

EL GUACAMAYO

Y

LA

SERPIENTE

8

COMISION DEL DEPARTAMENTO
LITERATURA DEL NUCLEO DEL
MUSEO DE LA CASA DE LA CULTURA
EQUATORIANA

EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE

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

Nº 8 — Noviembre de 1973

T. S. Eliot: Ezra Pound	3
Carmen Candau de Cevallos: El lenguaje de Baroja en "Zalacaín el aventurero"	19
Martha Malo: El diálogo de los amantes en "La Ce- lestina" de Fernando de Rojas y en la "Segunda Comedia de Celestina" de Feliciano de Silva	45
Antonio Sacoto: Pedro Páramo	64
Efraín Jara Idrovo: Desencanto	91
Sofía Acosta: La red	93
Río hecho de azul, el río mío	94
Pedro Jerge Vera: Recado al Gran Viejo	95
Francisco Alvarez González: Soliloquios del humanista	97
Carlos Pérez Agustí: Bergman y su trayectoria	112
Notas Bibliográficas	120
LOS COLABORADORES	127

Director: EFRAIN JARA IDROVO

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

El canje para la Biblioteca del Núcleo enviarlo al Apar-
tado 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**

T. S. ELIOT

EZRA POUND

Cualquiera que haya sido la escena literaria de Norteamérica, entre el comienzo del siglo y el año 1914, para mí continúa siendo un completo vacío. No puedo recordar el nombre de un solo poeta de esa época cuyas obras haya leído. Fue únicamente en 1915, después de mi llegada a Inglaterra, que oí el nombre de Robert Frost. En mi época, los estudiantes en Harvard leían los poetas ingleses del noventa, que ya habían muerto: era lo más cerca que conseguimos estar de una tradición viviente. Tampoco puedo recordar a ningún poeta inglés, vivo entonces, que haya contribuido a mi educación. Por supuesto Yeats era muy conocido, pero, al menos para mí, Yeats no fue, hasta después de 1917, sino un sobreviviente menor de la década del noventa. (Después de esa fecha lo vi en forma muy diferente. Recuerdo muy bien la impresión que me causó la primera representación de *The Hawk's Well*, en un salón de Londres, con un famoso bailarín japonés en el papel del halcón; función a la que me llevó Pound. Desde

entonces pude considerar a Yeats más como un contemporáneo eminente que como uno de nuestros mayores de quien se podía aprender algo). En los primeros años del siglo, había algunos buenos poetas escribiendo en Inglaterra, pero no me enteré de su existencia sino más tarde; y fue a menudo Pound (cuya apreciación era mucho más comprensiva de lo que la mayor parte de la gente se da cuenta), quien dirigió mi atención hacia ellos. Pero no creo que sea demasiado osado decir que no había ningún poeta, en cualquiera de los dos países, que en 1908 hubiera podido servir a un principiante. El único recurso que quedaba era apelar a la poesía de otra época y a la poesía en otra lengua. Browning constituía más una traba que una ayuda, porque había avanzado algo, pero no lo suficiente, en el descubrimiento de un idioma contemporáneo. Y en esa situación, Poe y Whitman tenían que ser vistos a través de ojos franceses. El problema era todavía: ¿hacia dónde vamos a partir de Swinburne?, y la respuesta parecía ser: a ninguna parte.

Al escribir ahora sobre Pound es bueno que reconozca inmediatamente la mayor deuda personal mía para con él. En mi mesa de trabajo había tenido guardados desde 1911 a 1915 mis primeros poemas (incluyendo *Prufrock* y otros que finalmente han sido publicados), excepto durante el período, cuando Conrad Aiken, trató sin éxito, de colocármelos en Londres. En 1915 (y por intermedio de Aiken) conocí a Pound. El resultado fue que *Prufrock* apareció en *POETRY* en el verano de ese año; y que mediante los esfuerzos de Pound, la *Egoist Press* publicó en 1917 mi primer libro.

Pound, vivía entonces en un pequeño y oscuro departamento en Kensington. Cocinaba en el cuarto más grande

con luz artificial. En el cuarto más claro pero más pequeño, que era inconvenientemente triangular, trabajaba y recibía a sus visitantes. Allí vivió hasta que se fue, creo que en 1922, a París. Pero siempre parecía estar de paso. Y esto se debía, no sólo a su inquieta energía — en la que era tan difícil distinguir entre la energía y la inquietud y la agitación, que cualquiera habitación, aun una grande, parecía pequeña para él, sino también a una especie de resistencia para hacerse a un ambiente determinado. En Norteamérica, sin duda, habría parecido estar siempre a punto de embarcarse. En Londres, siempre pareció estar a punto de cruzar el Canal. Nunca he conocido un hombre de cualquier nacionalidad, que viviera tanto tiempo fuera de su país natal, sin que pareciese instalarse en ningún otro sitio. Durante un tiempo consideró a Londres, y después a París, como el mejor centro para sus intentos de revitalizar la poesía. Pero aunque los jóvenes escritores de Inglaterra o de cualquiera otra parte podían contar siempre con su apoyo si despertaban su interés, el porvenir de las letras norteamericanas era lo que más le preocupaba.

Nadie podría haber sido más bondadoso con hombres más jóvenes que él o con escritores que, fueran o no jóvenes, le parecían valiosos y no reconocidos. Más aun, ningún poeta ha sido, sin menospreciar su propio valor, más modesto en lo que respecta a sus propios logros en poesía. La arrogancia que cierta gente le ha notado, era una cosa muy distinta, y, fuera lo que fuese, jamás la expresó poniendo un énfasis indebido en el valor de sus propios poemas. En cualquier medio donde se encontraba, le gustaba ser el empresario de la gente más joven, así como el animador de la actividad artística. En este rol no titubeaba en llegar a cualquier extremo de generosidad y bondad: desde

invitar constantemente a comer a un autor que trataba de abrirse paso, y de quien sospechaba que estaba mal alimentado, o regalar ropa a pesar de que sus zapatos y su ropa interior eran casi las únicas prendas que se parecían bastante a las de los demás hombres, como para que estos las usaran, hasta tratar de obtenerles colocaciones, hacer colectas, conseguir que sus trabajos fueran publicados y después, lograr que se les criticara y elogiara. De hecho, estaba pronto para planear la vida entera de cualquiera cuya obra le hubiera interesado— dirección que no todos los beneficiarios se merecían y que en algunos casos llegaba a ser embarazosa. Sin embargo, si el objeto de sus cuidados alguna vez llegó a irritarse por ellos, sólo un hombre del más ruin espíritu pudo haberse sentido ofendido. Se apasionaba tanto por las obras de arte que esperaba creasen sus protegidos, que algunas veces llegó a considerarlos casi impersonalmente, como máquinas de arte o literatura, a las cuales había que cuidar y aceptar atentamente, para salvar su producción potencial.

En realidad Pound era un director dominante. Ha tenido siempre la pasión de enseñar. En ciertos aspectos pienso que a nadie se parece más que a Irving Babbit — comparación que no hubiera hecho gracia a ninguno de los dos. Quizás la base cultural de ambos no era diferente. El parecido habría sido aún más exacto si Pound se hubiera quedado en su país, y hubiera llegado a ser como hubiera podido, un profesor de literatura comparada. Babbit había sido mi maestro; y por “maestro” no entiendo solamente un preceptor o un hombre cuyas lecciones había escuchado, sino un hombre que, en un momento dado, dirigió mi atención en tal forma que, las huellas de esa dirección son aun evidentes. El amigo más íntimo de Babbit era

Paul More. Muchos años después, More llegó a ser también mi amigo. Pero habiendo sido discípulo de Babbit, uno podía después convertirse en su "amigo", en el estricto sentido de la palabra. Indudablemente, se conservaba hacia él, no sólo admiración, sino también un profundo afecto — el afecto de un ex-discípulo. Porque, cuando uno llegaba a tener alguna convicción, religiosa, social o política, contraria a una de las de Babbit, el estado de ex-discípulo era el más alto al que uno podía aspirar. Algunos hombres están tan consagrados a sus ideas que no pueden comprometerse en una discusión provechosa con aquellos cuyas ideas difieren de las suyas.

No sé hasta qué punto pudo haber sido Babbit un buen juez de hombres; cuando fui su discípulo yo era aun muy poco maduro para darme cuenta. Pero sospecho que se inclinaba más a juzgar a los hombres por las ideas que tenían, que a juzgar las ideas por su conocimiento de los hombres que las sostenían. Esta diferencia distingue dos tipos de inteligencia. Pound fue siempre un magnífico juez de poesía, pero creo que un juez más falible de hombres. Y no se interesaba en lo menor en aquellos que no le impresionaban como elegibles para el medio intelectual y artístico ideal, que estaba siempre tratando de encontrar o de fundar. Creo también, que algunas veces no sólo juzgó demasiado favorablemente a aquellos que compartían sus puntos de vista, sino que se engañó al juzgar a los hombres por las ideas que decían compartir con él, en vez de juzgarlos por su personalidad y su carácter.

He estado escribiendo principalmente en pretérito, porque me he ocupado de un período especial: el que va de 1910 a 1922, o, en relación conmigo mismo, el que se ex-

tiende de 1915 a 1922. (Fue en 1922 que puse delante de él, en París, el manuscrito de un poema informe y caótico, llamado *The Waste Land*, (Tierra Baldía), que cuando salió de sus manos había quedado reducido a la mitad, en la forma en que aparece impreso. Me gustaría pensar que el manuscrito, con sus pasajes suprimidos, ha desaparecido para siempre. Sin embargo, por otra parte desearía que se hubieran conservado las marcas azules del lápiz, como una prueba irrefutable del genio crítico de Pound). Este es el período que terminó con *Mauberley* y *Propertius*, y los borradores de los primeros cantos. Es también el período en el que ejerció una influencia vital sobre la poesía inglesa y norteamericana, aunque esta influencia fue sentida mucho más por la generación más joven, de los cuales muchos nunca lo conocieron personalmente, y algunos de los cuales pueden ignorar el grado de esta influencia sobre ellos. Al hacer esta declaración no tomo en cuenta el "imaginismo". No sé si el hombre y los principios del imaginismo fueron invención de Pound o de Hulme, y no me interesa mucho saberlo. El imaginismo produjo sólo algunos buenos poemas —especialmente los de H. D.— pero fue pronto absorbido dentro de influencias más amplias, incluyendo la de Pound. Luego, en *The Catholic Anthology*, *The Egoist*, *The Little Review*, Pound realizó más de lo que hubiera podido hacer cualquier otro con antologías y periódicos de tan limitada circulación. (A Pound, y a Miss Weaver debemos la publicación de *El Retrato del Artista Adolescente* de Joyce, y *Tarr* de Lewis). Pound no creó los poetas, pero creó una situación, que hizo posible que hubiera por primera vez, un "movimiento moderno en poesía", en el que colaboraran poetas ingleses y norteamericanos, se conocieran los unos a los otros y se influyeran mutuamen-

te. ¿Quién, en Inglaterra, me pregunto, para no decir nada del resto de Europa, ha leído algo de la poesía norteamericana escrita entre Whitman y Robert Frost? Si no hubiera sido por el trabajo que efectuó Pound en los años a los que me he referido, el aislamiento de la poesía norteamericana, y el aislamiento individual de los poetas norteamericanos, podría haberse prolongado durante mucho tiempo. No dejó en olvido a Miss Lowell, pero me parece que la tarea que ella realizó, imponer la poesía norteamericana a un público norteamericano, se desenvolvió a un nivel más bajo. Amy Lowell fue una especie de vendedora demoníaca. Y a menos que recuerde mal sus métodos, (puesto que hace muchos años que leí *Six American Poets*), estos fueron más entusiastas que críticos. Si hoy es una cosa natural que Londres se interese en la poesía publicada en Nueva York, y que Nueva York se interese en la que se publique en Londres —no sólo en las reputaciones consagradas sino en el verso nuevo— esto se debe en gran parte a lo que Pound obtuvo para la poesía en una década.

No puedo decir lo que la crítica de Pound signifique para quienes no han conocido al hombre, puesto que para mí está inextricablemente entretrejida con su conversación. Todavía considero que esta crítica son casi los únicos escritos contemporáneos sobre Arte Poética que un joven poeta puede estudiar con provecho. Forman un cuerpo de doctrina poética: tienen, así, una relación determinada con la poesía de una época determinada, y están dirigidos especialmente al poeta. Se ha propagado la opinión de que finalmente la reputación de Pound se basará en sus ensayos críticos y no en su poesía. (A mí se me ha hecho el mismo elogio). No estoy de acuerdo. Se le debe juzgar por el total de su obra a favor de la literatura: por su poesía

y su literatura crítica, y su influencia sobre los hombres y los sucesos en un punto crucial de la literatura. En todo caso, su literatura crítica toma su significación particular por el hecho de que se trata de los escritos de un poeta sobre poesía. Hay que leerlos a la luz de su propia poesía, así como a la luz de la poesía de los otros hombres que él patrocinó. Crítica como la de Pound es una defensa de cierta clase de poesía. Es una afirmación de que la poesía escrita en un futuro inmediato, si quiere ser buena poesía, debe observar cierto método y seguir ciertas direcciones. El problema es saber si es acertado el juicio del crítico sobre las circunstancias. Si lo es, su crítica será permanente como son las de Dryden y Wordsworth. Sólo que, en un futuro más lejano, ha de leérsele teniendo en cuenta las circunstancias para las cuales escribió. No se puede comprender enteramente la doctrina de Aristóteles sobre la tragedia sin referirse a los restos que conocemos del drama ático, sobre el que basó sus generalizaciones. Para los lectores del futuro que no se tomen la molestia de poner la crítica de Pound en su marco adecuado, así como para muchos lectores contemporáneos, para quienes la crítica literaria significa algo muy distinto a las notas de un poeta sobre su propia técnica, Pound parecerá irritantemente pre-dispuesto. Tales lectores se indignarán, como se han indignado ya algunos, por su irreverencia con las reputaciones que se les ha enseñado a considerar indiscutibles, y por su afirmación sobre la importancia de escritores a los que nunca han leído. Sin embargo, tales exageraciones y menosprecios aparecerán en el ambiente que les corresponde y estarán justificados, para aquellos que comprenden que había necesidad de un cambio brusco en la forma y en el idioma poético, durante el período del que he estado ha-

blando, y que reconozcan que Pound no sólo comprendió la situación, sino que vio también la dirección que debía tomar la poesía.

En conjunto, prefiero la colección de escritos, tal como se les encuentra en los dos volúmenes publicados en Nueva York, al último libro, *Make it New*, publicado en Londres. Al menos para mí, los volúmenes anteriores me hacen recordar la aparición primera de los diversos artículos en los periódicos, y conservan así el sabor de su oportunidad original, sabor que no pueden gustar aquellos que conocen únicamente la recolección de los trabajos. De los ensayos en *Make it New*, el escrito sobre los Poetas Franceses del Movimiento Simbolista (que es también una pequeña antología), no ha soportado tan bien el tiempo transcurrido como alguno de los otros. Por supuesto, hoy se necesitaría un enfoque distinto. Algunos de los poetas incluidos podrían ser ignorados hoy día. No se discute ya a Mallarmé, y algunos de los mejores trabajos de Valéry eran entonces desconocidos. El ensayo parece más el informe de un turista sobre la poesía francesa, que las conclusiones de un lector que ha digerido la materia lentamente y durante mucho tiempo. El ensayo sobre Henry James conserva su valor, aunque el estudio de este tema haya alcanzado actualmente una fase distinta. Por otra parte, Rémy de Gourmont no parece tener ahora la importancia que Pound le atribuye. Las notas sobre los trovadores, sobre Arnaut Daniel y sobre los traductores isabelinos y otros anteriores, son hoy tan buenas como lo fueron siempre. Y los escritos cortos al comienzo y al fin, *Date Line* y *A Stray Document*, son tan necesarios actualmente para el principiante en el arte del verso, como lo fueron en la época en que se es-

cribieron. El principio más importante de la crítica de Pound está contenido en los párrafos siguientes:

Teóricamente (la crítica) trata de preceder a la creación, de servir como una mira de rifle, aunque no hay, según creo, ninguna prueba registrada de que esta mira haya sido de alguna utilidad, excepto para el autor real. Quiero decir, que el hombre que formuló un principio coordinador de alcances futuros, es el mismo que efectúa la demostración.

Otros que usen el principio, por lo general aprenden del ejemplo, y en la mayoría de los casos simplemente lo oscurecen y diluyen.

Me parece que siempre se hallará que la obra sobrepasa la ecuación formulada, o, de todas maneras, la publicada, o que avanzan, casi siempre, las dos como los dos pies de un bípedo.

A *Stray Document* es un conjunto de consejos a los poetas. Hacía mucho tiempo que no lo leía, y releéndolo con el actual propósito, me he dado con que algunos de los consejos contenidos en él son los que yo debería haber dado desde entonces a muchos poetas jóvenes. Por ejemplo:

Que el candidato llene su mente con las más hermosas cadencias que pueda descubrir, especialmente en una lengua extranjera, para que el significado de las palabras distraiga lo menos posible su atención de movimiento, por ejemplo: canciones sajonas, canciones populares de las Hébridas, el verso de Dante y los poemas líricos de

Shakespeare, si es que puede separar el vocabulario de la cadencia. Que haga una disección fría de los versos de Goethe en sus componentes: valores sonoros, sílabas largas y cortas, accentuadas y sin acento, vocales y consonantes.

La única advertencia que necesita este precepto es que uno no apreciará debidamente la forma en que suena la poesía en una lengua extranjera, hasta que no posea muy bien ese idioma, y en este preciso momento aparecerá el peligro de que el significado de las palabras distraiga la atención. A pesar de todo, el consejo conserva su valor. Por ejemplo, yo mismo he obtenido un buen estímulo de *Carmina Gadelica* de Carmichael, una colección de poesía popular de las montañas de Escocia.

En cuanto a los errores, contra los cuales previene Pound al principiante, los encuentro, semana tras semana, en los versos sometidos a mi opinión.

Sed influídos por el mayor número posible de grandes artistas, pero tened la decencia ya sea de reconocer por entero la deuda, ya sea tratar de ocultarla cuidadosamente.

La debilidad de la mayor parte de los versos que tengo que leer —sin contar esa clase muy abundante de autores que parecen no haber leído ninguna especie de poesía— consiste en que los autores han sido indudablemente influídos por la mejor poesía, pero no lo bastante ni en variedad suficiente. A menudo parece que hubieran leído los poemas más cortos de Donne, algunos de Gerard Hopkins, y algo de la obra de sus contemporáneos más viejos. Cier-

tos de los poemas presentados hacen pensar que su autor ha abierto un volumen de Whitman y ha notado cómo se ven las líneas en la página impresa. Desconozco de donde proviene la mayor parte del "verso libre", excepto quizás del rumor de que el verso ha sido liberado.

La mitad de la obra que Pound realizó como crítico, sólo puede ser conocida mediante el testimonio de aquellos que se beneficiaron con su conversación o correspondencia. En cierto momento, mi deuda con él se debió a su consejo para que leyera *Emaux et Camées* de Gautier, a la que antes no había prestado la debida atención. Ya he hablado de la operación que realizó sobre *The Waste Land*. Algunas veces he tratado de realizar la misma clase de trabajo mayéutico, y sé que una de las tentaciones contra las que he tenido que luchar, ha sido la de reescribir un poema de alguien en la forma que yo lo hubiera hecho, si es que me hubiera sentido inclinado a escribirlo. Pound nunca hizo eso: trataba primero de comprender lo que uno quería hacer, y luego intentaba ayudarlo a escribir en la forma en que uno quería hacerlo. Por supuesto, se llegaba a un punto en el que la diferencia de perspectiva y creencia se volvía demasiado grande; o podía ser la distancia y un medio ambiente diferente, o ambas cosas.

Ya he dicho que la crítica de Pound sin su poesía no tendría el gran valor que posee. Y en su poesía hay, para el lector analítico, una gran cantidad de crítica puesta en ejemplos. No encuentro nada que reducir a mi introducción a un volumen de *Selected Poems* de Pound, publicado en Londres en 1928, con la excepción que hoy hablaría más respetuosamente de Whitman, materia que no concierne al tema que trato. En esa introducción no dije nada acerca del *Propertius*, que por cierto valorizo muy alto.

(Estoy informado de la censura de quienes lo han considerado desde el punto de vista de la traducción y, por supuesto, están en lo cierto si lo consideran como traducción). Si tengo algunas dudas sobre los *Cantos*, no es porque encuentre en ellos ningún signo de decaimiento poético. El fundamento para esas dudas es el mismo por el que una vez me quejé a Pound, a propósito de un artículo suyo sobre la teoría monetaria de Gesell, escrito a solicitud mía para *The Criterion*. Le dije (si es que recuerdo bien): "Le pedí que escribiera un artículo para explicar el asunto a gentes que nunca habían oído hablar de él. Sin embargo, usted lo escribe como si sus lectores ya lo conocieran, pero no hubieran podido comprenderlo". En los *Cantos* hay un creciente defecto de comunicación, desapercibido cuando se ocupa de Segismundo Malatesta, o de las dinastías chinas, pero que, por ejemplo, aparece siempre que menciona a Martin Van Buren. Tales pasajes son muy opacos: dan la impresión de que el autor estaba tan irritado con sus lectores, porque estos no conocían todo lo referente a alguien tan importante como Van Buren, que se negaba a ilustrarlos. A propósito, yo mismo me siento a veces molesto por el uso de la peculiar ortografía que caracteriza la correspondencia de Pound, y por líneas escritas en lo que él supone ser un dialecto yanqui. Pero hasta este momento su habilidad no ha fallado nunca —y tengo en mente ciertos *Cantos* recientes e inéditos. Ningún escritor actual puede escribir así, y ¿a cuántos podemos nombrar que lo hagan la mitad de bien?

He expresado antes de ahora la opinión de que la "grandeza" de un poeta, no es cuestión que puedan plantear los críticos de su propia época. Es sólo cuando han pasado dos generaciones desde su muerte, que este término

La "época exigía" principalmente un molde de yeso
Hecho sin pérdida de tiempo,
Un prosaico cinema, y no, no sin duda alguna, alabastro
O la "escultura" de la rima.

CARMEN CANDAU DE CEVALLOS

EL LENGUAJE DE BAROJA EN "ZALACAÍN
EL AVENTURERO"

"La lengua es nada más y nada menos que una
cristalización externa de la forma interna".

Leo Spitzer

I. Lengua y habla

Sin duda alguna, uno de los más grandes aportes a la moderna lingüística lo constituyó la famosa división que estableció Saussure en el estudio del lenguaje, al separar los dos conceptos de lengua y habla.

