

EL GUACAMAYO

Y

LA

SERPIENTE

2

**CIÓN DEL DEPARTAMENTO
AFURA DEL NUCLEO DEL
LA CASA DE LA CULTURA
ECUATORIANA.**

EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE

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

Carlos Pérez Agustí: Literatura Cinematográfica	3
Efraín Jara Idrovo: Menéndez Pidal y la teoría del sustrato lingüístico	40
Juan Valdano M.: Sobre la originalidad de "El Mal- entendido" de Albert Camus	55
Alfonso Carrasco Vintimilla: Algunas notas sobre el estilo de Juan Montalvo	65
Jacinto Cordero Espinosa: Duermen, amor, tus manos	89
Salvaje mariposa	92
Eugenio Moreno Heredia: Cuatro variaciones en tor- no a una calavera	94
Francisco Olmedo Llorente: En torno al Marxismo	97
Notas Bibliográficas	112
LOS COLABORADORES	119

Director: EFRAIN JARA IDROVO

Se solicitan colaboraciones, las mismas que serán de exclusiva responsabilidad de los autores.

Se solicita enviar canje para la Biblioteca del Núcleo.—
Apartado 49-07. Cuenca - Ecuador.

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

EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE



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

CARLOS PEREZ AGUSTI

LITERATURA CINEMATOGRAFICA

“Ojalá hubiera tenido yo frases desconocidas, expresiones extrañas, en un nuevo lenguaje no usado hasta ahora, libre de repeticiones, no una expresión que ha ido envejeciendo, que los hombres de la antigüedad han hablado”.

Khakheperresenb (2.000 a-c)

Este ensayo forma parte de un amplio trabajo sobre el carácter cinematográfico de la prosa de Azorín, que será publicado en su momento. Pese a la unidad estructural de todo el trabajo, este capítulo presenta cierta independencia de contenido que nos permite publicarlo separadamente.

Desde hace algún tiempo viene observándose una confluencia y mezcla de los diferentes tipos de expresión artística, pero nunca con tanta fuerza como en los momen-

tos actuales en que se habla de una profunda crisis de la literatura, de una literatura antiliteraria, de una literatura cinematográfica, de una poesía filosófica y de una larga serie de conceptos de esta índole. A esta caótica situación de lo que es la literatura se ha llegado a través de una serie de juicios —en un principio aislados— que se desarrollarían luego hasta constituir una doctrina, una tesis o una posición. A esto nos referimos cuando, por ejemplo, T.S. Eliot decía que Valéry era demasiado inteligente para ser filósofo; o la explicación de por qué a este mismo autor no le gustaba escribir y todavía menos leer. A fin de cuentas, todo esto viene a significar ese eterno conflicto entre una literatura pura, válida en sí misma, y una literatura que se ha dado por llamar comprometida.

Sobre esta cuestión Guillermo de Torre, en su obra “Problemática de la literatura”, apunta que “la gratitud de propósitos puramente estéticos no tiene nada que ver con la trascendencia ulterior de la obra; así como inversamente, la tendencia de intenciones no asegura —y más bien, contrariamente anula— su eco o influencia.” (1) Completamente de acuerdo si a esto agregamos que, a veces, por intenciones puramente estéticas se llega, aunque sea involuntariamente, a una literatura en cierto modo comprometida, y viceversa. Tan literario es el Sartre existencialista, como el Valle-Inclán preciosista de su primera época; y tanta profundidad de pensamiento hay en la obra de Camus, como en los versos más sencillos de Antonio Machado.

HACIA UNA LITERATURA CINEMATOGRAFICA

Momentos cinematográficos, aunque intuitivos hasta hace muy poco, los ha habido en la literatura de cualquier época. Estos instantes aislados y discontinuos han llegado ya a una fase de pleno desarrollo, pues no en vano es el cine actualmente el arte más intensamente vivido. En parte por ser un arte nuevo, y en parte porque viene a ser como una síntesis expresiva de las demás artes. Es difícil encontrarse (de echo casi todo el mundo va hoy al cine con gran frecuencia) con un escritor de mediados del siglo XX que no tenga una visión cinematográfica de la narración. Es una influencia que, quiérase o no, se advierte en casi todo joven escritor. Claro está que en algunos esto es inconsciente, otros lo advierten y lo rechazan en parte, y los más se dan cuenta, lo consideran elemento positivo y lo cultivan intencionadamente.

Esto viene desde muy atrás; desde el "Poema del Cid". Por algo dijo Azorín que Montaigne y Goethe tenían un gran sentido cinematográfico; apreciación justificada si tenemos en cuenta que Goethe afirmó que el órgano con que había comprendido el mundo era el ojo, y que al morir exclamó: "¡luz, más luz!".

Son casos aislados que se observan, por ejemplo, en Garcilaso de la Vega. Sobre este poeta Dámaso Alonso ha indicado detenidamente que en estos dos versos, propios de Azorín,

"En el silencio, sólo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba"

hay una técnica totalmente moderna por cuanto esos dos versos condensan todo el paisaje a que se refiere la com-

posición, y porque ese logro de dar alma y sentimiento a todo un cuadro a través de un pormenor, hace pensar en la técnica cinematográfica.

Dando un gran salto cronológico llegaríamos a lo que se ha llamado la “generación del cinematógrafo”, cuyo máximo representante es Gerardo Diego. Para el autor de “Versos humanos” el cine es el más poético de los descubrimientos y por ello habla con tanta frecuencia del cine: en la “Epístola a Rafael Alberti”, en “Manual de espumas”. Como Azorín y Machado, Gerardo Diego es un viajero de tren, lo que le permite —como ha señalado Gallego Morell en “Vida y poesía de Gerardo Diego”— ofrecernos sus rápidos cuadros paisajistas siempre desde el tren, y en donde los árboles se suceden con una visión cinematográfica.

Pedro Salinas, otro perteneciente a esta generación, tiene entre sus versos la composición titulada “Cinematógrafo” y en él es clarísima la influencia del cine. Luis Cernuda, en “Estudios sobre poesía española contemporánea”, señala cómo en su composición “Far West” (perteneciente a “Seguro Azar”) tiene estos versos:

“en una tarde distante
no es el viento, es el retrato
de un viento que se murió”.

en los que el viento que mueve el pelo de Mabel la caballista lo está viendo Salinas a través de la pantalla. En la obra de Francisco Ayala nos encontramos con su “Indagación del cinema”. Y así llegaríamos hasta las últimas generaciones, de las que Juan Goytisolo es uno de los máximos representantes de esta tendencia a lo cinematográfico.

RELACIONES ENTRE EL CINÉ Y LA LITERATURA

Interesa ahora establecer que evidentemente existen unos puntos de contacto entre el cine y la literatura, y cuáles son esas relaciones. Para ello —para darnos perfecta cuenta que se dan esas afinidades, y aunque no nos sirva en principio para analizarlas— vamos a acudir a algunas definiciones que se han dado sobre el cine, pero siempre teniendo presente que esas definiciones, como ocurre con toda definición, no se corresponde exactamente con lo definido.

Según Jean Cocteau, “un film es una escritura con imágenes”. Para Alexandre Arroux, “el cine es un lenguaje de imágenes con su vocabulario, su sintaxis, sus reflexiones, sus elipsis, sus convenciones y su gramática”. Si nos fijamos, ambos han coincidido en sustituir las palabras por las imágenes, y tanto para el cine como para la literatura aplican los términos “escritura”, “lenguaje”, “vocabulario” y “gramática”. Y hay, efectivamente, una lógica adecuación terminológica entre el cine y la literatura si pensamos que en ambos casos se nos narra, describe o presenta algo. Ya el célebre director ruso Pudovkin advirtió esto cuando dijo que “para el poeta y el escritor, cada una de las palabras son la materia prima; ellas pueden tener los más diversos significados, y éstos sólo en la frase se verán caracterizados. Pero si el significado de la palabra depende de la composición, también su eficacia y su valor son mudables mientras que no formen parte de la realización literaria completa y concluida. Análogamente, cada plano terminado representa para el director cinematográfico lo que la palabra para el poeta.” (2)

En este caso —y como hace casi todo el cine ruso— la imagen es aplicada a un concepto del montaje. Si bien es cierto que hay determinada similitud en la función de la imagen y de la palabra en relación a un contexto general, si esto lo aplicamos a una teoría del montaje habremos de convenir que cuantitativa, e incluso cualitativamente, no tiene el montaje el mismo valor según se refiera al cine o a la literatura. Un solo plano de un film tiene una mayor independencia, o un mayor valor estético en sí mismo, que una sola palabra de una novela. Más exactamente cabría establecer una analogía entre una frase y un plano. En éste nos encontramos con diferentes elementos (luz, encuadre, sonido...), y también en una frase hay diversos elementos, que en este caso serían las palabras. No hay duda, pues, de que existen unas analogías entre la palabra y la imagen, y por lo tanto entre el cine y la literatura. Hay un universo de Bergman y Godard, como de Poe y Goya. Por otra parte, tanto el cine como la literatura van más lejos de lo que representa el montaje. Genevieve Agel ha hecho notar que una sucesión de imágenes no debe nunca reducirse a una ecuación más o menos precisa, ni limitarse a un simbolismo en cierto modo riguroso y determinado. Veamos ahora cuáles son y en qué consisten esos puntos de contacto entre ambas partes.

