llegar.

tentamos

salirnos de nosotros y entrar a los demás.
y hacer la pascua solar
con las primeras hojas del jazz.
darnos la mano. prender una fogata bajo la sombra
e irnos danzando hacia una nueva costumbre.
inaugurar un día distinto.
una manera

de ser

como las hojas en que escriben
los niños su imagen de las cosas.
estrenarnos la vida. Y sus misterios.

Pero todo es en vano. Cada día que pasa es como un traje
que ya nunca nos volveremos a poner de nuevo. Solo el
último, sí. Nadie estará para quitarnos e irse; pero
nosotros, tampoco, para saberlo nuestro y hasta siempre; el
último.

Un día

fuimos la lluvia

ebrios

de amor como una sembradora; y otro,
la tarde de un verano rasgado entre las rocas.
atrás de las colinas del tiempo, al otro lado
del Este de las horas, deben estar jugando nuestros
trajes de niño.

Después

fuimos la

noche

la hoja de acero de una canción de guerra. Como el asalto
de una ciudad... nos hemos hecho, deshecho y vuelto a ser.
Cada día bebimos un dios en nacimiento y en funeral al
mismo tiempo, hasta quedar de nuevo caídos y a la espera
del
fin
para empezar de Nuevo.

Los días
continúan
así.
trajes que vienen y se van.
nombres

recuerdos
claves.

paisajes y caminos.
piedras de
sacrificio.

signos.

Llegan.

Son un instante. Saltan como una chispa de sol
en la alta noche y

caen.

se borran y nos dejan desnudos en la
esquina, ah el dolor de las esquinas, solas; su fría
lumbre; su bosque de tatuajes y su perro
sin dueño del recuerdo.

Pero la vida sigue.

Y la vida es hermosa como una yegua negra
bajo un arco de sables

solares.

como una mano encinta

de caricias.

o un árbol

como un viento de lilas.

como un augurio, ardiendo.

Trajes que habéis quedado lejos

adiós. Y buenos días

a todos los que estáis del lado de las aguas
que han de llover mañana.

siempre tendréis donde colgar

en que piel cosecharos,

que alma cantar

que huesos cobijar en medio del verano y las
tormentas.

Por sobre el funeral de los relojes somos el

Tercer Día, siempre.

Ebrios de ser y de saltar los Muros, la certidumbre
de un nuevo paso; la lejana esperanza de un nuevo
intento bastan para ponernos

a celebrar de nuevo las uvas de las horas.

cada dolor; cada renunciación; cada ataúd
nos hacen

dejar el cementerio y frutecernos.

No es el registro de lo que fue, aquello que nos hace
vivir —ni mucho menos—.

no hay tierra ni raíces capaces de tenernos
contra el cielo y los dioses.

Son las columnas de lo que pudiendo
tiene que ser
lo que nos hincha
como una vela llena
los ojos y el mañana de la sangre. La
luz. Y los

proyectos. Y el
designio.

Cada día que pasa es como un traje
que ya nunca nos volveremos a poner de nuevo; pero
la vida

sigue.

y es jubilosa con sus agujajes y sus veranos.

Desde sus muslos: un desafío. Para el amor
sobran los trajes. Vamos.

1 9 7 1

MARCO TELLO

EL HIPÉRBATON EN JOSÉ JOAQUÍN OLMEDO

El hipérbaton, figura de construcción predilecta de Góngora (1) —y predilecta, por tanto, del barroco ecuatoriano, cuyo representante máximo es Juan Bautista Aguirre—, cobra en José Joaquín Olmedo caracteres neoclásicos. A diferencia de los poetas culteranos, la sintaxis de Olmedo no exige esfuerzos de interpretación (casi de traducción, diríamos), no hay en ella esas ambivalencias semánticas que complican la sintaxis de Góngora o de Aguirre; Olmedo somete el tratamiento de los hipérbatos a la medida impuesta por el neoclasicismo. Los tipos hipérbaticos de genuino cuño gongorista son pocos y muy poco gongoristas: a todos ellos el poeta les ha conferido visa neoclásica.

En un trabajo anterior, el hipérbaton en el Canto a Bolívar, nos habíamos preguntado si Olmedo es una suerte de poeta culterano atemperado por el neoclasicismo, o, al contrario, un poeta de raigambre neoclásica que saca provecho de la olvidada cantera de recursos barrocos

El reconocimiento de la hipérbasis en la oda *Al General Flores, Vencedor en Miñarica*, tiende precisamente a fundamentar el carácter neoclásico de Olmedo.

El sello neoclásico lo imprime ante todo la honda preocupación formal del poeta, revelada en el tratamiento del significante, cuya vivisección se impone incluso para saber por qué Olmedo es el gran poeta celebrado por la crítica tradicional, aunque ésta no haya hecho otra cosa que repetir a pie juntillas el juicio, muy certero por cierto, de Menéndez y Pelayo (2).

En la interpretación de los hipérbatos del *Canto a Miñarica*, que es la parte del estudio que publicamos a continuación, hemos procurado sorprender los caracteres fónicos que acompañan a los caracteres semánticos en poemas que pertenecen al ámbito de la poesía integral (3).

Cojamos, pues, al azar, unos cuantos ejemplos, y tratemos de desentrañar, a guisa de estudio, el valor estilístico de los hipérbatos introducidos en el *Canto*:

- 140 o-yó-la-voz-do-lien-te-de-la-Pa-tria
 141 su-siem-pre-fiel-gue-rre-ro
 142 y-des-nu-dan-(do el)-in-ven-ci-(ble a)-ce-ro
 143 (se a)-van-(za y)-los-va-lien-tes-ca-pi-ta-nes
 144 en-cien-li-des-glo-rio-sos-lo-ro-de-an
 145 y-dar-paz-a-la-pa-(tria o)-mo-rir-fir-mes
 146 so-bre-la-cruz-de-sus-es-pa-das-ju-ran (4)

$$140 \quad \overset{\cdot}{-} \frac{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{-} \frac{\cdot}{4} \quad \overset{\cdot}{-} \frac{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{-} \frac{\cdot}{10} \quad \overset{\cdot}{-}$$

$$141 \quad \overset{\cdot}{-} \frac{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{-} \frac{\cdot}{4} \quad \overset{\cdot}{-} \frac{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{-}$$

142	— — — — —	,	— — — — —	,	— — — — —	,	— — — — —
		4		8		10	
143	— — — — —	,	— — — — —	,	— — — — —	,	— — — — —
	2		6		10		
144	— — — — —	,	,	,	,	,	,
	2	3	6	10			
145	— — — — —	,	,	,	,	,	,
	2	3	6	9	10		
146	— — — — —	,	— — — — —	,	— — — — —	,	— — — — —
		4		8		10	

El tipo estrófico del Canto a Miñarica es homeométrico, es decir que hay unidad del ritmo de cantidad. dado por la equivalencia cuantitativa de los núcleos espiratorios, aunque es desigual el número de unidades cuantitativas, como lo demuestran el v. 141 y el v. 145 del ejemplo transcrito.

La equivalencia cuantitativa se realiza merced a la intensificación de hipérbasis distribuidas en el despliegue estrófico; de ella dimanar efectos estilísticos. En sintaxis regular nada poético (ni literario) sobreviviría en la descripción: "Su guerrero siempre fiel oyó la voz doliente de la Patria y se avanza desnudando el acero invencible; y lo rodean los valientes capitanes, gloriosos en cien lides, y juran, sobre la cruz de sus espadas, dar paz a la patria o morir firmes".

Estos prosaicos materiales alcanzan epopéyico revuelo mediante la disposición hiperbática; sólo por razones de

clasificación vamos a estudiar los hipérbatos desgarrándolos del contexto poético.

141 su siempre fiel guerrero,

El rompimiento del sintagma sustantivo-adjetivo permite intercalar el adverbio en posición de privilegio dentro de la cadena rítmica del verso, y destacar la eterna fidelidad de Flores a la patria. Hay otros matices expresivos:

Si bien el lexema semi-lleño carece de acento prosódico, ora porque su significación es relativa y extrínseca, posesión en este caso referida a la patria, ora porque las formas posesivas antepuestas se desacentúan, es lo cierto que en este caso la posición inicial lo aproxima a "patria" y lo aleja de su núcleo, confiriéndole cierto rango que subraya y torna proverbial la fidelidad de Flores. El rompimiento del sintagma consigue, además, perfecta simetría en la estructura alternante del verso: intervalo acentual de un tiempo entre los acentos de la 2a., 4a. y 6a. unidad melódica (5).

142 y desnudando el invencible acero,

143 se avanza;.....

El valor estilístico de la hipérbasis (desnudando... se avanza) no se agota en la rima (v. 141); su verdadera finalidad es deslumbrarnos con la soberbia imagen del héroe: al anteponer el verboide seguido de su objeto directo y posponer el verbo principal, nos muestra al protagonista en dos secuencias: en la primera el guerrero invencible desenvaina la espada (en el verso la cualidad del héroe ha pasado a la es-

gloriosos, y no "gloriosos en cien lides" solamente (nótese que en esta distribución, por el mero hecho de ocupar el acento antirrítmico de la quinta sílaba, "cien" recobra su valor concreto, cuantitativo).

145 y dar paz a la patria o morir firmes
 146 sobre la cruz de sus espadas juran . . .