La lengua, nos indica, es social en su esencia e independiente del individuo; el habla tiene por objeto la parte individual del lenguaje y es psicofísica. Ambas, desde luego, se complementan, aunque sean dos cosas absolutamente distintas. La una es colectiva, mientras la otra es individual; la una no es una función del sujeto hablante, sino el producto que el individuo registra pasivamente, y la otra es un acto de voluntad e inteligencia (1).

Esta división saussuriana tuvo adversarios que la consideraron demasiado rígida y por ello surgió la necesidad de la intervención de un tercer elemento, que sirviera de intermedio entre lengua y habla, al que se le dio el nombre de norma. Esta concepción tripartita del lenguaje, elaborada por Coseriu, representa un gran adelanto en la estructura del mismo.

La norma señala un primer grado de abstracción: comprende el habla, menos las variantes individuales y ocasionales que se encuentren en ella. La lengua o sistema, representa un segundo grado de abstracción que retiene las normas indispensables, las oposiciones funcionales y elimina todo lo que es tradición no diferenciadora.

Al enfrentarme hoy con el estudio de una mínima parcela del lenguaje barojiano, el empleado en *Zalacaín*, lo primero que se me presenta es esta división.

¿Estudiaré su lengua o estudiaré su habla? ¿Me adentraré con deleite en sus narraciones y párrafos descriptivos, o dedicaré mayor atención al habla coloquial que me brindan sus personajes en forma de diálogo?

Solamente intentaré deslindar la narración del coloquio para poder estudiarlos separadamente.

La unidad del habla no es ni la palabra ni el modismo, sino el coloquio, es decir, la suma elemental de dos o más interlocuciones con significado complementario. Ya no se trata de una expresión lineal como en el caso de la narración, sino de varias cadenas habladas, que pueden intercalarse o superponerse.

Parece superfluo insistir en que no puede estudiarse de la misma forma la lengua literaria, en este caso concreto, la narración y la lengua hablada, recogida en el diálogo de la novela. Una serie de características las separan.

El léxico coloquial se forma de un material diferente del narrativo. Palabras conversacionales, cuya semántica varía junto con las circunstancias en que se utilizan, innumerables modismos, frases hechas, juramentos y fórmulas de cortesía o salutación constituyen su principal contenido. La antifrasis o doble sentido, ya sea de carácter erótico, humorístico o político, que al estar íntimamente relacionada con la afectividad presupone desplazamiento y desuso de palabras según la época y la región.

La estructuración gramatical del coloquio tampoco puede ceñirse a la de la lengua literaria. El régimen y la concordancia variarán al referirse a formas conversacionales, en las que actúan muy diversos sobrentendidos. Lo mismo ocurrirá con los conceptos gramaticales de coordinación, subordinación y yuxtaposición. Papel importantísimo jugará la interrogación y sus variantes complementarias, afirmativas y negativas. La exclamación es también fundamental en el coloquio, ya que en ella se unen dos de las condiciones que lo caracterizan: el predominio afectivo y la dependencia de un estímulo externo.

Por último, existen positivas diferencias en el uso y concepto de los nexos. Su verdadera misión no suele ser la de unir expresiones, sino la de servir de apoyo a un pensamiento no acabado de formular o cubrir los vacíos de una frase vaga e imprecisa (2).

Separadas las dos formas del lenguaje dentro de la novela, entraré con ilusión en ese maravilloso mundo que nos ofrece la palabra, no aislada, sino estructurada, encaadenada, formando o disciplinado ejército o revoloteo de pájaros en el aire; pero siempre entregándonos el mensaje de su autor.

II. El lenguaje de Baroja

Son tantas las interpretaciones que se han dado al lenguaje de Baroja, que al intentar añadir un pequeño grano de arena al ingente montón tropezamos con la dificultad que nos presenta un problema con una sola incógnita y variedad de soluciones.

Durante muchos años ha sido un tópico hablar de la prosa descuidada de Baroja y del estorbo que para él suponía el uso de la gramática. Él mismo, con su afición a ser "pajarraco del individualismo" y a no dejarse clasificar, fomentó este criterio. "No hay peor cosa —dice— que ponerse a pensar cómo se deben decir las cosas, porque acaba uno por perder la cabeza".

Otras veces se queja irónicamente de su falta de sintaxis, que, según él, "ha hecho difícil mi camino en el campo de las letras".

En *Juventud*, egolatría da de sí mismo este acertado diagnóstico: "Lo que me falta principalmente para escribir el castellano no es la corrección gramatical pura, ni es la sintaxis. Es el tiempo, el compás del estilo. Es lo que choca al que lee mis libros por primera vez: nota algo que no le suena, y es que hay una manera de respirar que no es la tradicional".

También reconoce Baroja que su procedencia vasca le ofrece algunas dificultades: "Desde un punto de vista psicológico, la sintaxis que emplea cada uno es una consecuencia de su raza y de su cultura".

Este breve compendio de autocríticas nos permite confirmar que no se puede hablar del lenguaje de Baroja sin tener en cuenta sus propias declaraciones.

Como toda gran figura, ha tenido a su alrededor detractores furibundos y entusiastas elogiadores.

Madariaga lo acusa de "renunciar a los medios más atractivos del arte de escribir" (3) y Salaverría califica a su lenguaje como "oscuro, grotesco, de mal gusto" (4).

Sin embargo, su amigo Azorín define la prosa de Baroja como clara, sencilla y sobria y la compara con la de Cervantes. El mismo Baroja repite en sus *Memorias* que su ideal es la claridad junto con la precisión, la rapidez y la exactitud. ¡Qué cerca nos encontramos de aquellas definiciones que leemos en cualquier *Historia de la Lengua* que, al referirse al estilo del siglo XVI, nos hablan de la naturalidad y la selección unidas al buen gusto!

Juan de Valdés definía así su estilo, natural y sencillo: "Escribo como hablo, sin afectación ninguna", y procura decir lo que pretende de la manera más llana y más clara.

Hoy, dice Eugenio de Nora (5), se ha hecho lugar común hablar de la sencillez de Baroja. Y el mismo autor nos aclara con gran precisión en lo que consiste esta difícil sencillez. La sencillez de Baroja surge como una manifestación de su personalidad, es su forma de escribir, con plena conciencia y dominio. La confusión estriba en que esa sencillez no ahoga ni corta la fluidez del relato, y esta fluidez puede confundirse con la facilidad despreocupada.

Es indudable que el estilo de un escritor, desde el punto de vista lingüístico, no se forma de golpe; requiere muchos años de vacilación y tanteo y va notando a lo largo del tiempo muchas circunstancias que lo modifican.

El primer Baroja, anterior al novecientos, utilizaba en sus cuentos de tipo melodramático y social un lenguaje convencional, todavía con frases hechas como: "dormir el

eterno sueño", "la palidez del vicio retratada en su semblante" y otras por el estilo, que revelan inseguridad.

Pasado el límite del novecientos, encontraremos en sus obras, de los primeros años del siglo XX, párrafos que están muy cerca del modernismo, por su adjetivación, prosa rítmica, palabras rebuscadas y un lírico impresionismo.

Alberich cita en este sentido pasajes de *Camino de perfección*, publicada en 1902, en los que el tono, claramente modernista, recuerda a Valle-Inclán (6).

Pero, llegada la hora, Baroja se escapa de todas las influencias de sus contemporáneos y se crea un estilo propio en el que predomina, junto a la sinceridad, la amenidad. Al lado de estas dos grandes virtudes, algunos defectos, como las incorrecciones gramaticales y párrafos y fragmentos vulgares que desentonan en la frescura del conjunto.

Cuando se publicó *Zalacaín*, en 1909, su autor contaba treinta y siete años y estaba en su primera época de escritor, pero ya en plena etapa creadora y con su estilo casi logrado.

Intentaré estudiar el lenguaje empleado en la novela como una cristalización del espíritu de su autor en aquella época y en aquellas circunstancias.

III. La novela "Zalacaín el Aventurero"

Una de las novelas que más quiso Baroja fue *Zalacaín*. Muchas de las cualidades que él más apreciaba, como el dinamismo, la acción, la vitalidad, adornan el carácter del protagonista. Sin embargo, al final de la obra, el simpático y vital personaje paga su tributo y muere, en plena juventud triunfante, y lo que resulta más triste, su muerte

es totalmente innecesaria. Zalacaín podría haber continuado vivo, pero corría el peligro de aburguesarse demasiado pronto y su creador prefirió matarle y dejar que los "versolaris" cantaran sus hazañas en vasco y en romance. El libro se cierra con doble y bilingüe cerradura, en forma de décima que nos da en sus diez versos un resumen del carácter bravo y audaz del joven Zalacaín, ejemplo para los de su raza.

A pesar de ser una de sus primeras obras, hay ya en ella muchas de las características que acompañarán toda su producción. Pertenece a la época que se clasifica como "de violencia, de arrogancia y de nostalgia", donde toda la energía acaba o se diluye. Por su temática cierra la trilogía de Tierra vasca y por su fondo es una más entre muchas de sus novelas que tienen como escenario las guerras carlistas.

Cuando W. Kayser divide las novelas en tres grandes géneros esenciales: de personaje, de espacio y de acontecimiento, nos está indicando las que son, a su juicio, directrices fundamentales de la novelística de todos los tiempos; pero, como ocurre siempre con las clasificaciones, sobre todo si son demasiado simples, el problema de la ubicación de determinada novela en uno de los tres apartados se presenta con frecuencia oscuro y complejo.

¿En cuál de los tres grupos podría ubicarse a Zalacaín? La novela de personaje suele tener un solo protagonista principal o bien ser autobiográfica. En cierto aspecto, aquí se cumplen las dos condiciones. El título mismo de la obra nos indica ya la importancia marcada de un protagonista, que a su vez encarna ciertos ideales del propio autor, que en muchas ocasiones habla por boca de su personaje.

Pero, ¿no es al mismo tiempo novela de acontecimiento?

tos? Pocas obras encerrarán más aventuras y aconteceres diversos en un espacio tan relativamente corto. Al leer los episodios por los que atraviesa Zalacaín, sus finales siempre victoriosos y sus desenlaces, muchas veces inverosímiles, tenemos la sensación de estar viendo desfilar ante nuestros ojos una película del oeste americano, tiroteos continuos, asalto a una diligencia, fuga en un coche de caballos, escapatorias de la cárcel, etc..

Y en cuanto a la novela de espacio, que se caracteriza por proyectar a los protagonistas dentro de un sector determinado de tiempo, también podríamos encontrar su reflejo en la novela estudiada, ya que se desarrolla en un espacio concreto y significativo: la segunda guerra carlista.

A mi modo de ver, la novela, llena de acción y bastante falta de profundidad psicológica, conjuga ciertos elementos muy típicos de su autor que le prestan fisonomía propia. Y tal vez sea el primero el paisaje. El amado paisaje verde y fresco de su Vasconia natal. Con cuánta delectación se recrea Baroja ofreciéndonos bellas, aunque fugaces, descripciones, plenas de colorido y olorosas a hierba mojada. De vez en vez, hace desfilar largos rosarios de topónimos vascos, deleitándose en sus erres vibrantes y múltiples: Meaca y Urdax, Izpegui y San Esteban de Baigorri, Elorrieta, La Banca y Berdáriz...

Sobre este fondo se mueve el héroe, adornado de hermosas cualidades; pero, como su creador, lleno de ideas preconcebidas y absolutas: odio al clero, odio a la jota, odio a Estella, odio al rey, etc.

A modo de comparsa indispensable, una larga colección de tipos; unos, dibujados con pocos pero certeros rasgos; otros, con sus contornos menos precisos.

La acción se va repartiendo por diversos senderos, al-

gunos un poco difíciles de coordinar, pero siempre llenos de intensidad vital.

Las figuras femeninas, algo desdibujadas, simbolizan la vida amorosa de Zalacaín. El corazón del protagonista oscila entre fuerzas contrarias, para, finalmente, inclinarse hacia su amor de la infancia. Sin embargo, el tema sentimental está tratado con mucha frialdad. Apenas nos deja un rescoldo en el alma; sólo al final, cuando se despide de su mujer, que le presenta a su hijo en los brazos, parece animarse y encenderse un chisporroteo de emotividad.

IV. La estructura del lenguaje en "Zalacaín"

La novela se estructura en tres partes, acompañadas por un prólogo. El título de éste nos indica el lenguaje que el autor empleará y el tono descriptivo del mismo: "Cómo era la villa de Urbía en el último tercio del siglo XIX". Dentro de este estilo narrativo encontramos ya las características que irán apareciendo a lo largo de la novela. El autor nos lleva a conocer la villa de Urbía desde las murallas hacia dentro. Quiere, indudablemente, dar una impresión de vetustez y solemne antigüedad y emplea numerosos arcaísmos, como ojiva, poternas, aspilleras, fosos, puentes levadizos, etc. Una vez más se encanta al encontrar en su paisaje vasco estas agrupaciones, mitad fortaleza, mitad aldea, dormidas en sus recuerdos y sumidas en la húmeda nostalgia de la tierra vascongada, a la que nos retrata por medio de la abundantísima adjetivación.

En tres direcciones se nos presenta la adjetivación citada. En forma de trípticos, a los que tan aficionados fueron los autores del 98. Simplemente en parejas o como epítetos:

—Trípticos:

- casas decrepitas, leprosas, inclinadas;
- riachuelo claro, pedregoso, murmurador;
- parte nueva, limpia, coqueta.

—Adjetivos en parejas:

- muralla negruzca y alta;
- tejados torcidos y mugrientos;
- callejuelas estrechas y sinuosas.

—Epítetos:

- gigantescos olmos, hermosos perales, diminuta Florencia.

También predominan adjetivos coloristas: piedra negruzca, flores amarillentas, gladiolo carmesí, digitales purpúreas.

En todo el prólogo abundan las frases cortas: "Las dos calles principales de Urbía son estrechas, tortuosas, en cuesta. La mayoría de los vecinos de esas calles son labradores, alpargateros y carpinteros de carros. Los labradores, por la mañana, salen al campo con sus yuntas". El estilo está muy próximo a las descripciones azorinianas.

La base estilística morfosintáctica es el núcleo nominal: "Los domingos había el acontecimiento de la misa mayor, y por la tarde el acontecimiento de las vísperas". Un solo verbo, había, sirve para las dos proposiciones.

La abundancia de conjuntos semejantes, que encontramos a lo largo de toda la obra, se presenta ya en el

prólogo: "Esta es una encrucijada lóbrega constituida por una pared de la iglesia, con varias rejas tapiadas, por la Casa del Ayuntamiento con sus balcones volados y su gran portón coronado por el escudo de la villa y por un caserón enorme". Obsérvese un solo verbo y no en forma personal, sino como verboide, constituida, acompañado del presente de ser para un párrafo tan extenso.

Conccido ya el escenaio, recorremos la ciudad y salimos de ella para encontrar a lo largo de nueve capítulos la infancia de Zalacaín, que constituirá la parte primera de la obra. Conocemos el caserío en que nació y al viejo pariente que le sirvió de padre. Conocemos también a la familia Ohando y tenemos una fugaz visión del pueblo a través de la taberna de Arcale, donde se reúnen algunos de sus habitantes.

A modo de dos estampas que rompen la unidad de esta primera parte: la llegada al pueblo del circo y sus fatales consecuencias y la intercalación de una leyenda. Esta leyenda, escrita en castellano medieval, es como un tributo romántico al pasado legendario. Y es tema muy del gusto del autor éste de intercalar crónicas medievales o leyendas familiares, pues lo encontramos en *El Mayorazgo de Labraz* y en otras novelas.

Naturalmente, ya el tono descriptivo va dejando paso al diálogo y al estilo directo. Al comenzar la segunda parte, "Andanzas y correrías", que es la más sustancial de la obra, cambian el tono y el lenguaje empleados. Zalacaín se mueve en su ambiente vascongado, y consecuencia de ello son los numerosos topónimos: "Habían recorrido muchas veces los caminos que hay entre Biriatu y Endarluz, entre Elorrieta, La Banca y Berdáriz".

Junto a los topónimos, los modismos y las palabras vas-

cas: "El buen valor asusta a la mala suerte". Canciones híbridas y vasquismos: jauncho, zortzicos, irrintzi.

Numerosos patronímicos: "Allí estaban Juan Echerri-garay de Ezpeleta; Tomás Albandos, de Añoa; Galparzasoro, el alpagatero de Urruña; Meauruberry, el carnicero de Ostabat...", y completa una lista de más de veinticinco.

Empieza a predominar el diálogo, lleno de agilidad y que conviene mejor con el desarrollo argumental de estos capítulos, llenos de aventuras e incidencias, en un estilo casi cinematográfico. Se nos presentan nuevos personajes: el loco Ipintza, vagabundo que canta sus coplas en vascuence; José Cracash, que toca el acordeón y tiene a sus espaldas una historia casi inverosímil, la cual, al ser relatada por un seminarista, lleva, fatalmente, adornos latinos en su lenguaje: "Relata refero", "Nomine discrepante", etc.

En el lenguaje coloquial, numerosas expresiones populares y palabras de uso vulgar: en cuatro saltos, pegarle un tiro, a eso de las once, cacharro viejo, que lo mismo puede servir de taza que de escupidera, etc.

Como un inciso, surgen en esta segunda parte las historias chistosas de un campesino, Amezqueta, que son narradas en un lenguaje rústico y cuya función parece ser la de aliviar un tanto la exagerada tensión que producen las numerosas aventuras.

Predomina un tono apasionado y, a veces, bastante vulgar: "Entre la sidra y las habichuelas se nos armó una...", "pues no lo diga usted por ahí porque le hacen pedazos esos bestias".

Es notable la definición que da de la jota: "Hablan muy en bruto y cantan la jota. ¿De manera que para us-

ted este canto es como una falsificación del valor y de la energía? Sí, algo así”.

Por cierto, que la antipatía barojiana por este aire tan popular se plasma en otras ocasiones, como cuando la define en *El Mayorazgo de Labraz* como “la estupidez y el salvajismo hecho canto” (7).

El recurso chistoso del vasco que habla mal el castellano, trastornando las concordancias, se nos da en un personaje, Asensio: “Pueda, pueda que sí”. Y paralelo al vasco “mal hablante” se introduce en el capítulo trece un andaluz, con los tópicos acostumbrados, diciendo los piropos conocidos y hablando con la z. Esta particularidad fonética, que se da solamente en rincones aislados de Andalucía, donde el seseo es dominante, es muy del gusto de Baroja, pues en *La Feria de los Discretos*, que se desarrolla en Córdoba, también hace hablar ceceando a los cordobeses, sin distinción alguna.

Al iniciarse la tercera y última parte de la novela, “Las últimas aventuras”, sigue las mismas características de movimiento y acción observadas en la segunda parte y el estilo del lenguaje no varía en los primeros capítulos. Sin embargo, poco a poco, va impregnándose de lirismo y por los párrafos finales corre un soplo poético, que se refleja en bellas descripciones y culmina en el epitafio final.

Al llegar el autor a la muerte del héroe, se va notando más y más el lirismo a que antes aludía. La despedida de Zalacaín de su mujer, que le muestra a su pequeño hijo en brazos, es un claro recuerdo de la de Héctor y Andrómaca, cambiando las murallas troyanas por las montañas vascas.

La muerte, cerca de Roncesvalles, le lleva a evocar a Roldán: “¡Adiós!, murmuró débilmente. Se le nublaron

los ojos y quedó muerto. A lo lejos, un clarín guerrero hacía temblar el aire de Roncesvalles. Así se habían estremecido aquellos montes con el cuerno de Rolando”.

Los dos últimos capítulos, llenos de dulzura sentimental, nos presentan un Baroja romántico, desconocido en el resto de la novela. Bellísima es la descripción del cementerio de la aldea y del paisaje que domina: “La vista alcanza desde allá un extenso panorama, de líneas suaves, de intenso verdor, sin rocas adustas, sin matorrales sombríos, sin nada duro y salvaje”.

El tema no puede ser más romántico, sobre todo si se le añade el simbólico final. Las tres mujeres que amaron a Zalacaín le llevan sus rosas, negra, roja y blanca, y “las tres rosas —dice—, duraron mucho tiempo lozanas, sobre la tumba de Zalacaín”. Termina la obra con el epitafio que compuso el versolari Echeum de Zugarramurdi, poesía escrita en lengua vasca, como rindiendo un tributo a la tierra y a la raza; pero el joven poeta navarro Juan de Navascués glosó el epitafio en una décima castellana. Tanto pudo el lirismo que la novela acabó en poesía, corta, pero llena de intensa belleza.

V. Estudio de la lengua. Lenguaje narrativo

Es el empleado en el prólogo y el predominante en la primera parte de la novela. Se ve superado por el diálogo y estilo directo en las partes segunda y tercera, aunque, naturalmente, lengua y habla se mezclan y confunden a lo largo de toda la obra.

Varias características destacan en la lengua de la novela, y entre ellas sobresale con fuerza el uso de las pluralidades, bien en formas bimembres o trimembres, bien for-

mando lo que Dámaso Alonso denomina sintagmas no progresivos. Siguiendo su definición son: "Esos momentos de la elocución en que todas las voces que los forman tienen una misma función sintáctica, ya que la progresión se detiene por las plurificaciones" (8). Las formas de vinculación de estos miembros pueden ser por coordinación o meramente yuxtapositivas. A veces, los miembros de la pluralidad son semejantes; a veces, antitéticos; constituyendo o aplicaciones o contrastes.

La expresión peculiar de pluralidades es uno de los rasgos más distintivos de una época determinada y del estilo de cada autor, porque ellas plasman las necesidades expresivas y también afectivas que yacen en el espíritu del escritor.

En Baroja destacan las pluralidades bimembres y trimembres, utilizando todas las categorías gramaticales. Unas veces amplía sujetos o complementos; otras, contrapone ideas y palabras, originando antítesis; otras, emplea los conjuntos semejantes:

Veamos algunos ejemplos entresacados de los muchos que se encuentran a lo largo de toda la obra:

Sintagmas no progresivos:

Sujetos trimembres coordinados: "Catalina y otras chicas del pueblo, en compañía de alguna buena mujer, iban al camposanto".

Sujetos trimembres yuxtapuestos: "La idea de orden, de categoría, de subordinación, era esencial".

Complementos trimembres coordinados: "Solía llevar una gorrita con dos cintas colgantes por detrás, una esclavina azul y zapatillas".

Complementos trimembres yuxtapuestos: "Que les trajese de Francia, telas, puntillas, alhajas".