AFINIDAD FISICA

Si en algo supera el cine a las demás artes, no cabe duda que se debe a esa capacidad de crear un mundo en cierto modo palpable, de una abrumadora sensación de

realidad física. Ningún arte es capaz de producir una impresión tan real de lo que acontece. El movimiento de los personajes y de la cámara, los diálogos y la banda sonora, la luz y la fiel reproducción del espacio, hacen que un film parezca un trozo vivo de la realidad. No queremos decir con esto que, a modo general, el cine sea superior a la poesía, la novela o el teatro, pues de hecho una buena obra de literatura nos parece mucho más real, si se quiere, que un film mediocre. Pero de lo que no hay duda es de que los personajes de una novela tienen una menor consistencia física que los de una película, fundamentalmente gracias al movimiento.

Justamente, la cuestión esencial que se plantea Julián Marías referente a la novelística de Azorín —cuya prosa se caracteriza, precisamente, por su morosidad— es que “cómo puede haber cine en Azorín cuando su arte es estático y el cine es movimiento?”. “El secreto está en la presencia brusca y súbita de una imagen” (3). Esta presencia súbita de una imagen viene a ser el movimiento, y aquí está el origen de toda afinidad entre el cine y la literatura: cuando la literatura consigue crear la sensación física del movimiento. Porque, como señala Marcel Martín, “la imagen cinematográfica es en efecto esencialmente una realidad en movimiento.” Esta cualidad es lo que diferencia al cine de las demás artes, y constituye el sentir general de los críticos cinematográficos: “El movimiento constituye justamente la primera calidad estética de las imágenes en la pantalla” (Jean Esptein).

Volviendo con Julián Marías, creemos que es incompleta esa teoría según la cual la secreta razón del carácter cinematográfico de la prosa de Azorín reside en la súbita presencia de una imagen. En realidad debería ha-

ber aclarado un poco más este secreto, pues no es suficiente la brusca aparición de una imagen, sino que es necesario que a continuación de la primera se produzca la segunda. Y más aún, que estén en relación una con otra. Sólo entonces se producirá el verdadero movimiento —físico y analógico—, elemento fundamental del cine y por lo tanto de toda literatura cinematográfica. Por algo dice André Malraux que “el cine busca la sucesión de imágenes significativas”; e indudablemente es el movimiento lo que hace valorar un plano en relación a otro. Es decir, el movimiento no sólo dentro de una imagen, sino de plano a plano, tal como lo ha comprendido Marcel Martín: “el plano es una totalidad dinámica en transformación que sostiene en sí mismo su negación, o sea, que incluye una falta; un desequilibrio estético o dramático, suscitando el plano siguiente que le sobrepasará integrándole visual y psicológicamente” (4).

Esto mismo debe ser aplicado a la clase de literatura a que nos estamos refiriendo. Y sucede esto —la creación del movimiento— por ejemplo, en partes de “La historia de la disputa entre Iván Ivanovich e Iván Nikiíforovich”, una de las obras más cinematográficas de Gogol. En trozos como “ni bullicio ni estruendo”, “al mirarlo no se distingue si su inmensa anchura se mueve o no”, “parece encantado como si fuera de flúido cristal”, observamos que esta fantasía de Gogol es totalmente visual e inmediatamente lo asemejamos con aquellas secuencias en que la cámara, en una lancha, va recogiendo la calma de un ancho río. Ante estas páginas de Gogol, Eisenstein, con una gran intuición se acordó de la cámara de Dovzenco.

Jean D'Yvoire, en su libro “El cine, redentor de la realidad”, establece una línea progresiva en torno al mo-

vimiento, al instante y a la vida considerada como presencia física. Intentando llegar a este punto —el movimiento como enlace entre las artes— señala cómo en la pintura, desde Fr. Angélico y sus contemporáneos, va abandonándose ese fondo dorado e inmóvil, símbolo divino que caracteriza los cuadros. Pero ya a partir del siglo XVI aumenta el movimiento: los cuerpos de Rafael se nos presentan totalmente inclinados; los cuadros de Watteau, e incluso los del Tintoretto, se nos asemejan como ballets; y lo mismo sucede si nos acercamos a Manet —inspirado en Rafael— y a las figuras humanas de Renoir, con ese dejo de sensualidad a lo Rubens. En este sentido Degas estudió como nadie el movimiento del cuerpo humano; sus bailarinas son, en esto, antológicas. Y así pasaríamos por Fragonard, los futuristas, etc.

Semejante evolución se aprecia en la música: si Bach posee un sentido especial para unos finales acompañados y majestuosos, Mozart le añade una cierta ligereza que culmina con las estallantes pasiones románticas de Beethoven y con la música impresionista de Debussy.

Si hemos seguido este paralelismo, a través de Jean D'Yvoire, con la pintura y la música, es para mejor comprender lo ocurrido con la literatura. Lo descriptivo y costumbrista de las novelas de Balzac, Zola, Stendhal y Flaubert, no se advierte con tanta fuerza en cualquier literatura anterior al siglo XVIII. Lo descriptivo —y derivado en cierto modo el movimiento— a partir del autor de “El Rojo y el Negro” va a intensificarse con Proust y con Joyce. Es éste, y no otro, el motivo de que Jean D'Yvoire haya visto con claridad cómo el “Ulises” forma una serie de actos, una fenomenología, un referendum de imágenes.

Así pues, hay también en la literatura una evidente realidad física, que si en algunos momentos no se nos presenta como tal es debido a la fragmentación de la frase. Del mismo modo que en el cine —ha dicho André Bazin— el montaje, en el que se ha visto equivocadamente la esencia del cine, obliga muchas veces al director cinematográfico a una fragmentación de la realidad. Sólo a través de esta afinidad física ha podido Genevieve Agel considerar que ese retorno a la naturaleza que hay en Flaherty es semejante a lo que sucede en Rousseau, realizando una especie de homenaje al esplendor de la creación al modo de Paul Claudel. La literatura, entonces, se emparenta con el cine cuando logra una cierta calidad física. Ya Eisenstein se percató de que el “Ulises” es uno de los momentos en que la literatura llega a tener esta presencia: “James Joyce —como se ve en el “Ulises” y en “El despertar de Finnegas”— relata al mismo tiempo el desarrollo de los acontecimientos y de qué modo particular estos acontecimientos atraviesen las emociones de uno de los principales personajes. Es uno de los pocos momentos en que la literatura consigue una localidad física palpable” (5). Esto mismo sucede frecuentemente en la obra de Azorín.

AFINIDAD ESPACIAL

Intimamente unido al concepto de la realidad física en el campo cinematográfico, está el espacio considerado como elemento físico y alejado un tanto de las abstracciones de carácter metafísico. Desde luego, no existe ningún arte mejor dotado que el cine para captar físicamente el espacio. Pero nos encontramos con la paradoja de que el

espacio cinematográfico, aun siendo esencialmente real, se aleja bastante de una realidad estructurada. O con otras palabras, el cine destruye el espacio para después construirlo. O como dice André Malraux: “el nacimiento del cine, en cuanto medio de expresión (y no de reproducción), data de la destrucción de espacio fijo, de la época en que el guionista imaginó la división de su narración en planos, trató de rodar no una obra, sino una sucesión de instantes de una escena. El medio de reproducción del cine es la foto inmóvil, pero su medio de expresión es la sucesión de planos”.

En este sentido hay una barrera infranqueable entre el cine y la literatura. Para crear el espacio literario no es necesario el seleccionar antes un trozo del espacio real, destruirlo y después construirlo; en el cine no hay otro medio de hacerlo. El espacio en un film supone una serie interminable de problemas de distinta índole, y tal vez sea la pintura —que siempre está a mitad de camino entre el cine y la literatura— el mejor medio para intentar comprender en parte este arduo problema espacial. “No se puede hablar —escribe Marcel Martin— de un espacio del film, como se puede hacer, por ejemplo, para la pintura, donde es posible distinguir un espacio organizado (la superficie plana y cuadrangular de la tela) y un espacio representado (el universo de tres dimensiones que muestra el cuadro). La pantalla no es una superficie, sino una abertura y una profundidad temporales en un complejo visual representativo”.

De la mano de Marcel Martin, vemos cómo en el Quattrocento el espacio en la pintura anuncia lo que va a ser la escena en el teatro clásico al modo italiano: es un espacio tridimensional limitado a lo largo y a lo alto

por el marco del cuadro, y cuya profundidad está cerrada por una pared. Pero este espacio es un medio y no un fin plástico, y lo que se consigue es que el tiempo quede "espacializado". Por este motivo Giotto divide la superficie total del fresco en varios universos pequeños y en cierto modo individuales, ya que cada uno muestra una escena. En este caso el espacio es un mero soporte. Pero dentro de la misma época hay una tendencia unificadora, de composición sintética, como pasa en Paolo Uccello. Es decir, hay una evolución del espacio considerado como un simple cuadro convencional a un espacio que es un fin en sí mismo y que posee una unidad estructural plástica.