En el verso 145, el axis en situación par marca signo rítmico yámbico: los acentos 2, 6 y 10 son rítmicos. Las unidades tercera y novena son de signo trocaico; se trata de acentos antirrítmicos: el tercero compromete a la segunda unidad, de signo yámbico; el segundo, al axis; por otro lado, perturban la alternancia de los tiempos métricos en la cadena rítmica. Pero notemos la simétrica disposición de los dos bloques acentuales al principio y al final del verso: antes y después del acento rítmico secundario hay intervalo acentual de dos tiempos; observemos de paso esta alternación:

	rítmica	antirrítmica	antirrítmica	rítmica
unidades:	2a.	3a.	9a.	10a.

que refuerza el carácter bimembre del verso y destaca, merced a la hipérbasis, el objeto del juramento de los capitanes, antepuesto al verbo.

Concluye la estancia con el verso 146, de construcción hiperbática: verbo al final de período; esta construcción trae como consecuencia el desplazamiento del acento secundario a la cuarta sílaba (cruz), pues el adjetivo posesivo que ocupa la sexta sílaba se desacentúa por ser un lexema semi-lleño antepuesto al sustantivo. En la cúspide

rítmica tenemos el proceso. Era libre el poeta de escribir: "juran sobre la cruz de sus espadas"; pero presentado el verso de esta manera originaría un acento trocaico de carácter extrarrítmico en la primera unidad cuantitativa, que echaría a perder la solemne andadura del verso:

$$\overset{\cdot}{\frac{1}{1}} \text{ --- } \text{ --- } \text{ --- } \overset{\cdot}{\frac{6}{6}} \text{ --- } \text{ --- } \text{ --- } \overset{\cdot}{\frac{10}{10}} \text{ ---}$$

Las palabras que adquirirían relieve por su posición en la cadena rítmica serían "cruz" y "espadas"; el poeta ha preferido destacar las palabras "cruz" y "juran", con el propósito de infundirnos un sentimiento religioso en el comportamiento de los capitanes. De esta manera, Olmedo concluye con digna solemnidad el aliento épico que ha venido intensificándose a lo largo de la estancia, a partir del verso 140.

- 34 re-ve-la-cio-nes-le-yes
 35 dic-(ta al)-pue-blo-dcs-cri-be-las-ba-ta-llas
 36 de-la-pa-tria-pre-di-ce-la-vic-to-ria
 37 y-(la a)-plau-(de en)-se-rá-fi-cos-can-ta-res
 38 de-los-in-cas-dei-fi-ca-la-me-mo-ria
 39 (y a)-sus-ma-nes-sa-gra-dos
 40 si-tum-ba-les-fal-tó-le-van-(ta al)-ta-res.

$$34 \text{ --- } \text{ --- } \text{ --- } \overset{\cdot}{\frac{4}{4}} \text{ --- } \overset{\cdot}{\frac{6}{6}} \text{ ---}$$

$$35 \overset{\cdot}{\frac{1}{1}} \text{ --- } \overset{\cdot}{\frac{3}{3}} \text{ --- } \text{ --- } \overset{\cdot}{\frac{6}{6}} \text{ --- } \text{ --- } \text{ --- } \overset{\cdot}{\frac{10}{10}} \text{ ---}$$

36	— — — — — ' ' ' 3 6 10
37	— — — — — ' ' ' 3 6 10
38	— — — — — ' ' ' 3 6 10
39	— — — — — ' ' 3 6
40	— — — — — ' ' ' ' 2 6 8 10

También al azar tomamos este otro ejemplo. Corresponde a los siete versos finales de la silva que añora el vuelo de la musa del poeta sobre los campos de Junín, diez años atrás. La descripción es de una poderosa energía expresiva: se apoya en el esquema rítmico que acabamos de reproducir; veamos de qué manera propician ese efecto los hipérbatos del período poético:

- 34 revelaciones, leyes,
35 dicta al pueblo, describe las batallas,

El verbo, al posponerse al complemento directo múltiple, permite la formación, en el verso 35, de una serie rítmica de intervalos acentuales variables de

- 1 tiempo entre los acentos de la 1ª y la 2ª unidad, de
2 tiempos entre los acentos de la 2ª y 6ª unidad, de
3 tiempos entre los acentos de la 6ª y 10ª unidad.

Con el progresivo alargamiento de la distancia entre los acentos, el grupo melódico repite el contenido semántico, descriptivo, del verso, peculiaridad que demueve una sintaxis regular:

dicta al pueblo revelaciones, leyes,
describe las batallas,

aparte de que desbarata el ritmo endecasílabo.

Pero prosigamos con el análisis del período:

36 de la patria predice la victoria
37 y la aplaude en seráficos cantares;
38 de los Incas deifica la memoria,

En los versos 36 y 38 coexisten dos tipos distintos de hipérbasis:

a) anteposición de genitivo (6):

36 de la patria predice la victoria,
38 de los Incas deifica la memoria,

b) anteposición de complemento al verbo:

36 de la patria predice la victoria
38 de los Incas deifica la memoria,

Estas estructuras sintácticas dan a los tres grupos melódicos (v. 36, 37 y 38) ritmo interno ponderado (7); la

distribución de los acentos es equilibrada y simétrica en los tres grupos (y también en el heptasílabo siguiente, v. 39). La acumulación de estos 3 acentos (3a., 6a. y 10a. unidad) sugiere el instante en que la musa del poeta, luego de haber osado invadir el dominio de los dioses, entona desde lo alto los últimos acordes de un himno triunfal (insinuado por los acentos extrarrítmicos de la tercera unidad cuantitativa) antes de estrellarse, en la silva siguiente, contra la cotidiana realidad del poeta.

Los verbos "predecir" y "deificar" forman coro en los acentos rítmicos secundarios y aguijan con mayor brío a la expresión.

Los anotados efectos parecen en cierto modo conscientes en el poeta; si el uso de hipérbatos sólo hubiese atendido a la rima, aquel pudo prescindir de la anteposición del complemento al verbo:

- 36 predice de la patria la victoria
- 38 Deífica de los Incas la memoria,

Quién sabe si Olmedo advirtió que tal construcción quita a la expresión esa sonoridad marcial que se apoya precisamente en los acentos extrarrítmicos de las terceras unidades cuantitativas, y antepuso por ello el complemento al verbo.

Para concluir la interpretación de este período nos quedan los dos últimos versos:

- 39 y a sus manes sagrados
- 40 si tumba les faltó, levanta altares;

El complemento indirecto de la proposición princi-

pal (v. 39) está antepuesto al verbo (segundo hemistiquio del v. 40); el rompimiento de la sintaxis se acentúa al intercalarse la proposición subordinada, también de tipo hiperbático, entre el complemento indirecto y el verbo de la proposición regente. En la proposición regida (primer hemistiquio del v. 40) hay anteposición del complemento directo (el verbo "faltar" es aquí impersonal). Ordenando sintácticamente estos elementos, tenemos:

y si les (a los Incas) faltó tumba, (la musa) levanta altares a sus manes sagrados.

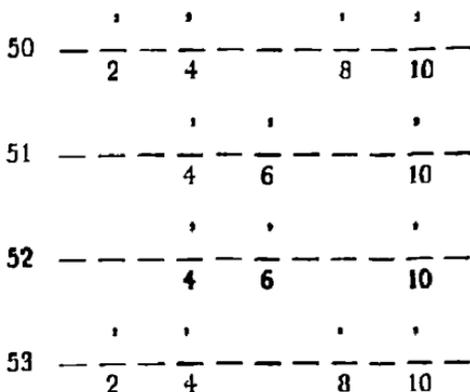
La hipérbasis del verso 40, en consecuencia, está señalada también por la pausa medial, que resulta de la escisión de la cadena rítmica en dos heterosiquios (8), a lo largo de cuya línea melódica hay densidad acentual de intervalos variables: tres tiempos entre 2a. y 6a. unidad, y un tiempo, alternativamente, entre 6a., 8a. y 10a. unidad; tenemos, pues, ritmo acentual incrementado. Notemos, de paso, que los intervalos acentuales se acortan a partir del acento rítmico secundario; de esta manera queda en completo abandono el acento yámbico de la segunda unidad, que cae sobre el oscuro y desolado sonido de la u seguido de nasal, expresiva reminiscencia del imperio incaico aventado por la conquista. Pero la musa del poeta arroja luz sobre las olvidadas glorias incásicas por medio de los sonidos claros y abiertos de la a, dominantes en el segundo heterosiquio.

Ahora bien, recordemos que el período analizado empieza alargando progresivamente la distancia entre los acentos (v. 35); continúa luego con una distribución simétrica (v. 36, 37, 38 y 39), y concluye acortando la distancia entre los acentos, en el grupo melódico final. Tal des-

pliegue rítmico dirige los movimientos de la musa en su paseo sideral.

Veamos otro conjunto hiperbático:

- 50 En-va-(no el)-bron-ce-fra-tri-ci-da-truc-na
 51 y-de-las-ar-mas-rom-(pe el)-es-ta-lli-do
 52 (y al)-re-cru-jir-el-ca-rro-de-la-gue-rra
 53 se-sien-(te en)-tor-no-re-tem-blar-la-tie-rra.



Hallamos los siguientes hipérbatos: en el verso 50, verbo al final de período; en el verso 51, anteposición de genitivo; en el verso 52, anteposición del complemento al verbo; en el verso 53 se rompe la construcción perifrástica “se siente retemblar” para alojar en el medio al complemento circunstancial de lugar.

Esta distribución hiperbática concede a la estrofa una peculiar energía expresiva que se arquitectura alrededor de una simetría rítmica tanto cuantitativa como intensiva.

La estrofa es isométrica de base endecasílaba. En los cuatro versos se combinan en la misma proporción las unidades silábicas, sinaléficas y cadenciales graves (9, 1, 1, respectivamente); los versos tienen, pues, una misma duración.

