

EL GUACAMAYO

Y

LA

SERPIENTE

3

ACION DEL DEPARTAMENTO
ERATURA DEL NUCLEO DEL
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 3 — Julio de 1970

Ernesto Sábato: ¿Crisis de la Novela o Novela de la Crisis?	3
Carlos Pérez Agustí: Kafka y Charles Chaplín	15
Juan Valdano M.: Acto sin Palabras II	33
Carmen Candao de Cevallos: La pronunciación del español en América	42
Luis A. Moscoso Vega: Vida, Transformación y Resurrección del vocablo español	59
Efraín Jara Idrovo: Invocación a la vida	75
Jacinto Cordero Espinosa: No soy sino un hombre	77
Adalberto Ortiz: Negritud con bombosidades	79
Francisco Olmedo Llorente: En torno a la Universidad	81
Notas Bibliográficas	93
LOS COLABORADORES:	99

Director: EFRAIN JARA IDROVO

Se solicitan colaboraciones, las mismas que serán de exclusiva 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



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

ERNESTO SABATO

¿CRISIS DE LA NOVELA O NOVELA
DE LA CRISIS?

I

El tema de lo que es la novela y en particular lo que es la novela de nuestro tiempo sigue siendo en Europa y entre nosotros motivo de discusión, y principalmente por dos causas: la vitalidad de este género literario, más vivo que nunca a pesar de todos los vaticinios funerarios; y su versatilidad o impureza. Palabra ésta que debiera ponerse entre comillas, porque siempre es impertinente cuando no se refiere al mundo de las ideas platónicas sino al confuso e inevitablemente impuro mundo de los seres humanos. Y así, todas las reflexiones acerca de la pureza de la poesía, de la pintura, de la música y sobre todo de la novelística no concluyen sino en el bizantinismo.

Todos sabemos, en efecto, qué es una senoide o una geodésica, entes que pueden y deben definirse con absoluto rigor. Como pertenecientes al universo matemático

no sólo son puros sino que pueden no serlo. La grosera sinusoide que dibujamos con la tiza sobre un pizarrón es apenas un mapa para guiar nuestra condición carnal en aquel transparente universo platónico, ajeno a la tiza, a la madera y a la mano que torpemente realiza el dibujo.

Pero, ¿qué es una novela pura? Nuestra manía de racionalizarlo todo, consecuencia de una civilización que no ha creído más que en la razón pura (¡ así le ha ido!) nos condujo a la candorosa suposición de que en alguna parte existía un arquetipo del elusivo género novelístico, arquetipo que debía ser escrito, de acuerdo con la buena conducta filosófica, con mayúscula: *Novela*, así. Y que escritores naturalmente precarios tratan de aproximar mediante intentos más o menos rudos que, para señalar su deshonrosa degradación deben ser denominadas “*novelas*”, con minúscula.

Lamentablemente (o por suerte) no hay tal Arquetipo. Con evidente asco, pero con precisión que él no suponía elogiosa, ya Valéry lo dijo: “*Tous les écarts l'appartiennent.*” Claro que sí. Simultánea o sucesivamente, la novela sufrió todas las violaciones, como esos países que por eso mismo han sido tan fecundos en la historia de la cultura: Italia, Francia, Inglaterra. Y de ese modo fue simple narración de hechos, análisis de sentimientos, registro de vicisitudes sociales o políticas. Ideológica o neutra, filosófica o candorosa, gratuita o comprometida, fue tantas cosas opuestas entre sí, tuvo y tiene una complejidad tan indescifrable, que como le pasaba a San Agustín con el tiempo, todos sabemos lo que es una novela si no nos lo preguntan, pero comenzamos a titubear cuando lo hacen. Pues, ¿qué puede haber de común en obras tan dispares como el *Quijote*, *El proceso*, *Werther* o el *Ulises*?

De donde no sólo la pedantería sino la ineficacia filosófica de un intento absolutista como el de Robbe-Grillet, según el cual, con excepción de sus perfectas invenciones, quedan condenadas a una suerte de teratológico museo todas las demás producciones que aspiraron a ser consideradas como novelísticas, desde el **Quijote** hasta **Debajo del volcán**. Motivo por el cual en estas notas sobre la novela no se intenta ninguna definición excluyente sino, por el contrario, la tesis de una novela integracionista, como la forma más grande y fértil del género.

II

La filosofía es incapaz de realizar la síntesis entre los fragmentos del hombre disgregados por una civilización abstracta: a lo más puede entenderla y recomendarla. Pero por su misma esencia conceptual no puede sino recomendar conceptualmente la rebelión contra el concepto. De modo que hasta el propio existencialismo resulta una especie de paradójico racionalismo. La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo que es inseparable; que por su misma hibridez (a medio camino entre las ideas y las pasiones) estaba destinada a dar la integración del hombre escindido. En estas novelas cumbres se da la síntesis: ni la pura objetividad de la ciencia, ni la pura subjetividad del primer romanticismo: la realidad desde un yo.

Y en esto la novela no hizo sino llevar hasta sus últimas consecuencias lo que siempre constituyó su natural vocación, ya que desde sus mismos comienzos manifestó una tendencia totalizadora: piénsese en el **Quijote** o en

Gargantúa. Y Walter Scott (a quien significativamente cita Balzac como un escritor integral), quiso hacer del género una suma de historia y conocimiento, diálogo y poesía, verdad y leyenda. Con alternativas (ya que no sólo hay una sucesión de escuelas sino también una contraposición, no sólo una dialéctica del proceso sino una dialéctica de la coexistencia), con momentos en que pretendió ser puro relato, con otros en que intentó ser estricto análisis de sentimientos y, en fin, con momentos en que pareció que no había ya límites que separasen a la ficción del ensayo, se puede decir que el destino definitivo de este género impuro es el de dar una visión totalitaria, desempeñando a la vez el papel que en otro tiempo tuvieron la narración y la epopeya, el mito y la poesía, las confesiones y el ensayo. Una auténtica Summa, al menos en sus más ilustres realizaciones.

Es claro que esto ha podido darse en nuestro tiempo, al quedar libre la novela de los prejuicios cientificistas que pesaron en los escritores del siglo pasado y al dar así libremente no sólo el testimonio del mundo externo y sus estructuras racionales, tal como la prestigiosa ideología recomendaba, sino también la expresión del mundo interior y de las regiones más oscuras e irracionales del ser, incorporando a sus dominios lo que antes estaba reservado a la magia y la mitología. Derivando paulatinamente de la condición de mero documento a lo que podría denominarse un Poema Metafísico.

Como se ve, se trata en buena medida de retomar la idea de los románticos alemanes, que veían en el arte la suprema síntesis del espíritu. Pero apoyada ahora en una concepción más compleja, que si no fuera por la grandilocuencia de la expresión habría que denominar "neorro-

manticismo fenomenológico". Esta doctrina de la novela total termina con los dilemas en que se ha venido agotando inútilmente la teoría: novela psicológica contra la novela social, novela subjetiva contra novela objetiva, novela de hechos contra novela de ideas. Concepción integralista a la que corresponde un integralismo de las técnicas, del mismo modo que no se puede utilizar el microscopio para cualquier realidad, por excelente que sea para la exploración de lo infinitamente pequeño.

III .

Muchas de las bizantinas discusiones sobre el destino y la crisis de la novela se deben a que se plantea el problema de modo intrínsecamente literario. No creo que se logre ninguna claridad ni que se llegue a una conclusión neta y valedera si no se plantea el fenómeno de la novela como epifenómeno de un drama infinitamente más vasto, exterior a la literatura misma: el drama de la civilización que dio origen a esa curiosa actividad del espíritu occidental que es la ficción novelesca. El nacimiento, desarrollo y crisis de esa civilización es también el desarrollo y crisis de la novela. Cualquier otro planteo lleva inevitablemente al género de bizantinismo producido en torno del llamado objetivismo francés y de sus imitadores coloniales. Examinar el problema de la ficción únicamente a través de las disputas de capillas literarias, de las aperturas o limitaciones lingüísticas o estilísticas es condenar el examen a la confusión y a la intrascendencia. Ninguna actividad del espíritu humano y ni uno solo de sus productos puede entenderse y juzgarse aisladamente en el estrecho ámbito de su ciudadanía: ni el arte, ni la cien-

cia ,ni las instituciones jurídicas; pero muchísimo menos esa actividad híbrida y compleja que tan estrechamente aparece unida a la condición total y misteriosa del hombre; sus vicisitudes no pueden ser sino la expresión directa o retorcida de las vicisitudes del espíritu humano todo, reflejo y muestrario de sus ideas, angustias y esperanzas, testimonio total del espíritu de su tiempo. Eso no significa recaer en el viejo espíritu del determinismo positivista, que veía en una obra artística el resultado de factores externos, posición que con justicia ha sido criticada por el estructuralismo. Significa que, si la obra de arte es una estructura, a su vez debe ser considerada como integrante de una estructura más vasta que la incluye: del mismo modo que la estructura de una melodía perteneciente a una sonata no "vale" en sí misma sino en su interrelación con la obra entera.

En un ensayo publicado hace muchos años traté de esquematizar el curioso hecho de que la novela se produzca en el seno de nuestra civilización occidental. ¿Por qué otras civilizaciones complejas como la china o la india no dieron origen a un fenómeno semejante? Porque si el poema, o el cuento o el relato de aventuras son casi universales y reaparecen en todas las épocas, la novela como indagación del alma humana es un acontecimiento específicamente moderno y perteneciente al ámbito de la cultura occidental. La lectura de un ensayo de Jean Bloch-Michel me revela que esta interrogante ha surgido en otras personas. Cuando hablamos de "novela" nos referimos a entes tan dispares como el *Ulises* de Joyce y el *Quijote*, *Jude el Oscuro* como *El proceso*. Sin embargo, esas creaciones del espíritu europeo tienen algo en común que las distingue de las narraciones de la antigüedad o de otras civili-

zaciones contemporáneas, de las narraciones o fantasías maravillosas que encontramos en la India, en China o en los países musulmanes: sus personajes sufren problemas psicológicos o religiosos, y la obra es algo más que un pasatiempo o un mero relato: es un examen de la condición humana, un examen de su destino.

En la aparición y desarrollo de este tipo de literaturas han intervenido los siguientes factores:

1. El cristianismo, que al rechazar el mundo de los instintos, al quebrar la armonía pagana del hombre con el cosmos, crea la "conciencia intranquila". El cristiano es un enfermo (Pascal).

2. El racionalismo, que al desconocer las potencias irracionales y al relegarlas a un mundo inferior provoca finalmente su reaparición en el universo de la fantasía.

3. La revolución industrial, que al convertir al hombre en un número y amontonarlo en grandes ciudades acrecienta su soledad y su alienación, provocando la necesidad de otras formas de comunión.

4. La inestabilidad social de un sistema flúido de clases (a la inversa de lo que sucede en una sociedad de castas religiosas, en una comunidad primitiva de clanes o en una comunidad sagrada como la medieval), que acentúa el sentimiento de transitoriedad del hombre, su angustia, su problematicidad y su resentimiento.

5. La mecanización de la palabra, que al reemplazar el relato oral por el escrito permite la lectura en soledad, la profundización y el análisis de los problemas; análisis e introspección que, por otra parte, fueron el resultado de la creciente incomunicación urbana y de la mentalidad analítica promovida por la ciencia.

En general, pues, el surgimiento de la novela occiden-

tal coincide con la profunda crisis espiritual que produce el fin de los tiempos medievales, la terminación de una era religiosa en que los valores son nítidos y firmes, para entrar en una era profana en que todo será puesto en tela de juicio y en que la angustia y la soledad serán cada vez más los atributos del hombre enajenado.

Si hemos de buscar una fecha más o menos definida, pienso que debemos hacerlo con Erich Kahler en el siglo XIII, cuando comienza la desintegración del Sacro Imperio y cuando tanto el Papado como el Imperio inician el derrumbe de su universalidad. Comienza entonces la secularización del hombre y del mundo. Entre el Papado y el Imperio, cónicas y poderosas, las comunas italianas inician la nueva era del hombre profano, y todo el Viejo Mundo comenzará a ser derruido con todo su sistema de valores espirituales. Pronto todo estará listo para el surgimiento de nuestra novela: no hay una fe sólida, la burla y el descreimiento han reemplazado a la religión, el hombre está de nuevo a la intemperie metafísica. Y así nacerá ese género curioso que hará el escrutinio de la condición humana en un mundo donde Dios está ausente, o no existe o está cuestionado. Desde Cervantes a Kafka este será el gran tema de la novela y por eso será un fenómeno estrictamente europeo y moderno; pues se necesitaban la conjunción de tres grandes acontecimientos que no se dieron ni antes ni en ninguna otra parte del mundo: el cristianismo, la ciencia y el capitalismo con su Revolución Industrial. El Quijote constituye no sólo el primer ejemplo sino también su ejemplo más típico, ya que en él los valores caballerescos del Medioevo son puestos en la picota del ridículo, de donde no sólo la sensación de sátira sino el doloroso sentimiento tragicómico, el tristí-

simo desgarramiento que evidentemente siente su creador y que, a través de su grotesca y trágica máscara transmite a todos sus lectores. Aquí tenemos, precisamente, la prueba de que nuestra novela es algo más que una simple sucesión de aventuras: es el testimonio trágico de un artista ante el cual se han derrumbado los valores seguros de una comunidad sagrada. Los ideales se han derruido. Y una sociedad que entra en la crisis de sus ideales es como para el niño el fin de su adolescencia: el absoluto se ha roto en pedazos y el alma queda ante la desesperación o el nihilismo. Quizá por eso mismo el fin de una civilización es más sentido por los jóvenes que no quieren resignarse nunca a enfrentar ese terrible fin de la adolescencia, y por los artistas, que son los únicos que entre los adultos se parecen a los adolescentes. Y así este derrumbe de una civilización la testifican estos muchachos barbudos y desgarrados que recorren los caminos de Occidente, y esos artistas que en sus obras describen, indagan y poéticamente testimonian el caos. La novela se situaría de este modo entre el comienzo de los Tiempos Modernos y su declinación, ahora. Corriendo paralelamente a este lapso de creciente profanación (¡qué significativa resulta esta palabra!) de la criatura humana, y al pavoroso proceso de desmitificación de mundo. Acaso no sea por azar que el fin de los tiempos medievales estuviera señalado por hechos que extrañamente recuerdan a los que ahora marcan el fin de la civilización tecnolátrica, sobre todo por la angustia y hasta por la histeria colectiva que los caracterizaron. La gran peste, que arrasó naciones enteras y que fue atribuida a la maléfica conjunción de los astros, la corrupción de las costumbres, los demonios hostiles y los inevitables judíos, ahondó y propagó la psicosis colec-

tiva. Flagelantes fanáticos, reunidos en bandas, recorran los caminos europeos cantando y gritando, bailando históricamente o arrojándose en tierra, sangrantes y epilépticos, tal como suele verse en algunos lugares del país técnicamente más avanzado de nuestro tiempo. Hay terror y pánico, angustia colectiva, incertidumbre por el futuro. Se intuye que algo termina y que probablemente se inicia una era desconocida, con una nueva tabla de valores. El hombre se siente a la intemperie metafísica, pues una grande y sólida fe es puesta en tela de juicio y las ideas individuales y las herejías que surgen por todas partes no ofrecen la misma fuerza de cohesión ni dan la misma seguridad cósmica que en cambio caracterizaban a la fe resquebrajada.

Entre estas dos grandes crisis se forma, desarrolla y culmina la novela occidental. Y es inútil y ocioso estudiarla sin referencia a ese formidable período histórico que se desenvuelve entre ambas crisis y que no hay otro remedio que denominar los Tiempos Modernos. Sin el cristianismo que los precede no habría existido la conciencia intranquila y problemática; sin la técnica que los tipifica no habría habido ni desmitificación, ni inseguridad cósmica ni soledad urbana. De ese modo, Europa moderna inyecta en el viejo relato legendario o en la simple aventura épica de un hombre esa inquietud social y metafísica para producir un género literario que describirán un territorio más fantástico que el de los países legendarios: la conciencia del hombre. Y lo llevará a sumergirse cada día más, a medida que el fin de la era se acerca, en ese universo oscuro y enigmático que tanto tiene que ver con el universo de los sueños.

Dice Martin Buber que la problemática del hombre

se replantea cada vez que parece rescindirse el pacto primero entre el mundo y el ser humano, en tiempos en que el ser humano parece encontrarse en el mundo como un extranjero solitario y desamparado. Tiempos en que se ha borrado una imagen del universo, desapareciendo con ella la sensación de seguridad que se tiene ante lo familiar: el hombre se siente entonces a la intemperie, sin hogar. Y entonces se pregunta sobre sí mismo.

Así es nuestro tiempo. Una vez más estamos en la noche metafísica, solitarios y pequeños ante la infinita grandeza del Universo, mientras el mundo cruje y se resquebraja por todos los costados.