Para los impresionistas la representación realista del espacio es análoga a la existente durante el período clásico, aunque va apareciendo una transformación: el espacio es desprovisto de contornos y de profundidad medievales. Por ejemplo, ya en Van Gogh el marco del cuadro no coincide con el espacio plástico; además, van a aparecer el picado y los encuadres inclinados que se emplean en el cine, a veces para expresar contenidos mentales. Y siguiendo, ahora textualmente, a Marcel Martín "en la misma época, Renoir, padre, descubre el primer plano y la profundidad de campo en su sorprendente "Place Pigalle" (1880): en primer plano aparece una joven de espaldas en tres cuartos, mientras que detrás de ella, en diversos planos, aparece una perspectiva de paseantes endomingados pintados en un ligero "flou" muy impresionista; éste es un encuadre típicamente cinematográfico, por su carácter impresionista, por la forma en que nos sitúa en la acción y por el rigor de la composición intensamente mecánica. Este mismo carácter "vivo", esta im-

presión instantánea tomada de improviso, se encuentra en los encuadres de Cézanne, para su tela titulada "Pot au lait", pommes et citron", y en el de Degas para su célebre "Absinthe", encuadres eminentemente cinematográficos por su especie de "descuido", que parecen debidos a un movimiento de cámara detenidos de pronto en su marcha" (6).

Creemos que de esta manera la historia del cine es un resumen de la historia de la pintura. Queda también comprobado que esa complejidad de la representación del espacio en el cine no se da en la literatura. ¿En dónde reside entonces la afinidad espacial entre el cine y la literatura?. Pudovkin hablaba de un espacio cinematográfico dependiente del montaje, de un espacio ideal inexistente en la realidad. Pues bien, la creación de un espacio ideal inexistente es lo que se origina en la literatura. Ambas artes logran este espacio, aunque sea a través de diferentes medios de expresión y aunque el número de problemas a resolver sea también diverso. La literatura, por tanto, se aproxima al cine cuando consigue comunicarnos una sensación física del espacio.

La literatura tiene sus medios para conseguir esta sensación espacial. Jean Epstein, en su obra "La esencia del cine", refiriéndose a la dramaturgia en el espacio indica cómo en un texto de Giraudoux, cuando lo dicen personajes que son por nosotros vistos de cuerpo entero y oído a una distancia aproximada de tres a cinco metros, para lo cual ha sido concebido, nos causaría extrañeza si fuese citado en gran plano y escuchado a un metro de distancia. Sirva este caso como ejemplo y no como único medio para crear literariamente el sentido del espacio. Y sirva también como ejemplo aplicado a una narrativa ci-

nematográfica, el caso de que si se nos presenta un paisaje no podrá ser a la manera fragmentaria y reducida de su amplitud, sino más bien al contrario, a la manera de grandes panorámicas y detalles concretos; en este caso sí se nos hará sentir espacialmente ese paisaje. Goytisolo ha logrado este efecto con desacostumbrada frecuencia, y Azorín no se ha quedado a la zaga.

AFINIDAD TEMPORAL

La representación temporal, cinematográficamente, presenta bastantes diferencias respecto al espacio. No es necesario una destrucción del tiempo real y puede crearse directamente, a partir de cero. Efectivamente, "el tiempo conserva su apariencia incluso en los films que lo alteran completamente y llegan hasta reemplazar una secuencia causal, el orden cronológico por un orden lógico que se ofrece al espectador; esto se explica porque el espacio no sentido, siendo indiferente el uso que se haga de él, pres-tándose a todas las planificaciones y empalmes. Contrariamente, el tiempo tiene una estructura con una dirección única e impone a nuestra percepción un decurso irresistible e irreversible" (7).

Pero pese a esta menor dificultad hay un gran diferencia entre el tiempo cinematográfico y el tiempo literario. El escritor puede combinar perfectamente los tiempos gramaticales: puede saltar del presente al futuro y del pretérito indefinido al imperfecto. Sin embargo, el director de cine, aunque puede lograr efectos de pasado y de futuro, ha de tener en cuenta que la imagen cinematográfica está siempre en el presente o, si se quiere, está "ahí". Supone esto que el cine se encuentra con más di-

ficultades cuando quiere representar un tiempo que no es el presente. Por el contrario, tiene la ventaja de mostrar al espectador sucesos ocurridos en diferentes lugares y en un mismo tiempo, real o imaginario. La literatura ha de dar muestra de una gran maestría narrativa para conseguir esto. Nos estamos refiriendo, por ejemplo, a los noticiarios cinematográficos de actualidad, e incluso a la visión retrospectiva en los acontecimientos del año anterior. Es evidente que, merced a un montaje por sincronismo, puede hacerse coincidir en una misma secuencia un determinado número de sucesos que han tenido lugar en distintos tiempos o espacios, pero que tienden todos a un mismo fin y que el espectador los ve en el presente. De todas formas, la creación de lo temporal es uno de los puntos en donde menos dificultades encontraremos para establecer una estrecha relación entre el cine y la literatura. En ambos existe un tiempo ideal, resultante de la dirección intencional del autor; no se trata del tiempo real, sino de un nuevo tiempo ideal que tiene su origen en la duración de los elementos seleccionados.

No hay duda ninguna de que el tiempo está al alcance de la novela: Proust, Stendhal, Faulkner, Gabriel Miró y Azorín entre otros, han dado repetidas pruebas. El tiempo en la novela puede entenderse bajo dos aspectos diferentes que en ocasiones se nos darán unidos: bien como un procedimiento técnico de la narración, o bien a la manera azoriniana. Tiene escrito Azorín en 1953, dentro de la serie de artículos que forman "El efímero cine", este fragmento: "¿Se hubiera apasionado del cine Montaigne? ¿Se hubiera apasionado Goethe? ¿Se hubiese apasionado Cervantes? En los tres casos contesto resueltamente que sí. Han vivido con intensidad el momento

presente; con esa fugacidad intensa que engendra en sí desvanecimiento, melancolía. Y eso es el cine". Y en otras líneas: "Temática del tiempo, ¿cómo no había de atraerme el cine, que es el tiempo en concreto". Estas frases creo que aclaran convenientemente este segundo concepto sobre el tiempo y que, como se ve, puede aplicarse tanto al cine como a la literatura. Pero dejemos constar, de paso, que aunque Azorín considere a Montaigne, a Cervantes y a Goethe con un instinto cinematográfico, no es debido a las imágenes concretas que puedan encontrarse en su obra literaria. Lo que de cine hay en la literatura de estos tres autores es el sentimiento fugaz del tiempo, el brevísimo instante que duran las imágenes en pasar una tras otra. Esto es, captación del instante presente y fugaz.

AFINIDAD ESTRUCTURAL

Tanto el cine como la literatura necesitan de una estructura consistente. A una clara y segura ordenación de los planos en el montaje cinematográfico, equivale la ilación de palabras y frases en el campo literario. Por lo tanto, lo mismo puede hablarse de montaje referido a las imágenes visuales, como a las novelas; tanta ilación lógica puede haber entre los planos y secuencias de un film de Hitchcock, como en "El conde de Montecristo" de Alejandro Dumas. En esta obra, pese a que la estructura se desliza con suavidad, como si surgiese a medida en que la novela va escribiéndose, un análisis profundo nos indicará que la lógica implacable que entreteje los acontecimientos ha sido concebida desde el primer momento.

Esto es, más o menos, lo que afirma Jean D'Yvoire:

“Los arquetipos de diversos órdenes se extienden por correspondencia de un grupo a otro, según un flexible sistema que sólo la inteligencia del corazón puede discernir”. Es decir, la afinidad estructural entre el cine y la literatura reside en gran parte en la relación que hay entre una imagen y otra, entre frase y frase, o entre verso y verso. Si aceptamos esto convendremos en que, por ejemplo, el blanco, los colores claros, y los ritmos rápidos pueden ayudarnos a expresar la alegría o la fuerza. En este sentido es muy conocido el poema de Rimbaud en el que se establecen estas afinidades: A negro, E azul, I rojo. Cosa semejante hizo Pudovkin en el cine: tomó un primer plano de un rostro inexpresivo y lo unió primero con un plano de un plato de sopa humeante, después con el de una joven muerta, y por último con el de un niño jugando. En cada caso el rostro del actor inexpresivo producía en el espectador la sensación de hambre, tristeza y alegría.