En cuanto a la estructura acentual alternante, hay simetría entre los versos 50 y 53: un tiempo entre los acentos de la 2a. y 4a., 8a. y 10a. unidades, e intervalo de tres tiempos entre 4a. y 8a. unidad. Los versos 51 y 52 guardan también simetría: entre 4a. y 6a. unidad hay un tiempo, y tres tiempos entre 6a. y 10a. unidad. En consecuencia, los versos 50 y 53 suenan solemnes, pausados, graves, el poeta se hace presente para transmitirnos entusiasmado su impresión; los versos intermedios (51 y 52), en cambio, se aceleran, desaparece el poeta para que escuchemos el ruido del aparato militar en movimiento.

Los hipérbatos acentúan la expresividad al permitir a la estrofa organizarse con carácter aliterativo. La vibrante *r* aparece cuatro veces en el verso 50, de las cuales dos veces lo hace sobre acento secundario y axis. En el verso 51 la misma vibrante aparece dos veces, una de ellas sobre acento secundario. En el verso 52 hay cinco vibrantes, pero ninguna de ellas en situación rítmica intensiva; nótese más bien de qué manera en este verso las vibrantes múltiples siguen a las unidades sexta y décima, como si sobre aquellas se deslizase el carro de la guerra. En el verso 53 hay cuatro vibrantes y ocupan también las cimas de intensidad, casi como en el verso 50. Esto permite que el acento secundario (dental sorda más o abierta más vibrante) presagie el fenómeno que está por sobrevenir. El temblor empieza en forma semiperceptible (vibrante más *e* y dental sorda más *e*), continúa así hasta la octava unidad (vibrante

te precedida por a) que sacude con estrépito a la naturaleza; por último, la naturaleza tiembla con repetidos movimientos en la vibrante múltiple, seguida de a, de la sílaba final.

La perfección, la armonía de la estrofa, desentrañadas brevemente, se acompañan de una frecuencia vocálica que llama la atención por el equilibrio casi matemático de su distribución:

		a	e	o	i	u
Verso	50:	4	4	2	2	1
"	51:	4	4	2	2	
"	52:	4	4	1	2	1
"	53:	3	7	2	2	

De esta manera, en cuatro versos de estructura hipercálica, comunica Olmedo con patetismo el horror del conflicto "fratricida" colombo-peruano de 1829, al que alude la estrofa.

Tomemos otro ejemplo:

- 87 ¿A-dón-(de lu)-yen-do-del-pa-ter-no-te-cho
 88 co-rre-la-ju-ven-tud-pre-ci-pi-ta-da?
 89 en-sus-o-jos-fu-ror-ra-(bia en)-su-pe-cho
 90 (y en)-su-ma-no-blan-dien-(do en)-san-gren-ta-da
 91 un-ti-zón-in-fer-nal; cual-ci-vil-Par-ca
 92 cic-ga-dis-cu-rre-ta-(la y)-sus-ho-rren-das
 93 hue-llas-en-san-gre-(y en)-ce-ni-zas-mar-ca.

87	—	,	—	,	—	—	,	—	,	—
	2		4				8		10	
88	,	—	—	—	—	,	—	—	,	—
	1					6			10	
89	—	—	,	—	—	,	,	—	,	—
			3			6	7		10	
90	—	—	,	—	—	,	—	—	,	—
			3			6			10	
91	—	—	,	—	—	,	—	,	,	—
			3			6		9	10	
92	,	—	,	—	,	—	—	,	—	—
	1		4		6			10		
93	,	—	,	—	—	—	,	—	,	—
	1		4				8		10	

Hallamos hipérbasis en los versos 87-88, 90, 92-93. En los versos 87-88, hay anteposición del verboide al verbo y rompimiento de la construcción perifrástica verbal; en sintaxis regular los dos versos dirían: ¿A dónde corre precipitada la juventud, huyendo del techo paterno?

La hipérbasis entraña aquí valores expresivos que culminan en la ubicación del verboide en el axis del verso 88. Dicho axis está integrado por los sonidos acentuados más ásperos (dental sorda más a) de la cadena melódica; la cadencia grave que sigue al axis repite sonidos de la misma familia (dentointerdental sonora más a). Notemos tam-

bién que el énfasis percontativo (9) refuerza la intensidad al comienzo del verso 87, y que éste trae hacia el final un determinante antepuesto a su núcleo nominal. Seguidamente, notemos que el equilibrio acentual del verso 87 (ritmo ponderado) contrasta con la disposición rítmica del verso 88 (ritmo incrementado). La serenidad reflexiva con que el poeta inicia la estrofa (verso 87) se agita por efectos del desbande juvenil. La hipérbasis, pues, hace posible que sintamos la carrera de una juventud prófuga que deserta del techo paterno impelida por el odio y la sedición.

Constituye el verso 89 una construcción elíptica bimembre, cuya pausa medial suaviza la antirritmia entre los acentos de la 6ª y 7ª unidades (*fur-ór/rá-bia*). Esta construcción elíptica se funde con la proposición hiperbática del verso 90 (rompimiento de sintagma sustantivo-adjetivo), cuya curva melódica desciende en el primer hemistiquio del verso 91. El hipérbaton del verso 90 traslada el verbo bajo el acento rítmico secundario, destacándolo. Asimismo, al dar al núcleo nominal (*mano*) un acento extrarrítmico (3a. unidad) y colocar a su epíteto en el axis, el poeta ha logrado potenciar la fuerza expresiva de cada uno de los elementos oracionales, progresivamente, hasta culminar en "ensangrentada". Este adjetivo está sintáctica y rítmicamente alejado (hay intervalo de tres tiempos entre 6º y 10ª unidad) de su núcleo y más próximo al verso siguiente (complemento directo), lo cual produce un choque de género que despierta al lector desprevenido. La curva melódica, como ya lo anotamos, desciende luego del primer hemistiquio del verso 91: "tizón infernal". Así, de pronto sorprendemos que la presencia solitaria del adjetivo en el axis origina un valor expresivo de carácter colorista: la mano ensangrentada enrojece más al blandir un tizón; al

ser éste infernal, la mano cobra tonalidades de un rojo aun más intenso. Algo de todo esto intuyó probablemente el autor y por ello no dijo:

y blandiendo en su mano ensangrentada

lo cual poco o nada hubiese alterado la expresividad del verso para la sensibilidad del lector común.

El verso 91 trae un acento antirrítmico (9ª unidad) que compromete al acento del axis. Pero el adjetivo "civil" da vida a la imagen fantasmagórica de la muerte, le hurta su atuendo de fantasma para presentarla sobre la desnuda realidad política del país; no es gratuita la presencia comprometedora de "civil" junto al axis (por otra parte, los débiles sonidos de esta unidad antirrítmica están dominados por la dureza de los sonidos del axis).

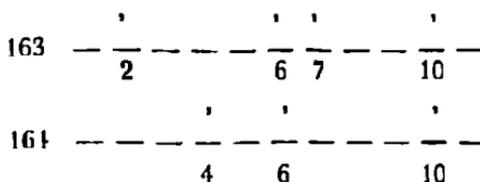
92 ciega discurre, tala, y sus horrendas

93 huellas en sangre y en cenizas marca

Concluye la estrofa con una hipérbasis que la hemos clasificado como inversión en "X"; ésta confiere plasticidad a la descripción de la demencia criminal de la juventud sediciosa (la civil Parca). La anteposición del adjetivo a fin de colocarlo en el axis (verso 92) interpreta con solo un acorde sonoro la monstruosidad de los enemigos del régimen 'floreano. La hipérbasis última salva al poeta de urgencias métricas; pero, sobre todo, al desplazarse el verbo al final de período (marca), evita la enumeración, que hubiese acelerado prosaicamente la fluidez del pensamiento poético: ciega discurre, tala y marca . . .

Otra inversión en "X" encontramos en los siguientes versos:

163 e-nar-ca-la-cer-viz-(la al)-(za a)-rro-gan-te
 164 de-pro-mi-nen-(te o)-re-ja-co-ro-na-da



La alteración de la sintaxis rompe al sintagma sustantivo-adjetivo y coloca, al primero, en el acento rítmico secundario del verso 163; al segundo, en el axis del verso siguiente. Este rompimiento antepone en el verso último el complemento introducido por “de”.

El sustantivo que se destaca en el acento secundario del v. 164, nos muestra tensamente erguida la oreja (este número singular pinta la figura del caballo en piafante perfil) y corona con más nervio a la imagen equina descrita a partir del verso 157.

La hipérbasis engendra un efecto que se exterioriza plenamente (verso 163) en la indomable impaciencia del caballo. Para captarlo debemos atender al análisis de dicho verso, cuyo axis señala ritmo yámbico. Los acentos en la 2a., y 6a. y 10a. unidades son rítmicos; pero hallamos un acento fuera de ritmo yámbico (7a. unidad) que perturba la alternación de los tiempos métricos. Se trata de un acento antirrítmico en posición contigua al acento secundario. Si bien la pausa medial desvanece un tanto la antirritmia, ésta no pierde fuerza a causa de estar integrada por sonidos abiertos (dos sonidos a, relajado el primero y velar el segundo, que se funden en la sinalefa) que contrastan con el cerramiento de la unidad que recibe a-

cento secundario (i abierta). Pero esta antirritmia recorta nítidamente al verso en dos grupos que nos proyectan la imagen del caballo en dos secuencias sucesivas: en la primera, el caballo enarca y baja el cuello; en la segunda, lo alza con violencia (sinalefa acentuada) y lo mueve nerviosamente hacia el final del verso (a a-o-a-e). La disposición vocálica reproduce este movimiento rítmico, trazándolo fonéticamente (10):

a	a	a	(a a)	(a a)	a
e		e			e
					o
			i		

Estos datos nos revelan como estilísticamente significativa la presencia del acento antirrítmico en séptima unidad, pese a ser posterior al acento rítmico secundario que compromete (11).