Sostiene Jaspers que los grandes dramaturgos de la antigüedad vertían en sus obras un saber trágico, que no sólo emocionaba a los espectadores sino que los transformaba interiormente. Eran, de ese modo, educadores de su pueblo, profetas de su ethos. Pero luego ese saber trágico se transmutó en fenómeno estético y tanto el auditorio como el poeta abandonaron su grave seriedad primitiva para proporcionar imágenes sin sangre. No lo creo. Pienso, por el contrario, que al enfrentar el hombre de nuevo las situaciones límites en esta crisis total de la raza, el saber trágico ha retomado aquella antigua y violenta necesidad a través de la gran novelística de nuestro tiempo. Pues, ¿cómo admitir que la obra de Kafka sea metafísicamente menos grave que la de Sófocles? Para los grandes novelistas de este momento apocalíptico que es nuestro tiempo, aun cuando en apariencia describan, como en el caso de Malraux, guerras o revoluciones, en el fondo y en última instancia esas convulsiones sólo sirven para poner a la criatura humana frente a esas condiciones límites de la tortura o de la muerte, de la demencia o la

soledad que permiten al artista revelar los secretos últimos del espíritu, esos extremos de miseria y de grandeza del ser humano que únicamente pueden manifestarse así, en las grandes catástrofes. Y ese saber trágico, como en las grandes obras dramáticas de los griegos a que se refiere Jaspers, no sólo conmueve al lector sino que lo transforma misteriosa y entrañablemente, purifica sus pasiones revelándole su sentido sagrado y, de ese modo, contribuye a la salvación del hombre. Tarea infinitamente más trascendente en esta época en que la criatura humana ha sido cosificada y deshumanizada por la ciencia, la técnica y las estructuras económicas todopoderosas.



CARLOS PEREZ AGUSTI

KAFKA Y CHARLES CHAPLIN

Charles Moeller, en su conocida obra "Literatura del siglo XX y Cristianismo", hace alusión —refiriéndose a Kafka— a un "humor a lo Charles Chaplín". El tema, tan sugestivo, queda así simplemente enunciado y es nuestro propósito profundizar en los aspectos temáticos y estilísticos que, evidentemente, aproximan a escritor y cineasta.

El punto de arranque del citado crítico es señalar el carácter satírico de la obra de Kafka, destacado también por Jan Molitor y que resulta ser uno de los aspectos kafkianos preferidos por Charles Moeller. Ciertamente, esta cualidad de obra satírica —señalada así de un modo tan general— serviría para aproximar a todo autor más o menos satírico. Por ello, a continuación nos describe cómo las situaciones cómicas del mundo de Kafka y el de Charles Chaplín son de algún modo equivalentes:

“Un pequeño relato que podría titularse “El gran nadador”, cuenta, por ejemplo, cómo un “campeón de natación”, al regresar de la Olimpiada de Amberes, es recibido triunfalmente en su ciudad natal. El que ha superado la “marca” mundial se encuentra frente a una multitud imprecisa en el crepúsculo. Una joven, “cuyas mejillas acaricia distraídamente”, le pone en torno al cuello una banda en la que puede leerse, bordado en lengua extranjera: “Al vencedor olímpico”. Llega un automóvil, y dos señores le empujan al interior, al mismo tiempo que al alcalde. Momentos después se encuentra en una sala de fiestas. Desde la galería resuena un coro al entrar el héroe, al mismo tiempo que los señores se levantan y lanzan un grito en una lengua incomprensible. Finalmente, el campeón se ve entre un ministro y una dama corpulenta, cuyos enormes senos se le muestran cubiertos de rosas y de plumas de avestruz . . . Todo va bien, hasta el momento en que se pregunta al campeón “cómo ha ganado su premio”. Entonces se ve muy apurado, pues, “en realidad, propiamente hablando (“eigentlich”), no sabe nadar”, o, mejor dicho, no ha perdido la memoria de lo que él era cuando no sabía nadar . . .”

“Esto me recuerda a Charlie Chaplín, el payaso generoso, perdido en asuntos ridículos o en triunfos absurdos, basado en un equívoco. Rememoro la escena de “Tiempos modernos”, en que, dueño al fin de “casa propia”, de una pequeña patria, sale, al amanecer, vestido con un

ridículo traje de baño. Después de una alborada al sol, una cabriola, Chaplín, el gran nadador, ante su pila de natación personal, se zambulle, de cabeza, para encontrarse en seguida apoyado sobre el trasero, emergiendo en tres cuartas partes de su charco de agua y mirándonos con un aire afligido y cómico, como si se excusara." (1)

Termina Charles Moeller sus consideraciones sobre el parentesco entre Kafka y Chaplín, señalando cómo en ambos autores lo trágico no excluye lo cómico; cómo la carcajada de Kafka es algo macabra; cómo la caricatura roza el guiñol o el teatro del espanto de André de Lorde. Lo cual no puede negarse, especialmente si nos remitimos a "América", la obra más cercana al mundo de Charles Chaplín. "América" se caracteriza por su constante mezcla de humorismo y patetismo, y por un predominio de la bondad que constituye una excepción en la narrativa kafkiana. Precisamente, es una mayor crueldad y frío patetismo lo que más separa la obra literaria de Kafka de la obra fílmica de Chaplín, plena ésta de elementos de bondad. "El proceso" es también un claro ejemplo de ese humor grotesco y un tanto morboso:

"Se representaba la hermosa escena grotesca que podría crear, por ejemplo, el espectáculo de ese lastimoso estudiante, de ese morboso lleno de sí mismo, de ese barbudo mal construido, de rodillas ante el lecho de Elsa y juntando las manos para pedir perdón. Esta idea le complacía tanto que se decidió a llevarle a casa de ella en la primera ocasión". (2)

Es decir, el acercamiento que establece Charles Moeller entre Kafka y Chaplín se basa en estos tres puntos: 1) carácter satírico; 2) situaciones cómicas; 3) lo trágico que no excluye lo cómico. Si creemos que el paralelismo establecido por el citado crítico es válido, no se fundamenta nuestra opinión, sin embargo, en esos tres puntos. Para que la línea del humor una a dos autores es preciso que ese humorismo reúna dentro de sí aspectos temáticos y estilísticos comunes. Y esto es lo que nos proponemos desarrollar a continuación.

VAGABUNDEO Y PEREGRINAJE

Charles Chaplín nace en Londres en 1889. Kafka nace en Praga en 1883. Chaplín, por enfermedad de su madre, fue internado en un colegio con ambiente de orfelinato, y cuando su madre se restableció la siguió por los escenarios, comenzando así un peregrinaje que en cierto modo puede considerarse como desarraigo social. En Kafka es casi ya un tópico nombrar este aspecto. Este desarraigo social —biográfico en ambos— tiene una clarísima proyección hacia la obra artística. En los films de Charles Chaplín es característico la soledad y vagabundeo del protagonista, e incluso los títulos de algunas películas lo muestran claramente: en "Carlitos músico ambulante" aparece el tema de un vagabundo rechazado por la sociedad, en medio de una atmósfera melancólica. En "Carlitos inmigrante" hay numerosas alusiones sociales, una crítica a los convencionalismos sociales. En la obra de Kafka es también un tema constante: "América" es la historia del protagonista en peregrinaje por América en busca de empleo. En "El castillo" el protagonista busca un arraigamiento en aldeas donde nadie le espera.

En 1952 Charles Chaplín dejaba los Estados Unidos para regresar a Inglaterra, al tiempo que el ministro de Justicia norteamericano, Mac-Granery, aseguraba que a Chaplín le sería negado permanentemente el permiso para volver a Norteamérica. Aunque MacGrey fue obligado a retirar lo que había dicho, Charles Chaplín nunca más quiso volver a los Estados Unidos. De Kafka sabemos que nace en Praga, que muere cerca de Viena y que pertenecía, por familia, a los judíos de habla alemana. Para complicar más las cosas, en Praga era tradicional el antisemitismo. El desarraigo social es evidente, por lo que Charles Moeller se muestra muy acertado (y sincero si tenemos en cuenta su condición de religioso) al considerar que la expresión "tierra prometida", tan frecuente en la obra de Kafka, no es "un más allá religioso". Es decir, el "mesianismo" de Kafka es totalmente terrenal. Teniendo en cuenta la anécdota biográfica anteriormente citada sobre Chaplín, tanto en éste como en Kafka se establece la siguiente ecuación: desarraigo social-vagabundeo-peregrinaje-rechazo de la sociedad.

HUMANISMO Y POESIA

Anteriormente habíamos indicado que era la bondad uno de los aspectos que separaban a nuestros dos autores. Si tenemos en cuenta que la obra de Chaplín está casi siempre dedicada a defender a los débiles y humildes contra los opresores; a defender la belleza de la vida contra lo que pretende anularla, o volverla mecanizada y cruel, se apreciará fácilmente el predominio de la bondad alrededor de los temas de la pobreza, de la rebeldía del opri-

mido y de la humillación. Un humanismo en torno al tema de la miseria que rodea al hombre sencillo acosado por los poderosos. Una bondad y humanismo que —recordemos esos típicos finales con el protagonista alejándose, con un hatillo al hombro, por caminos solitarios al caer la tarde— se transforman casi siempre en la más auténtica poesía.

El mundo de Kafka aparece también dominado por el tema de la pobreza y de la soledad. Sabemos que la condición biográfica y desgraciada de Kafka es la soledad. Pero estos temas le conducen a una visión absurda de la vida en la que, de alguna manera, se recrea: hay una visión grotesca y cruel, su sexualidad es morbosa, aparece el tema del hombre reducido a una condición de animalidad, los insectos y las imágenes de bestias son frecuentes. En Chaplín hay, evidentemente, todo un mundo absurdo detrás de esa continua destrucción de objetos. Pero Kafka va mucho más lejos: la repetición del sin-sentido conduce a la muerte, como puede verse en "La colonia penitenciaria". Es "América", excepción en la novelística de Kafka, la obra que enlaza con la hondad y el humanismo de Chaplín. El protagonista de "América" (Carlos, como los protagonistas de los films de Chaplín) ama a todas las personas con las que se encuentra, incluso a los que de alguna u otra manera le perjudican.

AUSENCIA DE UNA LEY Y CAPITALISMO

Uno de los temas centrales de la obra de Kafka es la ausencia de una Ley o una Justicia que determine el sentido de la vida. "El proceso" es su más clara exposición, pero no faltan alusiones a lo largo de toda su producción

literaria. Todas las aventuras y penalidades del protagonista de "América" son una consecuencia de las injusticias que padece. Como en Chaplín, el hombre alcanza su justa liberación a través de las afrentas y humillaciones. Kafka participa de la idea de que únicamente en la justicia se encuentra la verdadera libertad, y de que sólo la injusticia anula nuestra esencial libertad. Charles Chaplín no ha dejado de tratar este tema: en "Policía" (subtitulado "Carlitos vigilante") trata el tema caricaturesco de la incapacidad de los representantes de la ley. Como en Kafka, las continuas injusticias que padece el hombre sirven como una especie de "catarsis", de purificación y liberación.

El tema del capitalismo, unido al anterior, es una de las cuestiones más debatidas en torno a Kafka. Sabemos que la obra del escritor de Praga era odiosa al comunismo (aunque Kafka no era contrario a la revolución sino tan sólo escéptico, según señala Georges Bataille). Y sin embargo Kafka ha descrito —léase detenidamente "El proceso"— "el infierno del capitalismo". Conocemos el episodio de Chaplín con MacGranery en 1952. Cinco años más tarde, en 1957, Chaplín filma "Un rey en Nueva York", que en el fondo es una denuncia a la política inspirada por el senador MacCarthy. Ya mucho antes, "Tiempos modernos" fue mal vista por el capitalismo en general. La crítica cinematográfica coincide en afirmar que esta película es el rechazo y la condena de todo un sistema que esclaviza y mecaniza al hombre, sin proporcionarle ningún tipo de felicidad.

LA ABSURDA CONDICIÓN HUMANA

Albérés y P. de Boisdeffre coinciden en señalar que Kafka es un precursor del existencialismo. Estilísticamente es una narración no basada en la psicología, sino en la existencia; las más de las veces son descripciones puramente fenomenológicas, en un intento de trascender más allá de las apariencias. Es curioso que siendo Kafka un anticipo del existencialismo literario, y Sartre y Camus sus máximos representantes, sea el praguense quien posea un verdadero "estilo existencialista". Si el existencialismo ha dado un pensamiento, pero no un estilo, Kafka se sale de esta regla. El absurdo como centro de la condición humana es innegable en la narrativa de nuestro escritor. Por ello hay que considerar como errónea la idea de que el absurdo de "El proceso" se debe a que es novela inconclusa, o a que Max Brod alteró el orden cronológico de los capítulos. El absurdo es punto central de universo kafkiano, y no sólo en sus novelas. En "El Médico Rural" el hombre es el solitario sin lugar ni orientación. En "Descripción de un combate" el hombre se muestra impotente ante la vida.

Refiriéndonos ya a Charles Chaplín, "Tiempos modernos" es para Bassoli (en su obra "Orientaciones actuales del cine") una crítica satírica y grotesca del mundo moderno y mecanizado. Un mundo cruel con el hombre que poco a poco va siendo anulado por el trabajo mecanizado y por la rutina cotidiana. El protagonista de la película es un obrero que debe realizar al día infinidad de veces el mismo trabajo, y por consiguiente los mismos gestos con angustiosa monotonía. Hasta que un día huye enloquecido de la fábrica, y luego de muchas desventu-

ras e injusticias quedará aún más solo y desesperado. Esto recuerda al automatismo de los gestos de que habla Camus y a “la inútil aventura humana” de que habla el existencialismo literario.

LA REBELION DE LOS OBJETOS

Las películas de Chaplín se nos asocian, espontáneamente, a un caótico mundo de objetos que se rompen en mil pedazos y que causan, en cadena ininterrumpida, mil peripecias en que se ve envuelto Charlot, incapaz de dominar ese mundo que se le rebela. Las tortas que van a parar a la cabeza de las figuras, las puertas que al abrirse inesperadamente hacen rodar a los personajes y mil sorpresas de este tipo de comicidad, son como un mundo de objetos que se rebelan contra el hombre, quien se siente extraño ante este mundo, poniendo así de manifiesto otro aspecto más de la absurdidad de nuestra existencia. Chaplín se siente anulado ante un solo objeto que se le cae de las manos sin poder dominarlo. A Kafka las menores dificultades de la vida le parecían insalvables. Y si la inversomilitud de sus narraciones no es puesta de manifiesto, es por la atención que sus personajes dedican a los objetos (K. no pensará tanto en su proceso, como en la forma de abrir una puerta):

“No tardó en llegar a la puerta que buscaba, la cual se abrió apenas hubo llamado. Sin detenerse en mirar a la mujer que le había abierto —era la misma de la otra vez— y que permanecía cerca de la entrada, se dirigió a la habitación vecina, cuando oyó decir:

—Hoy no hay sesión.

—¿Por qué no ha de haber sesión— preguntó incrédulo.

Pero la mujer le convenció abriéndole la puerta de la sala. Esta se hallaba realmente vacía y en ese vacío aparecía aún más miserable que el domingo precedente. La mesa, seguía en el estrado y soportaba algunos viejos libracos" (3)

En "América" sucede lo mismo: Carlos Rossmann se olvida muchas veces de las condiciones de su existencia, para pensar más en un baúl y en unos fiambres con que obsequiar al fogonero:

"Si no fuese por eso, la pérdida del baúl no hubiera sido tan grave, ya que el traje que llevaba puesto era mejor aún que el que tenía en el baúl, el cual era en realidad sólo un traje de emergencia, que la madre había tenido que remendar hasta momentos antes de su partida. Y ahora recordó también que en el baúl había, además, un trozo de salame varonés, que la madre le había empaquetado como regalo extra; y que él sin embargo solo había podido comerse una parte mínima, ya que durante el viaje le faltó el apetito por completo, bastándole sobradamente con esa sopa que se repartía en el entrepuente. Ahora en cambio, mucho le hubiera gustado tener a mano el salchichón, para obsequiárselo al fogonero". (4)

Es indudable que esta detenida atención a los obje-

tos, aunque resulte un tanto paradójico, permite una mayor penetración en la conciencia del personaje, sin necesidad de hacer una detallada descripción de su psicología. Así puede Kafka ser considerado como un antecedente de la novela objetiva.

A través de un desordenado e incomprensible mundo de objetos, tanto Kafka como Charles Chaplín, parten de la inverosimilitud. Todas las narraciones del escritor están dentro del campo de lo inverosímil y de la ficción. Basta remitirse a la inverosimilitud de "La metamorfosis". Pero hay una rígida lógica detrás de la incomprensibilidad de las cosas. En Charles Chaplín la inverosimilitud es, tal vez, más manifiesta o por lo menos más valorada. Basta leer la descripción que Vincenzo Bassoli hace de "Monsieur Verdoux":

"Transcurrido el segundo conflicto mundial, Chaplín reaparece con un film de profunda significación, quizá una de sus mejores obras: "Monsieur Verdoux" (1945-1946). Derivado de una idea de Orson Welles, el film narra cómo Verdoux, una especie de Landrú, hombre irreprochable y buen padre de familia, para mantener a su mujer enferma y a sus dos hijitos, se casa aquí y allá con varias mujeres —en general desilusionadas— para luego matarlas y apoderarse de sus riquezas. Al ser descubierto y condenado a la guillotina, dice, antes de ir a la ejecución, que se lo condena por haber matado a algunas ancianas inaguantables, mientras que a los jefes de estado, con sus guerras, hacen morir a millones de hombres, se les levantan monumentos. Por

lo tanto hay que trabajar, en el campo del asesinato, en escala industrial y no en la modesta del pequeño artesano". (5)

COMICAS SITUACIONES CINEMATOGRAFICAS

Los señalados hasta aquí son los principales puntos temáticos que acercan a escritor y cineasta. Interesa ahora hacer mención a los aspectos estilísticos que fundamentan el paralelismo que hemos establecido. Charles Moeller, como vimos, hacía referencia a una serie de situaciones cómicas. Pero es fundamental hacer ver que esas situaciones están dadas en imágenes, pues en caso contrario la aproximación sería más de contenido que otra cosa. Charles Moeller apenas ha entrevistado un acercamiento a través del mundo de las imágenes:

"En las buhardillas de las casas viejas, las "oficinas de la justicia", atraen en cierto modo al acusado, puesto que José K., en "El proceso", dejando al azar la elección del tramo de escalera que ha de llevarle ante "el juez", se encuentra "milagrosamente" en el buen camino; a menos, naturalmente, que al final de cada tramo se encuentre un tribunal. Fácilmente se comprende el partido que un cineasta como Chaplín podría sacar de tales imágenes". (6)

Con suma facilidad, casi abriendo las páginas al azar, podemos encontrar en la obra de Kafka numerosos ejemplos de imágenes cómicas y cinematográficas simultáneamente, al modo de Chaplín.