Bimembraciones:

Sustantivos: "Un gran entusiasmo y un gran respeto". "Enfermó de cólera y de rabia". "Por la herencia y por la acción del ambiente fuese como su padre y su madre".

Adjetivos: "Magullado y maltrecho". "Elefante hinchado y reblandecido".

Verbos: "Para pegarle un tiro a uno o para incendiar al pueblo entero". "Arrullado por el piar de los pájaros y el rezongar de los moscones".

Nexos: "Ni una detonación ni una humareda cruzaban el aire".

Paralelismos: "En este caserío nació Zalacaín... En este caserío soñó sus primeras aventuras".

Antítesis: "En la parte alta tiene a los lados varias cruces de piedra, y por la parte baja, después de entrar en la ciudad, se convierte en calle".

Trimembraciones:

Sustantivos: "Arcale era excochero, extratante de caballos y contrabandista". "Son labradores, alpargateros y carpinteros de carros".

Adjetivos coordinados: "Familia la más antigua, aristocrática y rica".

Adjetivos yuxtapuestos: "Muchacho cerril, oscuro, tímido".

Verbos: "Allí peroraban, discutían y mantenían vivo el

odio latente". "Capitaneaba las hordas bárbaras, las dirigía y hasta las dominaba".

Verboides: "Le hacía andar, correr, subirse a los árboles".

Adverbios: "Cuando se encontraba en una situación apurada, cuando se perdía en el monte, cuando tenía que hacer un esfuerzo sobre sí mismo".

Conjuntos semejantes:

Amplificaciones: "Las hojas nuevas de las hayas comenzaban a verdear, el helecho lanzaba al aire sus enroscados tallos, los manzanos y los perales ostentaban sus copas nevadas".

Antítesis: "Tellaorri era flaco, Pichía gordo; T. vestía de oscuro, P. de claro; T. pasaba por pobre, P. era rico; T. era liberal, P. Carlista; T. no pisaba la iglesia, P. estaba siempre en ella".

Nivel léxico: El mismo Baroja nos indica repetidas veces, a lo largo de toda su obra, que siente una gran desconfianza por las palabras porque "ellas engañan" y se burla con frecuencia de aquellos contemporáneos que sienten "una mística adoración por el verbo". Por lo tanto, detesta las palabras significativas que pueden caracterizar su estilo, resultando por ello opuesto a otros miembros de su generación, como Azorín o Valle-Inclán.

Evita también la creación de palabras nuevas, ya por derivación, ya por analogía; pero para remediar lo que podría suponer pobreza en el lenguaje, amplía continuamente mediante los sintagmas no progresivos y los conjuntos semejantes.

La sensación de vitalidad y frescura que se deriva de

su lengua se debe principalmente a que selecciona, utilizando lo que oye y no lo que lee.

En el estudio de la lengua empleada en Zalacaín hemos encontrado:

Arcaísmos: cuando necesita dar una impresión de pasado y vetustez. "Ojiva, puente levadizo, aspillera, poderas, matacanes, anguarina, malhadado".

Palabras de uso vulgar: muy numerosas, manifestación de su tendencia de aproximación de la lengua al habla, apenas hay capítulo que no nos presente varias. "Morrocotuda, trompicones, puñetazos, acogotar, moscones, mochuelos, viajatas, chalinear, chismes, granujas, escupidera, chinches, desnarigados, etc."

Palabras marineras: "calafatear", usado en sentido figurado, y "Sudeste" con el sentido de sombrero, palabra muy usada en francés y muy poco en español.

Vasquismos: muy pocos, teniendo en cuenta el ambiente de la novela. "Jauncho, zortzico, mugas, irrintzi, etc."

Cambios semánticos: "ojalateros" derivada de la interjección ojalá, o sea, los que desean que todo se les dé hecho.

Dentro del lenguaje figurado no hay abundancia de metáforas, aunque sí un gran acierto en los epítetos descriptivos. Al describir trozos de paisaje, da la sensación de estar viendo cuadros realistas con vivos y fuertes colores. Es como una pintura impresionista donde el vocabulario sustituye a las pinceladas: "A la puerta de la casa de Azpillaga, colgando de las negras paredes, suelen verse chisteras, albardas, jáquimas, monturas de estilo andaluz, y en las ventanas . . . , aparejos complicados de pesca con su corcho rojo y sus cañas, redes sujetas a un mango, marcos de hojalata, santos de yeso y de latón y estampas viejas,

sucias por las moscas". Podemos, por lo tanto, afirmar que sus metáforas y descripciones son plásticas.

Nivel morfosintáctico: Se nota predominio del núcleo nominal en la mayor parte de la obra. Lo más significativo resulta el uso de los adjetivos. Es sorprendente que Alberich afirme que Baroja da poca importancia a la adjetivación (9), cuando, no sólo en *Zalacaín*, sino en muchas otras de sus obras, constituyen recursos estilísticos cargados de valores.

El uso de calificativos hiere los sentidos y da un matiz sensorial y afectivo a la narración. Ya indicaba en líneas anteriores la triple forma en que el autor los utiliza. Generalmente, emplea el grado de cohesión secundario, pues suelen ser con más frecuencia epítetos que atributos. A veces el adjetivo intensifica el valor de la cualidad: "Riachuelo claro, pedregoso, murmurador". A veces haciendo antítesis: "Que Martín fuese como su padre oscuro, tímido y apocado, pero el muchacho resultó decidido, temeroso, audaz". A veces son seis o siete adjetivos seguidos que sirven como término de una comparación: "Que era como él: ladrón, astuto, vagabundo, viejo, cínico, insociable e independiente".

Los caracteres de los personajes son descritos a base de adjetivos: "Mujer débil, fanática y enfermiza". "Catalina era pizpireta, sonriente, alegre y muy bonita".

También son frecuentes las impresiones coloristas mediante la adjetivación: "Con su carita sonrosada, su traje gris, y una boina roja en la cabeza rubia".

Resulta ya casi un tópico hablar del uso del pronombre personal redundante en la lengua de Baroja. En la novela estudiada hemos encontrado en muchísimas ocasiones estas redundancias de *se* y de *le*, así como casos de laís-

mio y confusión de le y lo: "Se vio bajar, se vio que cruzaba la tapia, se cerró la ventana del cuarto de Catalina". "Que por días se ve agrandarse". "Le propusieron comprarle el huerto". "Yo le saludo con más respeto a un perro". "Tellaorri le llevó a Zalacaín". "Cuando le veía a Martín".

La indecisión entre el loísmo y el leísmo se nota en expresiones como ésta: "Los llevaba y no los dejaba". -

También es curioso el uso de la expresión *al último*, que se encuentra repetidas veces, en vez de usar el neutro, *lo último*, que es más frecuente en castellano.

El estudio del verbo nos lleva a varios descubrimientos. Comenzando por los verboides encontramos abundancia de infinitivos con diversos valores.

Con valor de oraciones repetidas enfáticamente: "Era capaz de subir, de prosperar, de hacerse rico, de casarse con su hermana y de considerar todo esto natural".

Con valor de verbo personal: "Entrar en las ventas del camino, contar y oír historias y llevar encargos".

Con valor de complemento: "Comenzó a soplar", "Pretendía pasar", "Se puso a recoger", "No quiso ir", "Se dispuso a huir".

En ocasiones aparecen duplicados: "Cuidar y alimentar a los huérfanos".

Con pronombre enclítico son frequentísimos: "Echarla a perder", "Sermonearla hasta quitarle todos los malos resabios y dirigirla", "Excitarlo y lanzarlo contra Martín".

El gerundio casi siempre se presenta con valor enfático, repitiendo los mismos conceptos o ampliándolos: "Conquistando a la Ignacia, abandonándola luego". "Paseándose desdeñosamente y sacando a la Ignacia de su alcance y enamorando a su hermana".

El participio se usa con frecuencia con valor de adjetivo: "Terrenos encharcados", "Casas encaramadas", "Huer-tás protegidas", "Muros fortificados".

La mala concordancia de los tiempos verbales no es muy frecuente en la obra, sin embargo, se nos presenta a veces: "Al día siguiente los carlistas abandonaron La Guardia y se refugiaron en Peñacerrada. La población enarboló bandera de parlamento y el ejército entraba en la ciudad". "Martín tomó el sendero que bordea un torrente".

A veces usa tres tiempos verbales en la misma cláusula: "Un camino baja . . . a la izquierda del camino habían . . . en este caserío nació".

En ocasiones el verbo está mal empleado desde el punto de vista semántico: "Bautista se encaminó sobre los hombros de Martín".

Las perífrasis verbales son abundantísimas: "Echarse a llorar", "Echarse a perder", "Estar haciendo el amor", "Iba poniéndose triste", "Daba que hablar", etc.

Dentro del estudio de los nexos, lo que más resalta es el mal uso de las preposiciones: "Mirarse a un espejo", "Rápido instinto de comprender la situación", "De donde se le contemple", "El sol daba a los grandes olmos", "Un señor rico le brindó con su protección", "De las dos viajeras del hotel se habían marchado el mismo día".

Como resumen, la técnica narrativa de la novela resulta más impresionista que expresionista. Responde a las condiciones que Amado Alonso define para este tipo de lengua: pinta por medio de recursos lingüísticos, hay ausencia de verbos y predominio del núcleo nominal, se encuentran frases breves, oraciones exclamativas, léxico sen-

sóreo en enumeraciones plurimembres, adjetivación emotiva y cromática, etc.

VI El habla coloquial. La importancia del diálogo

La novela tiene abundancia de estilo directo. Al acortar éste la perspectiva logra una variedad que impide la monotonía, a la que Baroja tenía tanto temor. Además, al emplear los personajes palabras de su propia cosecha y al estructurarlas en la frase, dándonos un habla viva y directa, nos entrega su personalidad. Ya existen por sí mismos, tienen vida propia y pueden prescindir del narrador.

Naturalmente, el habla empleada es de tipo coloquial, con todas las ventajas y todos los inconvenientes de la misma.

Nivel fónico: Al desarrollarse la novela en ambiente vasco y entre personajes nacidos en esa región, es lógico que surjan las modificaciones fonéticas influidas por el vascuence: son frecuentes exclamaciones como arrayúa, jojo, etc.; palabras como irrintzi, pero, sobre todo, el cambio fonético de la -f- labiodental en la -p- bilabial: “¿Qué te farece a ti el médico nuevo? La frática es lo que le falta, hombre de alguna portuna, tiene su fiano en casa”. Numerosas canciones en vascuence se intercalan a lo largo del libro. También se utiliza como recurso burlesco la defectuosa pronunciación del futuro rey de los carlistas: “Día de fiesta nasional. Abajo el extranguero”.

Las conversaciones entre un conde francés y un vasco cerrado, Asenchio-Lapurrá, son de lo más pintoresco: “Si aquí hubiera un buen queneral la guerra estaba resuelta, pueda, pueda que sí, no saben manecar un grande equército”. La defectuosa concordancia del vasco que habla es-

pañol, tan utilizada como recurso humorístico, en todos los tiempos, surge en la conversación de Asencio: "Digáis a un chino que os haga un arroz, os hace una cosa manífica, es gente raro".

Tampoco falta el andaluz: "Haber zi te callaz, cochino catca. Zi te ziques riendo azí, te voy a clavá como a un zapo".

Sin embargo, el resto de los diálogos, escritos en buen español, no reproduce ningún vicio de dicción, a pesar de que los protagonistas y personajes pertenecen a clases sociales humildes que no pronuncian demasiado correctamente el castellano.

Nivel morfosintáctico: Abundan las oraciones cortas, exclamativas e interrogativas: "¡Ése, ése, es un ladrón! ¿Yo? Tú, sí!" Oraciones formadas sólo por interjecciones: "¡Canalla, granuja, viejo cochino, cobarde!" Naturalmente, existen numerosas elipsis: "¡Más adentro!, ¡más cerca de la presa, Martín!, ¡Eh, tú, ¿qué haces ahí?! Mirar".

Lo más notable en el habla coloquial es el uso de los pronombres redundantes, como ya notamos en la lengua: "No le olvides tampoco a Marqués", "Le contó a Martín", "¿Cómo se puede verla?" Construcciones como: "¿Y su madre de usted?", "¿Y Catalina quién es?", "Es su novia de usted".

Indecisión entre leísmo y loísmo: "Un sereno los saludó y les dijo". A veces en el diálogo omite el pronombre personal: "Sí, sí, ya te compraré". Y con mucha frecuencia suprime en la conversación la preposición -a- de acusativo personal: "¿Quién lleva usted en el coche? Unas viejas".

Es frecuente el uso del indefinido uno, con valor de sujeto, sustituyendo al pronombre de primera persona: "Cuando se encuentra uno en el caso de morir o de ma-

tar, no puede uno...”, “Que uno quería vivir, que uno quería a una mujer y la mujer le quería a uno”.

Dentro del uso del verbo hay muy pocas faltas de concordancia temporal y abundancia de perífrasis: “Dar mucho que hablar, vamos andando, mira a ver si puedes, estaban encendidos”.

En el estudio de los nexos se encuentra el mal uso de las preposiciones: “Dijo con voz alta”, “Sentado a una mesa”.

Por la calidad conversacional del diálogo son frecuentes las oraciones con elipsis verbales suplidas por nexos: “Hala, hala, a la cárcel”, “Conque ahora...”.

Lo más interesante en el estudio del habla se encuentra en el léxico, con sus modismos, palabras con cambios semánticos y expresiones hechas: “¡Qué demonio de chico!”, “Ya verás si te pesca mi amo”, “Exponer la pelleja”, “La noche está de perros”, “Va a pasar algo gordo”, “Echando chispas”, “Se estaba amoscando”.

A lo largo del diálogo no faltan los chispazos de conmiseración hacia España y de preocupación por su porvenir. Generalmente estas lamentaciones, tan del 98, se oyen en los labios del extranjero, personaje que circula a lo largo de la novela y de un militar francés: “¡Pobre país, cuánta bestialidad, cuánto absurdo!”, “España, España. Jamais de la vie. Mucha hidalguía, mucha misa, mucha jota, pero poco alimento”.

La técnica de conjuntos semejantes se emplea también en el diálogo: “Y si le encuentras al viejo Tellagorry no le hables y si te dice algo, respóndele a todo que no”.

En resumen, el habla empleada en la novela da, sobre todo, la impresión de viveza y acción.

VII Conclusión

Realizado este breve estudio sobre la lengua y el habla utilizadas por Baroja en su novela *Zalacaín*, podemos hacer un balance comparativo. Salvo las diferencias fonéticas, notables sólo en el habla y el uso estilístico de los adjetivos y verboides, notables sólo en la lengua, las demás características encontradas, tanto en el nivel léxico como en el morfosintáctico, presentan una curiosa coincidencia que tiende un puente de unión entre la lengua y el habla utilizadas en la novela. Su lenguaje narrativo se parece al habla coloquial. Eso le permite al autor expresar sus pensamientos de manera ágil y brillante. Sin embargo, renuncia al empleo excesivo de modismos y frases castizas, separándose así del costumbrismo. Al introducir en la lengua fragmentos descriptivos, no en vano perteneció a una generación que amó el paisaje hasta el extremo, nos da toques líricos de gran belleza, que tienden a compensar la excesiva esquematización del diálogo.

Así, pues, leyendo *Zalacaín* y observando su lenguaje podemos penetrar en el alma del escritor y encontrar sus principales características. Por algo es la lengua la cristalización del espíritu. Espíritu original e individualista donde reinaban sobre todo la sencillez y la ternura escondida.

-
- (1) De Saussure, Ferdinand: *Curso de lingüística general*.
 - (2) Criado del Val, Manuel: *Metodología para un estudio del coloquio*. Gramática Española.
 - (3) De Madariaga, Salvador: *Semblanzas*.
 - (4) Salavarría, José María: *Retrato*.

- (5) De Nora, Eugenio: *La novela española contemporánea.*
- (6) Alberich, José: *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja.*
- (7) Baroja, Pío: *El mayorazgo de Labraz.*
- (8) Alonso, Dámaso: *Seis calas en la expresión literaria española.*
- (9) Alberich, José, *Op. cit.*

MARTHA MALO

EL DIALOGO DE LOS AMANTES EN "LA CELESTINA" DE FERNANDO DE ROJAS Y EN LA "SEGUNDA COMEDIA DE CELESTINA" DE FELICIANO DE SILVA

Feliciano de Silva, autor de libros de caballería, publicó la *Segunda comedia de Celestina* después del primer tercio del siglo XVI. Hay variedad de opiniones sobre la fecha exacta de la primera publicación; unos dicen que la primera edición data de 1530, otros hablan de ella o de una segunda en 1535. Hasta hoy, la edición más antigua que conocemos es la de Medina del Campo de 1534, a ésta le siguieron muchas; en 1536, las de Salamanca y Venecia; en 1550, la de Amberes, etc.

En la *Segunda Celestina* Feliciano de Silva resucita a Celestina, personaje que había muerto en la obra de Fernando de Rojas, valiéndose de un recurso típico de la literatura de folletín; uno de los personajes (Felides) revela al final que la muerte fue nada más que una treta para escapar de las iras de los criados de Calisto y de la justi-

cia, y que ha estado escondida durante todo ese tiempo en la casa del viejo Arcediano, quien le debía ciertos favores.

Para todos, salvo para quienes le han escondido, Celestina viene del mundo de ultratumba; escarmentada por las penas allí sufridas ha venido a llevar una vida de santidad. En esencia la trama es la misma que la de la obra de Rojas; trata de los amores de dos jóvenes, Felides y Polandria en sustitución de Calisto y Melibea, arreglados por la vieja alcahueta y bruja Celestina; además se presenta la actividad de criados y criadas de uno y otro lado entre los que también se forman parejas. Ahora bien, sobre esta base común se alzan muchas diferencias.

En el siguiente ensayo trataremos de desmembrar estas diferencias solamente en la parte correspondiente al diálogo de los amantes.

La temática

La relación amorosa entre Calisto y Melibea es distinta de la que presenta Feliciano de Silva en la pareja Felides-Polandria de la *Segunda Celestina*; y estas diferencias suponen una temática particular en cada una.

En la obra de Rojas el amor es sobre todo el amor-pasión. A pesar de que en los amantes protagonistas presente rasgos idílicos y románticos que elevan a la pareja sobre las parejas formadas por los criados, sin embargo, el amor en unos y en otros tiene las mismas exigencias físicas. El amor en la *Tragicomedia* es una fuerza atrolladora cuyos efectos destructores lo sienten por igual los de las clases bajas como los de las más elevadas. La fuerza del amor nubla la razón, impide a sus víctimas el ver los valores objetivos y solamente busca la satisfacción erótica.

Calisto y Melibea sienten que la razón ha perdido en ellos su imperio y la pasión les arrebató. Dice Calisto en el segundo "auto" a Pármeno: "esta mi pena y fluctuoso dolor no se rige por razón, no quiere avisos, carece de consejo" (1); y lo expresa también Melibea cuando se rinde ante Celestina,

no pensé jamás que podía dolor privar el seso, como éste hace. Túrbame la cara, quítame el comer, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver . . . Cuánto más dilatas la cura, tanto más me acrecientas y multiplicas la pena y pasión; . . Haz lo que supieras, agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo (2).

En el mundo conflictivo de *La Celestina* el hombre es impotente para luchar con las pasiones y termina devorado por ellas. Para Rojas la vida es una lucha del hombre contra fuerzas ciegas que lo oprimen y destruyen. El amor es una de esas fuerzas negativas de la cual el individuo no puede liberarse si ha caído en sus redes. El amor es tragedia. No hay en este mundo algo positivo al que el hombre pueda asirse en su búsqueda de la felicidad. Para justificar anteriormente basta citar las frases de Pleberio que cierran la Tragicomedia:

Del mundo me quejo, porque en sí me crió, porque no me dando vida, no engendrara en él a Melibea, no nacida, no amara; no amando, cesara mi quejosa y desconsolada postrimería . . . ¿Por qué me dejas triste y solo in hac lachrymarum valle? (3).

Es muy distinto el caso de la obra de Feliciano de Silva, en ella hay mucha crítica irónica contra la sociedad, especialmente contra las costumbres relajadas de los eclesiásticos y la credulidad de la gente (4); mas, a pesar de todo, la actitud ante la vida es positiva; todavía quedan en pie algunos valores que justifican la vida del hombre en este mundo. Y en el caso concretamente del amor, que es el tema que ahora nos ocupa, está presentado como una fuerza positiva capaz de llenar de ilusión y esperanza la existencia.

Citemos el parlamento final pronunciado por Poncia que reza así:

Más con el gozo del desposorio que esperamos... y con el contentamiento de hallar maridos a nuestra voluntad, y con la gloria de también haber vencido al amor... y con la gloria de haber conservado el privilegio de nuestra limpieza para la fama... nos vamos a acostar para dar reposo a la vida, que así nos ha sostenido en honra para por medio de su virtud conseguir el fin que esperamos para salir de tal fin al principio de la vida que no tenemos (5).

Son pues palabras laudatorias a la vida que dan a la obra un tono muy diferente de su predecesora la *Tragicomedia*.

En la obra de Fernando de Rojas, el diálogo de los amantes tiene como tema casi único la manifestación de las vivencias amorosas de la pareja. Si algún otro tema quisiéramos encontrar sería el de la honra que de vez en cuando aflora como un obstáculo que impide el goce de los

amantes; pero el amor es más fuerte que las barreras impuestas por las convenciones sociales. En la primera entrevista concertada por la vieja Celestina dice Melibea:

Desvía estos malos y locos pensamientos de ti, porque mi honra y persona están sin detrimento de mala sospecha . . . No quieras poner mi fama en la balanza de las lenguas maldicientes (6).

Cuando el joven Calisto quiere llamar a sus criados a que derriben las puertas, Melibea a pesar de la ardorosa pasión que siente por él tiene un momento de conciencia de su alto linaje y de la fama que como tal debe gozar ante la gente:

Que si agora quebrases las crueles puertas, aunque al presente no fuésemos sentidos, amañecería en casa de mi padre terrible sospecha de mi yerro. Y sabe que tanto mayor es el yerro cuánto mayor es el que yerra, en un punto será por la ciudad publicado (7).

Pero Calisto no es un amante cortés que se preocupe en realidad por la honra de su dama (8). No guarda el sigilo y además utiliza la bruja para seducirla. Pero a pesar de todo, ante la amenaza del "qué dirán", se siente pequeño e impotente. La fuerza de las estructuras sociales es grande, y hay que guardar las apariencias. El joven acepta retirarse, "¡Oh mezquino yo y cómo es forzado, señora, partirme de tí! ¡ Por cierto, temor de la muerte no obrara tanto como el de tu honra!" (9).