También esta construcción, clasificada como inversión en "X", distínguese por su fuerza expresiva:

211 ; doquiera

212 fu-ror-y-san-gre-... (y a)-las-ar-mas-san-gre

213 (a un)-más-in-fa-me-(que el)-o-rín-em-pa-ña

212	,	,	,	,
—	—	—	—	—
	2	4	8	10
	—	—	—	—

- 177 ra-yos-san-guí-neos-las-ti-nie-blas-a-ran
 178 en-pá-li-do-ful-gor-y-por-la-no-che
 179 so-nes-te-rri-bles-(de u)-(no al)-o-(tro ex)-tre-mo
 180 de-(la es)-pan-to-sa-bó-vc-da-(se o)-yc-ron.

177 ' ' ' ' '
 1 — — — — — — — — — — — —

178 ' ' ' '
 — — — — — — — — — — — —

179 ' ' ' ' '
 1 — — — — — — — — — — —

180 ' ' ' '
 — — — — — — — — — — — —

La anteposición del complemento directo (tinieblas) al verbo (aran) aproxima dos términos antagónicos desde el punto de vista del color: sanguíneos-tinieblas. Es más rojo el brillo de los rayos mientras más oscura es la noche. El efecto es colorista: el poeta nos proyecta rojo encendido sobre negro.

Pero el sanguíneo resplandor lanza los últimos destellos a lo largo del verso 178: primero se apaga momentáneamente en la cadencia esdrújula de "pálido" y luego, como un fuego fatuo, se extingue en el acento secundario (ful·gOr).

Estos recursos coloristas y fónicos se acompañan de ritmo intensivo ponderado (v. 178) para subrayar el efecto expresivo de la construcción.

El verso 179 trae al sujeto de la proposición pasiva,

cuyo verbo se ubica al final de período (v. 180). Entraña esta disposición un efecto sonoro que se plasma en la distribución rítmica del verso 179: la densidad acentual nos marca ya el ruido insistente de los sonos terribles: el carácter incrementado del ritmo hace que los acentos repitan cada uno de esos sonos terribles. Como respuesta a esta disposición tenemos la estructura rítmica del verso 180. Los tres acentos de intensidad que lleva este verso impresionan como si realmente fuesen la expansión acústica de los sonos terribles del verso anterior, efecto potenciado más aun por la presencia de sustantivo esdrújulo en el acento rítmico secundario.

Conviene fijarse en un detalle rítmico que ratifica y vigoriza nuestra interpretación: mientras el intervalo acentual disminuye en el verso 179 (dos tiempos entre 1a. y 4a. unidades, y un tiempo entre 4a., 6a. 8., 10a. unidades), aumenta en el verso 180 (un tiempo entre 4a. y 6a. unidades y tres tiempos entre 6a. y 10a. unidades). En fin, observemos esta variante estilística: en vez de a otro extremo Olmedo dice al otro extremo (verso 179), no sólo por razones métricas (evitar la sinalefa), sino también porque el artículo *contracto* pone al horizonte un límite conocido contra el que chocan los sonos terribles que luego repercuten en el verso 180.

NOTAS

- (1) Cf. Alonso, Dámaso: LA LENGUA POETICA DE GONGORA. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Revista de Filología Española, Anexo XX. Parte Primera. Tercera Edición, corregida. Madrid, 1961. Cap. IV. Pág. 177 y ss.
- (2) Cf. Menéndez y Pelayo, Marcelino: HISTORIA DE LA POESIA HISPANOAMERICANA, T. II. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1948.

- (3) Cf. Cohen, Jean: **ESTRUCTURA DEL LENGUAJE POÉTICO**, versión española de Martín Blanco Álvarez. Biblioteca Románica Hispánica. Edit. Gredos, S. A. Madrid, 1970. Pág. 12.
- (4) Olmedo, José Joaquín de: **POESIAS COMPLETAS**. Fondo de Cultura Económica. México, 1947. Las posteriores citas del Canto tienen la misma fuente. Nos hemos decidido por esta edición por cuanto, en lo que concierne al Canto, la edición de la Biblioteca Ecuatoriana Mínima adolece de erratas (versos: 11, 81, 105, 118, 124, 184).
- (5) Cf. Balbín, Rafael de: **SISTEMA DE RITMICA CASTELLANA**. Segunda edición. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S. A. Madrid, 1968. Págs. 98 y ss. y 122 y ss.
- (6) Siendo el Español lengua preposicional, Góngora intenta aproximarse por el hipérbaton a la estructura sintáctica del Latín literario; en las hipórbasis transcritas se habla de caso genitivo desde el punto de vista del complemento especificativo latino.
- (7) Balbín, Rafael de: *Op. Cit.*, pág. 147 y ss.
- (8) *Ibid*, pág. 156 y ss.
- (9) *Ibid*: pág. 110.
- (10) Para una mejor comprensión, basta trazar una línea subrayando el curso de las vocales.
- (11) Balbín, Rafael de: *Op. Cit.*, pág. 127: los acentos antirrítmicos "originan dura cacofonía, y dañan normalmente la expresividad del concierto estrófico, muy especialmente si son **POSTERIORES** al **ACENTO RITMICO** que vulneran".

ALFONSO CARRASCO V.

NOTAS DE DIVULGACION SOBRE TECNICAS NOVELESCAS

El propósito que nos anima al redactar estas notas no es el de agotar exhaustivamente todas las técnicas que usan o pueden hacerlo los novelistas en sus obras: unos cuantos volúmenes no bastarían para ello. Tampoco aspiramos a exponer nada nuevo para los especialistas. Intentamos, simplemente, estructurar un conjunto de notas volanderas sobre el tema señalado con el fin de proporcionar al lector dileitante una mayor fundamentación para sus apreciaciones de una novela cualquiera.

Ha llegado la hora de que el lector deje de ser puramente intuitivo y responda en forma activa ante la obra para convertirse en una suerte de coautor. Esto sólo será posible cuando sea capaz de "desmontar" la estructura mecánica y lingüística de la novela que lee. En el momento en que el lector conozca y descubra los "trucos" (o técnicas) que el narrador ha empleado para transportarle al mundo maravilloso de la ficción, no sólo se moverá den-

tro de él con mayor seguridad sino que comprenderá mejor las leyes que lo rigen y su delectación será, por consiguiente, plena. Infinidad de detalles que antes se le escapaban ahora le serán revelados. Con toda seguridad el encanto y la fascinación de la obra radican en estos detalles. Conocedor de los vericuetos del mundo narrado se orientará por ellos como en su propia casa y ya no como el turista que aprecia más la fotografía antes que el monumento mismo. Capaz de conocer cómo se teje la trama, dónde y cómo se unen los hilos sueltos que va dejando el novelista (pero que son el hilo de Ariadna que nos conduce a un mundo diferente), dicho lector podrá ir haciendo su propia novela o al menos rehaciendo y recreando concientemente la del autor.

Un lector dotado de un número de conocimientos básicos sobre las técnicas eternas de la novela se convertirá en un lector crítico, a quien, por añadidura, le es dado acceder a grados de deleite vedados para el común de las personas. Es como asistir a una representación teatral desde bastidores: se conoce todos los efectos y técnicas pero no por ello se pierde la ilusión; todo lo contrario: la representación escénica se ve enriquecida y completada con el "drama" que se desarrolla tras el foro y que empezó desde los ensayos mismo.

Es hora de que el lector deje de pensar o creer que el mérito de una novela radica en los acontecimientos narrados, en el asunto. Es difícil (si no imposible) inventar un asunto nuevo. Sí es posible, por el contrario, inventar formas nuevas de narrar. El valor de una novela estriba precisamente en la forma en que se narra el asunto. En los diferentes procedimientos que se ha empleado para mate-

rializarlo en un argumento. Y ello es un resultado de las técnicas.

Se ha escrito muchas novelas sobre el motivo de dos amantes separados por la muerte. Corín Tellado debe tener alguna por ahí. Juan León Mera desarrolló la situación en "Cumandá". Igual lo hizo en "María" Jorge Isaacs. Hemingway nos ha dejado la versión moderna en "Adiós a las armas". Erich Segal vuelve al tono romántico en "Historia de amor". Y esto por citar sólo algunos de los casos modernos que se nos vienen a la mente. La cita sería casi interminable si nos remontáramos a la novela bizantina o a la pastoril; y más larga si partiéramos de las narraciones novelescas de griegos y romanos.

Se trata de innumerables novelas que desarrollan el mismo motivo. Sin embargo las diferencias de calidad son a veces abismales. Ello prueba que no es en el motivo donde radica la diferencia. La distancia empieza a marcarse en el asunto, es decir en las situaciones nuevas que materializan o presentan en forma concreta el motivo y que son fruto de la imaginación del autor. Pero aún en el argumento puede haber parecido, coincidencia y hasta igualdad y la obra resultar, sin embargo, nueva, distinta y superior. La razón estará en la forma cómo se presenta el argumento, en otras palabras: en el lenguaje y las técnicas empleadas, no menos que en el uso especial (creador) que se haga de ellas.