—En “América”:

“En su desconcierto, y porque no topaba a ningún ser humano, y porque sólo oía incesantemente el raspar de los mil pies humanos por encima de su cabeza, y percibía, desde lejos, como una leve ventada, las últimas operaciones de las máquinas ya suspendidas, se puso a golpear, sin pensarlo, en una puertecilla cualquiera, junto a la cual se había detenido de pronto, interrumpiendo su andanza errátil.

“Pero si está abierto”, oyóse una voz desde adentro, y Karl, con sincero alivio, abrió la puerta. “Por qué golpea la puerta como un loco?” preguntó un hombre gigantesco, dirigiéndole a Karl apenas una mirada. Por alguna claraboya, una luz turbia, que venía ya muy gastada de allá arriba en el barco, caía en el mísero camarote, donde muy apretados, como estibados, había una cama, un ropero, una silla, y el hombre.” (7)

“En efecto, ya se habían encontrado con algunos hombres que llevaban escobas al hombro y que habían saludado al fogonero. Karl se asombraba de ese gran movimiento, del que naturalmente había llegado a saber bien poco, allá en su entrepuente. A lo largo de los pasillos corrían asimismo cables de instalaciones eléctricas, y se oía en forma constante una campanita”. (8)

—En “El proceso”:

“Ganó la puerta por curiosidad, para ver a dónde llevaban a la mujer, pues el estudiante no

le habría de llevar bajo el brazo a través de las calles. Pero no tuvo que ir muy lejos. Precisamente en frente de la puerta se advertía una estrecha escalera de madera que debía conducir a las buhardillas; una vuelta impedía ver a dónde iba. El estudiante tomó por esa escalera con la mujer bajo el brazo, lentamente y resoplando, pues la carrera le había fatigado. La mujer hizo a K... un saludo de despedida con la mano y alzando repetidas veces los hombros trataba de demostrarle que ella no era responsable de ese rapto, pero ese movimiento no evidenciaba mucha pena. K... la miró sin expresión, como si se tratase de una mujer a la que no conocía". (9)

"La joven se dio cuenta de ello inmediatamente; para aliviar un poco al enfermo tomó una pértiga colocada junto a la pared y abrió, justamente sobre la cabeza de K... un tragaluz que daba a pleno cielo. Pero cayó de él tanto hollín que la joven lo volvió a cerrar inmediatamente y tuvo que limpiar con su pañuelo las manos de K..., demasiado fatigado para hacerlo él mismo". (10)

REALISMO TRASCENDENTAL

Chaplin estuvo en el grupo de MackSennett, uno de los grandes cómicos del cine mudo, quien llegó a decir de Chaplin: "Este no hará nunca nada bueno en el cine". Y seguidamente comenta Bassoli: "Su impresión se originaba en el contraste entre el estilo frenético de las películas cómicas de Sennett y el estilo pantomímico, hecho

de pequeños recursos alusivos y de gestos sumamente simples, de Chaplín. Sennett trató de hacer cambiar a Chaplín su manera de interpretar, pero no lo consiguió y debió resignarse a dejarlo hacer". (11) Efectivamente, el verdadero estilo de Chaplín está basado en gestos sencillos pero significativos y en detalles alusivos y sugerentes. También en la obra de Kafka hay una ausencia de un ritmo trepidante en cuanto a las situaciones cómicas, y en general aplicado a su estilo narrativo. Los gestos y los ademanes fundamentan también muchas de sus escenas:

—En "América":

"Karl no disponía de mucho tiempo para contemplar todo, pues pronto se les acercó un ordenanza y dirigiéndole al fogonero una mirada como diciendo que él nada tenía que buscar allí, le preguntó qué era lo que deseaba. El fogonero repondió, tal como había sido preguntado, en voz muy baja, que deseaba hablar con el señor Cajero Mayor. El ordenanza por su parte declinó ese ruego con un ademán, más encaminó no obstante, de puntillas y evitando con un gran rodeo la mesa redonda, hacia el señor de los infolios. Dicho señor —esto se vio con toda claridad— quedó literalmente petrificado al escuchar las palabras del ordenanza, pero finalmente se volvió hacia el hombre que deseaba hablarle, y luego, en severa negativa, agitó las manos en dirección al fogonero y, por las dudas, también hacia el ordenanza. Después de lo cual el

ordenanza regresó donde estaba el fogonero, y en tono como si le confiara algo, dijo: "¡retírese usted inmediatamente de este cuarto!" (12)

—En "El proceso":

"Como no había perchas, habían depositado sus sombreros sobre los bancos, siguiendo sin duda cada uno de ellos el ejemplo de sus predecesores. Al ver a K... y al ujier, los que estaban más cerca de la puerta se levantaron para saludarles, viendo lo cual los otros se creyeron también en la obligación de hacer otro tanto, de suerte que todo el mundo se levantó al paso de estos dos señores. Por otra parte, ninguno de ellos se enderezó por completo, pues permanecieron con el dorso inclinado y las rodillas plegadas: se hubiera creído que eran mendigos en la esquina de una calle". (13)

Este empleo de acciones, ademanes y gestos un tanto mecanizados está muy cerca de lo que Max von Brück ha llamado "realismo trascendental". En la obra de Kafka, y lo mismo puede aplicarse a la de Chaplín, los personajes parecen movidos como muñecos tirados por hilos manejados por alguien que los mueve según su propia voluntad. Pero en el fondo la obra de Kafka es real aunque presentada en forma sorprendente y extraordinaria, por lo que no puede hablarse de realismo puro ni de simbolismo puro. Esto es lo que Brück llama "realismo trascendental".

—En “América”:

“Repetía esto el fogonero de diversas maneras y, mientras caminaban, con un empujón lateral de uno de sus pies, quiso pisar una rata que cruzaba el camino, pero sólo le ayudó a ganar más pronto el interior del agujero que había alcanzado a tiempo. Era, en general, más bien lerdo de movimientos, pues aunque tenía piernas largas, éstas, con todo, le resultaban demasiado pesadas.” (14)

—En “el proceso”:

“Detrás de ellos, casi toda la gente que aguardaba se agrupó alrededor del hombre que había dejado ya de gritar y parecía interrogarle sobre los detalles del incidente. K... vio entonces venir a un gendarme, a quien se reconocía sobre todo por su sable, cuya vaina, al menos a juzgar por su color, debía ser de aluminio. K... quedó tan sorprendido que palpó el arma con la mano. El gendarme, a quien había atraído el grito del acusado, preguntó qué ocurría. El ujier trató de tranquilizarle con algunas palabras, pero el gendarme declaró que debía darse cuenta de lo ocurrido por sí mismo, saludó y se fue caminando a pasitos rápidos. Era sin duda la gota que hacía tan breves sus pasos.” (15)

De esta manera quedan esbozados algunos aspectos, temáticos y estilísticos, que aproximan la obra de estos desarraigados, cuyo rechazo de la sociedad no excluye la esperanza. La posición final de ambos (si es que es lícito

utilizar esta expresión) es la esperanza. Kafka en "La construcción de la muralla china" ha dejado bien claro que el hombre vive de la esperanza (la infinita muralla es construida por los obreros de 500 en 500 metros). En "El castillo" el protagonista muere y no logra entrar en el castillo porque, al final, había perdido la esperanza de lograr sus objetivos. Casi todos los films de Chaplín, pese a las desventuras de sus personajes, finalizan con un esperanzador y poético plano final en que el hombre, solo, va camino de otras "posibilidades de vivir".

N O T A S

- (1)— Charles Moeller: "Literatura del siglo XX y Cristianismo". Editorial Gredos, segunda edición, Madrid, 1960, pág. 309.
- (2)— Kafka: "El proceso", Editorial Losada, quinta edición, Buenos Aires, 1957, pág. 60.
- (3)— "El proceso", op., cit., pág. 51.
- (4)— Kafka: "América", Emecé Editores, Buenos Aires, 1943, pág. 27, 28.
- (5)— V. Bassoli: "Orientaciones actuales del cine", Editorial Troquel, Buenos Aires, 1965, pág. 56.
- (6)— "Literatura del siglo XX y Cristianismo", op., cit., pág. 310.
- (7)— "América", op., cit., pág. 22.
- (8)— "América", op., cit., pág. 30.
- (9)— "El proceso", op., cit., pág. 60.
- (10)— "El proceso", op., cit., pág. 68.
- (11)— "Orientaciones actuales del cine", op., cit., pág. 50.
- (12)— "América", op., cit., pág. 32.
- (13)— "El proceso", op., cit., pág. 64.
- (14)— "América", op., cit., pág. 29, 30.
- (15)— "El proceso", op., cit., pág. 66.



JUAN VALDANO M.

ACTO SIN PALABRAS II

(Para dos personajes y un aguijón)

De SAMUEL BECKETT

Este mimo se representa al fondo del escenario sobre una estrecha plataforma todo iluminada y colocada entre dos bastidores.

Hay dos personajes, el primero A, es lento y torpe (cómico cuando se viste y se desviste), el segundo B, es preciso y vivaz. Sin embargo las dos acciones tienen, poco más o menos, la misma duración, aunque B tenga más cosas que hacer que A.

Argumento

En el suelo, a dos metros del bastidor de la derecha

(con relación al espectador) están frente a frente dos sacos, el de A y el de B, aquel a la derecha de éste, es decir más cerca del bastidor. Al lado del saco B hay un montoncito de vestidos (C) cuidadosamente alineados (saco y pantalón y encima un sombrero y un par de zapatos).

Entra por la derecha un aguijón estrictamente horizontal. La punta se inmoviliza a 30 cm. del saco A. Pausa. La punta retrocede, se detiene un instante, se clava en el saco, se retira, vuelve a su lugar, a 30 cm. del saco. Pausa. El saco no se mueve. La punta retrocede nuevamente, un poco más que la primera vez, se detiene un instante, nuevamente se clava en el saco, se retira, vuelve a su lugar, a 30 cm. del saco. Pausa. El saco se mueve. El aguijón sale.

A, vestido con una camisa, sale del saco en cuatro patas, permanece inmóvil, desvaría, junta las manos, ora, desvaría, se levanta, desvaría, del bolsillo de la camisa saca un frasquito de píldoras, desvaría, traga una píldora, guarda el frasquito, desvaría, va hasta el montoncito de vestidos, desvaría, se viste, desvaría, saca del bolsillo de su saco una gran zanahoria ya mordida, la muerde, la mastica un poco escupe con asco, guarda la zanahoria, desvaría, levanta los dos sacos y los lleva tambaleando por su peso, les asienta en el centro de la plataforma, desvaría, se desviste (se queda puesto la camisa, tira desordenadamente sus vestidos por el suelo, desvaría, vuelve a sacar el frasco, traga otra píldora, desvaría, se arrodilla, ora, en cuatro patas vuelve a entrar en el saco, inmovilizándose luego. El saco A está ahora a la izquierda del saco B.

Pausa.

Entra el aguijón colocado sobre un primer soporte de ruedas grandes. La punta se inmoviliza a 30 cm. del saco B. Pausa. La punta retrocede, se detiene un instante, se clava en el saco, se retira, vuelve a su sitio, a 30 cm. del saco. Pausa. El saco se mueve. El aguijón sale.

B, vestido con una camisa, sale del saco en cuatro patas, se levanta, del bolsillo de la camisa saca un gran reloj, lo consulta, lo regresa a su sitio, hace algunos movimientos de gimnasia, nuevamente consulta su reloj, saca de su bolsillo un cepillo de dientes con el que vigorosamente se frota la dentadura, vuelve el cepillo a su sitio, consulta su reloj, se frota enérgicamente el cuero cabelludo, saca de su bolsillo una peinilla, se peina, vuelve a su sitio la peinilla, consulta su reloj, va hacia los vestidos, se viste, consulta su reloj, saca un cepillo de ropa del bolsillo de su saco con el que se cepilla enérgicamente los vestidos, se saca el sombrero, se cepilla los cabellos, vuelve a ponerse el sombrero, guarda el cepillo, consulta su reloj, saca la zanahoria del bolsillo de su saco, la muerde, la mastica y la traga con apetito, regresa la zanahoria al bolsillo, consulta su reloj, saca del bolsillo de su saco el mapa de la región, lo consulta, vuelve a meter el mapa en el bolsillo, consulta su reloj, saca del bolsillo del saco una brújula y la consulta, la vuelve a su sitio, consulta su reloj, alza los dos sacos, los transporta tambaleando por el peso y los deposita a dos metros del bastidor izquierdo, consulta su reloj, se desviste (conserva puesta su camisa), con sus vestidos hace un montoncito idéntico a aquel del comienzo, consulta su reloj, se refriega la cabeza, se peina, consulta su reloj, se cepilla los dientes, con-

sulta su reloj y lo muestra al público, en cuatro patas vuelve a entrar en el saco permaneciendo inmóvil. El saco B nuevamente está a la izquierda del saco A, como al comienzo.

Pausa.

Entra el aguijón sostenido por el primer soporte de ruedas seguido a alguna distancia, de un segundo soporte idéntico. La punta se inmoviliza a 30 cm. del saco A. Pausa. La punta retrocede, se detiene un instante, se clava en el saco, se retira, vuelve a su sitio, a 30 cm. del saco. Pausa. El saco no se mueve. La punta nuevamente retrocede un poco más que la primera vez, se detiene un instante, se clava nuevamente en el saco, se retira, vuelve a su sitio, a 30 cm. del saco. Pausa. El saco se mueve. El aguijón sale.

A sale del saco en cuatro patas, permanece inmóvil un instante, junta las manos, ora.

TELON

C O M E N T A R I O

Uno de los últimos libros que me llegó de Francia fue un pequeño volumen de "Les éditions de Minuit" titulado "Comédie et actes diversés" de Samuel Beckett. El libro recoge varias piezas cortas de teatro del famoso autor anglo-francés, una de las cuales es "Acte sans paroles H" (años antes Beckett había publicado ya un mimo titulado simplemente "Acto sin palabras"). Una lectura detenida de este mimo nos revela el contenido profundo que

encierra, sin embargo he creído conveniente acompañar a la traducción un ensayo de interpretación. Por otro lado esta corta pieza guarda todas las características del teatro de Beckett que creo será bueno ponerlas de relieve.

Albert Camus para recalcar el lado absurdo de nuestro mundo se valía de este ejemplo: si miramos a un hombre que tras un vidrio y en una cabina habla por teléfono y vemos su mímica pero no logramos oír lo que habla, notamos que la vida nos parece a veces tan histriónica y tan carente de sentido. "Acto sin palabras II" no es precisamente el caso del ejemplo de Camus, nosotros sabemos que si abrimos la puerta de la cabina o si nos ponemos al otro extremo del hilo telefónico se cerraría el circuito y todo recobraría su sentido. En el mimo de Beckett hemos abierto la puerta de la cabina, y hemos comprendido todo, pero las palabras se han esfumado. Ionesco y Beckett en el teatro contemporáneo francés coinciden en negar al lenguaje hablado ese valor de comunicación, es un medio traidor e ineficaz para transmitir a otro hombre el verdadero sentir de un ser. Quitadas las palabras, esta pieza de Beckett se reduce a teatro puro: mimo, movimiento, gesticulación.

Los personajes carecen de nombres son A y B. Beckett sigue el camino de cierta literatura contemporánea que arranca de Kafka y de Joyce hasta Robbe-Grillet. Beckett es irlandés como Joyce y en su juventud no sólo recibió su influencia sino que entre ellos guardaron estrecha amistad. A y B son dos personajes anónimos, dos hombres de donde quiera y de cualquier tiempo. Sin embargo son dos hombres miembros de una sociedad comunitaria, una sociedad que bien puede ser la nuestra, la del siglo XX.

La pantomima de estos personajes está recargada de simbolismo. Sus gestos no caracterizan a un individuo concreto, sino que denuncian un estilo, una manera de ser, una personalidad social, difusa y común; en una palabra, nos damos cuenta que sus gesticulaciones, su "grimacerie" define la manera de ser de una masa de hombres. A es un "tipo" de hombre diametralmente opuesto a B. Beckett ha utilizado un tercer elemento dramático: el agujón. En "En attendant á Godot" y el primer "Acto sin palabras" hay también un elemento exterior que impulsa a los personajes a la acción: a oponerse o a defenderse. El agujón entra en escena precisamente en el momento en que la acción empieza a desaparecer, es el que lanza a los personajes a ese pequeño espacio iluminado y solitario donde tienen que gesticular.