Este concepto de la estructura de una obra es el motivo por el que Valéry elevaba todo a las matemáticas, y es precisamente por esto por lo que le interesaba la obra de Mallarmé. En cierto modo lo mismo ha hecho Zola: la descripción se nos da por medio de detalles que son presentados a la manera realista, convivencia física, pero siempre tal como lo sugiere la estructura de la condición. Este carácter de imaginación composicional se observa a lo largo de toda su obra, y así ha podido llegar a decirse que en Zola es característico la materialidad de las imágenes.

La estructura de una obra es lo que crea el ritmo de la misma, pero en este caso hay algunas diferencias según se aplique al cine o a la literatura. Para Chartier, “el ritmo cinematográfico no es la aprehensión de las rela-

ciones temporales existentes entre los planos, sino la coincidencia entre la duración de cada plano y los movimientos de atención que suscita y satisface. No se trata de un ritmo temporal abstracto, sino de un ritmo de atención". Algo de esto hay en la literatura, pero no con tanta fuerza desde el momento en que no es un puro arte visual, produciéndose entonces una mayor inclinación hacia un ritmo temporal abstracto.

En el montaje reside buena parte de la importancia para ir hacia el logro de una consistente estructura. El montaje es propio de cada arte, incluso de la pintura: "el montaje en la imagen aparece claramente en el "Portrait de l'artiste au Christ jaune" de Gauguin (1890): el rostro del pintor está en primer plano, a su derecha se ve una gran caja de tabaco y el fondo del cuadro a la izquierda está ocupado por un Cristo crucificado" (8).

Según este sistema de composición basado en el montaje —pero que no hay que darlo por único— se tomarían los elementos estructurales de los fenómenos gráficamente representados. Esto sucede en gran parte de la escuela rusa, tanto en el cine como en la literatura. Con Eisenstein, en "Alexander Newky", el pulso agitado de un corazón acompañaba el ritmo de unos cascos que galopaban. Con Tolstoy, en "Ana Karenina", se busca el mismo efecto entre un adulterio y un asesinato. Afirma Eisenstein, y tiene parte de razón pero no todo se reduce a este método, que en una escena dramática debe haber un tono determinado, como sucede en "El rey Lear" de Shakespeare en que la tempestad interior se relaciona con la exterior. En la misma línea está Pudovkin cuando asegura que el movimiento de un objeto o de una persona delante de una cámara no es todavía movimiento cinema-

tográfico, pues es tan sólo el material que ha de ser elaborado en el montaje. O lo que es lo mismo: únicamente cuando el objeto o la persona han sido recogidos en una multitud de fotogramas y resulta síntesis de diversas formas particulares, es cuando la imagen adquiere “vida fílmica”.

Esto está muy bien, pero no puede hacerse una brusca y definitiva separación entre los elementos directamente filmados de la realidad y el material que después va a ser manejado en el laboratorio, que es lo que pretende Pudovkin: “el material del director cinematográfico no está constituido por los acontecimientos que tiene lugar en un espacio y durante un tiempo determinados, como tales inseparables, sino por una serie de trozos de película que se encuentran bajo su absoluto dominio” (9). Esta teoría fue llevada por la escuela rusa a un extremo muy peligroso: el de considerar el montaje como la esencia del cine. Más tarde los americanos seguirían el método opuesto: el plano-secuencia, el film basado en la puesta en escena.

En literatura, mucho más que en cine, está justificado el montaje al modo de los maestros rusos. He aquí un ejemplo que la escuela rusa suele citar como modelo de montaje cinematográfico:

Una boca más un perro = ladrar

Una boca más un niño = chillar

Una boca más un pájaro = cantar

Un cuchillo más un corazón = dolor.

Como se ve, y dentro del campo literario, es un sistema más apropiado para la poesía que para la novela. En

ésta el montaje no puede ser tan simple desde el momento en que unas ideas con otras, acontecimientos con acontecimientos, tienen que ser enlazados a través de muchas frases y páginas.

Tanto el cine como la literatura utilizan diversos tipos de montaje, pero todos ellos tienen una nota común: es cierto que cuando nos acercamos a una realidad cualquiera hemos de emplear un tiempo determinado y realizar un esfuerzo para pasar de lo particular a lo general, a un detalle de lo que intentamos asimilar, o con palabras de Pudovkin, "para dirigir nuestra observación sobre el punto central que ilumina los detalles". Pues bien, el montaje elimina en gran medida este esfuerzo, puesto que nos da ya seleccionada la realidad. Y bien sea un montaje paralelo, métrico, rítmico, tonal o armónico, se tenderá siempre a esa supresión, especialmente en el cine ruso. Pero cuando analicemos la obra de Azorín en muy contadas ocasiones hemos de considerar su montaje a la manera rusa. Una línea más exacta sería al estilo del urbanismo de Dickens, logrado por medio de un ritmo dinámico junto con las aportaciones temáticas urbanísticas del autor de "Cuentos de Navidad". Es el mismo mecanismo, aunque con logros contrarios, cuando Azorín para el paisaje y el ambiente utiliza un montaje lento.

A modo muy general —pues ya veremos esta cuestión del montaje más detalladamente— es muy frecuente en la novela acudir al montaje paralelo, que consiste en saltar alternativamente de un acontecimiento a otro en la narración. Azorín ha acudido a él, pero no con la insistencia y claridad de Dickens. Tal vez porque éste tuvo más facilidades al encontrarse en sus historias con una mayor riqueza argumental. En "Oliver Twist" hay este

montaje, y naturalmente en la literatura rusa: en "Polikushka" de Tolstoy, cuando se narran las aventuras, intercalándolas, de Polikushka e Iliushka.

AFINIDAD DOCUMENTAL

El cine es, trátese de argumento, fantasía o reportaje, ante todo un documental; un documental de la vida, personas, objetos o lugares. En este aspecto, y en contra de lo que pudiera creerse, ningún arte supera al cine. No importa que el argumento sea de lo más fantástico o que se nos narre una manoseada aventura amorosa. Y no importa —relativamente y para lo documental a que nos estamos refiriendo— porque nosotros vemos moverse a las personas, cómo hablan, por dónde andan, vemos objetos y paisajes. Esto es un documental. Ahora bien, unas veces se nos cuenta una historia; las menos, no se nos cuenta nada, y suelen ser estos últimos los mejores momentos. Quiere esto decir, que aquella literatura que tenga como una de sus principales características lo documental y lo cotidiano, más próxima estará al cine. Precisamente es esta la línea que hay que seguir, lo documentalista, para comprender que Azorín está mucho más cerca, como veremos más adelante, de Godard, de Resnais, de Truffaut y de Louis Malle —en suma de la "nouvelle vague"— que de gran parte del cine americano. Es indudable que el cine americano se basa, primordialmente, en una historia a contar, mientras que en buena parte del cine europeo nos encontramos con un no suceder nada.

Los casos en que la literatura nos muestra calidades cinematográficas a través del documental son constantes.

José María Otero, en el prólogo de la obra de Eisenstein "Teoría y técnica cinematográficas", señala que el director ruso toma de "Campos de Castilla" de Machado el poema titulado "Amanecer de otoño", y cómo las representaciones correspondientes elegidas casi documentalmente, expresan precisamente lo que el poeta deseaba evocar:

Una larga carretera
entre grises peñascales
y alguna humilde pradera
donde pacen negros toros. Zarzas, malezas, jarales.
Está la tierra mojada
por las gotas del rocío,
y la alameda dorada,
hacia la curva del río.
Tras los montes de violetas
quebrando el primer albor.
A la espalda la escopeta,
entre los galgos agudos, caminando un cazador.

Prácticamente cada dos versos vienen a ser como un plano distinto, y su sabor cinematográfico aumenta por cuanto Machado asocia el paisaje con un personaje, un cazador en este caso. Esta asociación es indispensable para que no permanezca un efecto meramente plástico, un esteticismo gratuito. Juan Goytisolo es consciente de esto. El autor de "Día de fiesta" —incluso en sus obras en las que el paisaje no llega a tener la importancia acostumbrada— comprobamos esa relación entre la naturaleza y el ser humano con un sabor cinematográfico a partir del tono documentalista. Así sucede en "Para vivir aquí": "la llovizna seguía callendo sobre mi amigo y me calaba.

En casa de la Adela, su marido fumaba sentado en el poyo. El suelo estaba encharcado y no había luz” (10).

Conviene dejar claro que aunque lo documental y lo cotidiano tienen una raíz esencialmente humana, nada tiene que ver con un humanismo a la manera de Malraux, por ejemplo. Para el autor de “La condition humaine” la novela viene a ser como una acusación de la condición humana, y su humanismo reside esencialmente en su preocupación por el destino del hombre; una preocupación que intenta comunicarla a través de la acción, la aventura, lo que se ha llamado el espíritu combativo de Malraux. Lo humano de lo cotidiano nada tiene que ver con esa lucha que hay en él —como ha indicado Guillermo de Torre— entre los individuos y la acción colectiva, acudiendo a situaciones extremas como hacen Kafka y Poe. Tampoco deben interesar para una visión documentalista todas esas teorías sobre si la sociedad es mala o absurda, sobre la imposibilidad de aplicar el remedio de la existencia personal al problema de la existencia colectiva, y en fin, todas esas teorías sobre la revolución que se hallan en buena parte en su obra “L’espoir”. Para André Gide la literatura no debe servir a la revolución voluntariamente, no debe preocuparse de ello aunque después obtenga esos frutos sociales. Gide rechaza toda clase de literatura que se someta a cualquier causa. Bretón está en esta misma línea cuando defiende que la creación artística debe ser totalmente desinteresada, y por ello la finalidad que buscaba en el superrealismo era la de encontrar una solución a ese conflicto —siguiendo a Guillermo de Torre— “entre el obrar, que dijo Lenin y el soñar, que dijo Goethe”.