Rojas, de familia conversa, suponemos que sintió en carne propia este problema de ser y parecer lo que no se es

ante los demás. Por esto en su obra se nota una preocupación angustiosa por la honra y no puede dejar de ponerla en el diálogo de los amantes. Siempre que aparece la honra en Rojas aparece con ese matiz de angustia. Fuera de este tema todo el resto del diálogo es netamente dedicado a expresar la pasión amorosa. No hay digresiones de ninguna clase. La expresión del sentimiento amoroso es tema suficiente y único del diálogo. Los amantes no razonan sobre el amor, lo viven y expresan sus vivencias instante por instante. En *La Celestina*, el amor parece tener un fin en sí mismo; el matrimonio ni siquiera se menciona, ni al autor le interesa explicar el por qué no es posible la unión matrimonial. Los amantes consideran el goce erótico como la felicidad completa.

En la *Segunda Celestina* en primer lugar hay que notar que Feliciano de Silva relata detalladamente amores de otras parejas (Pandulfo-Palana, y Sigeril-Poncía), cuyos diálogos en ocasiones se entrecruzan con el de los protagonistas haciéndole perder fuerza. De Silva establece varios niveles en la relación amorosa; desde el más bajo representado por la ramera Palana y Pandulfo, criado de Felides, hasta el más elevado representado por Polandria y Felides. En la pareja central, el amor es bastante más espiritual que en Rojas —lo físico no tiene tanta importancia— y los personajes mismos analizan su pasión amorosa a la luz de la razón. La razón sirve como de freno para contrarrestar el avance del desborde erótico. El diálogo no es la mera expresión de vivencias, sino que perdiendo esa inmediatez se convierte en un pretexto para que el autor exponga sus ideas filosóficas sobre el amor. Así, vemos a Polandria analizando su pasión amorosa a la luz de las ideas que le proporciona la filosofía neoplatónica;

¡Ay de mí, que no de balde se dice: lo que ojos no ven, que el corazón no desea! Si no viera la carta de Felides habiendo visto su hermosura, no deseara el corazón lo que la razón aborrece. ¡Oh amor y cuán contrario a la razón te hallo, cuán amigo del deseo te hallo, cuán contrario de honestidad te miro, cuán enemigo de honra te entiendo! ¡Ay de mí cuán mal se casan amor y la obligación de mi limpieza! (10).

El amor producido por la visión de la hermosura engendra el desco, y una vez nacido no se deja gobernar por la razón. Los personajes sienten la tensión entre la razón y la pasión. Tratan de canalizar el amor hacia el matrimonio, y el ganar esta batalla es lo que convierte a la persona en virtuosa y honrada.

Feliciano de Silva cree (con la filosofía neoplatónica) que el hombre es capaz de luchar contra las pasiones y triunfar si actúa de acuerdo con la razón. El diálogo pierde vitalidad. Realmente da la impresión que el autor hace que hablen sus personajes no para comunicarse entre ellos sino para comunicar sus ideas a un público ante el cual presenta una serie de ideas morales. En cambio en Rojas, como dice Gilman (11), hay un "yo" y un "tú" que dialogan no en función del lector sino de ellos mismos. El diálogo para Rojas resulta del encuentro de dos vidas.

El tema de la honra también aparece en la *Segunda Celestina*; pero para Polandria la honra no es solamente el cubrir las apariencias para proteger la fama de su linaje, sino que es la virtud. Dice a Felides:

ganar la victoria de mi honestidad, en la cruel

guerra de la sinrazón de amor, resistida con la defensa de la mayor razón de amor de mi virtud, con aquella vergüenza que más a mí que a los extraños debía: porque dellos puedo huir o esconderme, lo que de mí no puedo, pues contino donde fuera, fuera conmigo la vergüenza de haber faltado a mí a la obligación de aquella honra y fama...

Quiere ir más allá de satisfacer las normas sociales y quiere actuar para ser juzgada por sí misma. Le importa la "virtud" y no solamente la "fama". Y como la manera de conservar la virtud en el amor (en una ética cristiana) es dentro del matrimonio; Felides responde a las consideraciones de su amada con un largo parlamento sobre el matrimonio. En dicho parlamento Feliciano de Silva se inspira directamente en San Pablo y en Erasmo. Dice Felides:

En el matrimonio entre tales personas como tú e yo, no se sufre la sujeción que los bajos casados de sus mujeres quieren... pues por razón del sacramento son ya uno e no dos, quedan con el instinto para rífar con ellas como animales sobre el pesebre, que es el servicio de su casa, tratándolas como a siervas... los tales ofenden a Dios y a su honra... Así que, mi señora, fuera de lo que como compañero puedo gozar del remedio de mis dolores, en lo demás contino quiero conocer tu señorío para no caer en la servidumbre de la poquedad (13).

Polandria reclama para sí solo aquello que como esposa tiene derecho, y condena la adoración que el amante hace de su amada como si fuera Dios. Condena así una de las características del amor cortés, y al mismo tiempo se aleja de la actitud de los amantes en la obra de Rojas. Dice:

Mas estimo yo, como esposa, ser tratada como compañera habiendo defendido mi limpieza que por la vía de señora ser adorada como a Dios: pues ni a Dios se le ha de hacer tal injuria, ni a mí se debía con nombre de señora tal sujeción (14).

Los pasajes citados anteriormente denotan claramente la falta de pasión del diálogo. En él hay muy poco de diálogo amoroso y mucho de sermoneo didáctico. Está muy lejos del diálogo vital y apasionado de Rojas ajeno a digresiones filosóficas, morales o ideológicas y dedicado a expresar la pasión amorosa mientras es vivida por los protagonistas.

En la Segunda comedia de Celestina la abundancia de temas que la pareja de amantes utiliza como sustancia de su diálogo impide la expresión de la pasión amorosa, el diálogo pierde fuerza afectiva porque los personajes, ocupados en aquellas digresiones, no manifiestan sus sentimientos. El autor utiliza el diálogo no para analizar la pasión amorosa (como en el caso de Rojas) sino como pretexto para presentar todo el sistema de valores que supone una sociedad burguesa. El amor tiene justificación solamente en el matrimonio y éste a su vez no es solamente una unión afectiva sino una unión en la que tienen un papel primordial los intereses económicos. Polandria aclara explícitamente que no hay dificultades económicas que se opongan

a su unión con Felides. Ambos son del mismo linaje y riqueza.

Recursos estilísticos

De una manera general podemos afirmar que el lenguaje de Feliciano de Silva se acerca mucho al que más tarde utilizará el conceptismo. Feliciano de Silva escribió unos libros de caballerías con un lenguaje intrincado y oscuro que provocó la burla de Cervantes y la acerba crítica del gran estilista Diego Hurtado de Mendoza en la "Carta del Bachiller de Arcadia". En la obra que estudiamos, al tratar a los personajes populares, criados o rufianes, utiliza formas sintácticas más simples y da cabida a muchos refranes, dichos y voces populares. Pero el lenguaje de los amantes es intrincado, oscuro y plagado de juegos de palabras que dificultan la intelección. (En Fernando de Rojas, en cambio, el lenguaje es muy cuidado, de una enorme riqueza; y a pesar de usar recursos retóricos nunca llega a la oscuridad.) A continuación analizaremos unos cuantos recursos estilísticos que se destacan en el diálogo entre los amantes de cada una de las obras que estudiamos.

La metáfora

En ninguno de los dos autores, la metáfora es un recurso estilístico muy socorrido en el lenguaje amoroso. Sin embargo, en los ejemplos que podemos dar, se nota en seguida la diferencia entre las metáforas barrocas de Feliciano de Silva y las de Rojas, sacadas de las formas que le proporcionaba la literatura amorosa renacentista.

Felides expresa la pasión que siente por Polandria di-

ciendo: "aquellos cometas que como resplandecientes llamas corren por mi corazón, en espera del alma donde se encienden . . . tienen hecha ceniza mi esperanza" (15). Es ésta una metáfora desaforada y artificiosa, y obviamente barroca. (En Rojas la metáfora es renacentista, y aunque se trate de formas muy trilladas en el lenguaje amoroso de la poesía de esa época, poseen más belleza. Calisto cuando ve a Melibea dice: "¡Oh angélica imagen! ¡O preciosa perla ante quien el mundo es feo! . . . Nadando por este fuego de tu deseo ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis pasados trabajos?" (16).

Formas de repetición

Feliciano de Silva gusta mucho de los juegos de palabras. Quizá podemos afirmar que es el procedimiento estilístico más socorrido de la Segunda Celestina.

El uso constante de la paronomasia y de otras formas repetitivas será una de las características del conceptismo, sobre todo para producir humor y demostrar la sutileza y el ingenio del escritor. Pero si bien, es verdad que resulta un recurso eficaz en la literatura festiva, la sería no lo admite. En la Segunda Celestina aparecen estas formas repetitivas no sólo en momentos cómicos sino en escenas serias que tratan temas elevados, como es el diálogo entre Polandria y Felides. El efecto es negativo, el autor a fuerza de jugar con una misma palabra en el período, retuerce la frase, oscurece el sentido, y no dice nada. Como el conceptismo, sustituye la falta de materia expresiva con el juego verbal.

Estos juegos inútiles, en el diálogo de los amantes impiden la expresión de la afectividad y producen un efecto

de afectación ridícula. Los personajes, lejos de manifestar sus vivencias íntimas, se dedican a hablar sobre unos cuantos tópicos jugando con el contenido semántico de las palabras. Citaremos a continuación solamente unos pocos de los muchos ejemplos que podríamos citar:

Felides: ...dejada la gracia con que dices, lo dicho apartes, y el donaire que con ella has dicho junto con la razón que en lo dicho tienes, por ser así como lo dices, digo.

Felides: Digo que la primera ha sido tal, que sería mejor responder con enmudecer, pues falta la segunda que pues pueda tras la primera de mi señora, ser primera ni segunda.

Polandria: ... aunque tuvieran mudas las manos las hubiera bien mudado para las poder besar sin asco.

Felides: Mudas y qué mudas tienen y han tenido, pues me mudaron de cautivo a libre, de pena a gloria, de esclavo a señor, de infierno a paraíso, de no ser, a ser y de muerte a tener vida y vida segura de toda muerte (17).

En Fernando de Rojas no podemos citar ningún ejemplo de este recurso estilístico en el diálogo entre Calisto y Melibea. Quizá podría encontrarse algún caso en otros momentos de la obra; pero en todo caso no es una constante en el estilo de Rojas.

Bimembración

La bimembración tautológica será una constante de la prosa del Siglo de Oro. Dámaso Alonso dice que este uso estilístico se corresponde con la gravedad y compostura de la época: "Parece como si el período tuviera miedo a la cojera, necesitara constantemente bifurcarse, para contrabalancearse, que no pudiera avanzar sino sobre dos pies. Poco o nada se gana así en lo pictórico, muy poco (y sólo a veces) en lo conceptual" (18). La bimembración la utiliza mucho Cervantes en el *Quijote*. Rojas se adelanta a los escritores de la Edad de Oro al utilizarla en *La Celestina*.

Para Dámaso Alonso la bimembración sirve o para completar la curva rítmica del período o para indicar armonía, reposo y sosiego y dice que en Cervantes "la constantemente sosegada habla dual de Don Quijote se contrapone a la veloz habla monomembre de Sancho" (19). En Fernando de Rojas la bimembración sirve también para expresar reposo porque parece que la utiliza constantemente en los momentos idílicos en los que los amantes se juntan y proporcionan mutuo sosiego; y además para satisfacer las necesidades rítmicas del período. Lo dicho puede comprobarse en los ejemplos que siguen:

- Melibea:** Desvía estos vanos y locos pensamientos de tí porque mi honra y persona estén sin detrimento (20).
- Calisto:** el triste que, desarmado y sin proveer los engaños y celadas (21).
- Calisto:** ¿Qué lengua será bastante para te dar iguales gracias a la sobrada e incom-

parable merced que en este punto, de tanta congoja para mí has querido hacer en querer que un tan flaco e indigno hombre pueda gozar de tu suavísimo amor? (22).

Melibea: Te suplico ordenes y dispongas de mi persona según querrás (23).

Melibea: ¿Cómo has querido que pierda el nombre y la corona de virgen por tan breve deleite? (24).

Calisto: Jamás querría, señora que amaneciese, según la gloria y descanso que mi sentido recibe (25).

Melibea: ¡Oye la corriente agua de este fontecica, cuánto más suave murmurio y zurrio lleva (26).

En Feliciano de Silva no encontramos este uso estilístico que tanto embellece la prosa.

Refranes

No son comunes los refranes en el lenguaje del diálogo entre los amantes, ni en Feliciano de Silva ni en Rojas. La altura del tema quizá impedía el dar cabida a refranes. Sin embargo podríamos citar alguno que otro caso esporádico en cada autor.

En la *Segunda Comedia de Celestina* dice Felides: "No de balde se dice que mal ajeno de pelo cuelga" (27). En *La Celestina* de Rojas pone en boca de Calisto unos dos refranes si no exactamente en el diálogo con Melibea, en el monólogo que sigue a la segunda entrevista; cuando Ca-

listo lamenta la muerte de sus criados, dice: "¿Por qué quisiste que dijese: *del monte sale con que se arde y que crié cuervo que me sacase el ojo?*" (28). El primera es versión del refrán "Del monte sale quien el monte quema".

El período

En Feliciano de Silva a las expresiones metafóricas complicadas y a los alambicados juegos de palabras se añade la extensión que adquiere el período. El autor gusta de las interminables subordinaciones, casi cada palabra es un pretexto para que el autor introduzca ya sea una oración de relativo, o una cláusula adjetiva, o complementos circunstanciales, etc., etc. Un lenguaje tan complicado, evidentemente que supone una refinada elaboración racional que resulta ser otra de las causas que impide la expresión de la afectividad. Se logra un diálogo oscuro, difícilmente inteligible y falto de pasión.

Por el contrario, F. de Rojas en *La Celestina* consigue crear un lenguaje que exprese las vivencias amorosas de sus personajes instante por instante. Los altibajos de la exaltación pasional se pueden rastrear en el diálogo por el uso de formas sintácticas que son típicamente afectivas. Me refiero al uso de frases exclamativas e interrogativas. La expresión de lo afectivo hace que Rojas abandone la frase bimembre y utilice la oración exclamativa unimembre y concentrada. Además, las oraciones interrogativas sugieren los sentimientos del antagonista. Stephen Gilman ha notado muy bien, como este fluir cambiante del "tu" al "yo" en el diálogo de Rojas se manifiesta por el uso de tales frases al decir que, "*La Celestina has for its length more such constructions than any other work in occiden-*

tal literature... just as the frequent exclamations express the sentiments of the "yo" so these questions enfold the "tu" in what is being said" (29).

El mayor o menor desborde de pasión en los amantes se puede sentir por el mayor o menor uso de aquel tipo de construcciones. Así en la primera entrevista cuando Melibea en un principio dice a Calisto que sus sentimientos no han cambiado en su favor, el desconcierto de Calisto —al ver desplomarse todo su mundo de ilusiones— se manifiesta en un parlamento construido casi todo por exclamaciones e interrogaciones. Igual exaltación sufre el joven amante cuando oye de los labios de Melibea que su amor es correspondido y entonces prorrumpe en otra serie de frases exclamativas .

Igualmente, en otros momentos de alta tensión emocional, Rojas abandona la forma expositiva y el diálogo se vuelve pura interrogación y exclamación. Por ejemplo después que Melibea se entrega a Calisto; o en el monólogo interior de Calisto después de la muerte de los criados (cuya primera parte está dedicada a evocar la tragedia tal como la siente el joven y la segunda a expresar su añoranza por el goce erótico que siente el amante como la culminación de su existencia); o en la última entrevista de los amantes en el acto decimonono que precede a la muerte de Calisto. >

En suma, frente al interminable período de Feliciano de Silva el de Rojas es más bien corto, no usa la subordinación complicada, y crea un lenguaje apto para la expresión de la vida afectiva de sus personajes.

Para terminar este ensayo y como resultado del estudio comparativo, parcial, de las obras de Feliciano de Silva y de Fernando de Rojas podríamos afirmar que aunque el

primero utilice en su obra una trama parecida y rescite el personaje de Rojas (que ya gozaba de inmensa simpatía) no es su obra una "continuación" de *La Celestina* como comúnmente se la considera. Lo único que se "continúa" —en el mejor de los casos— es la trama argumental. Sin embargo una obra literaria no interesa por el argumento mismo sino por la forma en que cada autor maneja esa sustancia argumental.

Aquí hemos visto solamente unas pocas diferencias —dadas las limitaciones de este ensayo— pero podríamos encontrar muchísimas más. Según el estudio anterior, el tema del amor está enfocado con un espíritu diferente y por lo tanto la manera de presentar la relación de los dos amantes es también distinta.

El papel del autor en cada obra es muy particular. En la *Segunda Comedia de Celestina* resalta muy claramente el punto de vista del autor que se revela en todo ese sermoneo didáctico que forma parte del diálogo. No podemos decir lo mismo de Rojas, allí es muy difícil determinar cuál es el punto de vista del autor y entonces resulta discutible si hay un propósito moral en la obra o simplemente está allí para que el lector saque sus propias conclusiones.

El estilo de Rojas está más cerca del estilo renacentista si nos fijamos en los recursos retóricos, pero el uso de la himembración entronca su prosa con la del siglo de Oro. El estilo de Feliciano de Silva es ya de otra época, se le puede ubicar perfectamente en el barroco.

En el uso del diálogo Feliciano de Silva no sigue la misma técnica de Rojas, como decíamos anteriormente en la *Segunda Celestina* los personajes no dialogan unos con

otros, es el autor el que los toma como mero pretexto; no hay comunicación entre ellos como en Rojas.

Por las razones anteriores no creemos que se deba mantener el criterio tan repetido que la *Segunda Comedia de Celestina* es una continuación de "La Celestina". Apenas si se continúa la trama y esto no justifica el mantener el término. Estudiando a fondo las dos obras nos encontramos con que es difícil encontrar puntos de contacto entre las dos, peor aún continuidad.

NOTAS

- (1) Fernando de Rojas, *La Celestina*, Tragicomedia de Calisto y Melibea, Prólogo de Stephen Gilman, ed. Dorothy S. Severin (Madrid, Alianza Editorial, 1969), p. 77.
- (2) *Ibid.*, ps. 171-72.
- (3) *Ibid.*, p. 236.
- (4) Quizá por esta causa lo haya prohibido la Inquisición, porque la obra figura en el Índice de Valdés de 1559 y en los posteriores.
- (5) Feliciano de Silva, *Segunda Comedia de Celestina* (Madrid, 1968), ps. 520-21.
- (6) Rojas, *Op. Cit.*, p. 174.
- (7) *Loc. Cit.*
- (8) Quienes sostienen que Rojas ha escrito su obra con un propósito moral, como Bataillon y Spitzer, dicen que entre otras cosas se propone el autor atacar el código del amor cortés.
- (9) Rojas, *Op. Cit.*, p. 177.
- (10) De Silva, *Op. Cit.* pág. 215.
- (11) Stephen Gilman, *The Art of "La Celestina"* (Madison, 1956), p. 19.
- (12) De Silva, *Op. Cit.*, p. 215.
- (13) *Ibid.*, p. 384.
- (14) *Ibid.*, p. 384.
- (15) *Ibid.*, p. 376.
- (16) F. de Rojas, *Op. Cit.*, ps. 190-91.
- (17) *Ibid.*, p. 393.
- (18) Dámaso Alonso, *Seis Calas en la expresión literaria española* (Madrid, Gredos, 1961), p. 30.
- (19) *Ibid.*, p. 33.

- (20) F. de Rojas, *Op. Cit.*, p. 171.
- (21) *Ibid.*, p. 172.
- (22) *Ibid.*, p. 173.
- (23) *Ibid.*, p. 173.
- (24) *Ibid.*, p. 191-92.
- (25) *Ibid.*, p. 225.
- (26) *Ibid.*, p. 222.
- (27) F. de Silva, *Op. Cit.*, p. 508.
- (28) F. de Rojas, *Op. Cit.*, p. 194.
- (29) Gilman, *The Art of . . .* p. 20.

ANTONIO SACOTO

PEDRO PARAMO

LAS TECNICAS NARRATIVAS

La cuarta, quinta y sexta década de este siglo presenciaron la llegada de la novelística hispanoamericana envuelta en estructuras barrocas, de temas que rebosan todo lo regional, de héroes acosados por el devenir diario de la problemática existencial, de un lenguaje expresivo extraído de lo primitivo y popular, de técnicas que asimilan artificios narrativos y cinéticos, y, así, alcanzando casi sin advertirlo, un nivel de preeminencia entre las grandes literaturas; nivel reconocido no sólo por la crítica vernácula, sino que también por la foránea.

En nuestro estudio nos proponemos estudiar una faceta de la novela de Rulfo: las técnicas narrativas.

La crítica ha señalado certíperamente la influencia de la novela de Kafka y Joyce, de los novelistas noruegos a quienes leyó con verdadera avidez, y, muy en especial, la de Faulkner (1). Someramente indicaré que gran parte de

la novela se desplaza desde monólogos joyceanos; escenas simultáneas muy a lo Dos Passos, mientras otras escenas se contraponen y superponen a lo Huxley; hay "concretización montajes", "retrocesos", pero principalmente una escena real contrapuesta, simultánea, o seguida de una fantástica, o viceversa; el acercamiento o close-up se despliega con verdadero logro artístico, al punto que impresion y graba en el lector la concretización objetiva de un hecho fantástico.

Por ejemplo:

El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera deritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar. Entonces me levanté. La mujer dormía. De su boca borbotaba un ruido de burbujas muy parecido al del estertor.

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

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

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

Digo para siempre.

Tengo memoria de haber visto algo así como
nubes espumosas haciendo remolino sobre mi ca-
beza y luego enjuagarme con aquella espuma y
perderme en su nublazón. Fue lo último que vi (2).
(61).

Adviértase la urdimbre sensorial: "calor", "sudor",
"ruido de burbujas muy parecido al estertor", muy en par-
ticular de las imágenes visuales a través de dos *close-ups*,
cuyo logro consiste no sólo en traer el ojo cinético cerca
del objeto, sino que el objeto real cargado de misterio se
aleja a lo mágico: "De su boca borboteaba un ruido de
burbujas muy parecido al estertor" y "... hasta que se hizo
tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre".

Este *close up* técnico, que nosotros preferimos llamarlo
"concretización objetiva de un hecho fantástico", por
cuanto además del acercamiento cinético, se preocupa en
sumergirlo en el mundo misterioso y mágico, se repite muy
a menudo.