Ambos salen de sus respectivos sacos en cuatro, postura nada humana y que nos hace pensar en criaturas débiles y primitivas. A es lento y lerdo, el agujón ha tenido que insistir prendiéndole dos veces para que abandone su escondite. Tiende a la inmovilidad y a la contemplación. Lo primero que hace al salir del saco es juntar las manos y orar. El universo de este hombre no está aquí sino en un más allá ideal e inalcanzable. A es un hombre religioso, tal vez un asceta. Su característica es perder el tiempo, perderse en instrospecciones, soñar, delirar, pensar mucho, delirar, moverse lo menos posible, tomando todo el tiempo que quiera. El tiempo es lo que menos le interesa. Parece que no tiene conciencia de él. Desprecia lo material y sensorial. Bástale una mínima porción de alimento para subsistir: una simple píldora. A sería el ejemplo de lo que no debe ser para el Gide de "Les Nourritures Terrestres". Le disgustan las sensaciones y la materia que le

hacen regresar de su lejano mundo de sueños, por eso escupe con disgusto la zanahoria que ha mordido. Antes de desaparecer dentro del saco se arrodilla y ora nuevamente. Para A los únicos valores son los valores del espíritu. Sus movimientos torpes y lerdos le dan un aspecto cómico y ridículo. Esto nos hace pensar que tal vez estamos frente a un hombre poco común en nuestro tiempo. A nos parece una caricatura, nos hace sonreír. Cuando estamos ante un viejo álbum de fotos o nos toca por casualidad ver una anticuada película, con modas de antaño, sólo esto basta para hacernos sonreír. A es un hombre poco común en nuestros días. Nuestra civilización le conoció hace tiempos (en otra época comunitaria con estilo propio, como la Edad Media) y hoy las culturas orientales pueden reconocerle como suyo.

B, en cambio no espera que el aguijón insista en pincharle para dejar el saco. Basta una llamada para lanzarse a la escena. Su primera acción —y su movimiento característico— es consultar su reloj. Es un hombre acosado por el tiempo. Para él, perder el tiempo sería el peor crimen, por eso se apresura, dando la sensación que todo lo hace maquinalmente. No se detiene a pensar como A. “El tiempo es oro”, este eslogan de hoy sería el suyo. Su mundo es éste, y los únicos bienes, los de este mundo. Cuando se levanta hace gimnasia, su cuerpo está ante todo. Sus movimientos son de ágil gimnasta: vigorosos y rápidos. Le importa mucho lo que los demás piensen de él, por eso pone gran empeño en su apariencia física y en su presentación: se cepilla los dientes, se peina, se limpia la ropa. Ama todo lo que le causa placer y le brinda agradables sensaciones. El se tumbaría desnudo en las playas bajo el buen sol del verano. Sería como Meur-

sault de "L'Étranger", su breviario sería "Les Nourritures terrestres". Cuando encuentra la zanahoria en su bolsillo la come con apetito y agrado. Es un hombre que está orientado en el tiempo y en el espacio: sabe usar el mapa, la brújula y sobre todo no cesa en su movimiento maquinal e inconsciente: consultar su reloj. Para B los únicos valores que cuentan son los vitales y los únicos bienes, los materiales. A B le encontramos más común, más moderno, nos hemos identificado en cierta forma con él. Nuestra diaria y ridícula pantomima ha sido objetivada por él. B es un espejo en el que nos miramos y en el que nos redescubrimos deshumanizados e irreconocibles. Para él no hay introspección como para A, eso sería realmente "perder el tiempo". Si nos acercáramos a él y le preguntáramos algo, nos diría: "No hay tiempo para detenerse, ni para dialogar con usted". Sus últimos movimientos son mirar el reloj, refregarse la cabeza y cepillarse los dientes.

Con pocos elementos Beckett ha logrado una tragedia de dimensión universal. Lo más importante en la pieza parece ser el tiempo, o más bien dicho la conciencia del tiempo. Esta preocupación es típica y dominante en toda la obra de Beckett, como la muerte es, en cambio, la obsesión de Ionesco. Otro aspecto característico de Beckett y que encontramos en esta obra es el problema de la inmanencia. Aquí, como en muchas obras de Beckett todo acaba como empezó, con lo que regresamos al problema central del tiempo. Esta pieza nos hace pensar en un nuevo rostro del viejo problema del "eterno retorno". En el primer "Acto sin palabras" hay en cambio, una evolución o proceso en el único personaje de la pieza, de ingenuo deviene hombre que piensa, que hace introspección. El elemento cómico, indispensable en el teatro de Beckett,

también lo encontramos en este mimo, sobre todo en la narración del primer personaje. Pero en ambos casos el hombre permanece solitario, inseguro e insatisfecho. Tanto **A** como **B** no son libres, el uno depende de un mundo que no es el suyo, situado en un más allá al cual advoca o impetra. El otro no es libre porque tampoco se posee. Su única realidad: el tiempo, no le permite ser libre ni alcanzar su realidad huidiza e inaprehensible por esencia.

Los hombres de "Acto sin palabras II" no son libres ni felices. El aguijón que representa la acción e importancia de la materia en nuestras vidas, viene a ser también esa serie de circunstancias y compromisos que nos lanzan a la acción continuamente, es el tiempo que diariamente nos impulsa a la vida. **A** y **B** son arrojados fuera por una fuerza impersonal que escapa a sus influencias, una fuerza que les impele a repetir cada vez los mismos actos inalterablemente. Muy bien podría citarse aquí aquella frase de Albert Camus en "Le Mythe de Sisyphe" en la que recalca el absurdo que se halla agazapado en nuestras vidas diarias: "Levantarse, tomar el tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, la comida, el tranvía, cuatro horas de trabajo, la comida, el sueño y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado con el mismo ritmo es una ruta que se sigue fácilmente durante la mayor parte del tiempo." Beckett ha demostrado este mismo absurdo no con palabras elocuentes como Camus, sino con gesticulaciones y pantomima. En esa fuerza que nos lanza a la acción diaria y en nuestro enfrentamiento con la realidad cotidiana, repitiendo mecánica e inconscientemente los mismos actos, están precisamente la tragedia y el absurdo que tan magistralmente expresan esta pieza.

CARMEN CANDAO DE CEVALLOS

LA PRONUNCIACION DEL ESPAÑOL EN AMERICA

Dentro de los numerosos problemas que presenta la dialectología americana, es, sin duda, uno de los más apasionantes, el relacionado con la fonética.

Conocida es de todos la diferente entonación que determina en cada lugar la pronunciación del español. A veces son diferencias marcadísimas, a veces leves insinuaciones y cadencias, a veces se trata de lugares alejados unos de otros, a veces de zonas limítrofes, pero ningún otro rasgo de la lengua da origen a tantos comentarios, imitaciones y hasta referencias graciosas. Es uno de los elementos más sutiles y diferenciadores dentro de la dialectología; se cree que estas diferentes entonaciones representan en Hispanoamérica la herencia de las lenguas indígenas, o sea del sustrato, peculiar en las diversas regiones; sin embargo es un campo aún casi sin explorar.

Por el contrario, el estudio fonético de las variantes dialectales del español hablado en América adquiere cada vez mayor intensidad y progresa notablemente sobre todo

desde que los dialectólogos poseen una serie de aparatos auditivos, registradores del sonido, grabadores, etc., que les facilitan notablemente su trabajo. El moderno procedimiento del Atlas lingüístico es también una notable ayuda, casi imprescindible para este tipo de trabajos.

Para resumir algunos conocimientos sobre la pronunciación americana es necesario no solamente estudiar los fenómenos fonéticos y sus variantes desde el punto de vista geográfico, o sea delimitándolos, sino también desde el punto de vista cronológico, o sea señalando el origen y la época de la aparición y difusión de tales fenómenos.

Aportación interesantísima es el estudio de Canfield sobre la pronunciación del español en América (1). El propone, entre otros muchos puntos, el conocido contraste entre la pronunciación de las tierras altas y serranas con la de las tierras del litoral, que interpreta como un fenómeno no sólo geográfico, sino cronológico, ya que según él a las tierras altas no han entrado muchas modificaciones que se han dado en las bajas, y se han conservado allí, por consiguiente, muchos arcaísmos y el andalucismo primitivo. También propone para el estudio de la pronunciación americana, dos momentos sucesivos de gran importancia por sus consecuencias, el uno el del andalucismo, o sea el predominio de la pronunciación andaluza sobre la castellana, y el otro el del predominio de la pronunciación criolla sobre la peninsular; ambos son discutibles, pues según Navarro Tomás, el primero no se apoya más que en el testimonio concreto del seseo tan andaluz, y el segundo en unos cuantos rasgos fonéticos, tales como el yeísmo, aspiración de la -s-, velarización de la -n-, que más que muestras del predominio criollo son rasgos andaluces o resultados de desarrollos coincidentes.

Este ligerísimo trabajo no puede estudiar con detalle la pronunciación de vocales y consonantes con todos sus variadísimos matices, solamente intenta recoger algunos de los fenómenos más significativos, haciendo hincapié en la pronunciación de los mismos en el Ecuador y Puerto Rico, por haber sido los dos lugares en que mi experiencia personal me puede servir de ayuda valiosa.

Es sabido que el sistema fónico del español está caracterizado por la simplicidad extrema de su vocalismo. Según el profesor sueco Bertil Malmberg (2) el vocalismo del español moderno con sus cinco fonemas es mucho más pobre que el del latín vulgar, y las variaciones dialectales no implican modificaciones del sistema sino la realización fonética de los cinco fonemas, como más abiertos o más cerrados, o más o menos afectados por las consonantes con las que están en contacto.

Resumiendo el estudio de las vocales en español de Navarro Tomás (3) afirmamos, que las cinco vocales ordinarias aparecen bajo tres modalidades distintas. La -a- puede ser media -a- velar -a̠- relajada. Las demás vocales pueden ser cerradas -e-i-o-u-, abiertas -e̠-i̠-o̠-u̠-, y relajadas -e-i-o-u-. Las diferencias que distinguen entre sí las tres modalidades de cada vocal son relativamente pequeñas, pero suficientemente perceptibles.

Cuando se reúnen varias vocales en una misma sílaba, todas ellas, con excepción de la más abierta de cada grupo, que es la que constituye el centro del grupo silábico, se pronuncian con un rápido movimiento articulatorio que tiende hacia la abertura o hacia la estrechez. Los efectos de estas modificaciones sobre las vocales -i-u- dan lugar a que se produzcan en muchos casos las semiconsonantes -j-w- y las semivocales -i̠-u̠-.

Las vocales abiertas españolas no lo son excesivamente, así como las cerradas no lo son tanto como en otros idiomas, y las relajadas no llegan sino a un grado pequeño de desvanecimiento, recobrando con gran facilidad el carácter de vocales normales. El empleo del matiz abierto por el cerrado o viceversa, no afecta a la significación de las palabras; sin embargo, las vocales, aún hallándose en las mismas circunstancias, presentan diferente matiz según la modalidad social o dialectal de que se trate.

No existen en la pronunciación española vocales mixtas como la *ü* y la *ö* del francés, ni nasalizadas como en portugués, ni largas y breves como en alemán. Con Menéndez Pidal podemos afirmar que la gran uniformidad fonética del español se debe, en gran parte, a la sencillez, claridad, y firmeza de nuestro sistema vocálico (4).

En el español americano las vocales siguen aproximadamente las mismas tendencias que en la Península, pero en el castellano vulgar de todo el mundo hispánico se dan múltiples cambios vocálicos, muchos pasan inadvertidos por haberse producido desde la época de fijación del idioma, otros continúan considerándose como errores, a pesar de usarse en amplias zonas geográficas.

Una tendencia general es que en tierras altas las vocales tónicas tienden a cerrarse y a pronunciarse menos distintamente y las átonas a relajarse e incluso a perderse.

Henríquez Ureña lo ha notado en la ciudad de México a más de 2.000 mts. sobre el nivel del mar (5) y Humberto Toscano en Quito, Tulcán, Cuenca y más ciudades de la sierra ecuatoriana (6), llegando como caso típico de relajación a pronunciarse *-ps-* la conjunción *-pues-* muy típica del quiteño.

Naturalmente que en el caso del Ecuador esta cerrazón

de la -e- en -i- y de la -o- en -u- no se debe sólo al factor climatológico sino en gran parte al sustrato quichua, ya que esta lengua en su variedad ecuatoriana adolece de enorme inestabilidad vocálica y no existen en ella fonológicamente ni la -e- ni la -o-.

Al hablar el indio el idioma castellano conserva esta indecisión y se oye -me veda- por -mi vida-, -dolsora- por -dulzura-, -istira- por -estera-, -Jisós- por -Jesús-, etc.

Esta cerrazón de vocales se encuentra también en Colombia y Bolivia, -pasiar- por -pascar-, -linia- por -línea-, por las mismas razones antedichas.

Por el contrario en la lengua de Puerto Rico la -e- y la -o- tienen tendencia a pronunciarse más abiertas que en castellano, sobre todo en sílaba trabada por -s- o -z-, como en el caso de peste, que se pronuncia casi pahte, busque que se pronuncia casi bohque, etc. La -a- como vocal media, es la que sufre menos modificaciones. Sin embargo se oye en Puerto Rico, Cuba y Venezuela con frecuencia una -a- palatal, como la española de hacha o paño, es decir seguida de consonantes palatales, sin necesidad de ir acompañada de estos sonidos como en el caso de vaca o patada, por ejemplo.

Dentro de las vocales átonas, se nota naturalmente mucha más variación que en las tónicas, las más firmes son las iniciales, las más débiles las postónicas y protónicas, por lo tanto hay gran vacilación e indecisión en el uso de las cuatro vocales -e-i-o-u-, y menos en el caso de la -a- que es la más firme de todas.

Entre las iniciales se encuentran en numerosas zonas americanas cambios de -e- en -i- y de -o- en -u- o viceversa, estos cambios se deben a fenómenos de asimilación o a etimología popular y se encuentran también en el ha-

bla popular de la Península, como -melitar- por -militar-, -pidir- por -pedir-, -gurrión- por -gorrión-, etc.

En Puerto Rico es frecuente la pérdida de la -c- inicial y aún de toda la sílaba al principio del grupo fónico, como -tamos- por -estamos-, -carabajo- por -escarabajo-.

Este fenómeno se encuentra en ciertas zonas de la Argentina, sobre todo en los verbos -estar-, -esperar-, etc. Nostamos por estamos, peramos por esperamos.

La vocal protónica se reduce en el oeste de Puerto Rico y por consiguiente se alarga la acentuada, por ejemplo nec(e)saaario por necesario, y en el este ocurre el fenómeno opuesto, se alarga la protónica y se acorta la acentuada, por ejemplo coraazón por corazón. Esta es una de las causas del acento puertorriqueño, así como el cambio del acento dentro de la palabra y la tendencia a las esdrújulas es causa de la peculiar entonación del sur ecuatoriano.

Entre las vocales finales se da con mucha frecuencia la cerrazón de -e- en -i- y de -o- en -u- sobre todo en las zonas andinas y en Nuevo Méjico y en el noroeste argentino la -e- se convierte en -i- después de palatal, como nochi por noche, y la -o- se convierte en -u- por la pérdida de la -d- intervocálica. Recau por recado, por ejemplo.

Entre los grupos vocálicos los fenómenos más frecuentes son:

La reducción a una, de dos vocales iguales: acredor por acreedor, alcol por alcohol.

La reducción a una, que suele ser la final en grupos de vocales distintas. Por ejemplo de ahora se dice -ora- y su diminutivo -oritita-, en Nuevo Méjico y Puerto Rico. -Uropa- por -Europa- en Argentina, etc.

Destrucción del hiato por el cambio de acento en grupos de vocal abierta más vocal cerrada: -paráiso- por -paraíso-, -máiz- por -maíz- se encuentra en diversas zonas americanas.

Introducción de una -y- epentética en el grupo final de vocal cerrada más vocal abierta: -Mariya- por -María-, -riye- por -ríc-.

Respecto a los diptongos encontramos como fenómenos curiosos los siguientes:

En Argentina -au- seguido de l-r se convierte en -ab-, -jaula- se dice -jabla- y -laurel- se dice -labrel-.

En América, en general, y al revés de lo que ocurre en España, suelen conservarse los diptongos de las palabras simples en los derivados, por ejemplo -tiendero- por tendero, de tienda, -pañuelón- por pañolón-, de pañuelo, -haciendita- por -hacendita-, de hacienda, etc.

Los diptongos iniciales -ue-ui-uo-ua- que ortográficamente siempre van precedidos de -h- suelen precederse fonéticamente de una -g-, -guérfano-, -guésped-, etc.

Muchos de estos fenómenos vocálicos estudiados se dan también en el español peninsular sobre todo en lengua popular.

Si el somero estudio realizado sobre la pronunciación de las vocales en las distintas zonas del español americano nos ha suministrado algunos datos interesantes para la distinción fonética del mismo, mucho más importantes, característicos y decisivos son los rasgos que informan la diversa pronunciación de las consonantes.

En este resumen no pretendo estudiar todo el cuadro consonántico español, ya que sería excesivamente largo para el fin propuesto, solamente me detendré a estudiar aquellos rasgos fonéticos que, diferenciando la pronuncia-

ción, dan un matiz peculiar a la fonética de las distintas zonas dialectales.

Para seguir un orden que facilite el trabajo, empleo el clásico procedimiento del cuadro consonántico español de Navarro Tomás (7) que agrupa a las consonantes según el punto y el modo de articulación y según la calidad de sordas o sonoras, porque aunque hay otros procedimientos para el estudio de los fenómenos consonánticos en América, más modernos y tal vez más oportunos, como son los de Canfield, que distingue los fenómenos de evolución temprana y los de evolución tardía (8); o los de B. Malmberg, basados en estructuras silábicas y en oposiciones consonánticas (9) me parece más claro y sencillo el cuadro antes mencionado, estudiando, naturalmente, sólo aquellas consonantes que presentan modificaciones.