Volviendo al punto inicial —lo cotidiano en el cine y

en la literatura— y ya refiriéndonos a la obra de Azorín, Gonzalo Sebastián de Erice, en un jugoso artículo publicado en la revista “Film Ideal”, no ha dejado escapar la documentalidad azoriniana. Y esto lo que le ha llevado a decir que la cámara de Azorín, del mismo modo que la de Vertov, le sirve para fijar los viajes que realiza.

Estrechamente ligado con lo documental está la ausencia de argumento, como fácilmente se comprenderá; lo que equivale a decir que más próxima estará al cine aquella literatura que prescindiera de la historia y de la anécdota —esos instantes en los que no pasa nada— que aquella otra que se pierde en mil anécdotas argumentales. El no suceder nada caracteriza a la novelística de Azorín y, como en el caso de Dickens, sus personajes son mucho más firmes en estos momentos. Así nos explicamos por qué Eisenstein llegó a gritar con ardor: “¡abajo las narraciones y los argumentos!”. Y tal vez esto mismo nos ayude a comprender que las novelas de Azorín, aun no siendo propiamente novelas, tienen un gran valor literario precisamente como novelas en esta línea de la suspensión de la acción. Estamos ante la definición de los personajes por sus acciones más insignificantes, como sucede en la novelística de Faulkner. Azorín vio esto muy bien, y por ello lo que yo llamo “preguntas cinematográficas” son constantes en su obra. Así en el momento en que, en “Las confesiones de un pequeño filósofo”, tiene que dejar un sombrero, se pregunta: “¿dónde lo dejo?, ¿cómo lo dejo?”. Para esto Azorín se vale de su sentido de la observación que le viene —como ha indicado J. María Martínez Cachero en su libro “Las novelas de Azorín”— del naturalismo, lo único positivo que Azorín ven en esta escuela literaria.

AFINIDAD DE LENGUAJE

Es evidente que tanto el cine como la literatura poseen un lenguaje apropiado para su expresión artística; lenguaje en el más exacto sentido de la palabra; de hecho se ha hablado siempre del lenguaje del cine. De la misma manera que la novela dispone del verbo, del sustantivo y del adjetivo, el cine posee estos mismos elementos con idénticas funciones a través de los planos. El escritor con esos elementos gramaticales compone una frase; el director de cine utilizará un plano que califique a otro, un plano que sea el portador de la acción y otro que sea el ejecutivo o el comienzo de esa acción; y con unos cuantos planos construirá una frase. La misma relación puede establecerse para la puntuación: el escritor dispone de la coma y del punto; el cineasta puede utilizar el fundido en negro y el fundido encadenado.

Lo curioso es que en el cine y en la novela se ha producido una aguda crisis en el lenguaje. Una crisis que ha llevado a Sartre a afirmar que el poeta rehusa utilizar el lenguaje porque en su acercamiento al hombre, o a la condición humana, ve a las palabras como una barrera. Godard parece que participa de esta teoría por cuanto quiere prescindir de los clásicos fundidos y de una clásica y en cierto modo lógica ordenación de los planos. Pero este problema es mucho más sensible en la literatura. En primer lugar porque la literatura se nutre exclusivamente de palabras; y en segundo lugar porque el cine tiene todavía que serenarse, alcanzar cierta madurez, antes de entrar en una verdadera crisis al modo literario. Para Guillermo de Torre "la crisis del lenguaje se manifiesta en una rebelión contra el idioma li-

terario, pretendiendo sacarle de quicio, despojarle de su función significante y hacer que tenga un valor autónomo, de modo que las palabras vivan utópicamente por sí mismas, más allá de toda referencia real o abstracta" (1). Llega esta confusión al extremo de caer en esa célebre teoría de Tristán Tzara, según la cual se puede construir un poema recortando las palabras de un diario, poniéndolas en un sombrero y después extrayéndolas al azar. Se llega también a esa opinión de Paul Claudel de que no son las palabras quien crea "La Ilíada", sino "La Ilíada" quien crea las palabras.

No sólo se habla de un lenguaje literario, sino de varios. Siguiendo al autor de la "Problemática de la literatura" observamos que ya en el simbolismo puede hablarse de dos lenguajes: uno inmediato y otro mediato. Por ejemplo, para Mallarmé nombrar un objeto equivalía a hacerlo desaparecer, lo que justifica que este autor viese al lenguaje literario más como una ocultación que como revelación. En el cine, todavía, no puede hablarse de dos lenguajes.

Otra cuestión problemática de la literatura son las categorías gramaticales del lenguaje. Es cierto eso que se ha dicho de que en la literatura no puede pretenderse siempre una absoluta correspondencia entre las categorías gramaticales y las categorías lógicas. Los futuristas se dieron cuenta de esto cuando intentaron destruir la sintaxis, el empleo de los verbos en infinitivo, la eliminación del adjetivo y del adverbio, e incluso de la puntuación. Pero se limitaron —como indica Guillermo de Torre— a describir el mundo exterior. Ahora se persigue una finalidad opuesta, que es la de describir el mundo interior, para lo que acuden a la acumulación del racionalismo.

Otro problema sería el de los conceptos de significado y significante. Basándose en estos conceptos ha expuesto Wittgenstein su teoría, que consiste en dar por imposible el que se pueda hablar con exactitud del lenguaje, y en afirmar que no es posible ninguna clase de análisis lógico-gramatical. De momento, el cine escapa a parte de toda esta problemática.

Si Godard es un claro ejemplo de la crisis parcial del lenguaje cinematográfico, Joyce lo es en la novela. Aunque ciertamente, el autor de "Ulises" no niega el idioma, sino la racional ordenación de las palabras. Por ello en Joyce es frecuente la sucesión ininterrumpida de las palabras encabalgadas, sus juegos onomatoyéyicos y la utilización de diversos estilos: el callejero, el de la locura, etc. Está muy justificada, por tanto, esa opinión de que Joyce no niega el lenguaje, pues no debe ser considerado como casual el hecho de que la última palabra del "Ulises" sea "yes". Ahora bien, repito, la crisis de la expresión cinematográfica no es tan profunda. Tampoco lo es en el caso de Azorín pese a todos sus invenciones lingüísticas y, por lo tanto, cuando analicemos las correspondencias ente el lenguaje cinematográfico y el lenguaje azoriano, habremos de dejar a un lado toda esta problemática que sucintamente hemos expuesto guiados de la mano de Guillermo de Torre.

LITERATURA CINEMATOGRAFICA Y LITERATURA PURA

Conviene empezar estableciendo una separación, al menos conceptual, entre imagen literaria e imagen cinematográfica. Para la imagen literaria conviene distinguir entre imagen, metáfora y símbolo. Es fundamental tener

presente que en cuanto la imagen traspasa los límites de la descripción y se refiere a otra cosa, entra en el campo de la metáfora, y que, lo que no sucede en la imagen, el símbolo no puede identificarse consigo mismo, sino que ha de referirse a algo distinto o alejado de él. Es decir, la imagen no lo es todo en el campo de la literatura, mientras que en el cine supone el material esencial del lenguaje cinematográfico. Por otra parte, a la imagen cinematográfica le es vital el movimiento, presentado unos caracteres "más reales". (Es curiosa esa anécdota que se cita a este respecto: en un cine de Italia, al caer el yeso del techo mientras se proyectaba la escena de un volcán en erupción, los espectadores huían despavoridos). Otro carácter diferencial es que la imagen cinematográfica, según hemos visto, está más en "presente". No hay duda entonces que entre las imágenes cinematográficas y las literarias hay un abismo. El que un escritor posee como una de sus características el empleo de imágenes literarias, no quiere decir que su literatura sea cinematográfica. Muy interesantes en este sentido son las palabras puestas en boca del joven escritor Ardales en "Salvadora de Olbena": "no es verdaderamente escritor quien no sabe escribir suavemente, sin una sola imagen. La imagen es lo que envejece en arte, la imagen es lo vulgar. Escribir con imágenes es hacer trampa en el juego" (12). Azorín, pese a estas afirmaciones, utilizó con frecuencia la imagen cinematográfica, aunque no la literaria.