Veamos los siguientes pasajes, como ejemplos desco-
llantes de concretización:

—¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido?

—Debe andar vagando por la tierra como tan-
tas otras; buscando vivos que recen por ella. Tal
vez me odie por el mal trato que le di; pero eso
ya no me preocupa... Cuando me senté a mo-
rir, ella rogó que me levantara y que siguiera
arrastrando la vida, como si esperara todavía al-
gún milagro que me limpiara de culpas. Ni si-
quiera hice el intento: "Aquí se acaba el camino
—le dije—. Ya no me quedan fuerzas para más".
Y abrí la boca para que se fuera.

Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón (70).

Hay cortes que permiten un cambio de escenario unas veces, y otras simplemente sirven para dilatar la trama o recoger un tema que se interrumpió para dar cabida a una escena simultánea. Así, "Tocó con el mango del chicote" (38) se interrumpe con un retroceso "Pensó en la primera vez que lo había hecho, dos semanas atrás" (38), para luego recogerlo en la página 44, "Toco nuevamente con el mango del chicote" (44). El diálogo de Eduviges y Juan Preciado se interrumpe con la frase: "—Más te vale" (27) para luego recoger o regresar al diálogo con idéntica aseveración: "—Más te vale, hijo. Más te vale" (36).

Cuando Susana se encuentra en su lecho de muerte, el autor exhibe escenas veloces que se entremezclan en amalgama sensorial desde dos planos, el real del padre Rentería y el imaginado y evocado por Susana. No se trata del simultaneísmo, sino de un "montaje" (3) donde las imágenes se superponen unas subrayando el presente real y otras recordando un pasado latente. En el siguiente diálogo vemos la evocación poética, etérea, erótica que hace Susana de Florencio, mientras el padre Rentería se aferra al plano real del presente inmediato:

—Tengo la boca llena de tierra...

El padre Rentería, sentado en la orilla de la cama, puestas las manos sobre los hombros de Susana San Juan; con su boca casi pegada a la oreja de ella para no hablar fuerte, encajaba secretamente cada una de las palabras: "Tengo la

boca llena de tierra". Luego se detuvo. Trató de ver si los labios de ella se movían. Y los vio balbucir, aunque sin dejar salir ningún sonido.

"Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios..."

Se detuvo también. Miró de reojo al padre Rentería y lo vio lejos, como si estuviera detrás de un vidrio empañado. Luego volvió a oír la voz calentando su oído:

—Trago saliva espumosa; mastico terrones plagados de gusanos que se me anudan en la garganta y raspan la pared del paladar... Mi boca se hunde, retorciéndose en muecas, perforada por los dientes que la taladran y devoran. La nariz se reblandece. La gelatina de los ojos no derrite. Los cabellos arden en una sola llamarada

"El me cobijaba entre sus brazos. Me daba amor" (118).

El punto de vista de Huxley Point counter Point, se encuentra superado en Rulfo. Pedro Páramo aparece desde nueve puntos de vista (4). Es un enigma para Fulgor, un mal marido para Eduviges, un padre ahumador para el padre Rentería, un hombre sin escrúpulos para los dos compadres que chatlan en la calle cuando él pasa, un alma noble y casi tímida, poética y casi melancólica a través del recuerdo del amor que inspiró Susana en su niñez, "un rencor vivo" para Abundio, "la pura maldad" para Bartolomé San Juan, para Dolores el hacedor de su vida: "Oh, qué felicidad! Gracias Dios mío por darme a Pedro Páramo

Aunque después me aborrezca" . . . "Ella Doloritas siempre odió a Pedro Páramo" (22).

El retroceso o flash back sirve de andamio para construir la obra; sobre ella se van levantando las historias de los personajes y del villorrio, como una conciencia colectiva.

Todas estas técnicas modernas que nacen de la novela europea o norteamericana, se encuentran en la obra de Rulfo.

Una investigación exhaustiva para determinar el número y cuándo se ponen en juego no aumentaría información para la valoración de la novela, puesto que Rulfo, como el resto de novelistas a partir de El pozo de Onetti y El túnel de Sabato, hasta los más recientes y mejor logrados, como Cortázar, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, se han valido de dichas técnicas para construir su obra narrativa. Lo que merece atención especial por cuanto ello representa originalidad, innovación o creación, son los siguientes ingredientes técnicos:

El nivel narrativo del testigo

Juan Preciado a través de quien se levantan muchas historias y la misma vida de Comala, sirve de punto de enlace o, si se quiere, de epicentro a la primera parte; pero él las escucha sin comentarlas: ni siquiera parece sorprenderse, peor quedarse estupefacto; no averigua el porqué de muchas cosas, tal que ni siquiera parecen importarle. Con esto —como técnica— el autor consigue mantener el interés en la barroca estructura de la trama, sin hincharla de innecesarios soliloquios, diálogos potenciales, digresiones, interpolaciones, etc. A menudo esto sucede con otros

personajes que también cuentan sus cuitas, su vida azarosa, sus peripecias, y también ellos, aunque sirvan únicamente de punto de enlace o de pilar de la trama, se muestran insensibles y casi indiferentes.

La incipencia deliberada cobijada por el misterio

Se podría afirmar que el misterio que rodea ambiente y personajes descuella como una técnica precisa y meditada, a tal punto que la trama se desplaza desde este ángulo, y el "realismo mágico" se sirve de este vehículo para socavar realidades *in mentis*.

La verdad, los hints, claves o insinuaciones, se esconden: hay una incipencia deliberada. Se presenta la verdad (vine a Comala porque... vivía aquí un tal Pedro Páramo), para luego, en un proceso a la inversa, hundirla en el misterio (hace muchos años que murió Pedro Páramo). Hay un interlocutor (verdad-objetiva-real) que de pronto también se diluye en el misterio. —No debe ser él. Además Abundio ya murió, dice Eduviges. A su vez, Damiana al referirse a esta última dice: —"Pobre Eduviges. Debe de andar penando todavía" (37). La misma novela es un continuo proceso de resta de la verdad: la llegada de Juan Preciado en un plano real, objetivo, pronto se esfuma en una serie de ¿qués?, ¿cómo? y ¿cuándo?. Es decir, la verdad pierde solidez y se derrumba y se entierra en Comala al igual que sus muertos, pero, como ellos, desde su encierro sigue palpitando.

Un tal hijo de Pedro Páramo llega a Comala buscándolo; éste nos narra su llegada en tiempos pasados; la ciudad o villorrio contrasta diametralmente con la visión casi poética de otro personaje que aparece en las interpola-

ciones lúcidas de los varios retrocesos, cuyas manifestaciones son en presente, futuro y futuro perifrástico. ¿Quiénes son? ¿Quién es, sobre todo, el dialéctante que abre la novela? Su identidad se guarda celosa y meticulosamente durante la primera tercera parte de la novela hasta que se le nombra, así, el azar, sin dar ninguna importancia, en forma tal que el lector superficial quizá lo pasa por desapercibido: "Así que no te asustes si oyes ecos más recientes, Juan Preciado" (46). Creemos haber desnudado la verdad, ya que se deduce que Juan Preciado es hijo de Doloritas, y que éste vino a Comala exhortado por su moribunda madre a reclamarle a su padre, Pedro Páramo, "el olvido en que los tuvo", pero de pronto, la verdad inviste las túnicas del misterio:

—¿No me oyes?—pregunté en voz baja

Y su voz me respondió:

¿Dónde estás?

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

¿No me ves?

—No, hijo, no te veo.

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

—No te veo (60).

Y así, misteriosamente, la novela saca a lucir la verdad, para inmediatamente cubrirla de misterio, con un afán técnico y preciso: sólo así ese misterio adquiere el valor aplastante en el desarrollo de la trama lanzando un reto al lector para obligarle a participar activa e inteligentemente.

James East Irby (5) y Joseph Sommers (6) hicieron hin-

caplé en este ingrediente técnico al referirse a la obra de Rulfo. Sommers señala que lo que Sartre dice de la obra de Faulkner es transferible a la de Rulfo:

There is a formula: not to tell, to remain silent, disloyally silent—to tell just a little. We are told furtively (some information) . . . Furtively, in a phrase that risks passing unnoticed, and which it is hoped will pass almost unnoticed (7).

La narración en perspectiva

El clímax de la novela, es decir, la muerte de Pedro Páramo, se conoce desde un comienzo —cuando Abundio nos dice que “murió hace años”—. Hay, pues, un truco de interés que ya no estriba en el clímax sino en los acontecimientos que llevaron a él. Por esta razón, Rulfo nos cuenta algunos hechos a través de varios puntos de vista; los personajes mismos se dan a conocer a través de esos puntos de vista. Pero lo que nos llama la atención es la perspectiva narrativa que desde un plano mágico da a conocer un hecho, para luego subrayarlo repitiendo el mismo episodio, pero ya desde un plano real. Por ejemplo, la muerte de Miguel Páramo se cuenta primero en el plano mágico y nos es referida por Eduviges:

“—No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día.

Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa.

“—Sólo brinqué el lienzo de piedra que últi-

mamente mandó poner mi padre. Hice que el Colorado lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que humo y humo y humo.

“—Mañana tu padre se torcerá de dolor —le dije— Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirme de mí (26).

Luego, el hecho de la muerte de Miguel, se nos refiere a través del padre Rentería, en el plano real:

... Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar.

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

El padre Rentería dio vuelta al cuerpo y entregó la misa al pasado. Se dio prisa por terminar pronto y salió sin dar la bendición final a aquella gente que llenaba la iglesia. . . (29).

El matrimonio de Doloritas es relatado por Eduviges que lo da a conocer a Juan Preciado, y luego, páginas después, Pedro Páramo sabedor de sus deudas con la familia Preciado, envía a Fulgor Sedano a pedir la mano de Doloritas. El monólogo de Susanita en su tumba se efectúa en un plano mágico, mientras que los episodios intercalados de la misma vida de Susanita se presentan en un nivel real.

Esta narración en perspectiva da aplomo a la trama, refuerza los episodios claves en el desarrollo de la historia, y sirve también de diapasón a la urdimbre mágico-realista presente en toda la novela.

La participación del lector cómplice

Sabido es que la novela contemporánea de Hispanoamérica requiere una participación activa e inteligente de parte del lector (8). Se rompió el espejo que reflejaba la imagen del personaje y se encontró el pozo, la fuente, en donde el ser y la historia adquieren profundidad, interioridad y se descubren o se esconden mundos desconocidos o fantásticos. El lector dilettanti, el lector hedónico, el que carece de fuerza de carácter y disciplina intelectual, no podrá digerir *Adán Buenosayres*, *Rayuela*, *Paradiso*, para nombrar unas pocas. En esta corriente se encuentra *Pedro Páramo*, una novela casi de minorías por la trabazón estructural, por el despliegue temporal o atemporal, por la falta de solidez espacial, por lo mítico, por el misterio, por la trama zigzagueante, y por la arcilla del realismo mágico que amasa en su totalidad la obra. El autor se obliga a permanecer ajeno a lo que como creador-testigo debiera haber presenciado y conocido. Se da el lujo de dejar lagunas narrativas, vacíos espaciales, trueques temporales, hace piruetas con su novela echándola a andar de atrás adelante o viceversa, obligándole al lector a llenar esas lagunas y vacíos, a ordenar episodios narrativos, a interpretar lo que no se dice, a bucear ambivalencias, convirtiéndolo así en cómplice y participe de la vida de Comala y de sus habitantes. No va en mengua el que algunos lectores vivan tan hondamente el drama de Comala que prevean más

de una respuesta a interrogantes de la trama. Es así como para unos Juan Preciado llega vivo a Comala; para otros también es una alma en pena que recoge sus pasos, "el punto de vista del relator muerto" (9).

De lo expuesto se deduce que Rulfo no sólo asimiló con verdadera maestría el arte de narrar de las literaturas europeas y norteamericanas, sino que en los casos anotados las superó, las modeló a su manera, como arcilla azteca, adaptándolas a su raíz primicia populista. Es que además sacó a lucir paradigmas en el género como lo son el nivel narrativo, la narración en perspectiva, la incipiente deliberada, innovaciones técnicas que ubican a Rulfo en un sitio preeminente de la nueva narrativa hispanoamericana.

EL REALISMO MÁGICO

Rulfo no ha tomado a propósito los hilos comunicantes del Realismo Mágico para tejer una historia mexicana, sino que en la historia del villorrio palpitan como mito viviente ultrarrealidades que la crítica de los últimos decenios califica con la etiqueta de Realismo Mágico (10).

Hagamos hincapié en lo que la vertiente crítica de la novelística de los últimos decenios ha puesto la etiqueta de Realismo Mágico.

Sin dejar de tener presentes las aportaciones de Angel Flores, Seymour Menton et al, parece definirse y limitarse ya el término en los estudios de Luis Leal y Valbuena Briones.

El primero nos dice que "El realismo mágico es, más que nada, una actitud ante la realidad, la cual puede ser expresada en formas populares o cultas, en estilos reelaborados o vulgares, en estructuras cerradas o abiertas. ¿Cuál

es esa actitud del magicorealista ante la realidad? Ya hemos dicho que no crea mundos imaginarios en los que podamos refugiarnos para evitar la realidad cotidiana. En el realismo mágico el escritor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas. En el realismo mágico el escritor se enfrenta a la realidad y explicación lógica o psicológica. El mágico realista no trata de copiar como lo hacen los realistas o de vulnerar como lo hacen los surrealistas la realidad circundante, sino de captar el misterio que palpita en las cosas. En el realismo mágico "el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él" p. 234. El segundo, Valbuena, suplementa esta definición: "La realidad se apoya para subsistir en una realidad. La verdad de la sociedad contemporánea de América se levanta sobre los mitos de civilizaciones: el hombre americano representa la fusión de diversas culturas y grupos étnicos... para dar sentido a la realidad americana se necesita una dimensión ilusoria, una fantasía o un mito... numerosas creencias indias ofrecieron una visión de un mundo en el que caben transformaciones y en el que se derrumban las leyes del espacio y tiempo.

Este acercamiento al término que casi lo define y lo limita, además lo distingue o lo separa del realismo fantástico o la literatura fantástica, y, es en esto precisamente en lo que divergen las opiniones de los dos antes citados (Luis Leal y Valbuena) de la de Flores.

Con lo anotado, se colige que en esencia se puede abreviar la definición y los procedimientos a lo que sigue: El Realismo Mágico permite al escritor socavar realidades ~~en~~ mentis, le permite bucear lo imaginario, le da licencia

para llevar a un plano real ya sea lo irreal, lo fantástico, y, sobre todo, el mundo mítico cargado de ritos y tradiciones. Se lleva a un nivel de vivencia sensorial donde se puede explorar, y así el novelista puede incursionar en el mundo del misterio.

El Realismo Mágico hace uso de varios artificios, entre ellos los principales son: la amalgama de lo real y lo imaginario o mágico; la transformación de lo real en irreal o viceversa; el uso de mitos y tradiciones tanto en la amalgama de lo real y lo imaginario como en la transformación de lo real en irreal; la dialéctica del tiempo y el espacio; estructuras barrocas que obligan la participación alerta e inteligente del lector.

Veamos estos aspectos en Pedro Páramo.

Amalgama de lo real y lo imaginario, o confluencia de planos: Ya al tratar sobre la estructura dijimos que ésta viene tramada de dos vetas: la real a través de Pedro Páramo y la mágica a través de Juan Preciado. Es como dos cintas de colores que se entretajan continuamente mezclando o superintercalando los dos colores.

Además, "la narración en perspectiva" donde se repiten episodios en los dos planos: el real y el mágico, coadyuva la simbiosis del realismo mágico.

Toda la novela trasunta un mundo irreal, fantástico, mágico, con unos altos reales-objetivos. Es así como hay tumbas que sirven de aposento a cadáveres que viven, y vivos que deambulan como almas en pena; espectros, sombras, lluvias, vientos, perros que aullan solitarios en la profundidad de la noche, gatos en lechos de moribundos, caballos en busca de sus difuntos jinetes, todo esto rompiendo tiempo y espacio y lógica, atizando mitos y tradiciones,

dando vida a leyendas olvidadas, ya del mundo griego o egipcio, ya del hispánico o indígena.

Transformación de lo real en mágico o viceversa:

La llegada de Juan Preciado se advierte en un plano real o terrestre, pero que progresivamente va diluyéndose en lo imaginario-mágico. En igual forma, muchos de los personajes: Ahundio, Eduviges, aparecen (o por lo menos nos dan la impresión) en un plano real para luego "en un proceso de resta" —así lo llamamos al referirnos al misterio— diluirse en lo mágico.

Otros personajes se convierten en símbolos; así Donis, Pedro Páramo al morir se desintegran o se transforman en tierra.

Lo mítico

La crítica ha indicado con sagacidad y claridad las ramificaciones míticas universales. Así, Embeita ancta que:

La llegada del viajero Juan Preciado a Los Encuentros donde espera a alguien que pueda guiarle a su destino, tiene clara dimensión simbólica. Juan Preciado es el viajero, camino hacia la eternidad. El muerto como viajero es un tema antiguo que ya aparece en la literatura religiosa del Egipto faraónico, en Homero, en Virgilio, en Luciano. El camino que conduce a Colima es un descenso que atraviesa la tierra y va más lejos. Es decir, es el camino que haja a la tumba y nos sume fuera de los linderos terrestres. En la mitología clásica Hécate, guía de almas, recoge a los muertos en un misterioso cruce de caminos.

Brinda hospedaje al viajero Preciado, Eduviges que se suicidó hace muchos años, lo que explica su manera de vestir anacrónica.

Este misterioso personaje conduce al joven por una serie de galerías con cuartos oscuros que parecen vacíos pero están llenos de sombras. En la mitología greco-romana el muerto era una sombra. El corredor por donde marcha Preciado en pos de Eduviges es pues una sucesión de sepulturas. La última —el cuarto desnudo y vacío— tiene sólo una entrada como las tumbas. Eduviges explica que lo tiene siempre preparado para un recién llegado; otra alusión a la tumba preparada siempre a recibir. La vela que Eduviges enciende en la oscuridad es el cirio que alumbra a los difuntos.

La novela es la existencia finita y concluída de los personajes que nos cuentan su vida, tema que parece también temprano en la literatura universal (11).

Carlos Fuentes, asiduo estudioso de la novela hispanoamericana, además de novelista, señala ampliamente este aspecto de la obra de Rulfo:

No sé si se ha advertido el uso sutil que Rulfo hace de los grandes mitos universales en *Pedro Páramo*. Su arte es tal, que la transposición no es tal; la imaginación mítica renace en el suelo mexicano y cobra por fortuna, un vuelo sin prestigio. Pero ese joven Telémaco que inicia la con-

tra-odisea en busca de su padre perdido, ese arriero que lleva a Juan Preciado a la otra orilla, la muerte, de un río de polvo, esa voz de la madre y amante, Yocasta Euridice, que conduce al hijo y amante, Edipo-Orfeo, por los caminos del infierno, esa pareja de hermanos edénicos y adánicos que duermen juntos en el lodo de la creación para iniciar otra vez la generación humana en el desierto de Comala, esas viejas virgilianas —Eduviges, Damiana, la Cuarraca—, fantasmas de fantasmas, fantasmas que contemplan sus propios fantasmas, esa Susana San Juan, Electra al revés, el propio Pedro Páramo. Ulises de piedra y barro . . . (12).

Cabe indicar, sin embargo, en cuanto al aporte sobre lo mítico hecho por Embeita y Fuentes a la obra de Rulfo, que se señalan coincidencias mitológicas con la literatura clásica, mas no hace hincapié debidamente en la atmósfera mítica de raíz hispánica e indígena como parte integral de las creencias que animan la vida de casi todos los pueblos de Hispanoamérica.

Los muertos deambulan en pena, buscando quien rece, por ellos, es decir, quien los saque de aquella reclusión temporal a la que les ha condenado algún hecho de su vida.

Si Ud. viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle.

En cuanto oscurece comienzan a salir. Y a nadie le gusta verlas. Son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para re-

zar porque salgan de sus penas. No ajustarían nuestras oraciones para todos. Si acaso les tocaría un pedazo de padrenuestro. Y eso no les puede servir de nada (55).

Damiana al referirse a Eduviges dice:
Debe de andar penando todavía (37).

El demonio transfigurado en gato es el guardián celoso de su presa. Así, un gato se encuentra al pie del lecho de la moribunda Susana.

El caballo de Miguelito Páramo, siempre pasa en veloz trote por las noches en busca de su jinete.

El camino es el cruce de la muerte también.

Los muertos recogen sus pasos: Cuando Susana escucha:

—Eres tú, Bartolomé?— preguntó.

Le pareció oír rechinar la puerta, como cuando alguien entraba o salía. Y después sólo la lluvia intermitente... (93).

.

Tu padre ha muerto, Susana. Anteanoche murió, y hoy han venido a decir que nada se puede hacer; que ya lo enterraron; que no lo han podido traer aquí porque el camino era muy largo. Te has quedado sola, Susana.

—Entonces era él —y sonrió— Viniste a despedirte de mí— (94).

En otro episodio recuerda:

Se te está muriendo de pena el corazón. Ya sé

que vienes a contarme que murió Florencio; pero eso ya lo sé. No te aflijas por los demás; no te apures por mí (96).

La simbiosis del hombre y de la tierra. Al discutir el personaje Pedro Páramo indicamos ya como éste encarna una capacidad creadora, y destructora como la misma tierra, como el mismo valle de México, . . . el mexicano se siente arrancado del seno de esa realidad —la tierra— creadora y destructora, Madre y Tumba.

El valle de Comala prospera paralelamente al engrandecimiento de Pedro Páramo; pero con la vejez y muerte de éste, también el valle se agosta, se envejece, y toda aquella zona verde y fructífera como nos lo describió Doloritas se convierte en zona muerta, olvidada y yerma.

Aralia L. Arizmendi discute lo mítico en "Alrededor de Pedro Páramo" y encuentra que muchos de los nombres son alegóricos, "como por ejemplo 'Los encuentros', la encrucijada en la que se detiene Juan sin saber qué camino tomar para Comala, hasta que aparece Abundio, el arriero, para guiarlo. El mismo Abundio tiene ese aire mítico que al estilo del Caronte que conducía la sombra o las almas de los muertos a los infiernos, conduce a Juan, un vivo agonizante, a las entrañas de un Comala-infierno: 'Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno'. (p. 9). 'Los confines' es otro nombre que parece simbólico, ya que es el lugar que buscan los perdidos. En cuanto al personaje encarnado por Eduviges Dyada, encargada de recibir a Juan en Comala y que en vida se comunicaba con quienes estaban a punto de morir, es innegable la jerarquía alegórica quizá de una Hécuba

indígena y hermética que, testigo de tanta destrucción y muerte, no espera la conmiseración de los dioses autoajusticiándose mediante el suicidio" (13).