Comenzando por las consonantes bilabiales, encontramos que ni la -P- bilabial oclusiva sorda, ni la -M- bilabial nasal sonora, ofrecen ningún problema, no así la -B-.

El fonema -B- del castellano moderno representa la fusión de dos fonemas -B- bilabial oclusivo sonoro y -V- labiodental fricativo. Esta fusión ocurrió ya en el siglo XVI, y, salvo casos dialectales como en valenciano o mallorquín, en toda la península se ha conservado sólo el sonido bilabial; en América no hay sino vestigios del sonido labiodental fricativo en el Sur de Arizona y Norte de Méjico, aunque algunos lingüistas achacan esta pronunciación a la influencia inglesa (10).

También es interesante considerar la pronunciación oclusiva de la -b- en Nicaragua, El Salvador, Honduras y Costa Rica (11).

En Bolivia y la sierra ecuatoriana permanece oclusiva

tras -s- y en todos los países citados se observa una fuerte tendencia hacia la vocalización de -b- intervocálica o ante -l- o -r- por ejemplo -awla- por -habla-, -awril- por -abril-. Este mismo fenómeno ocurre con la -G- y con la -D-. Por ejemplo -Bootá- por -Bogotá-, -estau- por -estado-.

En el Ecuador y por influencia quichua es frecuente la sonorización de la -P- en -B-; muchas palabras quichuas que se escriben en los diccionarios con P— se pronuncian con -B-. Por ejemplo, champa se pronuncia chamba.

La consonante interdental -C-, tan interesante, será estudiada junto a las otras que determinan el interesante fenómeno del seseo y ceceo americano.

Las alveolares -l- -r- ofrecen el fenómeno de su confusión, que según opinión de Canfield parece representar fenómeno de evolución costeña, de origen andaluz posterior a la conquista. Esta confusión común en Panamá, Cuba, Santo Domingo y Venezuela (12) es sumamente notable en Puerto Rico donde predomina el cambio de -r- en -l-; -puelta- por -puerta-, -veldá- por -verdad-, etc. Aunque según Navarro Tomás (13) se encuentran en la Isla tres articulaciones, la ya citada, la que cambia -l- por -r-, -sarto- por -salto-, -arguno- por -alguno-; y una tercera que reduce ambos sonidos a uno intermedio que no se deja clasificar bajo ninguno de ambos tipos.

Tendencia muy extendida en América es la asibilación de -R-, que se encuentra en Nuevo Méjico, Guatemala, Costa Rica, Cordillera oriental de Colombia, Ecuador, Bolivia, Chile y Argentina occidental. Parece que este fenómeno obedece a influencias nortecñas, no andaluzas, pues en España no se encuentran más que en Navarra y

Aragón; por lo tanto, se cree que entraría en América el siglo pasado, siendo relativamente moderno.

Cuando la -r- se combina con la -t- formando el grupo -tr- tiende a pronunciarse casi como ^ác. -chaje- por -traje-, -achós- por -atroz-.

En Guatemala llega casi a confundirse la -r- con la -s- castellana, -sopa- por -ropa-, -salo- por -ralo-.

Es notable que este fenómeno no se registra en el Salvador, Honduras, Nicaragua, ni en el Caribe, ni en la pronunciación costeña de Colombia, Venezuela, Perú y Ecuador, lo que viene a afirmar su origen tardío, ya que sólo se dio en las zonas conservadoras de todos estos países.

Entre las alveolares encontramos el fonema -s- que cuando va al final de sílaba tiene una gran tendencia a perderse o a aspirarse.

Este fenómeno está hoy muy extendido por Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, El Salvador, Nicaragua, Honduras, Panamá, Venezuela, costas de Colombia, Ecuador, Méjico, costa norte del Perú, Chile y la región porteña y parte del interior de Argentina. Según Amado Alonso la pérdida completa parece ser característica de poblaciones negras. Parece que por su ubicación es de evolución tardía, como en la época de la conquista americana hubo población negra bastante numerosa en España, se pregunta Canfield, ¿será acaso éste un caso de superestrato negro? La pregunta naturalmente no tiene más que un valor relativo como hipótesis.

Estudiando las consonantes alveolares, venimos a tropezar con el característico fenómeno del seseo americano, que ocupa el segundo lugar por su antigüedad, el primero es la oclusión de -B-D-G- fricativos, entre los caracteres

de la pronunciación americana, siendo por tanto un fenómeno de los llamados de evolución temprana.

Como en su forma más corriente, este seseo representa el ceceo histórico, ya que su pronunciación es la de la antigua ç, se ha propuesto por algunos lingüistas el cambio de nombre y llamar a este fenómeno ceceo.

Sin embargo, en la América actual hay lugares donde se conserva la -s- castellana pura o sea la apicoalveolar-fricativa-sorda; son estos lugares el departamento de Antioquia en Colombia y ciertos sitios de Puerto Rico. En ciertas regiones como El Salvador, Nicaragua, Honduras, partes de Venezuela, Colombia y Puerto Rico se oye también una -s- dental-ciceada y de poca tensión.

En "La frontera del Andalúz" se proponen estas distinciones que aparecen hoy en América. La articulación que representa la antigua ç de los tiempos de los Reyes Católicos, que se pronunciaba -ts- se encuentra hoy en la sierra del Ecuador, norte de Méjico, Perú y norte de Argentina, se distingue este sonido por su articulación dental, por su timbre sibilante puro y su alta resonancia.

La -s- dorsoalveolar, menos sibilante en su timbre, que es la que Navarro Tomás denomina predorsal, es la de origen andalúz, extendida en América, después de 1492, y que con algunos variantes es la más frecuente en América, ya que se da en Chile, Argentina, menos al nor-oeste de Colombia, menos en Antioquia, Venezuela, centro y sur de Méjico, Guatemala, Costa Rica, Panamá, Cuba, Santo Domingo y zonas de Puerto Rico.

La -s- apicoalveolar, antes citada que se conserva en Antioquia y zonas de Puerto Rico.

En Puerto Rico, siguiendo el estudio de Navarro Tomás, encontramos todas las variedades de -s- estudiadas,

la dento-alveolar, la predorsal o andaluza con tendencia al ceceo, localizada al sur de la isla y la apicoalveolar o castellana localizada en el núcleo de Lares.

En el Ecuador, siguiendo el estudio de Humberto Toscano, encontramos que no se da la -s- castellana sino la andaluza, pero con ciertas variantes, pues es prealveolar de fricación suave y timbre muy agudo. La -s- de la costa es como la de la sierra, pero de timbre menos agudo. En la sierra se pronuncia siempre la -s- final de sílaba, y en la costa se aspira.

Como la lengua quichua tiene el sonido -sh- equivalente al de -x- castellana anterior al XVI, es frecuente sobre todo entre los indios cambiar la -s- española por este sonido -sh-, por ejemplo —Cashimiro- por -Casimiro-, -cashicar- por -casacar-, -coshtumbre- por -costumbre-, etc.

Dentro de las consonantes palatales se nos presenta uno de los fenómenos más distintivos del español americano, el conocido problema del yeísmo, con todas sus variantes.

Precisamente la nivelación de -ll- y -y- en el sonido palatal -fricativo- sonoro o sea el yeísmo, o la diferencia de estos sonidos con la inclusión del sonido $\overset{v}{Z}$ plano y algo áspero, sonoro, o sea el $\overset{v}{Z}$ eísmo, han sido dos de las cuatro isoglosas propuestas por Pedro J. Roma, para la distribución del español americano en zonas dialectales. Según él, existe nivelación o yeísmo en parte de Méjico, Antillas, América Central costa pacífica de Colombia, interior de Venezuela, zona costera del Ecuador, zona meridional y costera del Perú, centro de Chile, provincias gauchescas de la Argentina y zona ultraserrana del Uruguay. Existe $\overset{v}{Z}$ eísmo en parte de América Central, zona

costera y serrana del Paraguay, las provincias argentinas de Misiones, Corrientes y Formosa, las provincias gauchescas, zona ultraserrana y fronteriza del Uruguay y zona de Concepción en el Paraguay.

La confusión de -ll- y -y- en un solo sonido parece que tiene su origen en la relajación articulatoria de la -ll-.

Como ha señalado Amado Alonso el yeísmo casi siempre ha sido cosa urbana, tanto en España como en América, así en los países donde conviven ambos sonidos se nota más la distinción en el campo que en la ciudad.

La distinción entre -ll- y -y- se mantuvo hasta el siglo XVII y nació la confusión como fenómeno urbano, probablemente en Sevilla. En España el yeísmo no es fenómeno general, aunque sí muy extendido, pero hay muchas zonas que distinguen los dos sonidos.

Según Canfield hoy existen en América regiones que nivelan los dos sonidos, pero también hay otras muchas que los distinguen como la cordillera oriental de los Andes colombianos, el sur del Ecuador, parte de Perú y Bolivia, el Paraguay, el norte y sur de Chile y parte de Argentina.

Hay lugares de distinción, o sea ^vZeístas, que mientras han perdido la articulación palatal-lateral del símbolo -ll- mantienen su función de fonema, mediante la variante rehilada del fonema -Y-. Entre las regiones yeístas se destacan territorios con fuerte rehilamiento de -y- como Argentina, Uruguay, Puerto Rico, Antioquia (Colombia) y zonas de Méjico.

Al lado de este fenómeno se da el opuesto, o sea regiones que debilitan tanto el sonido -y-, que llegan a perderlo o vocalizarlo, estas regiones son: Honduras, el Salvador, Nicaragua, Guatemala, Costa Rica, parte de Co-

lombia, Perú y Méjico, donde se oye -bea- por -bella-, especialmente se nota en las terminaciones -illo- -illa-, -panecío- por -panecillo-, -amaría- por -amarilla-.

Como caso curioso y debido al sustrato indígena encontramos que en el Paraguay se pronuncia la -y- africada, haciendo distinción con la -ll-. Este sonido palatal-africado es muy común del guaraní, de ahí su permanencia en esta región bilingüe.

El sonido palatal-africado-sordo, representado en las consonantes españolas por el fonema -ch- presenta ya en la pronunciación dialectal española multitud de variantes, tanto en lo que concierne al punto como al modo de articulación, pues va desde prepalatal a postpalatal y de africada a fricativa.

En Puerto Rico y en Santa Cruz de Bolivia y costa atlántica de Colombia, se ha encontrado el sonido -ty- como equivalente a -ch-, como -notie- por -noche-, lo que opina Canfield pudiera ser una imitación africana de la ^vc, dada la mucha población negra que habita en estas regiones.

En Chile la -ch- se pronuncia casi alveolar, y con tendencia apical, semejante a la antigua -ts- representada por -Z- hasta el siglo XVI.

Y finalmente en este breve estudio llegamos a las consonantes velares, que nos ofrecerán algunos casos curiosos e interesantes.

Uno de ellos es la -R- velar, tanto sorda como sonora que se da en Puerto Rico y en zonas de Cuba, Santo Domingo, Colombia y Venezuela. Navarro Tomás, ve en la -rr- velar "una acomodación del sonido castellano al medio indígena y mestizo, bajo la influencia especial de la fonética boricua"; (14) pero Bertil Malmberg opina que

no es necesaria esta influencia indígena, pues el mismo fenómeno conoce paralelos en el mundo iberorrománico, ya que la -r- velar se encuentra en el portugués de Lisboa, en dialectos Provenzales y Franco-provenzales y en el francés actual, encontrándose el origen de ésta en la transformación de la -r- (doble), única supervivencia, como en castellano, de las antiguas geminadas en uvular y generalizándose después la articulación posterior de la simple (14).

En términos generales parece corresponder al territorio americano que aspira la -s- final de sílaba, otro fenómeno fonético interesante consistente en la velarización de la -n- final.

Pero, sin duda alguna, es el sonido velar fricativo sordo representado por el fonema -j- el que más variantes ofrece dentro de las velares en el español americano. Este sonido, procedente de la antigua -x- que se pronunciaba como fricativo-sordo-palatal, tiene en América dos variantes principales. En Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, América Central, Colombia y Venezuela parece que la antigua -x- perdió el elemento sibilante y se aproximó a la aspiración semejante a la de la -h- que se daba en Andalucía. En Méjico, Perú, Argentina, Ecuador, Bolivia y Paraguay, representa una conversión posterior conservando rasgos del primitivo sonido palatal.

Parece que éste ha sido uno de los cambios más lentos, que ha ido de la ciudad al campo, pero que se efectuó en todo el territorio de habla española.

Todavía en El Salvador, Guatemala y el Ecuador hay una pervivencia del antiguo sonido palatal en palabras indígenas medio castellanizadas como -oxota-.

En Puerto Rico la articulación de la -j- ofrece el mis-

mó sonido blando y suave de la -h- aspirada. Se pronuncia igual -joven- que -huir-. Cuando la -J- va situada entre vocales, aparece frecuentemente como una simple aspiración sonora. En el Ecuador el sonido -J- queda reducido también en la Costa a una simple aspiración sonora, en la Sierra se pronuncia fricativa pero mucho más blanda que en Castilla, entre los indios y el vulgo se pronuncia como uvular vibrante. -mujier- por -mujer-, -jefe- por -jefe-.

Resumiendo, podemos decir que los principales factores que han determinado y determinan la fonética del español americano son tres, el primero el grado de cultura a que había llegado el país colonizado al arribo de los españoles y la fuerza, por consiguiente, de la tradición indígena; el segundo, el tipo de colonización realizado; y, el tercero, el desarrollo cultural y étnico después de la Independencia y separación de España.

Lo que más extraña en este desarrollo del español americano es la fuerza de la tradición hispánica, la que actúa para que las diferencias fonéticas no sean realmente muy notables, porque a pesar de los motivos fonéticos que hemos estudiado y las variaciones a que dan lugar, el dominio de la lengua española, constituye todavía, según B. Malmberg, un imperio lingüístico-cultural donde nunca se pone el sol.

N O T A S

- (1)— Lincoln Canfield. *La pronunciación del español en América*. Bogotá 1962.
- (2)— Bertil Malmberg. *Estudio de Fonética Hispánica*. Madrid, 1965. C. S. I. C.

- (3)— Navarro Tomás. *Manual de pronunciación española*. Madrid, 1965.
- (4)— Menéndez Pidal. Prólogo al "Primer of Spanish Pronunciation". Tomás Navarro Tomás y A. Espinosa. New York, 1926.
- (5)— P. Henríquez Ureña. *Observaciones sobre el español de América*. R. F. E. Tomo VIII.
- (6)— Humberto Toscano. *El español en el Ecuador*. Madrid, 1959. C. S. I. C.
- (7)— Navarro Tomás. *Manual de pronunciación español*. Op. cit.
- (8)— Lincoln Canfield. *La pronunciación del español en América*. Op. cit.
- (9)— Bertil Malmberg. *Estudios de Fonética Hispánica*. Op. cit.
- (10)— M. Post. *Southern Arizona Spanish Phonology*.
- (11)— Heberto Lacayo. *Apuntes sobre la pronunciación del español de Nicaragua*. Chavarría Aguilar. *The phonemes of Costa Rica Spanish*.
- (12)— Henríquez Ureña. *El español en Santo Domingo*.
- (13) y (14) Navarro Tomás. *El español en Puerto Rico*. Puerto Rico, 1966.
- (15)— A. Martinet. *Economie des changements phonétiques*.

Para el lector enterado en temas de lingüística, aclaramos que la falta de signos tipográficos debe suplirse con un espíritu de tolerancia y buena voluntad.

LUIS A. MOSCOSO VEGA

VIDA, TRANSFORMACION Y RESURRECCION
DEL VOCABLO ESPAÑOL

INTRODUCCION BREVISIMA

La obra completa de esta revisión de voces llevará mucho tiempo. Hoy adelantamos, para conocimiento de los lectores y especialmente para satisfacer de algún modo a los estudiosos, las páginas que siguen y que contienen apenas las primeras letras del abecedario.

El propósito del presente estudio es servir al lector en los problemas que se le pueden presentar al estudiar las obras clásicas de nuestra Lengua. Es, pues, un servicio dedicado sobre todo al estudiante de Letras. Si al recorrer por ejemplo Quevedo se descubre un término raro y no se lo encuentra en el Diccionario actual de la Academia, se lo encontrará aquí. Esto, para cuando no exista el término y para cuando haya cambiado su acepción, el servicio será más beneficioso: véase, v.gr., la voz *déspota*.

Este será con el tiempo —llevará muchos años de dedi-

cación— un diccionario al revés. En un diccionario generalmente se busca la voz que se ha introducido al léxico, pero aquí se encontrarán los términos que han desaparecido, los que han sufrido una evolución, los que han desaparecido un tiempo y han vuelto a aparecer en otro, los que se han enriquecido con una extensión filológica, etc., etc.

Se aclara también que la fuente principal para este estudio ha sido el *Diccionario de Autoridades*, pues en realidad pocas son las voces tomadas de otros diccionarios, como *abarcia*, del de Zerolo, *Isaza* y *Miguel de Toro* y *Gómez*. No se podría examinar todos los diccionarios fuera de la Academia y apenas si nos hemos permitido estudiar los más célebres como el que citamos.

No se apuntan aquí todas las voces que contienen cambios morfológicos, pues, estas son muchas en nuestro Idioma, ni las que han sufrido cambios ortográficos. Entre las primeras estarían *algebena* por *jebena*, *aconsegucscer* por *aconsejar*; y entre las segundas, para no citar sino una sola, *españdir* por *expandir*.