Las ideas anotadas son, pues, las que nos impulsan a escribir estas notas con el propósito ya señalado. Acaso ellas aparezcan a veces desordenadas o confusas. Poco a poco el lector verá el porqué de su presentación en el orden que hemos escogido y descubrirá la trabazón e implicaciones mutuas entre las diferentes técnicas que le per-

mitirán comprenderlas. De todos modos no dejarán de ser ligeras y superficiales, como tampoco constituyen un aporte original de nuestra parte; cuando más se descubrirá una labor de sistematización de conocimientos que se hallan desperdigados en diferentes obras teóricas sobre la materia y un pequeño intento de aplicación a novelas conocidas y de reciente lectura.

En fin, por esta ocasión queremos empezar con un curso elemental, cual es el de la anticipación.

*

* #

I. La anticipación es un recurso síntoma de la omnisciencia del narrador (1) y que consiste en un descubrir ligero o momentáneo del velo argumental.

No porque se nos da unos detalles someros y condensados de un acontecimiento que va a ser narrado en extenso más adelante, el interés de una novela se pierde o mengua. Todo lo contrario: se ve intensificado porque es todo un enigma el que se nos plantea y es una invitación a poner en juego la imaginación para resolverlo (2).

Aparte de esta función de intensificar el interés, la anticipación posee otras varias de carácter general y adoptará unas específicas en una novela determinada.

Sugiere, por ejemplo, la idea de la "unidad y armonía del mundo poético"; mundo que se rige por leyes propias y distintas del mundo real. La anticipación explicita estas leyes.

También las anticipaciones pueden referirse: a) al desarrollo del argumento; b) al contenido ideológico; y, c) al lirismo, en cuyo caso crean la disposición anímica en el lec-

tor para lo que se va a narrar a continuación. En muchas ocasiones una misma anticipación puede tener una función múltiple.

La novela es, como lo dice Anderson Imbert (3), una estructura en la que se van estableciendo relaciones entre los acontecimientos; es un sistema entramado de relaciones en el cual un hecho de aquí explica a otro de más adelante. El novelista liga en el curso del desarrollo de la narración los hilos que deja sueltos.

Justamente la anticipación actúa como nexo entre las partes de la obra. La anticipación normal tiene su solución más adelante. Al ser planteada, el hilo queda suelto; con ello se crea el misterio o se intensifica el interés. Pero al ser solucionada, la tensión se relaja porque el círculo se cierra. Ahí es, precisamente, cuando percibimos la unidad y armonía del mundo épico, a qué aludimos antes.

Las anticipaciones ciegas (sin solución), nos dejan la impresión de actuar como una ventana abierta al misterio. La novela adquiere la dimensión de un mundo cuyas fronteras se dilatan hacia un más allá épico e ignoto. Las fronteras que delimitaban y aislaban el ámbito épico se han roto y, parece, trascendemos hacia un más allá, acaso hacia el mundo de la realidad. A veces resulta un falso acercamiento de la realidad ficticia a la realidad real por cuanto se nos sugiere la continuidad de vida de los personajes, semejante a la de las personas reales y de la cual carecen en verdad las criaturas de la ficción. Viene a ser así la anticipación una suerte de puente (ficticio) entre la ficción y la realidad.



Lo antes apuntado es aplicable en su totalidad a las anticipaciones de "Cien años de soledad". Digamos, de paso, que este recurso tiene diferente importancia en las novelas: hay algunas que lo usan esporádicamente; en otras su uso es constante y constituye una de las claves técnicas, como es el caso de la novela mencionada.

La obra capital de García Márquez se inicia con una anticipación múltiple:

"Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo" (p. 9).

Básicamente se nos anticipan dos hechos: el enfrentamiento del coronel con el pelotón de fusilamiento y la tarde en que el mismo coronel fue a conocer el hielo. El segundo hecho se lo soluciona en la página 23. El otro se reiterará como anticipación varias veces para ser por fin solucionado en la página 115. Pero otros datos podrían también tomarse como anticipaciones: a) que hay un personaje llamado Aureliano Buendía y b) que éste era o es coronel, puesto que no volverá a ser nombrado ni a aparecer sino hasta la página 20 y siendo todavía niño. El mismo padre del coronel demorará su aparición unos cuantos párrafos.

La frase inicial: "Muchos años después . . ." nos sumerge de lleno en el mundo de la fantasía y nos sugiere la armoniosa unidad del mundo ficticio (4).

La novela se inicia con una anticipación y acaba con otra, pero ciega:

“Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepitible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra” (p. 351).

Aureliano Babilonia está leyendo su fin y el de Macondo. Allí termina la novela, pues no se nos narra los acontecimientos anticipados. Suponemos que todo lo que dicen los manuscritos de Melquíades llegó a ocurrir; la anticipación es ciega.

Y aquí encontramos la confirmación de algo que ya anotamos: las anticipaciones ciegas rompen la corteza que aísla y encierra el mundo de la ficción, de tal modo que éste resulta un sobremundo con respecto al de la realidad. Nos deja el narrador la impresión, casi certeza, de que la historia continúa después que la novela (o la lectura de ella) termina. Carlos Fuentes con buen criterio (5) opina que en ese momento la historia o la novela vuelve a empezar en los manuscritos de Melquíades. La anticipación es también múltiple en este caso. La referencia a que los hombres olvidarán la historia de Macondo nos confirma que la anticipación ciega es un puente entre el mundo ficticio y el de la realidad: nos queda la impresión de que todo lo que hemos leído no es algo extraño y ajeno al mundo real sino que se ha desarrollado en él y por ello,

aunque sea como olvido, la historia de Macondo continúa.

De lo afirmado se puede desprender que en el caso concreto que nos ocupa la anticipación tiene también la función de conferir verosimilitud y confirmar la verdad de lo narrado.

La anticipación ciega constituye así el final perfecto para la novela: la tensión acumulada a lo largo de toda la lectura no se relaja. El juego verbal de los pretéritos de indicativo, combinado con los futuros hipotéticos y todos ellos organizándose en torno a un imperfecto de subjuntivo ("acabara de descifrar") nos dejan una sensación de que hemos sido arrancados de un mundo maravilloso, pero que corre de nuestra cuenta el continuarlo viviendo. El pretérito imperfecto de subjuntivo con una neta orientación de futuro inmediato e inminente que refuerza el sentido de anticipación del párrafo es el que permite que las puertas del mundo épico se abran hacia un más allá poético-real.

*

* *

Siendo como es un recurso central en la novela, la anticipación tendrá muchas y diferentes funciones. Señalaremos algunas de ellas en forma somera, aparte de las que ya lo hemos hecho.

Por todos es sabido que la historia de Macondo está concebida como circular y cíclica: los hechos que en el fondo se repiten, los nombres . . . todo nos sugiere esa impresión. Pero el narrador se encarga frecuentemente de recordárnoslo:

Ursula, meditando sobre la manía de su marido y sus

hijos de emprender aventuras o búsquedas imposibles, cuando José Arcadio Segundo intenta llevar un barco a Macondo, exclama:

“Ya esto me lo sé de memoria. Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio” (p. 169).

El mismo personaje se mete a conspirador (p. 252-3). Ursula, ciega y decrepita, tiene

“la impresión de estar viviendo de nuevo los tiempos azarosos en que su hijo Aureliano cargaba en el bolsillo los glóbulos homeopáticos de la subversión. (...)

—Lo mismo que Aureliano —exclamó Ursula—. Es como si el mundo estuviera dando vueltas”.

En otra ocasión y el mismo personaje, ajeno al mundo exterior, se encierra en el cuarto de Melquíades, como todos sus antecesores, en busca de una verdad absoluta sobre su destino y la vida. Ursula le recrimina por ello y él le contesta:

“—Qué quería —murmuró—, el tiempo pasa. —Así es —dijo Ursula—, pero no tanto.

Al decirlo, tuvo conciencia de estar dando la misma réplica que recibió del coronel Aureliano Buendía en su celda de sentenciado, y una vez más se estremeció con la comprobación de que el tiempo no pasaba, como ella acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo”. (p. 284-5).

El texto más significativo al respecto lo encontramos al final, cuando Pilar Ternera tiene la evidencia de que

“la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje” (p. 334).

No ha sido nuestro propósito demostrar el sentido circular o cíclico de la narración (6). Si hemos citado extensamente es porque uno de los recursos empleados para sugerir este tiempo o historia circular es el de la anticipación. A cada paso se nos anticipa algún acontecimiento. Más adelante nos encontramos con su solución. En forma inconsciente se nos va sugiriendo o insuflando la sensación de que al leer la solución estamos relejendo el mismo acontecimiento, reviviendo la historia y que ésta va describiendo círculos que vuelven una y otra vez. Y esto porque la anticipación antes de ser solucionada se reitera con frecuencia, como ya anotamos con la del pelotón de fusilamiento.

Esta historia cíclica no sólo que se reitera una y otra vez sino que todo ocurre en forma simultánea, pues se trata de un tiempo detenido, de una fracción de eternidad congelada. José Arcadio Buendía es

“el único que había dispuesto de bastante lucidez para vislumbrar la verdad de que también el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía por tanto astillarse y dejar en un cuarto una fracción eternizada” (p. 296).

Las anticipaciones constituyen verdaderas fracciones eternizadas.

Al final de la novela descubrimos que el verdadero narrador es Melquíades, quien

“no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante” (p. 350).

El sentido de simultaneidad está dado, entre otros recursos, por la anticipación usada en forma constante.

Al final nos queda la sensación de haber asistido al desarrollo simultáneo de una serie de acontecimientos fantásticos. La novela nos produce una jubilosa impresión defraudante: no hemos leído durante horas o días, sino que todo ha ocurrido en una fracción de eternidad y es como si el narrador nos hubiese escamoteado un sinfín de sucesos cuya relación podía prolongarse hasta el infinito. La historia de Macondo no termina, no puede terminar. en los instantes en que Mauricio Babilonia descifra los últimos versos del manuscrito de Melquíades. No puede terminar porque no ha tenido comienzo en realidad. Todo ha ocurrido simultánea e instantáneamente. La historia sigue repitiéndose y así seguirá... (7)

Las anticipaciones ciegas son las que contribuyen a reforzar esta idea de que se nos ha escamoteado los sucesos y que ellos seguirán repitiéndose sempiternamente, como ya lo indicamos antes.