El nivel temporal

Conceptos y limitaciones del término fueron discutidos y definidos al tratar sobre este aspecto en *El señor presidente*.

En *Pedro Páramo* no sólo están presentes el tiempo objetivo y subjetivo, sino que hay una distorsión y destrucción del tiempo. Hay, casi diríamos, una negación paladina y firme del tiempo lineal, y el autor se da el lujo de viajar por el pasado, por el presente y aún por el mismo futuro desde un punto de enlace cualquiera en el infinito espacio del tiempo. Rulfo se levanta sobre el tiempo como mástil de circo para espiar a los personajes que viven en el tablado del mundo, en el tablado de la vida en un espectáculo sin tiempo, sin espacio.

"Dice Rulfo, que parece preguntarse él mismo cómo logra hacer lo que hace: 'Imaginé el personaje. Lo vi. Después, al imaginar el tratamiento, lógicamente me encontré con un pueblo muerto. Y claro, los muertos no viven en el espacio ni en el tiempo. Me dio libertad eso para manejar a los personajes indistintamente, es decir, dejarlos entrar, y después que se esfumaran, que desaparecieran" (14).

Cuando empieza y cuando termina la trama de la novela es irrelevante; se la puede dar vueltas por todos los lados que la historia de Comala siempre será la misma, porque el tiempo aunque rompe su estructura lineal y niega fijación, el tiempo en que vivió Pedro Páramo se en-

cuentra estratificado en una historia que fue y es como un fósil en el desierto, pero que adquiere vida a través de la reticencia de las voces y murmullos, de los ecos y aiaridos, flotando infinitamente en el aire, en la atmósfera (15).

Sin detenernos en la sístole y diástole temporal manifiesta en la novela contemporánea en general, y sin hacer hincapié en lo que con claridad y precisión los críticos Sánchez y Embeita han apuntado, la forma como el ambiente y los ecos y ruidos coadyuvan lo atemporal, queremos nosotros señalar ejemplos en los que se advierte la preocupación temporal del autor, puesto que sus personajes insisten en este hecho confinando así no sólo los ecos y las voces, los murmullos y los ruidos, sino las mismas vidas a una atemporalidad petrificada.

En primer lugar llega Juan Preciado sin tiempo definido: cuando anuncia que vino a Comala está lanzando el punto o foco de la narración al futuro, puesto que sólo desde el futuro, desde un punto de vista del pasado, se puede regresar al pasado.

El presente es una ilusión; es sólo una fracción de segundo que para el mismísimo momento en que lo consideramos ya dejó de ser presente. Desde este punto atemporal que divide todo el tiempo anterior en pasado y el que vendrá en futuro, se levanta la trama. Pero como este punto no se da a conocer en ningún momento y no es fijo, hay una continua oscilación de presente traslaticio que se adapta al futuro y al pasado infinitos, porque ellos se extienden al principio que no lo tiene y al fin que tampoco es finito.

Pero son los mismos personajes los que reiteran la atemporalidad y este hecho indica para nosotros que a través de ellos el autor ventila esta su preocupación, puesto que

él no quiere fijarla ni en el tiempo ni en el espacio, como lo indicó en su entrevista con Harss.

Los ejemplos que siguen corroboran nuestro juicio:

—¿Cuándo hace que están ustedes aquí?

—Desde siempre. Aquí nacimos.

—Debieron conocer a Dolores Preciado.

—Tal vez él, Donis. Yo sé tan poco de la gente. Nunca salgo. Aquí donde me ve, aquí he estado sempiternamente... (55)

Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna... (58).

... hasta que se hizo tan delgada que se filtró entre mis dedos para siempre.

Digo para siempre (61).

Juan Preciado recuerda las palabras de su madre:

(En Comala) Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad (62).

(Pedro Páramo) no dormía, se había olvidado del sueño y del tiempo (122).

Adviértase de las citas que anteceden que todas ellas proceden de la narración llevada a cabo en el plano mágico. Aquí el tiempo se eterniza.

Por el contrario, en el plano real, el personaje trata en presente de dilatar el tiempo que veloz corre, y así encontramos acotaciones que trasuntan ésta preocupación o, simplemente, juicios que en su uso retórico dilatan el tiempo:

“El reloj de la iglesia dio las horas, una tras

otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo (19).

Cuando Fulgor le advierte a Pedro Páramo que Miguelito le dará muchos dolores de cabeza, también le dice:

... es tan violento y vive tan de prisa que a veces se me figura que va jugando con el tiempo. Acabaré por perder, ya lo verá usted (68).

Mientras Susana San Juan se revolvía inquieta, de pie, junto a la puerta, Pedro Páramo la miraba y contaba los segundos de aquel nuevo sueño que ya duraba mucho... Si al menos fuera dolor lo que sintiera ella, y no esos sueños sin sosiego, esos interminables y agotadores sueños... (105).

"Esta es mi muerte dijo", dijo Pedro Páramo. ... De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida (128).

Porfirio Sánchez en el estudio citado indica acertadamente que la atemporalidad viene subrayada o acompañada de voces, de ruidos, de ecos, flotando en el aire:

Juan Preciado al llegar a Comala dice, "ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos" (11). Este es un lugar donde se habla de "ruidos callados" (28); donde, "no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Nin-

gún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia" (36); donde se habla de "las sombras". El eco de las sombras" (50), y donde, según Preciado se "oía de vez en cuando el sonido de las palabras y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido..." (51). Así es como se sigue subrayando la negación del tiempo... (16).

Una pesquisa exhaustiva de imágenes auditivas, de voces indicativas de ruidos, de ecos, etc., señalarían que la novela y en particular la primera parte de la novela está saturada de dichas voces y, a no dudarlo, ellas coadyuvan a la negación del tiempo, además de levantar la cortina a la descripción onírico mágica.

Hugo Rodríguez Alcalá en su insuperable estudio estilístico de la obra de Rulfo indicó ya que entre los temas, "uno de ellos —el más importante— es el de los murmullos y rumores que se oyen en el pueblo fantasmal de Comala" (17). Y continúa explicando:

Las sensaciones acústicas registradas en Pedro Páramo son numerosísimas y de una intención estilística que el análisis puede determinar sin mucho esfuerzo. Y es tal la eficacia del constante empleo de "medios acústicos" en la novela, que Rulfo, a nuestro juicio, puede ser clasificado con igual derecho tanto entre los visuales como entre los auditivos.

En toda la novela, en efecto, sueñan ecos, murmullos bisbiseos, "palabras pesadas", "voces secretas", "voces quedas", alaridos, aullidos, suspiros, rumores, "risas viejas", siseos, sollozos, zumbidos, pisadas, "ruidos callados", crujidos, bullicios, llantos, y, además, se oye, con emocionante intensidad, lo aparentemente menos audible: el silencio (18).

Lo espacial

No es Comala —pese a su toponimia— un lugarcillo de Jalisco, Comala como Talpa, como Ludivina escapan el espacio concreto y real de Jalisco para servir de modelos o símbolos de lugares áridos, calcinados, misteriosos y esencialmente aespaciales que bien pueden confundirse con cualquier otro lugar en otras latitudes.

Embeita indica que "el espacio en Pedro Páramo no es físico... es como la profundidad de una tumba submarina: no es la laguna, sino el gran océano donde flotan los muertos" (19).

NOTAS:

- 1 James East Irby, *La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos* (México: U.N.A.M. 1956), p. 157.
- 2 Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (México: Fondo de Cultura, 1969). Referencias a esta obra indicaremos con la página correspondiente.
- 3 Robert Humphrey, *La corriente de la conciencia en la novela moderna* (Santiago: Ed. Universitaria, 1959) explica en la página 60 que el 'Montaje' se utiliza en el cine para mostrar la interrelación o la asociación de ideas en forma de rápida sucesión de imágenes...

- 4 María J. Embeita, "Tema y estructura en Pedro Páramo". CuA, Vol. CLI. N° 2, Marzo-Abril de 1967, p. 219. Dicho artículo señala los nueve puntos de vista a través de los cuales aparece Pedro Páramo.
- 5 cf. Irby, Op. Cit, p. 152
- 6 Joseph Sommers, *After the Storm* (México: Universidad de México, 1968) dice en la pág. 82:
"Mystery is another attribute to which structure contributes. Bewilderment of the reader is substituted for the suspense which frequently accompanies plot or character development. An example of this technique is the withholding of the name of the first person narrator, Juan Preciado, until page forty-six..."
- 7 *Ibid.*
- 8 Miriam Frenk discute la necesidad de la participación del lector como coautor en "Pedro Páramo", Universidad de México, XV, 11 (julio de 1961), 19. Cita tomada de Sommers, Op. Cit, N° 8, p. 196.
- 9 Luis Leal, "El realismo mágico", CuA. Vol. CLIII, N° 4. Julio-Agosto de 1967, p. 234.
- 10 Para un estudio del realismo mágico, confróntese los siguientes estudios:
Angel Flores, "Magical Realism in Spanish American Fiction" *Hispania*, XXXVIII (May, 1955), pp. 187-192.
Luis Leal "El realismo mágico en la literatura Hispanoamericana" CuA, N° 4. Col. CLIII. Julio-Agosto, 1967, pp. 232-4.
Valbuena Briones "Una cala en el realismo mágico" CuA, N° 5. Vol. CLXVI. Setiembre-October de 1969, p. 235.
- 11 María J. Embeita, "Tema y estructura en Pedro Páramo" *Cuadernos Americanos*, N° 2, Vol. CLI, Año XXVI. Marzo-Abril de 1967 págs. 221-222. Sobre este tema nos dice además Embeita lo siguiente:
"El tema de los muertos que cuentan sus vidas aparece temprano en la literatura universal. Lo hallamos ya en los libros sagrados de los egipcios, cuando las almas comparecen a rendir cuentas de sus obras ante un tribunal divino.
El diálogo de los muertos, de Luciano, tiene la misma intención moral. El mismo espíritu ético anima a las obras de Alfonso de Valdés, *El diálogo de Carón y Mercurio*; *El gran teatro del mundo*, de Calderón; *Les dialogues de morts* de Fenelon y Fontenelle. En la literatura contemporánea ha resurgido este tema. Recordemos *Huis-Clos* de Sartre y *Desde la otra orilla* de López-Rubio.
- 12 Carlos Fuentes, *La nueva narrativa hispanoamericana*, tomo II, (México: Ed. Moritz, 1969), p. 16.
- 13 Aralia L. Arizmendi, "Alrededor de Pedro Páramo", *Cuadernos Americanos*, N° 2. Vol. CLXXV, Año XXX, Marzo-Abril 1971. págs. 194-5.

- 14 Hars, *Los nuestros*. Op. Cit, p. 330.
- 15 Porfirio Sánchez, "La dimensión estético-temática y la novelística de Juan Rulfo y Tomás Mojarro" *Cuadernos Americanos*, N° 2, Vol. CLXXV, Año XXX, Marzo-Abril, 1971, pp. 202-203. En dicho artículo ilustra el crítico cómo la misma llegada de Juan Preciado a través del pretérito viene es ya una negación del tiempo, y como dentro de ésta la primera página el autor nos pone fuera del nivel temporal.
- María J. Embeita, "Tema y estructura en Pedro Páramo", *Cuadernos Americanos*, N° 2, Vol. CLX, Año. XXVI, Marzo-Abril de 1967 pp. 222-223, dice: "El tiempo aparece como vacío de contenido humano, desprovisto de todo acontecer en una extratemporalidad o atemporalidad que también en forma distinta la concibe Proust. Es la percepción del tiempo en la concepción de algunos filósofos modernos".
- 16 Porfirio Sánchez, Op. Cit, pp. 202.
- 17 Hugo Rodríguez Alcalá, *El Arte de Juan Rulfo*, (México: Bellas Artes, 1959), p. 182-183.
- 18 *Ibid.*
- 19 María J. Embeita, Op. Cit, p. 222.

EFRAIN JARA IDROVO

D E S E N C A N T O

, si la fulminante incandescencia del tiempo
al menos un vengativo rastro de ácidos,
je cárdeno de la cicatriz,
rescoldo,
un sabor,
un saber
la inconsistencia de la melancolía.
ya es ayer,
y ahora
la deshora.
duración fuera tal
y no polvareda de caballos;
reverberante
y no nudo de niebla;
del pájaro extraviado en el esplendor
mediodía que no mengua...

a muerte que no nos desampara!
la implacable
del fulgor del diamante,
¡nosotros!,
somos fermentación de sombras.
contra el vacío,

prisa de aguas
en el arrebató de su fluir
la persistencia.

se enredara en algo;

vilecidas
y andrajos,
de desesperación

y la perplejidad,
de nuevo...

de mil 968

SOFIA ACOSTA

L A R E D

Sí. Yo tengo desde siempre un río alucinante,
claro y oscuro son de apresuradas y nítidas palabras,
un dolor hecho flor abierta desde adentro,
un barro tibio en islas y una arena
marcada con mis pasos.

Sí. Un río que me azota con su lento tropiezo,
su no irse jamás y no quedarse
tosca arcilla en mis dedos.

Un río adiós continuo,
un río hecho regreso frente a la costa brava
donde el pasto sediento aprisiona los pájaros
y la muerte convida dulcemente y espera.

Ah, desbordado río con mi rostro en tu rostro
temblando en las orillas.
Ah, río hecho de sol en mi tormenta,
de niebla casi azul en mi alegría.

Quién cortará los lazos, la red del laberinto,
la absurda comunión que nos devuelve
al centro de nostalgias,
como dos primorosos artífices en duelo,
dos fieles enemigos labrando sus cadenas.

RIO HECHO DE AZUL, EL RIO MIO

Piedra de fuego soy, raudamente precisa
que te ausculta y descifra
tus perfiles, tus huellas,
tus siglos en mis días.

Penetrada de tí voy y regreso
a los claros remansos, busco el último adiós
y me reencuentro.

Allí me identifico con tu canto.
Con tu raíz sin tiempo y de ternura.

Tal vez tengo un presagio de retorno.

Soy
Casi feliz criatura de tu hechura.

Río hecho de azul, el río mío,
con sus ciclos de pájaro y serpiente,
de vida y muerte tatuando las orillas.

Cuántas veces diré, hasta que vuelvas.
Cuántas vendrás a mí para alejarte
azul, azul, hasta sentirte noche.

PEDRO JORGE VERA

Coplas del Pueblo

RECADO AL GRAN VIEJO

Eloy Alfaro, mi viejo
manabita duro y claro,
viento grande montonero
de nuestro Ecuador amargo,
fulgor en Jaramijó
y llamarada en Gatazo,
vuelve para rescatar
la flor, el aire, el arado.

¡ Ah estas ganas de gritar
que viva Alfaro carajo!

Te han convertido en estatua
para tenerte amarrado.
Te escarnece y ningunea,
audaz, cualquier pobre diablo.
Te incineran diariamente
llena la boca de Alfaro

y mancillan tus cenizas
payasos de tres al cuarto.

Tu corazón indomable
de guerrillero templado
latía en el vendaval
del dolor americano
y ofreciste tu palabra
y el empuje de tu brazo
sin vainas ni vuelvaluegos
al Martí de los cubanos.

En tu alma estaba el pobre
y el pobre sigue de esclavo.
Niños de hueso desfilan,
los pulmones en la mano.
El indio riega la tierra
con sus lágrimas de espanto.
Esta es la patria, mi viejo,
que los buitres han dejado.

Montubio de siete suelas
eras del indio el hermano.
General de hacha y machete
nunca fuiste derrotado.
Ah, mi viejo peleador
costeño como serrano,
ven, dáñales el pastel
que los vivos amasaron.

¡Estas ganas de gritar
que viva Alfaro carajo!

FRANCISCO ALVAREZ GONZALEZ

SOLILOQUIOS DEL HUMANISTA

Un problema intelectual de primerísima urgencia es el del sentido mismo del quehacer intelectual. Nos lo hemos tenido que plantear con franqueza millares de veces a nosotros mismos: ¿cuál es el valor realmente de esto que hacemos? El problema cobra matices de dramatismo en aquellos que anhelan que su vida tenga un como sello de autenticidad; sobre todo, en quienes nos hemos dedicado —¿en virtud de qué razones?—, al cultivo de las humanidades. El científico, el que se ocupa de ordinario del cultivo de las ciencias positivas —física, química, biología, etc.—, se halla libre por regla general de esta inquietud. No le acucia porque vive de la creencia —no natural, por así decir, sino fruto de una larga tradición que tiene sus orígenes en los umbrales de la edad moderna—, de que los conocimientos científicos son de una grande utilidad y valor para el desarrollo y progreso del hombre, con lo que, sin más, y dado, por lo general, la ausencia en él de un fino espíritu crítico, no se plantea dicho problema. Es más:

le parecería descabellado incluso tener que dar razón de su labor, presentar las cartas que acreditan la legitimidad de su misión como científico. ¿No está patente sin más la utilidad inconmensurable de la ciencia para las sociedades humanas? Verdad es que, incluso en el campo de las ciencias, sobre todo al nivel de la teoría pura, cuando las ciencias, por una especie de interna necesidad, se remontan más y más al terreno de los fundamentos y de los principios, encuéntrase con problemas que rebasan la inmediata utilidad y que parecen sólo satisfacer aquella natural tendencia a la verdad que Aristóteles apuntaba como exclusiva del hombre en las primeras frases de su "Metafísica". Pero aun aquí, lo que ahora es un puro divertimento intelectual algún día quizás revelará su inesperada utilidad. Ejemplos abundantes hay en la historia de las ciencias. Así, Menecmo, uno de los creadores de la ciencia matemática griega durante el siglo V antes de J. C., ocupóse de la geometría de las secciones cónicas, menester en el que le siguió, siglos después, en la postrer fase del helenismo, Apolonio de Perga. Durante dos milenios aquellos descubrimientos de los dos geniales matemáticos griegos quedaron ahí, como un puro saber sin el menor rastro de aplicación al saber positivo y utilitario. Hasta que Kepler, inesperadamente, en el siglo XVII, aprovechó la geometría de las cónicas para el descubrimiento y explicación de las órbitas planetarias en sus famosísimas leyes. Otro ejemplo: las geometrías no-euclidianas, nacidas de las reflexiones en torno al famoso postulado euclidiano sobre las paralelas, no fueron sino un abstracto juego mental y matemático hasta que, ya en nuestro siglo, a Einstein se le ocurrió aprovecharlas para dar forma al universo surgido de su teoría de la relatividad generalizada.

Al humanista, al que se ocupa de las ciencias del hombre, no le cabe, en cambio, la esperanza de que sus saberes, fruto de sus reflexiones, investigaciones y análisis, puedan trocarse en verdades admitidas universalmente, de patente influjo en el desarrollo de la vida social. Cuando un saber de este tipo parece contradecir esta afirmación es porque se ha trocado de sereno saber en ideología, cuyo influjo y universalidad es seguro se debe más a motivos extrarracionales y a la pasión que no al contenido de auténtico saber que la teoría pueda contener.

En épocas como la nuestra, realmente atiborrada de enseñanzas y publicaciones, al intelectual le acecha de continuo el peligro de trocar la auténtica vocación intelectual por la erudición, el afán de "estar al día" y la consecuencia natural de todo ello: la pedantería. ¿Qué debemos leer, entre la fronda abrumadora de publicaciones de toda clase sobre cualquier materia? Esta debería ser la pregunta que todo intelectual de pura cepa, que quiere evitar, en aras de la pureza de su autenticidad intelectual, el riesgo de cambiarse en mero recipiente de saberes que no responden al angustiado preguntarse por problemas vividos de verdad y en cuya solución cargamos todo el peso de nuestras vidas. Porque los problemas no juegan su papel de tales con independencia del tiempo y del lugar e, incluso, del hombre que se los plantea. La vida intelectual, como los frutos, exige de un cierto clima ambiental; la vida intelectual empeñada con afán auténtico en la solución de tales o cuales problemas, quiero decir. Los problemas se escorzan, diríamos, en planos a distintas distancias de profundidad ante nosotros. Con independencia del genio creador de alguien capaz de hacer pasar al primer plano o sencillamente descubrir un problema hasta entonces mar-

ginado de la atención de las mentes científicas, lo corriente es que, cada época, por un complejo de razones históricas que no son ahora del caso, se encuentre con una problemática vigente, que le es impuesta y en la que tiene que ensayar lo más robusto de su capacidad creadora para encontrar la solución. El racionalismo, por serlo, careció de sensibilidad histórica, y estimando que sus particulares afanes y problemas debían ser universales incurrió en el error y en la injusticia de incompreensión para la edad anterior, la edad media, y para sus problemas, honda y auténticamente sentidos, cuya solución, por ende, fue con monástica paciencia buscada con ardor. La verdad del racionalismo era que ahora, desde el renacimiento, aquellos problemas habían dejado de serlo. Mas parejo error que los racionalistas cometen hoy quienes, insensibles al sistema de problemas actualmente vivos y vigentes, se enfrentan y luchan mentalmente con una problemática pasada de moda que a nadie en vivo le interesa, y que deja fríos los corazones de incluso quienes se ocupan con ella. Es el peligro de los neo-ismos de cualquier género que sean. ¿Habría algo más ridículo que intentar hoy reactualizar el interés por problemas que en su tiempo dividían a las gentes, a las órdenes religiosas, a las universidades, tal las cuestiones disputadas teológicas de los siglos XIII y XIV, pero que a la hora actual son incapaces de pulsar las fibras emotivas de cualquier meditador de verdad?

Obsérvese que lo que sostenemos es la existencia en toda época de una constelación de problemas de toda índole con vigencia social, con independencia de la autenticidad de los tales como problemas, de su capacidad o no para ser solucionados e, incluso, diríamos, de su dignidad, valor e importancia como problemas. A Sócrates, por ejem-

plo, no le importaban los problemas de la physis, que colmaron la época auroral del despertar filosófico y científico, encandilando, en cambio, su ánimo las cuestiones relativas a las virtudes del buen ciudadano. La autenticidad de Sócrates como pensador consistió, en parte, en la consecuencia con que, fiel a su tiempo, se afanó hasta el fin de sus días en llevar luz y claridad a esa constelación de problemas.