Si la diferencia entre los dos tipos de imágenes es bastante clara, hay ocasiones en las que es difícil establecer esa diferenciación, debido a que en su esencia la imagen, sea cual sea, tiene un mismo origen. Como prueba, veamos un texto azoriniano que aparentemente es cinemato-

gráfico: "Este viejo tiene un bigote blanco, recortado, como un cepillo; viste un pantalón a cuadritos negros y blancos; lleva unos lentes colgados de una cinta negra; se apoya en un bastón de color de avellana, con el puño de cuerno, en forma de pata de cabra" (13). Analíticamente sus características son cinematográficas, pero no en su conjunto. ¿Quién ha visto que una cámara de cine, para presentarnos un personaje, nos muestre primero su rostro, pase después al pantalón, vuelva al rostro y torne al medio cuerpo inferior? Esto es un revoltijo. Vale literariamente pero no tiene sentido de imagen visual, cinematográfica. Para que esto sucediese habría sido necesario describirnos el rostro en primer lugar, pasar al medio cuerpo y llegar, por último, junto al pie. Así se nos hubiera dado la sensación de una panorámica, la cámara deslizándose suavemente por el personaje de arriba abajo.

Este fallo de la literatura (en el sentido en que lo estamos tratando, de acercamiento al cine) es paralelo al que incurre el cine cuando intenta alejarse, sin justificación alguna, de todo lo que suponga técnica narrativa de la novela. Es un error que consiste en confundir asimilación ficticia e identificación perceptiva, cuando al intentar una imposible asimilación perceptiva se impide la identificación simbólica. Marcel Martín aclara suficientemente este aspecto: "Una comparación con la literatura aclarará esta cuestión bastante delicada y mostrará por qué esta identificación es imposible. Abro "Moby Dick" y leo: "Puse una camisa o dos en mi viejo saco de tela, lo cogí bajo el brazo y salí para Cap Horn y el Pacífico. Abandonado este viejo Manhattan, llegué a New Bedford la tarde un sábado de diciembre. Allí tuve un gran enojo al

enterarme que el paquebote con destino a Nantucket había levado anclas”. Se trata, pues, (continúa arcel Martín) de una novela en primera persona. El autor cuenta directamente aventuras. Como si le hubieran ocurrido a él mismo, sin poner de intermediario a ningún protagonista que haga de portavoz, y, no obstante, es evidente que este “yo” que encuentro a cada instante, no lo asumo como tal: leo “yo” pero sobreentendiendo “Melville”, y en ningún momento este “yo” literario lo asimilo a mí mismo, que soy, por tanto, otro “yo”, en este caso un “yo-lector”. Cuando pienso en el autor en medio de sus aventuras, le “veo” desde el exterior, igual que cuando me imagino recorriendo la Plaza de San Marcos se percibe en una imagen mental desde el exterior, como “otro”. ¿Por qué se quiere que ocurra de otra forma en el caso del cine?. Esta “objetivación” mía y, con mayor razón, del “yo” de otro, que se produce en una pantalla interior, ¿cómo se quiere que no se realice aún más intensamente ante la tela blanca de la sala de espectáculos?” (14).

En ocasiones es la abundancia de elementos literariamente puros lo que entorpece y anula la posibilidad de llegar a lo cineatográfico. Esto, el quedarse a mitad de camino, ocurre con frecuencia en la prosa azoriniana: “La tarde cae tranquila y silenciosa: vosotros os sentáis en un terreno; al lado vuestro, en una mata de lentisco, una araña os mira con sus ojos crueles y luminosos desde el fondo de su embudo de seda; a lo lejos tintinea dulcemente la esquila de un ganado” (15). Observamos la nítida diferencia existente entre este texto azoriniano y el ejemplo de guión cinematográfico que cita Pudovkin y que nosotros utilizamos como modelo de literatura cinematográfica: “Cabaña de campesinos. En un ángulo del ban-

ce hay un viejo cubierto de andrajos. Respira con fatiga. Una viejecita se afana en torno al fogón y a las ollas. El enfermo se vuelve fatigosamente y le dice: “me parece que ha llamado alguien”—“No, te equivocas, es el viento que golpea la puerta” (16). La novelística de Azorín y el ejemplo de Pudovkin que acabo de citar, apoyan perfectamente la afirmación que suele hacerse que desde el punto de vista estético, la poesía moderna es el arte más próximo al cine.

Hay otros casos en los que se desvanece la posibilidad de lograr una prosa de calidades cinematográficas, y que sirven perfectamente a nuestro propósito de no confundir los diversos tipos de imágenes. Son esos momentos en que el levantino acumula varias imágenes sobre un mismo motivo, lo que dificulta enormemente un posible acercamiento al cine. Cae en este defecto cinematográfico en la etapa de la búsqueda de una técnica novelística, etapa a la que corresponden “Félix Vargas”, “Superrealismo” y “Pueblo”. De esta última novela —una de las menos consideradas pero de destacadas calidades— sacamos un fragmento ilustrativo de lo anteriormente expuesto: “La niebla que es lo pobre y lo humilde de la meteorología. Las pobres nieblas. Las pobres nieblas grises, de ceniza. La ceniza que es lo último de las cosas. Nieblas que toman todas las formas; cendales transversales; pelotones apretados; girones con flecos. Nieblas que se filtran por el ramaje y se cuelgan desde los picados. Nieblas que ascienden desde los barrancos o que se dejan caer perezosas desde la cumbre” (17).

En el acercamiento de la literatura al cine, para que no se produzca una disociación, debe haber una total conjunción temática y formal —sobre todo esto último— en-

tre ambos géneros artísticos. Supongamos que se quiera reflejar en un film la esencia de la epopeya. Sabido es que el héroe literario debe vencer al espacio y al tiempo; en un film (según Genevieve Agel un western sería el mejor modelo) es el caballo quien resiste al tiempo y al espacio, por cuanto el espacio en un western supone sed y fatiga. Conocida es la amplitud de escenario de la epopeya literaria. Una película, para conseguir esta sensación de escenario amplio, debe acudir a unos encuadres de una plenitud absoluta, a unos planos épicos o enfáticos, a unos continuos desplazamientos de la cámara, y a un montaje brusco y de un ritmo sobrio.

Hay un elemento psicológico que favorece enormemente (sobre todo en la novela moderna) el encuentro entre el cine y la literatura. Claude Edmonde Magny vió con acierto la estrecha relación que existe entre la novela moderna y el cine: tanto el cine como la novela buscan todo aquello que puedan favorecer el contacto entre el personaje y el público; el lector de novela se siente como raptado por la visión y restituido a su soledad fundamental, lo que también sucede en el cine. En esencia, el cine y la novela son mucho más narración que otra cosa; una narración entendida a la manera de Baroja.

Pese a todas estas identificaciones entre cine y literatura, repitámoslo una vez más, es imprescindible, para la comprensión de este estudio, no confundir nunca una imagen literaria con una cinematográfica. Tal vez nos ayude a este propósito considerar detenidamente que si Sartre niega el contenido puro de cualquier obra literaria, inclinándose por una literatura de cierto valor ético aun en perjuicio de una calidad estilística, la imagen cinematográfica ha de tener un valor en sí misma por ser el cine

un arte orientado especialmente a la plasticidad. Y no queremos entrar ahora en discusiones bizantinas en torno a la forma y al fondo de una obra de arte.

Se afirma (18) que lo irracional es elemento positivo de la creación artística, hasta el punto de considerar —acertadamente— de que hay casos en que este irracionalismo constituye la esencia de determinados estilos, como sucede en el caso de Joyce. Pero es extremado afirmar que privado de este elemento el arte desaparecería o quedaría reducido a sus expresiones más vulgares. En el cine es indudable que una imagen, pese a todo su clasicismo y racionalismo que hay en su composición, puede mantener su valor artístico. Además, ni lo irracional ni la deshumanización del arte es el dominio propio del arte. Y si es cierto que la expresión “arte deshumanizado” parece referirse más al artista, aun cuando en realidad se deba aplicar más a la obra en sí, este juicio no debe ser generalizado a cualquier obra, sino a determinadas creaciones artísticas. El cine es el arte que, por el momento, más se escapa a esta regla.

Según Julien Benda, con esta actitud en cierto modo aliteraria —por todo lo que de aliterario tiene la posición antiintelectualista—, toda la literatura cae en el riesgo de tender a ser en todos los géneros poesía y nunca actitud crítica, lo que se ha denominado con el nombre de “panlirismo”. Esto no supone ningún peligro para el arte cinematográfico, ya que al cine le es permitido (a veces se le exige) el acercamiento a la poesía, sea cual el género que trate. Fijémonos, además, que lo que Benda aplica a la literatura (muy discutible) es mucho más defendible en el cine: afirma que lo literario nada tiene que ver con lo intelectual, que la literatura ha de expresar

emociones y no ideas, que lo que busca el lector son satisfacciones de la sensibilidad y no de la inteligencia. A donde conduce todo esto, según admite el mismo Benda, es al riesgo de que esta literatura quede desprovista de valores artísticos. Dice Sartre que las palabras en la prosa no son objetos, sino designaciones de objetos y, por lo tanto, es indiferente si las palabras en sí mismas gustan o no; lo que interesa es que indiquen correctamente determinados conceptos o ideas. Como se ve, la posición contraria. Pero no interesa ahora profundizar en estas cuestiones. Estos problemas han sido citados para observar que si es posible (tampoco lo aseguramos) que en la literatura no interesa el que las palabras gusten o no en sí mismas, en el cine es imprescindible que las imágenes nos interesen por sí mismas. Este diferente punto de vista tiene su justificación en la separación que ha de establecerse entre imágenes literarias y cinematográficas.