El recurso de la anticipación tiene su complemento en otro que es lo contrario, la otra cara. Es el volver fugaz sobre un acontecimiento ya narrado. Algo semejante al flash-back cinematográfico, pero diferente en el fondo.

No se trata tampoco de una "retrospección", o sea de un salto o vuelta hacia el pasado para narrar en forma extensa un acontecimiento que se le "olvidó" al narrador o que no juzgó pertinente referírnoslo al momento de producirse y que si lo hace ahora es porque explica a otro hecho (8). No se trata de esto sino, como dijimos, de una breve referencia a un acontecimiento ya narrado anteriormente. Nos permitimos, a falta de un nombre apropiado, que acaso lo tenga, pero desconocido para nosotros, sugerir el de REMINISCENCIA.

Es preciso ejemplificar para que se nos comprenda. En la pág. 284 hemos visto que Ursula tiene la impresión de estar dando a José Arcadio Segundo la misma respuesta que recibió de su hijo Aureliano en la celda de éste, vísperas del fusilamiento. Este hecho se lo narra en la página 111:

“—¿Qué esperabas —suspiró Ursula—. El tiempo pasa. —Así es —admitió Aureliano—, pero no tanto.” (9)

En la página 10 narra cuando José Arcadio Buendía en su aventura de los imanes lo único que encuentra es una armadura de un caballero medieval. En la página 17 el mismo personaje emprende la aventura de la búsqueda de una ruta hacia la civilización y en ella

“Los primeros días no encontraron un obstáculo apreciable. Descendieron por la pedregosa

ribera del río hasta el lugar en que años antes habían encontrado la armadura del guerrero”.

Suponemos que estos dos ejemplos aclaran la naturaleza de la reminiscencia.

Anticipaciones y reminiscencias menudean en cada página y constituyen recursos perfectamente logrados y aptos para sugerir el sentido de simultaneidad de los acontecimientos y de mundo y narración cerrados y circulares.

La reminiscencia tiene otra función: servir de hito o referencia para la medición del tiempo.

Cada novela es un mundo que se superpone (no refleja) al mundo real. Tiene por consiguiente un ámbito espacial propio, distinto del físico. Las categorías temporales le pertenecen exclusivamente y no se asemejan a las de la realidad. En suma: se rige por leyes y categorías propias. El novelista tiene que usar formas peculiares y propias de medir el tiempo y de delimitar el espacio, puesto que las referencias reales del calendario son extrañas, generalmente, en ese mundo; o en todo caso tienen un sentido y duración diferentes. Algo similar ocurre con las magnitudes espaciales.

Pues bien, normalmente el narrador mide el tiempo no por referencia al tiempo absoluto del calendario, sino indirectamente por referencia a otros hechos de la misma novela. Algo semejante a lo que hacemos en la vida real cuando decimos: “Por la época de la Segunda Guerra ocurrió . . .” Pero en este caso es por referencia a un hecho real y objetivo, mientras que en la novela lo es a otro hecho ficticio (así sea un hecho histórico incorporado a la ficción).

García Márquez utiliza constantemente frases como:

“Por el tiempo de la fundación de Macondo . . .” sucedió esto. “Por aquella época de las guerras civiles . . .” ocurrió estotro. “Por la época en que regresó José Arcadio . . . Por la misma época . . . Por ese entonces . . .” Es decir: reminiscencias que sirven para situar en el tiempo los acontecimientos. Con ellas y la anticipación se destaca, además, la autonomía o autarquía del mundo ficticio con relación al mundo real.

También sirven para delimitar el espacio. Hemos visto que José Arcadio Buendía vuelve a pasar por el lugar donde desenterraron la armadura.

En la página 245 se cuenta que Fernanda del Carpio se asustó al contemplar a su hija Meme y la hizo retirar del sitio en que estaba parada porque era “el mismo del jardín donde subió a los cielos Remedios, la bella”.

Muchas otras funciones podríamos señalar, pero el espacio no nos lo permite. Como los recursos se entrecruzan e implican mutuamente, volveremos sobre los presentes. Invitamos al lector a que busque la infinidad de anticipaciones y reminiscencias que aparecen en la novela. Estamos seguros que si lo hace se aproximará un poco más a la comprensión de por qué la lectura de “Cien años de Soledad” es embriagadora, tiene algo (o mucho) de una experiencia onírica. Y si observa estos recursos en otras novelas igualmente su deleite será superior.

Y, por ahora, nada más.

N O T A S :

- (1) En lo fundamental hemos seguido la obra de KAYSER, W.: “Interpretación y análisis de la obra literaria”. Madrid. Gredos. 1970.

- (2) En notas posteriores se podrá ver las relaciones de la anticipación con la técnica del "dato escondido". Se comprobará que la técnica que nos ocupa es una forma del dato escondido en hipérbaton.
- (3) Véase: ANDERSON IMBERT, Enrique: "Crítica Interna", el ensayo último: "Formas en la novela contemporánea". Madrid. Taurus, 1961.
- (4) En VARGAS LLOSA, Mario: "García Márquez Historia de un deicidio". Barcelona-Caracas. Monte Avila Editores, 1971, se podrá ver interpretaciones completas y profundas sobre la anticipación y la reminiscencia como formas de lograr el "perspectivismo" (nos ocuparemos más adelante de él) tanto espacial como temporal. Véase sobre todo: "Tiempo circular": p. 274, aplicable a "Cien años de Soledad"; "a) El punto de vista espacial...": p. 538 ss. y "b) El punto de vista temporal...": p. 545 ss.
- (5) FUENTES, Carlos: "García Márquez: la segunda lectura" en su: "La nueva novela hispanoamericana": México. Cuadernos de J. Mortiz. 1969.
- (6) Cfr: Vargas Llosa, M.: ob. y cap. cit.
- (7) La historia ficticia seguirá repitiéndose hasta el infinito. En nuestro mundo real también lo hará porque la obra es ya inmortal y por ende un puro presente.
- (8) Cfr: Vargas Llosa, M.: ob. cit: p. 322, la técnica de los "vasos comunicantes".
- (9) Obsérvese como el hecho del "fusilamiento" se lo reitera muchas veces en forma de anticipación; luego que ella se ha solucionado, se lo vuelve a reiterar pero en forma de reminiscencia. Algo semejante ocurre con otras anticipaciones y reminiscencias. Los dos recursos se constituyen así, junto con otros, en una suerte de técnica subliminal que nos produce esa impresión de historia cíclica y reiterativa, de hechos idénticos; la diferencia radica nada más que en ese desgaste progresivo del eje".

FRANCISCO OLMEDO LLORENTE

J. MARITAIN Y LA SABIDURIA

Recientemente, los medios de comunicación dieron al mundo la noticia de la muerte de Jacques Maritain, pensador de amplia resonancia mundial y de fuerte influencia en Europa y en América.

Coincidiendo este infausto suceso con la inminente aparición de "El Guacamayo y la Serpiente", hemos hilvanado estas notas en recuerdo y homenaje al ilustre pensador francés.

I. CRITICA DEL BERGSONISMO

Maritain nació en París en 1882, en el seno de una familia de librepensadores. Por confesión propia, sabemos que siguió con entusiasmo, en el pequeño grupo de Péguy y G. Sorel, los cursos de Bergson en el Colegio de Francia, esperando de él la revelación de una nueva metafísica, que parecía prometerles. Pero Bergson —añade Maritain— nunca dio tal metafísica, ni tuvo intención de darla. Esto

decepcionó vivamente a Maritain y a sus compañeros. Sin embargo, Maritain atribuye a Bergson el mérito de haber despertado en ellos el deseo metafísico, el eros metafísico, cuando con un acento inolvidable les decía: "estamos, nos movemos y vivimos en lo absoluto" (1).

Maritain asimiló el impulso espiritual que emanaba de Bergson, pero criticó muchas de sus doctrinas, entre ellas, la noción fundamental de la duración, que consideró errónea. "La experiencia bergsoniana de la duración —escribe— ha desembocado en una inestable y huidiza noción del tiempo cual materia prima de lo real y objeto específico de la metafísica" (2).

Bergson, a juicio de Maritain, tuvo intuiciones y verdades que tocan las raíces de las cosas, pero cayó en errores, que se originan de su empirismo radical e integral. ¿Puede la experiencia, por más verdadera y profunda que sea, acceder a una metafísica, suprema sabiduría racional? "Percibimos así —afirma Maritain— en un rápido rayo de luz, que no es posible una teodicea bergsoniana, una demostración racional de la existencia de Dios en el sistema bergsoniano" (3).

La obra de Bergson, tanto tiempo esperada, "Las dos fuentes de la moral y de la religión" es vista por Maritain con "ciertas reservas importantes". Si Maritain rechazó la metafísica de Bergson, ¿qué otra cosa podía hacer con sus ideas sobre la moral y la religión?

A pesar de estas objeciones y críticas, que Maritain hizo por amor a la verdad, Bergson nunca le guardó rencor (4). "Hace treinta años, escribe Maritain, sabía que no era yo, sino la larga tradición de sabiduría de la cual Tomás de Aquino es el gran Doctor, quien tenía razón contra el sistema metafísico de Bergson" (5). Es curioso re-

cordar que Bergson, algunos años antes de su muerte, decía que, aunque había consultado poco a Santo Tomás, estaba de acuerdo con él cada vez que hallaba un texto suyo sobre su camino, y que aceptaba que su filosofía se situara en la prolongación de la de Santo Tomás (6).