El peligro de los herederos es el de imitar, por espíritu inauténtico y servil, lo que antaño, en muy distintas circunstancias, fue quehacer original y pleno de sentido. Su pecado de anacronismo les lleva a un tipo de saber erudito, en el mejor de los casos, frío, profesional, en el que la vida con sus mejores afanes va por un lado y el pensamiento especulativo por otro. La mejor ejemplificación de este divorcio entre el pseudo saber científico y filosófico y la vida con su sistema estructurado de problemas vigentes y en sazón la encontramos hoy día entre los profesionales del saber llamados catedráticos. Aun en los mejores encontramos la lucha entre tener noticias de todo lo que se produce a escala mundial sobre su especialidad y poseer el brillo de la cita abundante y oportuna o dar rienda libre a su interés personal por unos cuantos problemas. El doble negocio editorial y de librería atenta hoy contra la primerísima obligación intelectual de buscar cada hombre con vocación científica el o los problemas en cuya solución o enfrentamiento pudiera consistir su destino, la intransferible misión o tarea de su vida. Porque el tiempo perdido en la lectura de los cientos de obras intrascendentes, comentarios de comentarios y repetición de repeticiones, que tiene que abordar por no arriesgarse a perder la consideración de los colegas confesando no haberlos leído,

es tiempo y esfuerzo robados a las tareas intelectuales verdaderamente serias. Por razones de interés comercial, las editoriales crean autoridades y ensayistas célebres como ciertas empresas fabrican hoy cantantes; que serán, sin duda alguna, desconocidos pasados unos años, pero que durante algún tiempo acaparan el interés de las gentes, obligándonos a todos a ocuparnos con ellos. De cien veces, noventa y tantas, al terminar la lectura de cualquier libro de doscientas o trescientas páginas, que nos ha consumido tres, cuatro días, una semana, tratamos de resumir y nos preguntamos: ¿qué cosa nueva aprendí?, ¿qué interés o preocupación despertó en mi ánimo?, y tenemos que confesarnos que el esfuerzo y atención sostenidos han sido inútiles o casi inútiles.

A este respecto, también los hombres dedicados a las actividades científicas encuéntrase en mejores condiciones que los que aquí denominamos humanistas, cultivadores de las ciencias humanas. Aquellos pueden a veces condensar en unas pocas páginas saberes o descubrimientos trascendentales, auxiliados, como tantas veces lo son, por el simbolismo objetivo de las cifras y de las fórmulas, recursos a que no pueden acudir los segundos. Y las ecuaciones y números, aparte de su brevedad, tienen la enorme ventaja de que, entendidas, no son susceptibles de ulterior comentario, explicación, etc. Se sabe o no se sabe un teorema —y quien dice teorema dice una ley física—; pero una vez sabido, está concluso todo lo que podemos aprender sobre la concreta cuestión. El científico no tiene que volver, una y mil veces, sobre lo mismo, a menos que lo haga como apoyo o para tomar impulso para alcanzar nuevas verdades. El humanista, sobre el tema más nimio, encuentra una apretada fronda de lecturas que malgastan

unas energías que debieran haberse concretado en las dos o tres quizás obras básicas y fundamentales. ¿Cuántos cientos y miles de libros no se habrán escrito en los dos o tres decenios últimos sobre el existencialismo, por poner un ejemplo, repitiendo unos y otros las mismas fórmulas, los mismos conceptos, sin añadir nada nuevo y substancial a la media docena escasa de obras capitales sobre esta materia? Pero el profesional de la filosofía que es el catedrático no ha podido evadirse de la tentación de acercarse a ese saber de segunda, tercera o cuarta mano para estar al día y no poner cara de asombro cuando en los medios intelectuales se pronuncian ciertos nombres y recitan ciertos títulos. Zarandeado el intelectual de aquí para allá por la moda de autores, pseudo problemas, inquietudes, le resulta difícil plantearse a sí mismo este par de problemas: primero, ¿qué es lo que de modo auténtico me interesa, no por ningún snobismo intelectual, sino porque en la solución o no solución de eso me va en cierto modo la vida?; y, segundo, ¿de qué modo procederé para, una vez convencido de que ese es el tema de nuestro tiempo para el cual me encuentro en especial vocado, enfrentarme con él a fin de abordarle con las mejores perspectivas de éxito?

Los temas del tiempo y los especiales entre ellos de cada uno no son necesariamente aquellas cuestiones que apasionan a las gentes y de las cuales hablan. Porque la teoría es pulcra observación de lo que es, pero también destreza para remontarse hasta los principios que explican por qué lo que es, es tal como se nos presenta en la observación. Ahora bien: los más no son capaces de remontarse hasta los principios, teniendo un como vértigo para las alturas intelectuales. Pero resulta que, como no nos remontemos hasta ellos, cualquier opinión o pretendida

teoría sobre la realidad de la experiencia corre el riesgo de resultar vacía o falsa. La escalada hacia los principios y causas, lejos de significar lo que malentienden y critican los más, una huida de la realidad, indica apasionada ansia de entender con plenitud, y honrada búsqueda de los más idóneos medios para transformar la realidad, caso de que ésta necesite ser cambiada. Recordemos un ejemplo clásico: Platón nace en 428-7 antes de J. C. en Atenas, a la sazón convulsa por aquella guerra con Esparta por la supremacía política en la Hélade, que con fino tino ha sido caracterizada como el colapso de la civilización antigua. Motivos de parentesco, de situación social, de sugerencias sorbidas en la enseñanza oral de Sócrates, le impulsaban a preocuparse en los problemas de la polis, y, no sólo de preocuparse sentimental o teóricamente, cosa que en mayor o menor cuantía hacían todos sus contemporáneos, sino a intervenir e influir en ellos por medio de la acción. Al comienzo de la carta VII confiesa como en la juventud sintió una gran inclinación a dedicarse a los asuntos públicos, pero que la visión del general desastre de la situación social y política le hizo desistir de ello y, por el contrario, dedicarse al "examen de los medios gracias a los cuales podría producirse algún día una mejora tanto de las circunstancias concretas como del régimen político en general" (325-326 a, b). El texto me parece altamente significativo y simbólico de la actitud del intelectual ante las urgencias de la vida. Lo primero que hace Platón es apartarse del fárrago y trajín de las mil peripecias concretas y circunstanciales de la política al uso. Pudiera, es verdad, no haberlo hecho y haber tomado parte en el torbellino del quehacer político. Mas, la situación estaba de tal modo cargada de poder explosivo por las consecuencias

luctuosas y trágicas de la guerra y de la derrota, de los cambios violentos en la conducción de los negocios públicos, caída de la democracia y toma del poder por parte de la oligarquía de los Treinta, nueva restauración de la democracia, decadencia inevitable de la ciudad, etc., etc., que lo que hubiera podido hacer el ciudadano Platón en esta esfera, aun suponiendo un cierto relativo éxito en su gestión, hubiera sido apenas nada y no sabemos si aun su nombre hubiera podido llegar, como político, hasta nosotros. Es decir, que a cambio de una acción política casi ineficaz, que, en suma, no hubiera cambiado substancialmente las cosas de como fueron, nos hubiéramos perdido al "divino" Platón como filósofo. No es que el intelectual deba vivir, en cuanto tal, de espaldas a la realidad y problemas concretos de su tiempo. Al contrario, para aprehenderlos en su máxima objetividad e incluso poder influir en ellos en su calidad o faceta de intelectual, debe mantenerse a cierta distancia y no dejarse arrastrar por los mismos. Sobre todo, cuando el cariz o tono de los acontecimientos es tal que enervan los ánimos y hacen estallar las pasiones, moviendo a los hombres por los costados menos racionales de su ser. Es iluso entonces querer bracear racionalmente contra la corriente impetuosa de la sinrazón. En ocasiones tales la mente de las gentes no es capaz de hincar el diente sino en el alimento aderezado con halagos de los demagogos de la peor especie; o en las fórmulas conceptuales simplistas suministradas por los monomaniacos y paranoicos, que encuentran grandes oportunidades de salir a flote y sobresalir socialmente en tales coyunturas.

Pero lo otro que Platón hizo fue comprender que debía penetrar hondo en la raíz o raíces profundas de los males

que convulsionaban a las polis y sociedades de su tiempo y que, claro es, no podían encontrar curación en los remedios terapéuticos que aireaban los portaestandartes de ninguno de los bandos en colisión y pugna. Platón manifiesta cómo difería más y más el momento de la acción, viendo como todos los Estados sin excepción estaban tan mal gobernados. Y profundizando en el por qué de ello y para explicárselo, tuvo que echar mano de la filosofía, llegando a la famosa conclusión (326 b) de que los males sin cuento no tendrían fin sino el día en que los filósofos tuvieran en sus manos la conducción de los negocios públicos o en que "en virtud de alguna providencia divina, la filosofía fuese realmente practicada por quienes tienen el poder en el Estado".

Aun sin sus tres famosos viajes a Siracusa, que demuestran el alto interés que Platón concedió a los asuntos políticos, bastaría para comprobarlo su obra escrita, esta carta VII, que es un tan interesante retazo autobiográfico, así como diálogos tan importantes como "La República", "Las leyes", "El político". Es más, nuestra opinión es que el tema central de la meditación de Platón no fue sino ese, el político, con las connotaciones que el término tenía para un ciudadano culto ateniense del siglo V o IV y que, desde luego, son distintas y en general más amplias que las que sugiere a un hombre de nuestro tiempo. En primer lugar, el Estado-ciudad, la polis, es una realidad cuasi biológica, cuyos miembros, los ciudadanos, están en la misma relación con aquél que los órganos con el organismo. Es lo que Aristóteles quiso decir con su famosa afirmación de que el hombre es animal político. Por ello el bienestar, la eudaimonía de los ciudadanos, supone la salud y buena forma de la polis. La estructura del Estado es en cierto

modo similar a la del hombre. Pero hombre y Estado son lo que son por analogía a la estructura general del Cosmos. De problema en problema, Platón vióse en la necesidad de elaborar un saber sobre la totalidad de lo existente. Repito: esto no fue un modo de evasión o escamoteo a los problemas urgentes de la realidad concreta. Hay que tener muy presente, para entender la actitud de Platón, el vivo sentimiento de **unidad radical** de todo lo real que Platón compartía con los hombres antiguos; ese sentimiento de dependencia de cualquier parte de la totalidad respecto de las otras partes y de la totalidad misma, que está a la base de ciertas prácticas y formas de religiosidad. En este supuesto, que para resolver Platón el problema de la felicidad del hombre se hiciese cuestión de su carácter político, de su naturaleza y de la naturaleza de ese hombre a grandes dimensiones que es el Estado, del conocimiento de todas esas cosas, pues compartía el socrático presupuesto de que el obrar sigue al saber, y, finalmente, de la naturaleza y modos de ser de la realidad como un todo, está justificado. Podremos estar muy distantes de las opiniones concretas de Platón, e, incluso, de las excesivas vueltas y rodeos que da para llegar a la solución de su problema primordial. Mas debemos esforzarnos por entender a Platón y ello supone descartar muchas de las categorías que en nosotros, como goznes, ponen en movimiento nuestro pensar y, en cambio, tratar de identificarnos con las categorías y supuestos sobre los que construía su vida intelectual el griego de aquella época. Es el primerísimo deber de todo honrado historiador. Pues bien: cualquiera que pueda ser nuestra discrepancia, hay en la actitud y toma de posición de Platón ante los problemas políticos del hombre algo muy justo y muy certero: la comprensión de la

enorme complejidad que entrañan dichos problemas, lo que hace ineficaces e inocuos, si no perjudiciales, los remedios y soluciones que la impaciencia y la superficialidad a menudo improvisan. En muchos de los diálogos de Platón está la amarga queja: confiáis en el médico, en el piloto, en el carpintero, en el estratega, etc., etc., y acudís a ellos cuando de aconsejaros sobre algunas de esas actividades se trató; en cambio, en política, nunca suspendéis vuestro juicio, o confiáis la instrucción de vuestros hijos en ese respecto al sofista. Se da la paradoja de que en la cuestión más difícil y encinta de complejidades e implicaciones, todos, sin mayor reflexión o estudio, tienen la opinión bien formada y la receta a punto para cualquier problema.

*
* *

Vivimos una época confusa, tanto o más que aquella que le cupo vivir a Platón. Tres o cuatro siglos de racionalismo y de culto a la razón y al saber han dado lugar a esta época nuestra en que se sigue, a flor de labios, hablando de la ciencia, de la cultura, de la investigación y de la difusión de los conocimientos, pero que, en la práctica, ha creado un ambiente nocivo para el sereno ejercicio de todas esas actividades. Una época en que para hacerse entender de las gentes es preciso manejar un lenguaje lleno de lugares comunes y de toscas muletillas pseudo científicas, pero que no tolera el sesudo ahondar hasta los cimientos y últimas implicaciones de las cosas, ni la desapasionada crítica de tantos supuestos ingenuos sobre que se montan las ideologías y las conductas de los hombres, sobre todo los jóvenes, contemporáneos. A veces uno tie-

ne la impresión de encontrarse en una dictadura, de esas que limitan la libertad de expresión. Sabe uno que no, que vive en plena democracia y un vistazo a periódicos y publicaciones basta para cerciorarnos que quienquiera dice lo que le viene en gana. Mas, sin embargo, no podemos librarnos de dicha impresión. Pues comprendemos que hay una plena libertad para expresarse y mantener cualquier postura, siempre que aceptemos el sistema de supuestos acrílicos que sirven de fundamento a todo lo que se dice. Para el intelectual que no comparte esos supuestos, que capta la historicidad y circunstancialidad de los mismos, que sabe qué corrientes de pensamiento los generaron, que, en suma, está cierto de que se trata de todo menos de supuestos inconvencionales —que es como los toman los más creyendo que más que supuestos son la realidad misma—, ese sabe que puede decir, pero prefiere callar, porque sabe que no lo entienden en el mejor de los casos y, en el peor, lo malentienden. Como la ostra en el calizo caparazón, el intelectual de verdad y, concretamente, el humanista, se aísla del mundo y prefiere el solitario diálogo del alma consigo misma de que hablaba Platón, antes de caer en la inautenticidad de hablar el lenguaje cargado de fáciles slogans de los más. El humanista sabe que entre éstos los hay de dos clases: los ingenuos, entre los que se reclutan por regla general los jóvenes, que creen de buena fe, y los que más bien hacen que creen, entre los que se hallan los oficiales detentadores del saber, la cultura y la política, porque saben —la historia es rica en buenos ejemplos para enseñarlo—, que ese es el camino seguro del éxito, aunque sea circunstancial y efímero. El humanista sabe que es muy difícil librar al hombre de la tentación de los aplausos fáciles. No digamos si al aplauso fácil que halaga, va

unido el poder y al poder el dinero. El intelectual que, en cuanto tal, gustaría de ver en el mundo algo más de racionalidad y un poco menos de pasión, tentado está de escribir a su vez, como lo hizo Erasmo, su *stultitiae laudatio*. Pero no lo hace, porque le gustaría escribir para sus coetáneos y no para generaciones futuras; y el humanista sabe que sus contemporáneos son sordos para las categorías mentales que él posee. Si habla o escribe, tiene la triste impresión de arar en el mar. La disparidad de las categorías mentales, de él y de la gente, hace también que el humanista se sienta vivir en otro tiempo. Comprende y hasta disculpa que los otros, cuando lo juzgan, propendan a estimarlo como anticuado, como un ser que no ha sabido o querido caminar acompasando el tranco al fluir al galope del tiempo. El humanista, por el contrario, sabe que son ellos los inertes y rezagados, los que con sus arquitecturas mentales de sencillas líneas, como para ser entendidas sin esfuerzo por todos, están retrasando las horas de los cambios verdaderamente fundamentales. El humanista sabe, por serlo, que, como decían los antiguos griegos, la naturaleza, la *physis*, de las cosas gusta de ocultarse. Y rechaza, como por instinto, las fáciles diagnósis de la realidad, así como el elemental bisturí con que se quiere dar cumplimiento a las operaciones salvadoras. Su respeto a la vida le hace sentir que el más mínimo asunto humano es harto complejo y que la seriedad y profundidad de los cambios no se miden con el patrón de la alharaca, el griterío, el desplante insolente o las bombas. De antemano sabe toda una serie de acusaciones al uso: egoísmo por encerrarse en la torre de marfil del conocimiento y de la ciencia, volviendo el dorso a las urgencias diarias de la vida, contribuir así, directa o indirectamente, al mantenimiento del

statu quo, etc., etc. El humanista, ante éstas y otras de parecida especie argumentaciones, piensa que lo más sabio es callarse: el capaz de entender lo débil y torcido de los argumentos no necesita de reflexiones apenas para rebatirlos; y el que no es capaz de vislumbrar dónde en esas afirmaciones se encuentran los sofismas, para nada necesita razones que tampoco ha de entender. Habría aún una tercera clase: la de los que entienden e insisten en atacar al humanista. Este sabe que tampoco hay remedio para éstos. Pues hablan y dicen porque les conviene y porque las aguas, de momento, corren a un cierto punto, o porque les mueve algún resentimiento. Y ni al interesado ni al resentido le hacen mellas razones.

CARLOS PÉREZ AGUSTI

BERGMAN Y SU TRAYECTORIA

Desde que en 1955 Bergman se reveló como extraordinario director en casi toda Europa con "Sonrisas de una noche de verano", hasta sus últimos films —"La vergüenza", "El rito"— ha habido en esta trayectoria una evolución considerable, que a muchos críticos ha pasado más o menos inadvertida por su constancia en la realización de obras maestras. Pero del Bergman de "El séptimo sello" al Bergman de "La vergüenza", hay las mismas diferencias que del Camus de "El Mito de Sísifo" al Camus de "La Caída". En el lenguaje cinematográfico, de un barroquismo formal trasnochado y de un expresionismo en cierto modo decadente ("El séptimo sello", "El manantial de la doncella"), a una sobriedad estilística y a una sencillez de una gran riqueza expresiva que muestran la plena madurez de un artista. En los temas, de un total desinterés por cuestiones políticas a un cierto compromiso de este tipo ("La vergüenza").

Generalmente se admite que los antecedentes de esta

evolución —especialmente en su aspecto formal— se encuentran en “Como en un espejo” (1961), y tal vez años antes con “En el umbral de una vida” (1958). Esta ruptura queda ya totalmente definida en 1962 con su film “Los comulgantes”, se continúa con “El silencio” (1963), se desarrolla en 1964 con su primera experiencia en color —“Esas mujeres”— y viene a completarse, que no terminar, con “Persona” (1966). Si quisiéramos seleccionar la película, de las citadas, como la más fundamental en el paso decisivo que toma el arte de Bergman, habríamos de referirnos a “El silencio” por lo que al lenguaje cinematográfico se refiere. Pero buscando un film que haga las veces de síntesis de los antecedentes de la nueva estética de Bergman, críticos como Miguel Marías prefieren “Esas mujeres”. Pero esta película, que aparenta ser una comedia, ha sido la peor tratada y comprendida por la crítica cinematográfica.

Cronológicamente, “Esas mujeres” aparece justamente después de la célebre trilogía sobre el Silencio de Dios —“Como en un espejo” (1961), “Los comulgantes” (1962), “El silencio” (1963)— y este dato, de por sí, ya es muy significativo. Según Miguel Marías, este film da comienzo a una nueva etapa: del problema del silencio del Creador (Dios), se pasa al problema del silencio del creador (el artista). Efectivamente, se trata en esta película de una reflexión sobre el derecho y libertad del artista a contradecir la imagen que la crítica ha hecho de él. Meditaciones sobre el arte y el artista, el tema del cine dentro del cine, van a ser ya frecuentes en el realizador sueco a partir de este film. Como consecuencia de esta nueva problemática, pasará Bergman a “hablarnos en primera persona, expresándose a través de las formas mismas, y no por medio

de la historia o de los personajes". A partir de "Esas mujeres", el autor va a quebrar la narración, a invertir el orden cronológico. Es —como veremos cuando hagamos una breve referencia a sus últimos films— una nueva posición ante el espectador, exigiéndole una mayor participación activa.

Pero pese a todas estas innovaciones, la ruptura de Bergman con sus primeras épocas reside, como ya dijimos, en el paso de un barroquismo (no un estilo barroco) a una austeridad estilística, a una limpieza y simplificación de la imagen cinematográfica. Aunque dentro de esta trayectoria hay, es lógico suponerlo, una serie de elementos comunes a ambas etapas. Por ejemplo, un marcado simbolismo, que aunque haya disminuido considerablemente, no hasta el punto de que pueda afirmarse ("Nuestro Cine", N° 81) que Bergman no es simbólico a partir de 1966. Por ejemplo, el uso funcional del rostro en el lenguaje cinematográfico. Muchos de los temas son también comunes a lo largo de toda la trayectoria fílmica de nuestro autor: el existencialismo, el absurdo de la vida, el silencio de Dios, la crisis de la sociedad occidental, la imposibilidad de una verdadera comunicación, la angustia, el problema de la personalidad. Los paralelismos con Sartre y Pirandello, entre otros muchos, son fáciles de establecer. Puede sacarse la conclusión, no obstante esta abundancia de temas, que junto a la simplificación formal, la complejidad problemática de Bergman va igualmente concentrándose y ganando con ello en profundidad.

Lo más fundamental de esta persistencia en la calidad cinematográfica de Bergman es esa impecable correspondencia de expresión y contenido. "Esas mujeres —la "obra-puente" del autor— es tal vez la expresión más clara en

este sentido. Miguel Marías ha sabido verlo. En este film el autor nos habla de su arte, del cine y del teatro (recordemos su inicial formación teatral). Y este tema tiene su lícita expresión a través de numerosos planos generales fijos (teatrales), frecuentes salidas y entradas de los actores en escena, la teatralidad interpretativa de algunos personajes, decorado y escenografía propios de las tablas. Otro de los temas de esta película es la denuncia de la imagen que de un artista crean los críticos. Para este tema, una adecuada selección expresiva: alusiones a la censura crítica, "gestos y miradas al espectador por parte de los actores, destrucción de la homogeneidad estilística (pasos del color al blanco y negro, reintroducción del cromatismo dentro del blanco y negro), disonancias de todo tipo (por ejemplo, en la banda sonora), estructuración discontinua".

Con el fin de concretarnos ya un poco en lo esencial de la nueva estética de Bergman, centraremos nuestra atención en dos de sus últimas realizaciones: "Persona" y "La vergüenza".