LO CINEMATOGRAFICO COMO ELEMENTO LITERARIO

Con esta separación llegamos al final de este capítulo, pero todavía nos queda otra cuestión que tocar antes de adentrarnos en el análisis de los elementos cinematográficos de la prosa azoriniana. Nuestro estudio parte del hecho de que Azorín es un escritor cinematográfico. Pero, ¿qué es decir Azorín, escritor cinematográfico?. Nada o casi nada. Ahora bien, si se establece que Goytisoló es mucho más cinematográfico que Pío Baroja y que éste, a su vez, es superior literariamente a Goytisoló, en este caso sí hemos dicho algo. Es el planteamiento de un nuevo problema. Un problema que nos lleva a la interrogante de si lo cinematográfico es válido literariamente, si apor-

ta calidad a la literatura. Pensemos que Baroja no ha necesitado de ello para ser un incomparable novelista.

Si la literatura se ha transformado en un elemento del cine (siempre que esté en función de la imagen), interesa demostrar que también lo cinematográfico puede ser otro elemento más de la literatura. Generalizando, todo cine eminentemente literario, creado a partir de una mentalidad literaria, resulta ser un cine de exiguas calidades cinematográficas. Las películas en las que se tenga por encima de todo el decir muchas cosas antes que cómo decirlas cinematográficamente, caen en un grave error. El camino a seguir es el inverso. Films de autores como Mauro Bolognini, y otros basados en obras literarias del tipo de las de Tennessee Williams, han caído en este error. ¡Qué diferencia ante la sencillez temática y formal de un Hawks, de un Roul Walsh o de un J. Ford!. En cine hay que tener siempre presente que la excesiva carga literaria suele enturbiar las imágenes. En la literatura ocurre todo lo contrario. Ciertamente, y a modo muy general, podría asegurarse que los elementos cinematográficos, según estén bien o mal utilizados, beneficiarán o perjudicarán a los valores literarios. En efecto, pero por comprobación meramente estadística llegamos a la conclusión de que la influencia del cine ayuda positivamente a la creación literaria. Lo que sucede en el caso de Baroja y Goytisolo, es que en el primero la cantidad de valores literarios es tan superior a los del segundo, que no llegan a ser compensados, ni con mucho, con el apoyo de la técnica del cine. Y no vamos a repetir ahora las causas de la supervivencia de la obra de Azorín, ni referirnos nuevamente a lo que supone lo épico (la imagen en sí misma es un elemento épico) en el arte actual.

NOTAS

- (1)— Guillermo de Torre, "problemática de la literatura", Editorial Losada, Buenos Aires, 1951, pág. 68.
- (2)— Pudovkin, "Lecciones de cinematografía", Rialp, Madrid, 1957, pág. 24.
- (3)— Insula, octubre, 1953.
- (4)— Marcel Martín, "La estética de la expresión cinematográfica", Rialp, Madrid, 1958, pág. 161.
- (5)— Eisenstein, "Teoría y técnica cinematográficas", Rialp, Madrid, 1957. A juicio del realizador ruso, "la única literatura que puede hacerlo (conseguir una cierta calidad física) es la que rompe los límites convencionales. En este aspecto el perfeccionamiento más brillante de la literatura han sido los inmortales monólogos interiores de Leopold Bloom en "Ulises".
- (6)— Marcel Martín, "La estética de la expresión cinematográfica", Op. cit., pág. 161.
- (7)— Ibid., pág. 236.
- (8)— Ibid., pág. 241.
- (9)— "Lecciones de cinematografía", Op. cit., pág. 80.
- (10)— Goytisoló, "Para vivir aquí", Sur, Argentina, 1960, pág. 29.
- (11)— "Problemática de la literatura", Op. cit., pág. 83.
- (12)— "Salvadora de Olbena", Espasa Calpe, Buenos Aires, 1953, cap. XVI, pág. 82.

- (13)— “Antonio Azorín”, Biblioteca Nueva, Madrid, 1920.
(14)— “La estética de la expresión cinematográfica”, Op. cit.
pág. 52-53.
(15)— “Antonio Azorín”, Op. cit.
(16)— “Lecciones de cinematografía”, Op. cit.
(17)— “Pueblo”, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1949, pág. 41.
(18)— “Problemática de la literatura”, Op. cit.



EFRAIN JARA IDROVO

MENENDEZ PIDAL Y LA TEORIA DEL SUSTRATO LINGÜISTICO

Entre las consecuencias de la conquista de un pueblo, una muy importante es la adopción de la lengua del conquistador por parte del pueblo sometido. El proceso de asimilación de la nueva lengua opera desde una doble vertiente: por presión del conquistador, que obliga a la adopción de su lengua para facilitar la colonización (1), y por intereses propios del vencido, apremiado a amoldarse a las nuevas formas de vida impuestas por el vencedor. Antes del abandono de la lengua autóctona para acogerse definitivamente a la lengua del conquistador, se

(1) En el caso de la conquista romana, el latín no se impuso por la fuerza, "...fue un proceso que se desarrolló sin coacción de ningún género y únicamente representa el impacto lingüístico de la penetración política, comercial y cultural del imperio." HEINRICH LAUSBERG: *Lingüística Romántica*. Gredos, Madrid, 1965, Tom. I, Pág. 94.

produce un período de bilingüismo más o menos prolongado.

Las poblaciones avasalladas alternan el uso de su vieja lengua con la del victorioso. La primera la emplean para la comunicación con los miembros de la propia comunidad y es, de modo especial, el instrumento del trato familiar; la segunda, la utilizan para sus relaciones con el triunfador: es la lengua oficial de los asuntos económicos, administrativos y políticos. A medida que el pueblo subyugado se adecua a las formas de vida del pueblo vencedor, el uso de la nueva lengua se intensifica. La mengua sucesiva del empleo de la lengua tradicional indica, con perturbadora evidencia, pérdida gradual de identidad del pueblo sujeto a servidumbre. Pero la antigua lengua patrimonial no desaparece totalmente. Ciertas tendencias estructurales, ciertos hábitos articulatorios y de entonación ciertas porciones de vocabulario sobreviven al naufragio y tiñen de modo peculiar la lengua triunfante. "Pues bien, se llama **sustrato lingüístico** al conjunto de tendencias de la primitiva lengua abandonada que, actuando sobre la lengua adoptada, pueden afectar a su evolución en sentido determinado". (2)

El fenómeno fue advertido en el siglo pasado por el lingüista italiano Graziadio Isaia Ascoli, en el campo de la romanística; a él debemos también el nombre de **sustrato lingüístico** con que ha sido bautizado.

Roma extendió su poder por Italia y la cuenca del

(2) A. BADIA MARGARIT y J. ROCA PONS: **Panorama de la lingüística moderna**, en J. VENDRYES: **El lenguaje**. U. T. H. E. A., México, 1958, pág. 12.

Mediterráneo. Las poblaciones dominadas viéronse precisadas al uso del latín. Las consecuencias de la superposición del latín sobre distintas áreas lingüísticas han sido también diversas. El latín se convirtió en lengua general de unos hablantes que antes se habían servido de otras lenguas, tales como el osco, el gálico, el ibérico, etc. Ahora bien, conforme recurrían más y más al uso de la nueva lengua, trataban de borrar los vestigios de sus respectivas lenguas indígenas; vestigios fonéticos, morfológicos, sintácticos y léxicos que, al infiltrarse en el latín, lo deformaban y peculiarizaban, otorgándole una fisonomía especial en las diversas provincias. A este respecto, Amado Alonso anota lo siguiente: "Cuando las poblaciones galas e iberas iban aprendiendo la lengua de los romanos, hacían un esfuerzo de adaptación, y tendían a adquirir la manera de hablar de los romanos, tanto más romanamente cuanto más romano fuera su ideal general de la vida. No hay hombre, por palurdo e incivil que sea, que no tenga y viva una vaga idea de lo que debe ser su lengua, que no imagine para su idioma un perfil ideal hacia el cual, entre vacilaciones, va empujando su hablar real. Es evidente que, durante siglos, los ideales de la lengua latina de los galos y los iberos estaban personificados en los romanos con quienes convivían; en ellos veían la manera propia de hablar latín. La pronunciación tenía también que entrar en esos ideales, con tanta más decisión y conciencia cuanto más divergente fuera la pronunciación entre la lengua vieja y la nueva. Los residuos actuales de sustrato en Galia e Iberia se deben a que las poblaciones conquistadas no habían acabado todavía de adueñarse totalmente de la base fonética de la lengua conquistadora cuando la cesación del modelo orientador (hecho histó-

rico: en nuestro caso, el derrumbe del mundo romano) hizo imposible completar la obra” (3).