Cree Maritain que él y Bergson se han vuelto a encontrar en el camino, pues se aproximaron sin advertirlo: "él —dice Maritain— hacia aquellos que son los únicos que, sin traicionarla, representan la fe a la cual pertenezco; yo, hacia una comprensión un poco menos deficiente del trabajo humano de aquellos que buscan sin aún haber encontrado" (7).

II. CONVERSION DE MARITAIN

Francia ha dado a la Iglesia católica del siglo XX algunas figuras, que, en mayor o menor grado, pueden llamarse conversas: León Bloy, Ch. du Bos, G. Marcel, Ch. Péguy y Maritain, quien en 1906 se convirtió al catolicismo, principalmente por la influencia de León Bloy, y, sin duda, de Bergson. Una filosofía espiritualista puede conducir a la fe cristiana. Recordemos la influencia que las "Enéadas" tuvieron en la conversión de San Agustín.

A veces, la fe del converso es más vigorosa y dinámica que la de quien la recibió, por así decirlo, innata en la niñez. La fe que se alcanza por conversión siente más vivamente la religación y la llamada del Espíritu. La fe —donde gracioso— se estima menos por quien la hereda que por quien la encuentra tras larga lucha y esfuerzo. Quien hereda una fortuna no aprecia su valor y la dilapida más fácilmente que quien la ha conseguido con arduo trabajo y sacrificio.

San Agustín, describió, con acentos un tanto patéticos, la lucha interior del que busca la verdad, y la felicidad que experimenta al encontrarla: "Pues, ¿qué es lo que pasa en el alma cuando se deleita con más amplio gozo de las cosas halladas o devueltas, por las cuales siente afecto, que si no hubieran salido jamás de su posesión"? (8).

En la misma obra, escribe San Agustín: "Tarde os amé, hermosura tan antigua y tan nueva, tarde os amé. Y he aquí que Vos estabais dentro de mí, y yo de mí mismo fuera estaba. Y por defuera yo os buscaba . . . gusté, y tengo hambre y sed, me tocasteis, y encendíme en el deseo de vuestra paz" (9).

Maritain buscó y halló la Sabiduría que sació su fe y su inteligencia. Como creyente, vivió de la Sabiduría Divina. Como filósofo, vio en Santo Tomás de Aquino al auténtico exponente de esta sabiduría y de la sabiduría metafísica.

Maritain marca un hito al hombre del siglo XX, heredero de una crisis de civilización que se inició en el siglo XVI. La filosofía moderna inició la carrera de su autodestrucción. "Descartes —escribe Maritain— no sólo degeneró el concepto de ciencia —¿y durante cuántos siglos?— sino que al mismo tiempo destruyó la más importante e inmaterial de las jerarquías humanas: el orden de las disciplinas intelectuales" (10). El mito de la Razón y de la Ciencia deslumbró a los filósofos y científicos, quienes trastornaron el verdadero orden de los grados del saber. Su ruptura con la tradición ha vuelto al hombre actual impermeable a las enseñanzas superiores. El hombre ha perdido la *docibilitas*, expresión que contiene, a la vez, el sentido encerrado en las voces "docilidad" y "enseñabi-

lidad", o, en suma, mansedumbre del ser humano para recibir enseñanzas de la Sabiduría (11).

Aquí radica, a nuestro juicio, el profundo sentido de la conversión de Maritain, quien no ha perseguido otra cosa que la restauración de la sabiduría tal como la concibiera San Agustín y la precisara Santo Tomás. Para Maritain, el problema de nuestra época está en "restaurar la primacía de la sabiduría, la dignidad prominente de un conocimiento puramente ordenado a la posesión de la verdad" y en "reconciliar las ciencias, conscientes ya de su valor y de su poder, con la sabiduría, el saber natural con la sabiduría de orden superior" (12).

El Obispo de Hipona distingue siempre entre ciencia y sabiduría. La primera tiene por objeto lo temporal, los medios. La sabiduría tiene por objeto lo eterno, el fin, el destino del hombre (13).

Maritain recuerda al hombre actual el verdadero orden de los saberes, pues existe un orden de prevalencia por o contra el cual los espíritus y las civilizaciones deben optar; pues la ciencia es buena y digna de amor, pero no por encima de la sabiduría. La ciencia pertenece a la línea del *uti*(usar), y tomar lo útil como fin es un absurdo; la sabiduría pertenece al orden del *frui*(gozar). La sabiduría es *sapida scientia* (ciencia sabrosa) (14).

III. EL NEOTOMISMO FRANCES

En el Prólogo a sus "Cuatro Ensayos sobre el Espíritu en su condición carnal", Maritain escribe: "El estado de Europa en los años presentes provoca por todas partes una ansiedad profunda sobre el porvenir de la civilización. He-

mos creído que en semejantes circunstancias convenía a nuestra labor de filósofo, y de filósofo cristiano, intervenir muchas veces y con numerosas publicaciones en el dominio social y práctico. Sin embargo no hemos abandonado un instante el cuidado del saber especulativo, más necesario que nunca cuando grandes amenazas pesan sobre la historia humana" (15).

Maritain se presenta como filósofo cristiano y tomista, preocupado por los problemas prácticos y especulativos. Dos son las figuras más representativas del neotomismo francés: Maritain y Gilson. Llama la atención, la confianza que ambos depositaron en la obra de Santo Tomás. En una época que tanto ha discutido sobre la filosofía cristiana, negándole, en muchos casos, la categoría de filosofía, Maritain y Gilson, filósofos de innegable prestigio internacional, se inspiran en Santo Tomás y tratan de continuar, haciéndolo progresar, su pensamiento; el primero, como teórico; el segundo, como historiador. Hay que observar que a Maritain no le agradaba mucho el título de neo-tomista, por lo que el "neo" puede tener de estático.

En varios lugares de sus obras, Maritain ha expuesto lo que significa el tomismo, que, a su juicio, no es un sistema, sino un organismo espiritual. "Se es tomista —escribe— porque se ha renunciado a hallar la verdad filosófica en un sistema construido por un individuo —así se llame éste ego, yo—, y porque se quiere buscar la verdad— por sí mismo ciertamente y por la propia razón— haciéndose enseñar por todo el pensamiento humano... Aristóteles y Santo Tomás tienen para nosotros una importancia privilegiada sólo porque, a causa de su suprema docilidad a las lecciones de lo real, hallamos en ellos los principios y la escala de valores gracias a los cuales puede ser salvado,

sin el menor peligro de eclecticismo y de confusión, todo el esfuerzo del pensamiento universal" (16).

Según Maritain, el tomismo es una posición cristiana integralista y progresiva. La aceptación de las armas conceptuales de Aristóteles y de Santo Tomás no es para volver al pasado, sino para salvar las verdades que se han desfigurado a partir del siglo XVI, época que rompió la armonía de las sabidurías, dando origen al conflicto de la sabiduría y de las ciencias, y a la victoria de éstas sobre aquélla.

Maritain, habla, en varias ocasiones, siguiendo a Santo Tomás, de varios grados de sabiduría esencialmente distintas y jerárquicamente ordenadas: la sabiduría de la gracia, la sabiduría teológica y la sabiduría metafísica. La primera es sobrenatural; la segunda es una sabiduría de fe y de razón, una sabiduría de fe que usa de la razón; la tercera tiene por objeto el ser y es sabiduría natural o de razón. Esta sabiduría, que conoce a Dios sólo como a causa del ser, está ordenada y dirigida a las otras sabidurías.

En relación con lo anterior, Maritain distingue tres clases de sed espiritual y tres maneras de saciarse. Una primera sed es el ansia de hallar la solución de problemas: he aquí la tarea de la ciencia. En un segundo caso se ansía conocer el misterio del ser, objeto de la sabiduría metafísica. La tercera es la sed de ver a Dios: es la sabiduría increada y eterna (17).

IV. UNA METAFISICA EXISTENCIAL

El neotomismo contemporáneo ha realizado importantísimos estudios sobre la metafísica de Santo Tomás. Citemos, entre otros, a Cornelio Fabro, E. Gilson, Dondeyne,

etc. La crítica heideggeriana de la metafísica de Occidente y sus observaciones profundas han ayudado y estimulado a los tomistas actuales a descubrir toda la riqueza de la metafísica del Aquinate. Creen estos autores que Santo Tomás, con su descubrimiento del *esse ut actus essendi*, escapa al reproche de haber olvidado el ser como tal, en el sentido heideggeriano. Algunos de ellos ven en Santo Tomás a un filósofo existencialista, pues insiste más sobre el acto de existir, como fundamento del ente, que sobre la esencia que lo constituye. En esta corriente podría situarse a Maritain. Cree el filósofo francés que el pensamiento tomista es, ante todo, un pensamiento existencial, aunque distinto del existencialismo actual. La filosofía de Santo Tomás no es una filosofía de las esencias, sino de la existencia. La intuición central de la filosofía tomista es —dice Maritain— “la intuición de la existencia como acto de todo acto y perfección de toda perfección”; “la intuición del valor, absolutamente singular, y de la primacía del existir” (18).

Piensa Maritain que la tragedia de los filósofos existencialistas, sean éstos ateos o cristianos, consiste en que tienen la intuición de la primacía del ser, de la existencia, y que al mismo tiempo niegan todo valor a la idea del ser, con pretexto de que es abstracta, viendo en el ser sólo una palabra (19). “Si soy tomista —dice Maritain— es porque en definitiva he comprendido que la inteligencia ve, y que está hecha para el ser” (20).