El lector notará también la cantidad de términos para denominar determinadas plantas y que tienen hoy otros nombres, pero que el lector de libros antiguos puede verlos y no saber su significado. Lo mismo sucede con los términos de denominación de tejidos, de los de embarcaciones, de los de medicina (entre los que abundan los que comienzan con *dia*), etc., etc.

Y por último haremos notar los términos que han desaparecido del vocabulario castellano y se han conservado intactos en las zonas rurales de nuestro país especialmente, como la voz *agüelo*, *ahuelo*, para no citar más.

La introducción debiera ser más explicativa, pero co-

mo aquí entregamos únicamente una muestra, vaya lo dicho como suficiente presentación del presente estudio cuyas primicias damos en homenaje a nuestros conciudadanos.

— A —

- Abadejo** Con el significado de pez, insecto y bacalao, nace esta voz y permanece hasta nuestros días; pero con el significado de “ave muy pequeña, viva e inquieta” (la *cauda trémula* de los latinos), ya no asoma hoy. El Diccionario de Elías Zerolo y otros la traen con la definición: “pájaro del género régulo”. La acepción de ave consta del Diccionario de Autoridades.
- Abadessa** Existe desde 1726 hasta el presente. Lo único que ha sucedido es la supresión de una de las eses con que se escribía en Autoridades: *abadessa* (del Latín del Siglo VI: *abatissa*).
- Abalado** Constó del Diccionario de Autoridades y en él mismo ya se lo calificaba de “término antiguo”. Hoy no tiene la acepción de esponjoso o fofo.
- Abalgar** Se usó en 1726. No consta hoy sino del Diccionario Histórico. Era una especie medicinal purgante.
- Aballar** Con el significado de “llevar apresuradamente el ganado”, ha desaparecido esta voz. Existe hoy con diferentes acepciones. El Diccionario Histórico trae la acepción

- de “apresurar” en la conducción del ganado, como se empleó en 1726.
- Abarcia** Hambre canina. No consta de Diccionario de Autoridades y tampoco lo trae el Diccionario Histórico. No obstante, ha tenido algún uso y consta incluso en el Diccionario de Zerolo.
- Abatear** En la antigüedad tuvo el significado de “lavar la cabeza” y de allí se transformó en “batear” lo mismo que bautizar. El Diccionario Histórico lo señala como errata por batear, siendo en realidad el fonema antiguo *abatear* (según el Diccionario de Autoridades) ya que *batear* lo trae éste como sinónimo de bautizar. Lo otro era simplemente lavar la cabeza pero no en el acto del bautismo.
- Abdomen** Con el sentido de “cierto género de tela que abraza las tripas y las sostiene por medio de cuatro tendones” ya no trae la Academia. En cambio en el siglo XVIII tenía únicamente el de vientre. ¿Del nombre de aquel artefacto de cirugía antigua vino la denominación de esa parte anatómica? El Diccionario Histórico no recoge dicha acepción.
- Abella** Equivalente de abeja. Y por ello, *abellero* el que cuida las abejas.
- Abernardarse**.. “Hacer de guapo y valiente”. A fines del Siglo XIX ya no constaba de la Academia. El Diccionario Histórico recoge la acepción.
- Abernuncio** ... “Oposición a las cosas que pueden ser de

- mal agüero". En 1726 se la conocía como corrupción del latín *agrenuntio*, renunciar.
- Abertero** "Lo mismo que abridero o cosa que tiene abertura". Valía por abridero aplicado también a la fruta. Hoy se dice "abridor" al durazno de tal condición. El Diccionario Histórico apunta esta situación.
- Abesana** "Yunta de bueyes". La Academia lo trae como equivalente de *besana* que lo da con el valor de "labor de surcos, surcos o medida agraria". A fines del Siglo XIX era igual que ahora en la Academia.
- Abeya** Lo mismo que *abeja*. Y *Abeyera* por colmenar.
- Abobas** Boba, neciamente. No anota el Diccionario Histórico el uso de *Sta. Teresa*.
- Abolengo** No hay problema con su significado, pues es igual desde el pretérito hasta el presente. La Academia al comienzo exigió que se escribiese con *V* y no con *B*, puesto que el origen es de *avus*, latino que significa edad y de allí, con *Cicerón*, abuelo. Hoy la Academia señala la etimología directa de abuelo y por eso se escribe con *B*.
- Abolsado** La Academia no trae sino el verbo *abolsar* y ha eliminado el adjetivo *abolsado* empleado académicamente al comienzo.
- Abuhado** Lo trae el Diccionario último pero no con el sentido original de principios de la Academia que era: "escondido y retirado de la luz, como hace el buho. También se daba antes el sentido de "descolorido y páli-

- do y como abotagado e hinchado". Esto último ha quedado únicamente hoy.
- Acanthobola** .. "Instrumento con que los cirujanos sacan de la garganta las espinas".
- Acanthylidis** .. Ave fabulosa de invención griega.
- Acapizarse** Esta voz antigua ha tomado un sentido traslaticio. Antes decía: "asirse de las greñas", tomándose del *capillus* su acepción única de cabello; pero, como *capillus* origina también el *caput*, cabeza, hoy define la Academia: *acapizarse*, "agarrarse uno a otro riñendo y dándose cabezadas".
- Acaptar** Antes era: "comprar"; hoy la Academia dice: "pedir limosna", dando al *captare* la acepción de "solicitar".
- Accr** Hoy se escribe *acebo*.
- Acercén** "De raíz, sin dejar nada".
- Achinesia** La Academia hoy dice: "acinesia, privación de movimiento". Antes la Academia se refería específicamente a la suspensión momentánea de pulso: "descanso medio entre el *sístole* y el *diástole*".
- Aciche** La Academia remite hoy a "acche" con el significado de *caparrosa*; en cambio la Academia en 1726, decía: "instrumento a manera de piqueta para cortar ladrillos".
- Acidates** Hoy y con el mismo significado de antaño, se dice "acirate".
- Acies** Escuadrones militares. Autoridades lo recogió y señaló como anticuado. No obstante, el léxico militar lo trae como determinado "orden de batalla de los romanos",

- como consta del Diccionario Militar, Aeronáutica, Naval y Terrestre de G. Cabanellas de Torres. No menciona este vocablo el Diccionario Histórico; tampoco Nebrija.
- Acipenser** Desaparecida hoy quedando únicamente asturión o esturión.
- Acorar** Ha perdido hoy el sentido de matar, ahogar, etc., conservando la acepción de afligir, acongojar, etc. Es un murcianismo.
- Acorcaar** Quitar el casco a las cabalgaduras. Despalmar, en el Diccionario actual y apenas en la tercera acepción.
- Acuernar** Término del torco que acaso hoy está reemplazando con otra palabra. Dice la definición de Autoridades: "... dar a entender la parte hacia donde tira a embestir y herir el toro... lo que se conoce por el movimiento de la cabeza de la res..."
- Acullir** Acoger, albergar.
- Adamamiento** Se ha perdido esta voz y ha quedado únicamente el verbo adamar.
- Adanismo** La Academia hoy remite a adamismo, doctrina y secta de los adamitas. Antes adanismo era expresamente "concurso de gente desnuda".
- Adaragadante** El que se cubre con la adarga. Hoy existe el verbo adargar.
- Adarmento** Ganado vacuno. El latino que originó la acepción de ganado vacuno y todo género de ganado mayor, es armentum.
- Adelantación** .. Lo mismo que adelantamiento.
- Adestrador** Convertido hoy en adiestrador.

- Adevino** Por adivino. En las porciones rurales se oye adevino y se lo toma como barbarismo siendo en realidad castellano antiguo.
- Adherecer** Hoy se dice adherir.
- Adjungir** Ha quedado realmente el sustantivo *adjunción*, pero el verbo ya no consta. *Adjudicar* tiene otro valor.
- Adjurable** El sentido original comprendía un atributo de Júpiter a quien se invocaba o se juraba en su nombre. Hoy se ha trasladado su sentido, guardando no obstante alguna relación: “aplicase a la persona o cosa por quien se pedía jurar”.
- Ado** Equivalente de adonde.
- Adonida** Aplicado a Marte por haber dado muerte a Adonis.
- Adreso** El memorial o papel que contiene alguna representación hecha al príncipe.
- Adrianes** Hoy se permite el singular con equivalencia de *juanete*. Antes *adrianes* valía por callos de los pies. Este es un ejemplo de la evolución filológica.
- Advena** Equivalente de advenedizo.
- Adyacencia** Calidad de adyacente. No trae hoy la Academia.
- Aerofilacios** Grandes concavidades de tierra llenas de aire.
- Aescarramonchones** Lo mismo que a horcajadas.
- Aescuras** Sin luz. de A y Escuro. Escuro usa el vulgo campesino y es otra voz tomada por barbarismo.
- Aexcuso** Modo de decirse alguna cosa, excusán-

dose el que la dice para que no se sepa el autor y a fin de evitar el daño que le puede causar.

- Afalecer** Fallecer.
- Afigir** Fijar. Hoy se indica afijar como anticuado. También afixo.
- Afillar** Prohijar, adoptar.
- Afir** Cierta medicina.
- Afistolar** Afistular.
- Afixamiento** .. Quedar una cosa fija en algo.
- Afo** Caverna, gruta.
- Afratелarse** Establecer relaciones de hermandad.
- Agastar** Gastar.
- Agegado** Agregado.
- Agenollarse** Arrodillarse.
- Agenuz** Neguilla.
- Agironar** Hacer girones una cosa.
- Agrete** La Academia lo da como zumo ácido con la voz agrio, pero en su origen agrete era el licor que tenía una mezcla de agrio con suavidad. Fue término culinario como sorbete, etc.
- Agrillado** Lo que está preso con grillos. La Academia trae hoy este término pero con un sentido diferente: dice agrillarse, igual grillarse: entallecer el trigo, las cebollas, ajos y cosas semejantes. Es término muerto porque ya no se agrilla al penado.
- Agruador** Esta voz es un auténtico ejemplo de cambio absoluto de sentido. Antes era simplemente agraviador; hoy es agorero.
- Aguabresa** Conducto interior de la pared que reco-

ge el agua del tejado, que sin chorrear ni hacer daño o causar molestias, es llevado al albañar subterráneo. Dichos conductos se los emplea mucho en arquitectura pero el término ha desaparecido.

- Aguacivera Existe hoy, solo que se escribe con B.
- Aguadaña Guadaña.
- Agugerero El que hace o vende agujas. Hoy queda agujetero, el que hace o vende agujetas.
- Ahao Interjección para llamar a alguien que está distante.
- Ahedo Roca o cerro alto.
- Ahorcador El que ahorca o hace ahorcar.
- Ahuelo Abuelo. En la campiña ecuatoriana se oye con frecuencia este arcaísmo.
- Aidoro Ayuda, asistencia.
- Alabega Albahaca.
- Alabesa Una especie de asta usada y fabricada en Alaba y por ello se las llamaba alabefas.
- Alabez Los lados del escudo o adarga, levantados desde su centro y que bajan a la circunferencia.
- Alagarera Habladora. Hoy, algarera.
- Alagreza Alegreza.
- Alaica Hormiga. Hoy, aluda.
- Alamire Alamirré.
- Alanzada Cierta medida en tierras de labor.
- Alar En lo antiguo equivalente de halar. Hoy, alar es alero. En plural, alares era el alar de hoy en la segunda acepción.
- Albatara Enfermedad venérea en la mujer.
- Alcam Planta medicinal muy amarga. Todo amargo.

- Alcántara** Puente. Hoy queda solo como caja de madera usada en los telares.
Sin embargo, en el léxico moderno consta *alcantarilla* que no es sino un diminutivo de alcántara como puente.
- Alchermes** Gusano muy pequeño.
- Alcibiadio** Planta que cría en la arena.
- Alcofa** Espuerta.
- Aldica** Una variedad de caña.
- Alegustre** Arrayán.
- Alerce** Arbol corpulento.
- Alexijas** Una especie de pastel.
- Alfeliche** Alferecía.
- Alfolla** Tejidos de seda y oro.
- Algalaba** Una especie de vid silvestre.
- Algarino** Escondido, metido en cuevas.
- Algrinal** Tocado femenino antiguo.
- Alhavega** Albahaca.
- Alhelga** Armella.
- Alhocigo** Alfóncigo.
- Alhoja** Alondra.
- Alholla** Alfolla.
- Alipte** El que tenía por oficio untar con aceites o unguentos a los que se habían bañado, a los enfermos o a los luchadores.
- Aliquitar** Probar, examinar, etc.
- Alisongeador** .. Lisonjero.
- Alixar** Ejido.
- Algabibe** La Academia trae hoy esta voz pero con el significado del término *ropavejero*. El primer sentido "el que vende ropa hecha", que tenía en el Siglo XVIII, se ha perdido completamente.

- Aljófár** Ultimamente tiene esta voz equivalencia a rocío. Antes era simplemente la perla menuda como da hoy la primera acepción la Academia.
- Aljonge** Lo mismo que ajonge.
- Alkali** Cierta planta de gusto salobre.
- Alkanquegi** Planta de color rojizo. Se decía también alkaquengi o alkakengi.
- Allico** Hierba que nace entre el lino cuando está en sementera.
- Allora** Vale por entonces y la Academia lo apunta hoy como anticuada. En el Diccionario de Autoridades no consta y tampoco en Nebrija. La Academia de 1899 lo trae también como anticuado; lo mismo la de 1884. Palabra que la empleó Berceo del Siglo XII al XIII, no fue recogida por Autoridades y, no obstante, mucho después la mencionan muchos diccionarios como anticuada.
- Almacería** La cerca de tapia o vallado de una huerta. El Latín dice *maceries*, *ei*, cerca de piedra seca, y el árabe, *almahger*, cerca.
- Almalaque** Vestido árabe.
- Almancebe** Al comienzo era el conjunto de redes, barco y demás aparejos para pesquería. Hoy se ha reducido su significado a una "especie de red usada en Guadalquivir. Con este término ha sucedido lo contrario de otros, que en lugar de contener más acepciones se ha reducido a una sola con el correr del tiempo.

- Almanta** Es un caso específico de sustantivo traslaticio. Antes valía por almáciga y hoy es: "porción de tierra que se señala con dos surcos grandes para dirigir la siembra".
- Almar** Igual que avahar.
- Almarrega** Un tipo de tejido o tela hasta hecha de pelo de borrico.
- Almelle** Almendra.
- Almendola** Almendra.
- Almendolón** Y almendón, almidón.
- Almenorete** ... Equivalente de "al menos" o "a lo menos".
- Almetoli** Alcuza o aceitera.
- Almexia** Algo como el algrinal. (Véase en este mismo vocabulario).
- Almincantarath** Círculo paralelo al horizonte. Círculo de altura.
- Almisor** Caballo, y **almisora**, yegua. También, mula.
- Almogaraves** .. Soldados viejos y experimentados. Vale tanto como **almogavares**.
- Almogote** Batallón o cuerpo de infantería formado en batalla. La trae el Diccionario Militar de Cabanellas de Torres.
- Almohater** Igual que **Almojatear**, sal amoníaco. La Academia de hoy trae **Almohatre** con dicho significado; sin embargo, Autoridades entre **almohater** y **almohatre** sienta diferencia.
- Almóndiga** Albóndiga.
- Almorrana** Con este nombre - enfermedad de tumor en el ano o en la extremidad del intesti-

no recto, y también denominación de dicha parte - se ha sutilizado mucho en español y ha quedado en definitiva ya no como parte anatómica sino como afección.

Almorrefa Autoridades dicen de esta voz que ya no tiene uso porque se refería a un modo de enladrillar con azulejos enlazados. No obstante la Academia de hoy trae la voz y la remite a cinta en su cuarta acepción que dice: "hilera de baldosas que se pone en los solados, paralela a las paredes y arrimada a ellas". Es un caso de fino sentido traslaticio.

Almudena Son varios los derivados de almud, pero éste almudena, necesario porque significa la casa donde se guarda el trigo, ha desaparecido. Queda hoy incluso almudero, el que guarda las medidas públicas de áridos. Se conserva hoy almudí equivalente de alhóndiga que es similar a almudena.

Almurca Zumo de la aceituna que se la separa del aceite por ser más pesado.

Alo Consuelda.

Aloharias Pechinas en la segunda acepción. En lo antiguo aloharias no corresponde al término arquitectónico de pechina con la primera acepción de hoy de venera.

Alotón Almez.

Alpartaz Voz de sentido traslaticio evidente. Antes: saco de malla; hoy, trozo de malla de acero pendiente del borde inferior del al-

ñete. Las palabras giran al rededor de un pensamiento lexicográfico y, como si aquel fuese un círculo, se detienen en un punto por una época y en otro punto en otra.

- Alfón** Albarazo.
- Alquival** Igual que alequicel.
- Altamerón** Ladrón de partes altas. Hoy permite la Academia la voz altanero.
- Altanería** El origen de esta voz —la caza que se hace con halcones que suben muy alto— y que consta apenas en la tercera acepción, casi no tiene empleo y por ello se ve que tiene un sentido traslaticio en el presente con el significado de altivez, soberbia, etc. Autoridades ya indica en su segundo artículo que se la usaba “metafóricamente”.
- Altanto** Tanto.
- Altivedad** Altividad.
- Altohordo** Navío grande.
- Aludo** El significado de “animal que cría alas como las hormigas” ha desaparecido con esta voz y hoy es simplemente “de grandes alas”.
- Alumbrea** Alumbre.
- Alutación** Granos o pepas de oro que se encuentran en la superficie de la tierra o a muy poca profundidad.
- Alvidriar** Vidriar o barnizar los objetos de cerámica.
- Amacena** Damascena (ciruela).