"PERSONA" (1966): esta película puede servirnos como manifiesto de uno de los puntos centrales estilísticos de su autor: el rechazo de la "lineabilidad" del argumento, el no querer contar una historia determinada, la ambigüedad interpretativa de las escenas, el perspectivismo en el que caben muchas teorías sin que una excluya la otra. Bergman detesta las relaciones causalidad y rompe el orden cronológico de las escenas. Como Robbe-Grillet y Alain Resnais, seguramente participa de la idea de que sin el espectador la obra no existe; el espectador se verá en la necesidad de reconstruir lo que discontinuamente se

le presenta, se verá obligado a rehacer una historia que en apariencia no existe. No hay que negarlo, esta es una de las películas más difíciles de su autor, pese a lo cual (y a la ambigüedad que hemos mencionado) no es aconsejable llegar a ciertos extremos. Como cuando Godard (que ha elogiado la película) afirma no haber comprendido nada. Como cuando el propio Bergman indica que no puede explicar su tema. Son palabras (las de Godard y las del autor) que no deben interpretarse literalmente. Posiblemente la película no tenga UN sentido, pero tiene ALGUNA significación. Tal vez su autor sobre numerosos puntos esté indeciso, pero de esto a que la película es incomprendible hay un abismo. Que "el sentido no está necesariamente ligado a una trama determinada", no anula toda posibilidad de interpretación, lo que anula es una interpretación determinada y única.

A nuestro modo de ver en "Persona", aun habiendo temas de gran interés, el central es un tema caro a Kafka: el renunciamiento a la vida. En las críticas que hemos podido leer sobre este film, ni siquiera se menciona. Es importante que se señalen el tema del cine y del teatro como doble de la vida, el que la enfermera sea el doble de la personalidad de la enferma, la posesión, la incomunicación, el vampirismo, el tema del cine como motivo de reflexión, la falsedad de la vida... Pero la mayor parte de estos temas están en función de la citada problemática de la renuncia a la existencia (ante su doblez o falsedad), postura clarísima de la protagonista y del film. Y en este punto reside buena parte del significado de la película.

Interesa también aclarar la verdadera postura religiosa de Bergman, que no puede reducirse, como se hace, a la fórmula del silencio de Dios, expresión que por su uso a-

busivo comienza a perder significación, y puede ya considerarse como un tópico en el argot literario y cinematográfico. Estamos plenamente de acuerdo con José Monleón de que la religión es "un elemento imprescindible, en tanto que forma parte —con fe o sin ella— del substrato cultural del hombre". Esta es la verdadera significación del problema religioso en la obra de Bergman, mucho más importante que divagar sobre si en el realizador sueco predomina el sentimiento del silencio de Dios, o si queda abierto un resquicio a la esperanza. Lo religioso se mueve en la obra de Bergman como una imperiosa necesidad sociológica, cultural e histórica.

"LA VERGÜENZA" (1968): el autor ha afirmado que ésta será su última película en blanco y negro, con lo que nos situamos frente a un punto culminante en la evolución estética de un autor que había rechazado el color casi sistemáticamente. También afirma que "La vergüenza" se trata del primer film realizado completamente sin música, aunque en este sentido "En el umbral de la vida" supuso ya la primera tentativa. De tal manera que el color y la música marcan la más actual trayectoria estilística de Bergman.

Temáticamente el principal punto de interés de esta película es el posible contacto del autor con una problemática política. Precisamente, el reproche al que nunca ha escapado, es que jamás toma una posición política en sus films. Pero muy polémica y complicada ha resultado la cuestión del posible tono político de "La vergüenza". Bergman ha declarado que no tiene opiniones políticas, y que aunque las tuviera sería un asunto privado. Algún crítico afirma que Bergman ha mentado al afirmar que no ha-

bía hecho un film político. Augusto Torres coincide en el juicio de que Bergman por primera vez ha tratado un tema directamente enraizado con la política. Ahora bien, entre un film "político" y un film que trata sobre el hombre y la política hay notables diferencias. Y yo soy de los que piensan que Bergman ha realizado el segundo tipo de película y no un film "político", lo que en cualquiera de los dos casos suponen una novedad en su filmografía.

Y "La vergüenza" no es un film "político" porque en el fondo se trata, otra vez, del hombre apartado de los demás y alejado del mundo; se trata de una pareja que vive en "su isla", reconcentrados en sí mismos intentando encontrar una solución a sus problemas personales. Pero sí es una película que reflexiona sobre el hombre y la política, concretamente sobre la condición política de la pareja de protagonistas. Únicamente desde esta perspectiva, nada partidista y bastante trascendente, puede considerarse el carácter político del film. Los elementos políticos de "La vergüenza" nada tienen en común con los de "Z", por ejemplo. La película nos describe magistralmente las negativas consecuencias de "una" guerra y "una" política sobre los hombres, a los que degrada. Esto sí que tenemos que admitirlo: la guerra en "El silencio" (como advierte Augusto Torres) es un simple fondo que apenas repercute sobre el hombre que se ha aislado del mundo. En "La vergüenza" la política y la guerra determinan al ser humano, condicionan sus problemas personales y los distorsionan de principio a fin, siendo destruidos paulatinamente.

No está muy diáfana a nuestro modo de ver, la denuncia que —según un sector de la crítica cinematográfica— Bergman hace del neutralismo y de la ausencia de preocupaciones políticas. No negamos que esto se produzca en el

film, pero nos parece menos seguro el que Bergman haya concebido el film a base de esta denuncia. Y aunque fuese así, como muy bien dice "Nuestro Cine" (Nº 94), esta toma de conciencia" no es tardía; la denuncia y crítica a determinadas instituciones es permanente en la obra de nuestro autor. Y para dejar bien clara nuestra posición, más que una denuncia de la guerra y la política, lo que hay es una denuncia de la impotencia del intelectual ante la guerra y la política (y posiblemente una denuncia de la cobardía del artista). "La vergüenza" no es un film "sobre la guerra", sino que "transcurre en tiempo de guerra".

*
* *

La última película de Bergman estrenada en Cuenca, "El rito", es la confirmación de la nueva trayectoria del realizador sueco. Sus ataques contra determinadas instituciones se han hecho, indudablemente, más directos, y en lo formal la película constituye un avance más: el decorado prácticamente ha desaparecido, con lo que la funcionalidad del rostro de los personajes alcanza su punto máximo de expresividad en la filmografía de Bergman. El film, en suma, es límite en la sobriedad estilística, que es, indudablemente, la clave actual de la obra de Bergman.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Magia y Realismo de "Mi tío Atahualpa" de PAULO DE CARVALHO-NETO.

Se precisa en un escritor la simbiosis de una serie de características para que de su pluma pueda surgir una novela tan extraordinaria como "Mi tío Atahualpa". Y se requiere gozar de su lectura más de una vez para descubrir en ella la increíble gama de valores que la integran, tales como su condición de testimonio de un medio que en todas sus facetas, humanas, sociales, políticas, culturales, económicas y religiosas el autor conoce a fondo; su profundo sentido del humor, reflejo de una actitud crítica objetiva y, a la vez, positivamente subjetiva, y, como gran telón de fondo, la rica cantera folklórica que sirve de base a la novela, producto de largas y minuciosas investigaciones. Pero a todo ello es necesario añadir algo que da un tono personalísimo a "Mi tío Atahualpa": el amor con que el autor se acerca a sus criaturas-protagonistas, a sus criaturas-testigos, a sus criaturas-seres de carne y hueso y símbolos, a la vez, de un hombre, el hombre ecuatoriano-latinoamericano que sueña, ríe, llora, grita, padece y... toma conciencia de su auténtico papel en la sociedad.

"Mi tío Atahualpa" es una novela narrada en primera persona. Pero el que habla no es Paulo de Carvalho-Neto sino un indio ecuatoriano que comienza confesando sinceramente el peligro

en que ha estado de alienarse definitivamente incorporándose pasivamente a la sociedad de "lo' blanco'" en la primera frase del texto: "Yo casi fui un indio pendejo, como mi tío... D' esos indio' del medio. O sea que ni indio, ni blanco, ni cholo, ni negro, ni serrano, ni costeño, ni montubio, ni ecuatoriano, ni extranjero, ni na'a. Indio pendejo, pue. Indio qu' está a la vista 'c to'a la gente y nadie lo ve, qu' esta mismito en las calles to'os los días, caminando pa' llá pa' acá, buscando trabajo en las puerta' 'e casa 'e gente rica, de jardinero, de mensajero, cuidandero 'e perros, salonero, casero, criandero 'e niños, de to'a clase 'e trabajo. Chofer. El Ecuador está llenito 'e indio pendejo. D' esa clase d' indio que no es na'a. No estoy hablando del indio del huzsipungo. D' esos no, pué. Esos ya son conocido'. Son indio de verdad. Sino d' esos otro', de las Embajada', por ejemplo..." Y a partir de ese momento el lector comienza a descubrir, como a través del agudo corte de un bisturí, los mundos que se superponen y entremezclan en la novela: dos mundos que se burlan el uno del otro, cada uno a su manera, el mundo que explota y el que es explotado y se defiende como puede de la explotación mediante pequeños trucos, el mundo que muere —o va a morir, irremediablemente— y el mundo que está vivo y va a vivir, mejor, mediante una toma gradual de conciencia de sus valores, derechos y atribuciones.

Cada personaje de "Mi tío Atahualpa" es un ser vivo, vibrante, individualizado en sí mismo y un símbolo, a la vez, de toda una clase a la que tipifica. Entre las carcajadas que nos arranca la lectura de la novela vamos identificándonos con ellos, para despreciarlos o para amarlos más. Porque el humor estallante que rezuma la novela no aliena al lector en ningún momento de su participación subjetiva en el "absurdo" sociológico de la situación. Y ello lo consigue el autor mediante el uso de un lenguaje escatológico sin cortapisas, de un "llamar a las cosas por su nombre" sin restarle poesía y magia a las cosas. Descripciones hay que resultan antológicas, como la del ingreso del "tío" en el hospital y la llegada del "sobrino-protagonista" que desata una manifestación estudiantil y un choque de "autoridades", o la del gran baile en la Embajada, cuando el protagonista identifica a los personajes que llegan con los de las grandes fiestas populares con-

virtiendo a aquellas en auténticos mitos . . . que se desinflan en su ridícula importancia.

Frente a la novela —pretendido testimonio— escrita “sobre el pueblo” “Mi tío Atahualpa” “es” testimonio verdadero porque está escrita desde el pueblo, con el lenguaje del pueblo, con el dolor y la rabia crítica del pueblo que se hace más fuerte cada día sin perder su capacidad de reír. Y con ese pueblo ríe el lector, desde la primera hasta la última página de la novela, sumido en su perfecta estructura narrativa, arrebatado en su vuelo incesante hacia una plena identificación con la realidad que ella refleja.

Si alguna novela hispanoamericana figura hoy en las librerías que podría servir de base a una gran realización cinematográfica esa es, sin duda alguna, “Mi tío Atahualpa” de Paulo de Carvalho-Neto. Porque reúne todas las características para ello: personajes de carne y hueso, situación mantenida sin decaimiento alguno, síntesis descriptiva sin límites. Ha nacido un gran novelista. Atención a él.

Carlos Miguel Suárez Radillo

CLAUDE DEMARIGNY.—“Caxamarca”.—(Partitura para teatro).—Quito, Editorial Victoria, 1972.

La aparición del libro “CAXAMARCA”, subtulado “Partitura para teatro” del Sr. Claude Demarigny, Agregado Cultural de la Embajada Francesa en el Ecuador, constituye un doble acontecimiento: editorial, por un lado; literario, por otro.

Satisface sobremanera el alto grado de desarrollo alcanzado por la industria editorial del país, que nos ofrece este volumen notable por la factura técnica y el buen gusto de su composición. La poesía, el más alto menester humano, “el dolor más antiguo de la tierra”, conforme la definió con acierto César Dávila Andrade, precisa adecuada presentación, capaz de impulsar al lector a abandonarse al oleaje de su mágico estremecimiento. El libro del Sr. Demarigny cautiva por su pura presencia física. Su peculiaridad editorial fascina; diríamos que obliga al lector a acercarse con respeto y devoción casi religiosos. La presentación editorial no es, en este caso, sólo apariencia externa, sino componente esen-

cial y exige ejercitar a quien lo manipula, una suerte de rito: algo como desvelar un misterio, manejar especies sagradas o desnudar el cuerpo de la mujer.

Decíamos que la presentación editorial no deviene sólo hermoso paramento, antes ingrediente sustancial de la obra. En efecto, la funda negra que contiene los pliegos, lleva, impreso con caracteres antiguos, el nombre de la obra y del autor. Similares caracteres e idéntica disposición tipográfica se despliegan en el interior del volumen en los títulos de las partes, con lo que se crea en el ánimo del lector la atmósfera arcaica en la cual van a desenvolverse los conflictos planteados por la obra.

Pero, lo que más importa: "CAXAMARCA" es un suceso poético de primera magnitud en el ambiente literario del país. Quizás el Sr. Demarigny conocía el pensamiento de Toynbee respecto del estudio de la Historia. La historia, más que ciencia, es literatura. No frío y objetivo registro de hechos eslabonados por la causalidad, sino recreación imaginativa; es decir: género de ficción. Y a la ficción recurre para darnos una versión novedosa —y a lo mejor más certera— del colapso de la cultura incásica; versión en la que mito y realidad disuelven y confunden sus contornos, bajo la claridad relampagueante de la poesía.

El texto asume la forma de un recitado dramático dividido en cuatro partes, temáticamente bien caracterizadas. Quienes han comentado la obra han insistido sobre su contenido y las derivaciones históricas y sociológicas, razón demás para no abundar sobre ello. Hemos de referirnos aquí, con exclusividad, y de modo muy rápido y somero, a dos aspectos sobresalientes: la estructura y el lenguaje de la obra.

En el campo de la narrativa contemporánea —novela y cuento— el argumento, los personajes y el diálogo se han evaporado, a fin de consagrar únicamente el avance del sistema signológico, el despliegue del discurso. El escritor se ha vuelto consciente de que la criatura poética es un ente forjado a golpe de lenguaje y, por lo mismo, en este cifra su más alta apetencia. Si antes el lenguaje fue medio, simple vehículo para la explicitación de las vivencias individuales y colectivas, hoy el lenguaje se ha sustantivado y representa la finalidad misma del creador. El texto literario es un universo de signos, una entidad autárquica e inmanente. Si

algo narra el novelista es la aventura del lenguaje, la peripecia del discurso, como sucede en "Las frutas de oro" de Nathalie Sarraute, en "Paradiso" de Lezama Lima, en "Rayuela" de Julio Cortázar o en "Cobra" de Homero Sarduy, para citar los casos extremos.

Cosa muy diferente ocurre en el ámbito del teatro. Aquí el texto resulta sólo pretexto para la puesta en escena, en la cual prima el gesto sobre la palabra. Consciente de este problema, Claude Demarigny, en CAXAMARCA, ha restituido al texto su importancia y dignidad venidas a menos. Pero nada más ni nada menos que esto, pues tal cometido no se opone al anhelo del espectáculo moderno, a saber: las relaciones directas entre el autor y el espectador. Se reivindica la creación poética en cuanto tal; pero sin renunciar a las búsquedas formales para lograr la comunión inmediata con el público; y la experimentación audaz requerida por el teatro total, soñado por Piscator en la tercera década del siglo presente. El autor de "CAXAMARCA" afirma que, con el discurso dramático, trata de forjar "cierto ambiente literario que el director podría traducir al lenguaje escénico". Dicho cometido se posibilita mediante la elaboración de un texto de estructura abierta, sin división en escenas ni actos, sin indicaciones escénicas siquiera, totalmente reacio a las convenciones teatrales. Así logra su meta: centrarse en el aspecto puramente humano de los personajes, como conviene al drama histórico y reactualizarlo, logrando que el lector o el público participen en él, lo asimilen y adecuen a su gusto y sensibilidad. "Lo que quería aportar al teatro, dice Claude Demarigny, era un texto sumamente libre, pero que encontrara en él (el director) un ambiente de conflictos profundamente dramáticos y un lenguaje literario para reforzar el lenguaje gestual". Reflexión teórica que justifica a plenitud el subtítulo de la pieza: "Partitura para teatro".

Por último, una fugaz consideración sobre el lenguaje. Somos solidarios con el criterio que establece que la lengua poética no es sino la misma lengua de comunicación, la del coloquio diario, especialmente potenciada a fin de darle mayor eficacia expresiva. Tal tensión trasmutadora se consigue, bien sea gracias al centelleo de las imágenes, que rompe la norma lingüística reguladora del discurso y nos transporta a un mundo de nuevas significaciones co-

mo en la poesía de Góngora y Mallarme; bien sea mediante la devolución a la palabra de la fresca semántica original, que la torna apta para organizar el mundo poético con sólo nombrar los seres y procesos del universo, como lo prueban los cantos de Walt Whitman. En esta segunda instancia se inscribe el lenguaje poético de Claude Demarigny. Lengua escueta, podada de toda fronda retórica y ceñidora exacta del pensamiento; pero no por eso lengua prosaica. Al contrario, el alto potencial lírico desborda la mera comunicación. Lengua monda, ascética y, por despojada de artificio, majestuosa en su desnudez, como las grandes piedras de las construcciones monumentales de los incas; solemne y sobrecohedora, como las situaciones que define y los conflictos que exhibe. A veces la expresión se adensa y aprieta hasta adquirir el perfil cenceño del aforismo, mas no por eso pierde su sobrecarga poética, ya que apunta a la sensibilidad y no hacia la inteligencia. Lengua de cronista: llana, denotativa, empero sacudida profundamente por la emotividad. El arcaísmo léxico y sintáctico —a tono con el nivel vital de los acontecimientos y las transcripciones de los cronistas de Indias— es el único recurso expresivo que se permite este lenguaje, tensado poéticamente a fuerza de renunciamiento y disciplina.

Efraín Jara Idrovo

LOS COLABORADORES

EZRA POUND ha muerto. Hay duelo en las letras universales. Ningún homenaje a su memoria mejor que la publicación del certero ensayo de interpretación de T. S. ELIOT sobre la obra de su maestro, analizada en su contenido y proyecciones. Un titán de la crítica y la poesía juzgado por otro coloso de la crítica y la creación poética.

* * *

CARMEN CANDAU DE CEVALLOS, autora de *El lenguaje de Baroja en "Zalacaín el aventurero"*, es Doctora en Filología por la Universidad de Cuenca y actualmente profesa en la Universidad de Río Piedras, en Puerto Rico.

* * *

MARTHA MALO, Licenciada en Filología por la Universidad de Cuenca y Master en Literatura Española por Bryn Mawr College de los Estados Unidos, es profesora de Lingüística General de la Universidad Católica de Quito.

* * *

Publicamos la segunda parte del estudio sobre Pedro Páramo, correspondiente a las técnicas estilísticas, que su autor, ANTONIO SACOTO Z., cediera gentilmente para esta revista de literatura.

* * *

Los poemas de EFRAIN JARA IDROVO y PEDRO JORGE VERA, poetas ecuatorianos, y de la poetisa argentina SOFIA ACOSTA, se publican por primera vez por una cortesía de sus autores.

* * *

Los profesores españoles FRANCISCO ALVAREZ G. y CARLOS PEREZ AGUSTI han escrito especialmente sus estudios para el número 8 de El Guacamayo y la Serpiente.

GUIA DE REVISTAS

ACTUAL.—Revista de la Universidad de Los Andes.— Dir. Pedro Rincón Gutiérrez.— Apartado 277.— Mérida - Venezuela.

ARBOL DE FUEGO.—Poesía Ap. 59.055.— Los Chaguaramos.— Caracas — Venezuela.

AUTORES—LECTORES. — Revista Cultural de la Agrupación Hispánica de Escritores.— Ap. de correos N° 50.478.— Madrid — España.

CORMORAN Y DELFIN.— Dir. Ariel Canzani D.— F.F. de Amador 1805 (1° 5).— Olivos (FCNBM).— Buenos Aires — Argentina.

CRITERIO.— Revista Universitaria de Cultura.— Dir. Juan Carlos Herken K.— S. Gaboto N° 401.— Asunción— Paraguay.

CUADERNOS TRIMESTRALES DE POESIA.—Dir. Marco Antonio Corcuera.— Casilla 151.— Trujillo — Perú.

CULTURA.—Publicación Oficial del Ministerio de Educación y Cultura.—Esplanada dos Ministérios.— Bloco H - Brasilia - DF - Brasil.

ECO.—Red. Ernesto Volkening.—Av. Jiménez de Quesada 8-40.— Bogotá — Colombia.

Ediciones de la Revista **XI-MENEZ DE QUESADA.**— Dir. Carlos Restrepo Canal.— Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.— Calle 12, N° 241.— Bogotá, D. E. — Colombia.

EL PAJARO CASCABEL.— Apartado Postal 13-541.—México 13, D. F.

ESPIRAL.—Dir. Clemente Airó.— Calle 24, N° 21-33.— Bogotá — Colombia.

ETCAETERA.— Dir. Alberto Navarro Sánchez.— Municipio 1048.— Guadalajara — México.

GALAXIA 71.—Gaceta Literaria.— Dir. Modesto Vargas López.— Apartado 4023.— (Carmelitas) Zona 101.— Caracas — Venezuela.

IMAGEN.—Dir. Pedro Francisco Lizardo.—Urb. Las Mercedes.— Apartado del Este 50995.— Caracas 106 — Venezuela.

LA PAJARA PINTA.—Publicación de Editorial Universitaria.— Universidad de El Salvador, C. A.

LA PATA DE PALO.—Dir. Dámaso Ogaz.— Apartado de Correos N° 50531.— Caracas 105 — Venezuela.

LOS LIBROS.—2° P. of. 207. Tucumán 1427 — Argentina.

NUEVOS AIRES.—Directores: Vicente Battista, Gerardo Mario Goloboff.— Casilla de Correo 1172.— Correo Central.— Buenos Aires—Argentina.

REVIEW.—(Reseñas, opiniones y entrevistas sobre Literatura Hispanoamericana).— Edit. Ronald Christ.— Center for Inter-American Relations.— 680 Park Avenue.— New York, N. Y. 10021, U. S. A.

REVISTA NACIONAL DE CULTURA.— Dir. Vicente Gerbasi.—Ap. correos 50.995. Caracas — Venezuela.

SAGITARIO.— -Revista de Español- Western, Michigan University.— Kalamazoo, Michigan 49001, U. S. A.

SENDERO DEL VIENTO.— Casilla 151.— Trujillo — Perú.

THESAURUS.— Boletín del Instituto Caro y Cuervo.— Dir. José Manuel Rivas Sacconi.— Apartado Aéreo 20002, Bogotá — Colombia

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA.— Dir. Lucrecio Jaramillo Vélez.— Apartado Postal 217.— Medellín — Colombia.

ZONA FRANCA.—Dir. Juan Liscano.— Avda. Casanova con calle Unión, Edif. "Univel".— Pent-House, Sabana Grande.— Apartado postal 8349.— Caracas — Venezuela.