Maritain, pues, pide una nueva toma de conciencia de la inteligencia como adquisidora de ser. Es necesario mantener el valor de la razón. Todo pensamiento que rechace ver en la inteligencia una facultad o potencia del ser ha de ser despreciado doblemente: desprecio por el hombre y

desprecio por este mundo creado y entregado a la inteligencia humana para que encuentre en él la huella divina y al amor humano para que en él siga su huella. El pensamiento racionalista e irracionalista ha fracasado. “Lo que esencialmente se requiere —afirma Maritain— es una renovación de la metafísica” (21). El humanismo antropocéntrico ha terminado en la devastación del hombre. Si la civilización quiere salvarse —piensa nuestro autor— la nueva época de la civilización deberá ser un humanismo teocéntrico (22).

La metafísica de Maritain es un realismo crítico y una filosofía de la inteligencia, que tiende toda entera al ser, y al Ser por excelencia.

V. EL PERSONALISMO DE MARITAIN

Las doctrinas personalistas nacen, según Maritain, de una reacción contra los errores opuestos, pero dialécticamente unidos, del individualismo y el totalitarismo. Cree Maritain que no existe una doctrina personalista, sino aspiraciones personalistas.

El personalismo tiene su máximo exponente en Manuel Mounier, a quien —según algunos— Maritain no rindió suficiente justicia, a pesar de la amistad que unió a ambos, a partir de 1930.

El número seis de la Revista *Esprit*, que trataba sobre la “ruptura entre el orden cristiano y el desorden establecido”, trajo dificultades a Mounier. Algunos de sus amigos dieron marcha atrás y rompieron con él en el plano de las ideas. Por lo que concierne a Maritain, no hubo ruptura; sólo advertencias y objeciones. Temiendo que la revista fuera condenada por Roma, Mounier redactó, con la co-

laboración de Maritain, un informe de defensa, que debía entregarse al arzobispo de París. No obstante esta amistad, Mounier nunca se convirtió a la filosofía neotomista. Sus preferencias filosóficas no coincidían. Mounier admiraba más a Platón y a Bergson. Mounier y Maritain sostienen un personalismo que, sin negar la subsistencia e independencia en el ser, defiende la apertura de la persona al Espíritu, que llama y sostiene.

Maritain distingue entre individuo y persona. Aceptando la tesis tomista de la materia como principio de individuación, describe la individualidad como "aquello que excluye de uno mismo a todos los demás hombres". La personalidad es, por el contrario, "la subsistencia del alma espiritual comunicada al compuesto humano" (23).

La persona es entrega amorosa y libre. El hombre es unidad de individuo y persona. Como individuo recibe de la sociedad; como persona se comunica y se entrega a la misma. Maritain, como Mounier, rechaza los individualismos y los totalitarismos, pues constituyen un desprecio y negación de la persona.

VI. HUMANISMO INTEGRAL

El Renacimiento y la Reforma llevaron a cabo un proceso de secularización de la imagen cristiana del hombre. El resultado ha sido la pérdida de todas las certezas que habían fundamentado esta imagen. El humanismo antropológico sustituyó al humanismo teocéntrico. El hombre quedó aislado de Dios y labró su destrucción, instaurando un humanismo antihumano.

El mundo —dice Maritain— necesita de un nuevo humanismo, un humanismo "teocéntrico o integral", un "hu-

manismo de la Encarnación, que cuidaría de las masas, de sus derechos a una vida temporal digna del hombre, y a la vida espiritual (24).

Maritain ve en Santo Tomás al “filósofo por excelencia del humanismo cristiano”, pues el Doctor Angélico es “es el más existencial de los filósofos”.

Maritain espera el advenimiento de una nueva cristiandad. “La liquidación de cuatro o cinco siglos de historia no se hace en un día. Pero después de una noche cuya duración sólo Dios conoce... queremos esperar que surgirá una nueva era cristiana de la cultura, una era de humanismo integral, y creo, por mi parte, que el pensamiento de Santo Tomás de Aquino será su alma, así como la de San Agustín ha sido el alma de la cristiandad medieval” (25).

VII. CONCLUSION

Hemos esbozado algunos de los temas que Maritain ha desarrollado magistralmente en su extensa y polifacética producción filosófica. Creemos que su obra perdurará como germen fecundo y fuente de inspiración y renovación. En cuanto a la supervivencia de su persona, recordemos que la prensa ha informado sobre la posibilidad de su canonización. Esperamos que la Iglesia, siguiendo los pasos dados con Santa Teresa de Jesús y Santa Catalina de Siena, concederá a este místico el título de Doctor de la Iglesia.

Pensamos que la filosofía no fue para Maritain algo exterior y sobreañadido a su persona; la *philosophía* (amor a la sabiduría) fue el motor de su vida y la meta que siempre buscó.

San Agustín afirma que "verus philosophus amator Dei", el verdadero filósofo es un amigo de Dios (26). ¿No fue éste el lema de la vida de J. Maritain?

NOTAS

- (1) J. Maritain, *De Bergson a Sto. Tomás de Aquino*, Club de Lectores, Argentina, 1967. p. 10.
- (2) *Ibid.*, p. 19.
- (3) *Ibid.*, p. 30.
- (4) *Ibid.*, p. 77.
- (5) *Ibid.*, p. 77.
- (6) *Ibid.*, p. 77.
- (7) *Ibid.*, p. 77.
- (8) San Agustín, *Confesiones*, Ramón Sopena, Barcelona, 1967, p. 247.
- (9) *Ibid.*, pp. 329-330.
- (10) J. Maritain, *El sueño de Descartes*, Biblioteca Nueva, B. Aires, 1956, p. 41.
- (11) J. A. Nuño, *Sentido de la filosofía contemporánea*, U. Central de Venezuela, Caracas, 1965, p. 134.
- (12) M. F. Sciacca, *La filosofía hoy*, T. II, Luis Miracle, Barcelona, 1961, p. 344.
- (13) San Agustín dice que hay que usar de los medios y gozar de los fines. Gozar es hacer fin de un objeto; usar, en cambio, es hacer de un objeto medio para alcanzar el fin. El orden está en usar de lo que es medio y gozar sólo de lo que es fin. Y puesto que en definitiva sólo hay un fin último y supremo, no subordinado a ningún otro, que es Dios, el orden pide gozar sólo de Dios.
Maritain recuerda que la sabiduría de la cual nos habla así San Agustín es ante todo la sabiduría de la gracia.
- (14) J. Maritain, *Cuatro ensayos sobre el espíritu en su condición carnal*, Desclée, B. Aires, 1945, p. 39. Se refiere al Ensayo "Ciencia y sabiduría".
- (15) *Ibid.*, p. 23.
- (16) J. Maritain, *Los grados del saber*, Desclée, B. Aires, 1947, T. I, pp. 13-14.
- (17) J. Maritain, *Siete lecciones sobre el ser*, Desclée, B. Aires, 1944, pp. 25-26.
- (18) J. Maritain, *El alcance de la razón*, Emecé, B. Aires, 1959, pp. 82-83.
- (19) J. Maritain, *Razón y razones*, Desclée, B. Aires, 1951, p. 20.
- (20) *Ibid.*, 21.

- (21) Ibid., 147.
- (22) Ibid., 159.
- (23) F. Copleston, *Filosofía contemporánea*, Herder, Barcelona, 1959, p. 177.
- (24) J. Maritain, *El alcance de la razón*, pp. 307 as.
- (25) J. Maritain, *De Bergson a Sto. Tomás de Aquino*, p. 248.
- (26) San Agustín, *La ciudad de Dios*, VIII, 1.

LOS COLABORADORES

ANTONIO SACOTO ZALAMEA, profesor de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Nueva York, disertó sobre "Pedro Páramo y el arte narrativo" en el Salón de Actos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay. El texto que insertamos constituye la primera parte de la conferencia sustentada por el Dr. Sacoto Z.

* * *

"La ciudad y los perros" es un estudio de RAFAEL GALIANA, escrito especialmente para el N° 7 de esta revista.

* * *

CARLOS PEREZ AGUSTI desarrolla el tema "La pausa en el encabalgamiento", sobre el cual hizo ya algunas consideraciones en el N° 4 de esta revista.

* * *

El guacamayo y la serpiente se unen al duelo que aflige a las letras de América por la muerte de EZRA POUND y ALEJANDRA PIZARNIK. Se apagaron su sangre y sus sueños, pero la vigilia y la vigencia de sus poemas recién se inician.

• • •

Agradecemos la fineza del poeta argentino **LUIS RICARDO FURLAN**, quien ha enviado para el N° 7 de esta revista de literatura su "Carta a Martín Fierro".

• • •

El poema de **RUBEN ASTUDILLO** ha sido entresacado del libro "La larga noche de los lobos", editado por la Matriz de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y que acaba de entrar en circulación.

• • •

MARCO TELLO, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca, realizó su trabajo de seminario sobre el tema "El hipérbaton en José Joaquín Olmedo", bajo la dirección del Dr. **EFRAIN JARA IDROVO**, profesor de Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana. El guacamayo y la serpiente publica un fragmento de dicho estudio.

• • •

ALFONSO CARRASCO V. ha emprendido en la divulgación de las técnicas de la novela contemporánea. En el presente número, Alfonso Carrasco inicia sus Notas de Divulgación.

• • •

FRANCISCO OLMEDO LLORENTE ha escrito su estudio "J. Maritain y la sabiduría" con ocasión de la muerte del filósofo francés, ocurrida el día 28 de abril de 1973.