- Amachamartillo** Con firmeza, sólidamente.
- Amanteniente** Con fuerza, a manos llenas, sin reparo.
- Amatar** Antes, matar. Hoy, al menos en el Ecuador, causar mataduras a una bestia por ludirle el aparejo. Es la única acepción que se da a este término.
- Ambulario** Vestidura larga y telar. Faldulario.
- Amejorar** Mejorar.



EFRAIN JARA IDROVO

INVOCACION A LA VIDA

¡ Ven a mí, agitación universal,
inmunda Vida amada!
¡ Envuélveme en la velocidad de tus sombríos torbellinos,
quebrántame con terrores y relámpagos,
mis huesos pon a sonar
con el sonido ávido del festín de las moscas,
ábreme en llaga y abandóname en un pozo de sal!

¡ Amor, que los buitres perciban mi poderosa hedentina!
¡ Que el perro muerto o la flor pisoteada
me pongan a llorar!
¡ Que en los barrancos calcinados de mis ojos se frustre
la frescura insidiosa de las semillas de las apariencias!
¡ Que se agriete mi corazón
igual que los labios del sediento
y mi sexo despierte con un alarido,
como si un enorme cangrejo lo aprisionara entre sus pinzas!

¡ Hiende los muros, Amor,
puta Vida adorada,

arrásalos con tu cola de planetas enloquecidos;
piedra a piedra, demuele
las construcciones del conocimiento!
¡Dame la sabiduría del puñal,
que sólo cree en la sangre;
la seguridad de la serpiente
que únicamente fia del veneno;
la libertad del viento que se persigue a sí mismo,
como el alucinado! . . .

¡Rompe los candados de la locura
y entrégame sus cofres de mariposas aturdidas;
redímeme de las gotas corrosivas del antes y el después,
de las esperas
y sus vientres llenos de relojes congelados;
permite que las relaciones
entre la muerte y yo sean, apenas,
las del hombre solitario que acaricia a su gato.

Y, sobre todo, concédeme que nada me sea indiferente,
que cuanto se desnude en mi ojo
remonte al mundo con un murmullo de estrellas,
que todo deje un reguero de vísceras en mi conciencia:
la agonía del escorpión dentro del círculo de fuego,
el paladar del prójimo
azotado por las espinas del hambre,
el pequeño fragmento de madera roído por el océano!
Porque si nada de esto
me tritura los testículos, Amor,
es porque hay sitios de mi alma que no conozco todavía . . .

Isla Floreana, Galápagos, 6-IX de mil 968

JACINTO CORDERO ESPINOSA

NO SOY SINO UN HOMBRE

No soy sino un hombre entre miles de hombres.
Si tuviera mañana que morir
nada y todo desaparecería conmigo.

¡Oh! corazón, isla palpitante de luz
rodeada por la niebla del tiempo,
hoja única abrigada por la muerte,
la noche desconocida y milenaria
te ciñe como al borde de una lámpara.

Un día la tierra y la hierba
te cubrirán para siempre como a una semilla.

¿Alguien contestará a tu latido,
a tu pregunta inmortal?

¡Alma mía irrepensible y sola!
Ahora oigo tu rumor,

como la noche,
como el tiempo y como el mar,
descender por mi cuerpo,
tu tibio coágulo de música
mueve mis manos que escriben en el papel
¡Oh sagrada poesía!
conduce mis pies que regresan
de las llanuras en el crepúsculo,
que han pisado la tierra pegajosa y tenaz
donde duermen los que fueron mis padres.

Toco la cabeza de un niño,
la forma de un seno
o un vaso
y reflejan su imagen solitaria
en las pupilas ciegas que llevo en mis manos.

Pan de mi mesa pobre
que apenas pesa en el paladar
y cae al corazón
con su aroma de siglos.

Amor que endureciste mi miembro
para vencer a la muerte,
de tus entrañas surge la cabeza de un niño.

¡Alegría, qué lejanas tus banderas,
como un fuego en la montaña!

Cuenca, 1962

ADALBERTO ORTIZ

NEGRITUD CON BEMBOSIDADES

Otra vez bongó
y más bongó y más bongó y más bongó
Otra vez bambú,
del yoruba y del bantú
Sucna Malambo cutumbo catinga,
con su bombo mandinga-Changó.
Muntu del Congo Katanga,
hasta América llegó
y en nuestra sangre prendió.
Vibran la cumbia, la bamba, la rumba.
Marimba del mambo cantó:
Vuelve Patricio Lumumba
desde el fondo de su tumba.
Momotombo calatabú,
Momotombo calatabú.
Otra vez bongó
y más bongó y más bongó y más bongó
repiqueteando con nuevo afán

de Nigeria a Panamá
de Camerún a San Juan:
Candombe conga hembé,
macumba del bamburé.
Mamapunga y Maracumbo,
talambo-patacoré.
Que Dios nos libre de un chimbo,
dice un negrito viringo.
Cachimba-merecumbé,
gualanga patacoré.
Un bombo retumba en la jungla:
Vuelve Patricio Lumumba
revolviéndose en su tumba!
Otra vez bongó y más bongó y más bongó y más bongó.

Guayaquil, enero de 1969.

FRANCISCO OLMEDO LLORENTE

EN TORNO A LA UNIVERSIDAD

SER Y QUEHACER DE LA UNIVERSIDAD

La comprensión del ser de la Universidad es tarea ardua y difícil. Considerando la analogía ser-ente podemos decir que, así como el ser se oculta, desocultando al ente y fundamentándolo, la Universidad se oculta en su esencia, manifestándose y desvelándose en la vida y en el dinamismo de los pueblos. La Universidad es un ente vivo, dinámico, en constante devenir. En cuanto ser vivo, la Universidad tiene que autoexaminarse constantemente para no caer en la enfermedad mortal de la inmovilidad y del anquilosamiento. La vida sin novedad y progreso es vida aparente y muerte real. Paradójicamente, la Universidad es algo permanente como institución y como quehacer. Y es que la Universidad tiene una doble dimensión.

La investigación de la verdad en cuanto tal constituye el ser inmutable de la Universidad. En este sentido, la Universidad debe tender constantemente a la creación

de la "élite" del pensamiento para la dirección de la sociedad. La Universidad, según esta proyección esencial, está más allá de las modas del tiempo. Creo que existen circunstancias cuya validez está por encima de los cambios y con las cuales la Universidad —hoy como ayer— se mantiene o desaparece. El profesor Wittram, en su conferencia "La Universidad y lo problemático de sus tradiciones", alude a algunas de las circunstancias permanentes:

1º. "La vinculación indisoluble de las dos formas de la conducta científica, una enseñanza académica que sacia su sed continuamente en la investigación y una investigación que por estar obligada a la enseñanza puede hacerse cuestión de sí misma, precisar su responsabilidad por la enseñanza y dirigir los conceptos supremos".

Esta condición implica un mayor contacto entre profesores y alumnos, un diálogo sincero y abierto a través de reuniones, horas de consulta, coloquios, etc. Para realizar un mayor acercamiento entre profesores y alumnos es indispensable que cada facultad tenga las condiciones adecuadas en las que se propicie y facilite el acercamiento del alumno al profesor. Dice Wittram: "Cuando la comunicación entre los que enseñan y los que aprenden sea más intensa podrá desaparecer aquella concepción que envenena todos los esfuerzos científicos, según la cual el estudiantado y los profesores se enfrentan como grupos que luchan por las condiciones de trabajo y los intereses colectivos como consumidor y productor, comprador y vendedor de los bienes utilizables del conocimiento".

2º. Una segunda circunstancia señalada por el citado profesor es lo que nuestros antepasados llamaban "libertas escholastica", académica.

3º. La tercera y más importante, la que al decir de Wittram constituye la Universidad, es su sometimiento a una verdad que, en su esencia, sólo puede ser pensada como "única". Se podría decir que lo único permanente es el deseo de la verdad.

La segunda dimensión de la Universidad viene dada por el modo de realizar su misión fundamental. El "cómo" de esa tarea primordial es variable y debe estar determinado por las condiciones y circunstancias de cada pueblo.

Suele hablarse de pueblos desarrollados y de pueblos en proceso de desarrollo. Esta distinción debe repercutir en el modo según el cual cada país tiene que orientar la tarea fundamental de la Universidad. Toda Universidad debe ser centro de enseñanza superior e investigación científica. Esta tarea respondería a lo que suele llamarse ciencia aplicada. Los países en vía de desarrollo deben atender más a la ciencia aplicada que a la ciencia pura o básica. Entre las diversas carreras, los pueblos subdesarrollados deben incrementar aquéllas que más directamente influyen en el desarrollo social y económico de los pueblos, v.gr. facultades destinadas a la formación de profesores y, especialmente, las carreras tecnológicas que por su misma esencia, son el elemento más importante en el desarrollo económico.

La conexión entre la tarea permanente y la tarea variable de la Universidad debe estar orientada por la realización de cuatro funciones de las que habla Philip H. Coombs.

1º. Función educativa. Consiste en la preparación de un número adecuado de dirigentes y personal especializado para satisfacer las demandas de los elementos capacitados que el incremento económico y el desarrollo social requieran.

2º. Función investigadora. Consiste en impartir nuevos conocimientos y contribuir a adaptar el acervo mundial de conocimientos y tecnología actuales a las necesidades locales de desarrollo.

3º. Función de servicio público. Consiste en fomentar una mejor comprensión de las necesidades y problemas de desarrollo del país y a la vez en reforzar los medios para resolverlos.

4º. Función directiva. Consiste en proporcionar una buena orientación y ayuda práctica para reforzar los sistemas educativos generales.

La etimología de un concepto no es el medio más adecuado para conocerlo; sin embargo, puede ayudar a su esclarecimiento. La Universidad, como el universal, etimológicamente, es una "unidad" relacionada con una "multitud" que le fundamenta, sostiene y da significado. La "Universidad", como ha recordado recientemente Antonio Fontán, equivalía en la Edad Media a lo que hoy llamamos corporación, pero con el devenir de la Historia hubo una corporación especial que monopolizó el nombre de "universitas": la "universitas" magistrorum et scholarium": la Universidad de maestros y discípulos. El significado primitivo de la "universitas", como corporación, pone de manifiesto la autonomía y libertad de la Universidad.

El análisis fenomenológico de la Universidad conduce a resultados semejantes. Por una parte, se nos ofrece el elemento docente; por otra, el elemento discente. Ambos constituyen la unidad que es la universidad. El profesorado es el término fundamental de esta relación y, por ello, debe ser la preocupación primera de la Universidad. El profesorado es el principio vital de la Universidad. La

meta de toda Universidad debe ser lograr la dedicación completa de sus maestros a la enseñanza y, especialmente, a la investigación, pues una universidad sin investigación deja de cumplir una de sus tareas esenciales. La Universidad es la unidad de enseñanza e investigación. El segundo elemento de la Universidad, los estudiantes, tiene como finalidad principal el estudio, el aprendizaje y la investigación dirigida. Debe procurarse, mediante sistemas de becas, préstamos, etc., que el alumno se dedique totalmente al estudio. La dedicación exclusiva al estudio es tan necesaria al profesor como al alumno.

Sin embargo, creo que los estudiantes, por su inconformismo, por su formación e idealismo, deben ser el elemento progresista de la Universidad frente al posible estatismo de las autoridades y de los pueblos. Los estudiantes deben captar los nuevos signos de los tiempos y, en auténtico cogobierno y bajo la dirección de sus maestros, estudiar las nuevas perspectivas de cada época. La paz de la Universidad y de la sociedad es fruto de la justicia, como armonía del pasado y del presente, como equilibrio de la tradición y de la novedad. La Universidad, como ser vivo, tiene que ser dinámica, creadora de nuevas formas y métodos bajo el imperativo e impulso del pasado.

UNIVERSIDAD Y HOMBRE

La Universidad, como centro de educación y mediante ella de transformación del hombre, se proyecta, en última instancia, en la creación de "personas" frente a las "masas". Persona y masa son conceptos opuestos. La persona piensa con originalidad. Esto no quiere decir que toda persona sea "creadora", sino que la persona sólo es tal cuando, aun obrando conforme a criterios ajenos, no

los recibe en una actitud puramente pasiva, sino haciendo suyos dichos criterios. La persona es libre en sus decisiones y actitudes, pues solamente hay libertad cuando se conocen el "qué" y "por qué" de los actos.

La masa, en cambio, piensa gregariamente y, en consecuencia, actúa con absoluta pasividad. La masa no muestra en su actividad la mesura y equilibrio de la razón y, por ello, pasa de la quietud a la violencia, de la pasividad a la destrucción incontrolada. La felicidad de los hombres se basa en elementos materiales y espirituales. El progreso material y técnico no puede realizarse sin una etapa de "personalización" de los pueblos. Jamás se acentuará demasiado la importancia de la educación del hombre como factor dinámico de la sociedad. Todo hombre, en cuanto al ser, es persona. Solamente la educación hace que el hombre sea persona en cuanto al obrar. No hay progreso material ni técnico sin orden, trabajo y esfuerzo colectivo. Estas condiciones no pueden existir donde falta la educación. Aquí radica la actividad fundamental de las Facultades de Letras.

UNIVERSIDAD Y SOCIEDAD

La fenomenología ha acuñado el término "intencionalidad" para significar la esencia de la conciencia como "conciencia de", como esencial referencia a "algo". Siendo la Universidad conciencia de la sociedad, se deduce, necesariamente, que la Universidad desaparece si se prescinde de su esencial ordenación a la sociedad que la engendra. La relación Universidad-Sociedad es, en términos filosóficos, una relación trascendental; es decir, la Universidad se define, en cierto sentido, por su ordenación esencial a la sociedad en que se desenvuelve. La Univer-

sidad no puede hacer “epogé”, no puede poner entre paréntesis al mundo que le circunda. La Universidad es trascendental porque es el elemento creador y director de los pueblos. La Universidad es trascendental porque es la condición general que posibilita la existencia auténtica de cada pueblo. La Universidad, alma de la sociedad, es el principio que unifica y ordena la dispersión de la “masa” en la unidad consciente de la “persona”. La Universidad es esencialmente universal porque su quehacer, búsqueda de la verdad, está sobre cualquier nacionalismo.

HUMANISMO Y TECNICISMO

El quehacer de la Universidad tiene un doble aspecto, que corresponde a la doble misión del hombre como “homo faber” y como “homo sapiens”. Como dimensión del “homo faber”, la Universidad es especialmente centro de estudios e investigaciones técnicas. El hombre es un ser de necesidades que, en el plano vital, son esencialmente materiales. Esta es la faceta primera, en el orden del tiempo, del hombre. Tiene razón Heidegger cuando dice que el hombre se encuentra primeramente en un “mundo” de instrumentos (zeug). En este sentido, todo cuanto rodea al hombre es “ser a la mano” (zuhandenheit). En este ámbito instrumental la técnica tiene, ante todo, una finalidad práctica, lo que significa que la técnica es medio que domina a la Naturaleza con fuerzas naturales. Este dominio descansa evidentemente en un saber. La dimensión tecnológica del hombre tiene que potenciarse mediante la comprensión científica de la naturaleza. En este sentido, el horizonte de la Universidad es el horizonte de la ciencia, dirigida al dominio de la naturaleza y a procurar al hombre una vida más cómoda y más rica en valo-

res, los cuales son, como dice Blanshard, la estrella polar de la educación. La educación universitaria, desde el nivel tecnológico, tiene como fin lograr una vida más digna de vivirse tanto para los que la reciben como para aquellos que son afectados por los primeros. "La técnica —dice Karl Jaspers— debe libertad al hombre de su adhesión a la Naturaleza con sus penurias, sus amenazas, su encadenamiento. Por esta razón, el principio de la técnica es el adecuado tratamiento de materias y fuerzas del destino humano". Una Universidad puramente técnica o, lo que es lo mismo, la absolutización de la técnica (tecnicismo), implica la destrucción de uno de los elementos esenciales del ser humano, significa deformar y mutilar al hombre.

Como dimensión del "homo sapiens", la Universidad es centro de enseñanza e investigación de las ciencias del espíritu. Esta fue la labor primitiva y tradicional de la Universidad. La Universidad nació en un marco histórico determinado y con una finalidad concreta. El marco histórico fue la sociedad medieval europea en la cual dominaban las ciencias filosóficas y teológicas, cuya finalidad era el cultivo del espíritu del hombre y de su inteligencia. Esta labor no debe sufrir menoscabo por el hecho de que el mundo actual necesita gran cantidad de técnicos. La Universidad debe conservar siempre el equilibrio Humanidades-Ciencias, sin el cual no se puede llamar universitario un centro docente. En los centros de exclusiva dedicación técnica se puede llegar a una degradación del tono universitario y, más aún, a la creciente indiferenciación entre técnicos de grado superior y de grado medio porque, cada vez más, lo que lo separa es un "quantum" de conocimientos, no un modo. Más, ¿qué se entiende por tono universitario? Alberto Moncada, en su conferen-

cia "Financiación y organización de la Universidad", dice: "... para mí, siguiendo la argumentación de Jaspers, una convivencia académica que no deje huellas en la formación del espíritu, que no se traduzca en el aprecio de los saberes no estrictamente funcionales, que en fin no lleve consigo una maduración del conjunto de la personalidad del alumno no puede tenerse por universitaria" ... La técnica tiene que contribuir al desarrollo económico y social de la humanidad y ha de estar al servicio del humanismo, cuyos ideales no pueden subsistir en condiciones sociales de pobreza y miseria.

Muchos pensadores contemporáneos han insistido en la alienación secular del hombre. El sentido religioso de la Edad Media y la consideración casi exclusiva del hombre como "homo viator" han justificado, en parte, las llamadas "alienaciones". La técnica actual tiene el peligro de proyectar al hombre hacia una nueva alienación: la del maquinismo y tecnicismo. Para evitar los falsos extremos, la Universidad debe integrar ambas dimensiones (humanística y técnica). Resumiendo estas ideas podemos decir, a grandes rasgos, que filosofía (en sentido amplio) y ciencia se necesitan mutuamente. Si la filosofía sin ciencia es nula, la ciencia sin filosofía es ciega y excesivamente formalista.

ERUDICION Y CULTURA UNIVERSITARIA

La ciencia, tarea de la Universidad, puede ser considerada desde dos perspectivas.

1º. En cuanto conocimiento, la ciencia es algo que enriquece al que la posee.

2º. En cuanto aprendizaje, la ciencia robustece y forja las facultades del hombre. La Universidad no puede olvi-

dar ninguno de los dos aspectos, pero debe dar primacía al segundo. La Universidad debe producir, ante todo, hombres cultos; no hombres eruditos. La cultura es cultivo, y éste fecunda y dispone al hombre para producir y crear.

La erudición es esfuerzo de la memoria que acumula datos. Para el erudito, la verdad es barniz externo que no transforma sus facultades y actitudes internas. Estas ideas pueden sintetizarse en las siguientes palabras del profesor Sánchez de Muniáin: “ el erudito no pasa de ser un “re porter” de la cultura que vive como parásito de los investigadores. Tales noticias sólo enriquecen su memoria. Por eso hay hombres millonarios de ciencia y necios en sabiduría, hombres que pasan por cultos siendo en realidad sapiencialmente subdesarrollados” . . . “Una ciencia —continúa Muniáin— es sapiencial cuando forja en el sujeto hábitos intelectuales”. Pero puede objetarse que, según esta concepción, parece que la Universidad debe atender exclusivamente a la investigación. Esta objeción plantea uno de los problemas más difíciles de la Universidad, ya que se trata de armonizar la enseñanza con la investigación. Por una parte, no se puede investigar sin un caudal de conocimientos que permitan pensar y entender los medios y problemás de la investigación. En este sentido, la Universidad tiene que ser escuela sin tener por qué avergonzarse de ello. Por otra parte, la investigación sólo es posible en la Universidad con muchas limitaciones, particularmente en las Facultades humanísticas. En éstas Facultades lo principal es la enseñanza, organizada de modo que el alumno pueda repensar y recrear los problemas tratados. Para ello puede prestar gran ayuda la mayeútica soocrática. La filosofía y demás disciplinas humanísticas forman al alumno únicamente cuando le nutren y alimentan

mediante un proceso activo de asimilación. Esta convierte la noticia-presa en noticia-argumento e instrumento. La Universidad debe preparar "sabios" en el sentido de hombres que saborean y asimilan la ciencia. La educación, especialmente la universitaria, debe proporcionar al alumno el hábito y el método de enfrentarse a los problemas, el hábito del orden, de la precisión y claridad, la disciplina intelectual; en una palabra, ese "algo" peculiar que debe caracterizar al graduado universitario.

UNIVERSIDAD Y LIBERTAD

La meta de la Universidad es, en última instancia, hacer factible la libertad de los hombres. Un sencillo argumento prueba esta idea. La Universidad investiga la verdad; la verdad engendra a la libertad, luego la Universidad conduce a la libertad. "La verdad os hará libres" es una afirmación que no ofrece duda. Si la existencia humana es, con ciertas reservas, libertad, se sigue que la verdad, causando la libertad, hace al hombre.

La Universidad, con su doble dimensión humanística-tecnológica, es la institución que más ayuda al hombre en cuanto ser de necesidades intelectuales, morales y materiales. La técnica puesta al servicio de todos los hombres les conducirá hacia la libertad material. Como dice Paul Rivet, "un ser que no come en la medida de su hambre no es libre". Las ciencias humanísticas causan la libertad espiritual del hombre, pues "el camino hacia la libertad pasa por la cultura".

Esto exige que la formación universitaria sea integral. Es absolutamente necesario que el universitario se convenza de que la verdad que se le entrega es una semilla fe-

cunda y llena de infinitas posibilidades, puestas al servicio de la comunidad. La verdad, como el bien, es esencialmente expansiva y comunicativa, es desbordante riqueza que se destruye cuando no se comunica. La Universidad no es escuela solamente de ciencia, sino también de humanismo, entendido como preocupación y donación a la humanidad por encima de cualquier creencia o ideología. A este respecto son dignas de mención las palabras de Ramón Zubiría, quien hablando de la función de la filosofía en la universidad latinoamericana dice: "... en el fondo de todos los problemas del mundo latinoamericano subyace uno de orden moral: el de la falta de adecuada orientación del hombre de todas las alturas sociales y de todas las latitudes laborales en el decisivo asunto de la conducta y el de los errores capitales y yerros de procedimiento contra los ideales y normas que instituyen el orden, el decoro y la armonía en las esferas de la vida privada y la colectiva. No se trata con todo, de establecer cátedra de moral, sino de estructurar al estudiante para que pondere y actúe en consonancia con los valores éticos y se habitúe a ser intelectualmente honesto. Desde este punto de vista —continúa Zubiría— los departamentos de filosofía en particular, pueden adelantar un espléndida tarea de indudable rendimiento en la formación de universitarios, tan lúcidos en la ambición intelectual como en la conciencia del deber".

La Universidad cumplirá su misión cuando ella misma sea verdadera y verdad, es decir, cuando sea presencia en el mundo al que debe fundamentar, dirigir y transformar.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

GESKE, RUDOLF.—Discurso de advertencia de Góngora bajo el signo de Hécate.

En Alemania, Berlín se ha preocupado más de la obra de Góngora. En 1960 la joven empresa editora de Henssel publicó una buena edición bilingüe de sus sonetos. En la misma ciudad, Walter Pabst, quien está particularmente familiarizado con el trabajo de este poeta, es el más autorizado en la enseñanza de lo Romano en la universidad. Él escribió el prólogo al presente libro a pesar del hecho de que su tendencia es contraria a su propia concepción de Góngora. Este es un trabajo póstumo de Geske, el erudito testamento de un Hispanista que murió en 1960 a la edad de 43 años, en el que él mismo se fijó la tarea de extender los descubrimientos y logros de Alfonso Reyes y Dámaso Alonso. A la luz de los 136 versos de la 1ra. Soledad, Geske intenta destilar en esta penetrante interpretación "un mundo que es coherente en sí mismo a lo largo del mundo". El discurso sobre el viaje predestinado (versos 366-502) sirve como un medio conveniente para la auto-aseveración poética de Góngora (o "auto-acusación?", según Walter Pabst). Esta investigación debe ser bien recibida como un intento muy serio de dar una forma concreta a las suposiciones y sugerencias de Alonso, pues

es una exploración fundamental y crítica de los nuevos contenidos del moderno estilo del lenguaje de Góngora. La actitud de Geske hacia su objeto es muy positiva. Busca relaciones recíprocas entre el mundo consciente y la abstracción, y al hacerlo así revela un "tercer mundo". Fue Góngora, como los otros poetas de su tiempo, un obsesionado por la "codicia, deseo de aventura, sed de poder?" (p. 32). Fue un "visionario de un extremo conocimiento abstracto? Fue asimismo adicto al vicio de la "disimulación" y ya "un moderno petimetre" (lechuguino, gomoso, caballerete, etc.). (Según los puntos de vista de W. Krauss, p. 87). Estas y otras preguntas parecidas son la culminación de este trabajo. Se introducen comentarios modernos. La parte final del libro compara a Góngora con el "Macbeth" de Shakespeare. Ambos están sujetos a absoluta incertidumbre. La regla de la ambigüedad es común a ellos. La duda y el escepticismo son los rasgos característicos de su época, en los que sólo Descartes acompañó con otros medios a estos dos poetas.

Dr. Franz Niedermayer

POLLMAN, LEO.—"La Nueva Novela en Francia y Latinoamérica." ("Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika").
Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1968; 238 pp.

El Nouveau Roman, o Nueva Novela como se lo llama en Latinoamérica, no es tan sólo una antinovela (término originalmente propuesto por Sartre en 1948 para "Portrait d'un inconnu" de Nathalie Sarraute) sino fundamentalmente una novela revolucionaria. A pesar de esto, presupone el que las estructuras "realistas" (o de realismo) de la novela tradicional, puedan ser reconocidas como básicamente a-realistas y deban por lo tanto ser evitadas. En contraste con el tipo de novela antiguo, el nuevo intenta dar una forma artística a un nivel más profundo de realismo, lo cual se logra cuando el autor reconoce y respeta la "objetividad de los objetos" y su absoluta separación con lo hu-

mano. En esta meta "cosística" del Nouveau Roman (de "chose" — cosa) es evidente una preocupación con lo existencial (en la acepción etimológica de la palabra) como por ejemplo con la absoluta exterioridad del hombre para quien no hay márgenes reconocibles o comprometedores de referencia coherente dentro de la realidad.

En la literatura mundial de este siglo, las primeras formas de la nueva novela se las halla con excepción de Proust en la mayor parte de los países Anglosajones, en las obras de Dos Passos, Faulkner, Joyce y Woolf. Este desarrollo gana en profundidad con el pensamiento existencial, o más bien existencialista particularmente en Francia (Sartre y Camus). A esto siguió luego aquello que fue específicamente llamado el Nouveau Roman, entre 1948 y 1959 y que fue un hito en la literatura francesa contemporánea, con un desarrollo casi simultáneo aunque independiente de la Nueva Novela en Centro y Sudamérica. Es posible relacionar estos dos movimientos literarios entre sí, a pesar de su diferencia geográfica, sociológica y lingüística, en la cual se observa que el Nouveau Roman intenta romper con las leyes de la causalidad y continuidad, rechazando por lo tanto el legado que había ayudado a crear la coparticipación anterior entre el pensamiento francés y latinoamericano.

El Sudamericano comienza con la convicción de que el mundo ni puede ni debe conformarse con las categorías del pensamiento, por el hecho de que dos realidades incommensurables estarían en jaque.

El Nouveau Roman de esta manera proporciona la primera oportunidad genuina de someter a un análisis comparativo la literatura Sudamericana y Europea, a base de una analogía formal, sin tener que aplicar forzosamente un criterio extraño a las obras Sudamericanas.

En el desarrollo de su análisis, el autor (quien actuaba como profesor visitante en Valparaíso, Chile, en 1967) depende de su propio y amplio conocimiento de ambas literaturas, para descubrir analogías fundamentales así como diferencias obvias. En este proceso, abre nuevos campos en el humanismo al intentar crear un estímulo para una ulterior investigación tanto de parte de los historiadores de la literatura como de los lingüistas

llamados tradicionalmente "uneasy bedfellows" (incómodos coparticipes de lecho) quienes no pueden permanecer indiferentes en esta área de estudios sin auxiliarse mutuamente.

Pero antes de que se intente cualquier otra cosa, una tarea importante tiene que ser llevada a cabo para el humanista y para el lector interesado y es, que a ellos debe ponérseles en contacto con obras concretas, con "grandes" novelas por ejemplo, las cuales son todavía en gran escala, desconocidas fuera de Latinoamérica. Con ésto en mientes, el autor presenta detalladamente a once autores con análisis completos de sus obras. Solamente entonces los compara entre sí o a grandes rasgos con un número similar de otros autores latinoamericanos. Estos once autores son: Arlt, Cortázar, Sábato (Argentina), Guimaraes Rosa (Brasil), Asturias (Guatemala), García Márquez (Colombia), Carpentier (hijo de padre francés y madre rusa, de Cuba), Fuentes y Leñero (México), Vargas Llosa (Perú) y Onetti (Uruguay).

Para establecer un paralelismo con éstos, numerosas obras de Beckett, Butor, Pinget, Robbe-Grillet, Sarraute y Simon se las compara y analiza con igual exhaustividad, de tal manera que el siguiente patrón de desarrollo puede distinguirse; (sin tomar en cuenta los años anteriores en los que los precursores y pioneros arriba mencionados eran activos), así: la "novela abierta" de Latinoamérica. (1949-1955) y la "clásica" o Nouveau Roman (1948-1957); una restauración antitética en América (1956-1959) y un Nouveau Roman "puro" (1957-1959); una "gran síntesis" en América (1960-1963) y una crisis simultánea del Nouveau Roman, y, finalmente, años de incertidumbre, peligros y esperanzas en ambos lados del Atlántico (1964-1967). El elemento básico de la crisis se define como sigue: mientras más se aproximen los experimentos de la nueva novela al ideal de discontinuidad, deben en mayor grado conducir a obras que no sean legibles como novelas y no aceptables como tales.

La forma aceptada por los novelistas latinoamericanos, quienes insisten en su propia independencia, es el sustituir una sucesión inconexa de momentos suspensos por la narración desenvuelta causalmente, y el adoptar una "forma abierta" de partes independientes en lugar de la unidad de la composición. Esta

solución sui géneris refleja en su forma los tres componentes básicos del pensamiento sudamericano: 1º— Su aspecto indígena "monumental" expresado en la autosuficiencia de cada unidad por separado; 2º— Su naturaleza "sintética", la cuál se auto-manifiesta en la pluralidad y simultaneidad; y, 3º— Su "constructivo" componente Romano-Cristiano, el cual confiere unidad a lo heterogéneo muy evidente en la Nueva Novela en cuanto se adhiere en última instancia a la estructura sintética, aunque no en una forma tan transparente. Este elemento tradicional preserva a las Nuevas Novelas de las técnicas de discontinuidad, tales como las inspiradas solamente por la estética y por las consideraciones estructurales antes que por los requisitos de la expresión.

Aunque el año de 1959 vio aparecer tres novelas en Francia, las cuales pueden servir como óptimo ejemplo (pero también como de non plus ultra) del Nouveau Roman "puro" ("Le Planétarium" de Sarraute, "Dans le labyrinthe" de Robbe-Grillet, y "Le Fiston" de Pinget), sin embargo, seis obras maestras de la novela pudieron todavía aparecer en Sudamérica de 1960-1963 (por Carpentier, Cortázar, Fuentes, Sábato y Vargas Llosa), las cuales ayudaron a fijar el nivel más alto alcanzado por la novela internacional en aquellos años, aunque ya la crisis haya hecho su aparición en Francia. Hay pues, definitivamente, una acción de efecto retardado, un "décalage", en su desarrollo.

Aunque muchos de los exponentes de la novela latinoamericana vivieron por algunos años en París, la teoría de una influencia francesa decisiva es insostenible. Los rasgos comunes con excepción de casos aislados, yacen a un nivel más profundo y están basados en parte en el contacto tradicional y general entre Sudamérica y la cultura occidental (aquella de Europa, especialmente de España, y de la de Norteamérica), la cual fue forjada por la antigüedad clásica, el Cristianismo y la filosofía moderna.

Las diferencias cardinales estriban en el hecho de que la Nueva Novela sigue la tríada dialéctica de: tesis, antítesis y síntesis, mientras que el Nouveau Roman está determinado más claramente por modelos teóricos y por escenas experimentales. La novela Latinoamericana se atiene a una resolución sintética en

su estilo, construcción y temas y permanece consciente en hallar un sentido metafísico explícito, y se orienta ontológicamente hacia las estructuras prácticas de la vida. El Nouveau Roman, por otro lado, somete todas sus formas a un principio siempre vigente del fenómeno puro, y evita las perturbaciones metafísicas explícitas. En el fondo, cada Nueva Novela latinoamericana exhibe la atención del escritor sobre su responsabilidad. Su meta es el hacer una declaración sobre el ser y las circunstancias que rodean la "conditio humana", no creando un modelo teórico como una nueva realidad, sino entregando un mensaje predominantemente práctico de implicaciones universales.

Profesor Dr. Hermann Weinert

LOS COLABORADORES

“Crisis de la novela o novela de la crisis” de ERNESTO SABATO constituye capítulo de un libro sobre teoría de la novela, de próxima aparición. Se publicó por vez primera en la revista colombiana de alta cultura ECO, número 102.

* * *

El artículo “Kafka y Charles Chaplín” ha sido escrito especialmente para este número de El Guacamayo y la Serpiente por Carlos Pérez Agustí, catedrático de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca.

* * *

JUAN VALDANO M., profesor de francés del Instituto de Idiomas de la Universidad de Cuenca, ha cedido para el N° 3 de esta revista su traducción y comentario de “Acto sin palabras” de Samuel Beckett.

* * *

“Pronunciación del Español en América” es capítulo entresacado de “Dialectología Hispanoamericana”, tesis de MARIA CANDAO DE CEVALLOS previa a la obtención del doctorado en Filología por la Universidad de Cuenca.

LUIS MOSCOSO VEGA
retiradas del uso, insufladas de nueva
comercio lingüístico o enriquecidas
micia, publicamos la presente muestra.

Como

* * *

EFRAIN JARA IDROVO, JACINTO CORDERO ESPINOSA Y ADALBERTO ORTIZ, poetas ecuatorianos, colaboran en el presente número con poesías inéditas.

* * *

"En torno a la Universidad" es un estudio cedido especialmente por su autor, FRANCISCO OLMEDO LLORENTE, para el presente número de esta revista.

* * *

Las notas bibliográficas han sido traducidas por los doctores Cristóbal Espinosa L. y Carlos Ramírez S., profesores del Departamento de Idiomas de la Universidad de Cuenca.