Desaparecida la norma lingüística dada por el latín de las fuerzas de ocupación, funcionarios, etc., así como también por el latín de la Metrópoli, reaparecen con entera libertad las tendencias supervivientes de la lengua patrimonial y orientan la evolución de la lengua adoptada en una dirección particular en cada una de las diferentes regiones de la Romania, Veamos, siguiendo a Walther von Wartburg, algunos aspectos de la diversificación dialectal del latín por acción de los sustratos prerrománicos (4).

A herencia etrusca se atribuye la aspiración de la oclusiva sorda intervocálica en toscano. La existencia de la aspiración en etrusco está documentada en variantes de inscripciones, tales como **Camarine: Hamarine, Curuhei: Hurunia**. Por influjo del sustrato etrusco se producen estos trueques fonéticos en el latín hablado en la Toscana: **k: h, p: ph, t: th**. En cambio, se achaca a sustrato oscumbro la asimilación en los grupos con nasal, fenómeno que afectó a la antigua Italia central y meridional, llegando incluso a colorear el latín de la misma Roma:

mb: mm (gamba: gamma)

nd: nn (quando: quanno)

mp: mb (campo: cambo)

nt: nd (vento: viendu)

nc: ng (fianco: fiango) (5).

(3) AMADO ALONSO: Estudios lingüísticos (Temas españoles). Gredos, Madrid, 1961, págs. 264 y 265.

(4) WALTER VON WARTBURG: La fragmentación lingüística de la Romania. Gredos, Madrid, 1952.

(5) WARTBURG: ob. cit., págs. 18 y 20.

Los romantistas están conformes en atribuir a sustrato celta el cambio de la velar implosiva *k* del grupo *kt* por el sonido fricativo *χ*. Este rasgo encuéntrase atestado en el territorio galorrománico en monedas e inscripciones. Allí aparecen *Luχterios*, *Piχtilos*, *Reχtugenus*, al lado de *Lucterios*, *Pictilos*, *Rectugenus*. La filiación celta del rasgo se documenta asimismo en otras lenguas de esta familia, como en el caso del antiguo irlandés “*nocht*” (del latín *nocte*) (6). Por el contrario, se han suscitado discrepancias entre los estudiosos, cuando se ha tratado de atribuir origen céltico al cambio fonético de *u* en *ü* en los dominios galorrománicos (latín *murus*: *mür*). Sin embargo, cada día acrece arriago el criterio de la palatalización de la vocal velar *u* por influjo del sustrato galo (7).

Nos es lícito, pues, postular que los elementos sustratísticos se infiltran en la lengua conquistadora, la matizan y determinan, en parte, su evolución.

El descubrimiento de Ascoli deslumbró momentáneamente. Un exagerado optimismo llevó a extender la explicación sustratística al mayor número posible de hechos lingüísticos, lo cual predispuso en contrario el criterio positivista y comparatista de lingüistas de la talla de H. Schuchardt y W. Meyer Lübke. A la confianza absoluta en el método sustratista se opuso una cautela escéptica, que exigía pruebas irrecusables y extremaba la crítica hasta el punto de rechazar la influencia del sustrato como explicación de ciertos fenómenos fonéticos, morfológicos y sintácticos. Lo que no pudo negarse, por eviden-

(6) WARTBURG: ob. cit., pág. 50.

(7) WARTBURG: ob. cit., pág. 52.

te, fue la existencia del sustrato en lo referente a la toponomástica y al léxico. Fue durante aquella polémica cuando se afilaron los dos argumentos decisivos para negar la acción del sustrato en el campo de la fonética. Se afirmó, en primer lugar, la insuficiencia de conocimientos, en el ámbito de las lenguas romances, sobre las lenguas del sustrato prerrománico. Esta objeción quedó invalidada de hecho con la recomendación metodológica de J. Jud: “Los romanistas no deberían buscar ejemplos claros de la eficacia del sustrato en la antigüedad —con unas condiciones de sustrato discutibles por muchos conceptos—, sino que deberían sacar los ejemplos que en los tiempos más recientes pueden observarse y comprobarse” (8). En este punto cobra importancia primordial el estudio de la acción de las lenguas americanas de sustrato sobre el español, pues nos permite advertir cómo obra el sustrato ante nuestros ojos y reconstruir, por analogía, las etapas por las cuales debieron pasar las lenguas románicas. Esto lo advirtió agudamente Amado Alonso (9) y Bertil Malmberg lo ha sometido a un desarrollo posterior. Afirma el último autor citado el: “parallélisme frappant qu’offre l’extension de l’espagnol dans le Nouveau Monde avec celle du latin dans l’Antiquité (10), y encarece las condiciones particularmente favorables que presenta el español americano para el estudio del sustrato lingüístico. En efecto, en nuestras propias narices, si se nos perdona la expresión, asistimos al despliegue de ciertos fenómenos de

(8) Citado por V. E. VIDOS: *Manual de lingüística románica*. Aguilar, Madrid, 1963, pág. 204.

(9) Ob. cit., pág. 266.

(10) *L’espagnol dans le Nouveau Monde*, en *Romance Philology*, Berkeley, Calif., vol. IV, 1951, Pág. 5.

sustrato; por ejemplo, el cierre de las vocales españolas e, o y su conversión en i, u, respectivamente, en la Sierra del Ecuador, debido a la inexistencia en el sistema fonológico del quichua ecuatoriano de las vocales abiertas e, o (queresa: quirisa, bacenilla: bacinilla, derretir: derritir, columpio: gulumbio, totuma: tutuma, orzuelo: urzuelo) (11). A sustrato quicha se imputa también la conservación de s final en la provincia argentina de Santiago del Estero. La s final se aspira en el resto de Argentina (voh tenéh) (12). Tal vez no resulte arriesgado atribuir a sustrato cañari la peregrina entonación de las gentes de la provincia del Azuay, en nuestro país.

En segundo lugar, para negar validez a la operancia del sustrato, se ha planteado una dificultad de orden cronológico: los fenómenos lingüísticos acumulados a cuenta del sustrato aparecen tardíamente, siglos después de que han dejado de hablarse las lenguas de sustrato. A. Badía Margarit y J. Roca Pons disertan sobre este particular: "los testimonios lingüísticos más antiguos que se pueden recoger acostumbran a ser, a pesar de su antigüedad, tan tardíos, que forzoso es aceptar un interregno de siglos entre la desaparición de la lengua de sustrato y sus consecuencias en la lengua moderna que sufre su influencia; así, el galo prerromano de la Galia había desaparecido ya de la Galia, siglos antes, por la romanización, cuando aparecen las modificaciones fonéticas o los tipos léxicos del fran-

(11) HUMBERTO TOSCANO MATEUS: *El español en el Ecuador*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, Pág. 52 y 56.

(12) MARCOS A. MORINGO: *Programa de filología hispánica*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1959, Pág. 135.

cés que se atribuyen a sustrato galo" (13). El cambio fonético de u en ü puede fecharse hacia el siglo VII, o sea tres siglos después que el gálico había dejado de hablarse (14). De la aspiración de f— en el extremo norte del dominio iberorrománico y su posterior desaparición, bajo el influjo de las lenguas prerromanas de la Península, hallamos testimonios a partir del siglo IX.

Cuando se hubo repudiado la idea naturalista de que el sustrato estaba condicionado por la herencia anatómica de los órganos del habla, se pensó en una "acción diferida", en una virtualidad, manifestada a largo plazo, de ciertos hábitos adquiridos y transmitidos por herencia (15). Precisamente contra estas interpretaciones antojadizas del sustrato, irrumpió el criterio neogramatical de Meyer Lübke, impugnador del sustrato fonético. Entre los extremos de la disputa —la aceptación indiscriminada de la acción del sustrato y su negación total— se sitúa la investigación tesonera y fecunda de Don Ramón Menéndez Pidal. El creador de la lingüística española no sólo dilucidó con aguda penetración la manera de obrar el sustrato; pero puso también a buen recaudo la integridad de las leyes fonéticas, tan venidas a menos después de los excesos

(13) A. M. BADIA MARGARIT y J. ROCA PONS: Ob. cit., Pág. 12.

(14) H. LAUSBERG: "En el Siglo I a. C. eran todavía lenguas vivas todos los idiomas prerromanos (con excepción de los idiomas mediterráneos de Italia). Parece haberse mantenido más tiempo que ninguna otra lengua el galo (en algunos puntos de Suiza quizás hasta el Siglo V). Ob. cit., Pág. 91.

(15) A. Meillet afirma: "No se trataría de la herencia de caracteres anatómicos adquiridos, sino de algo muy diferente, de la herencia de hábitos adquiridos..." "...el efecto lejano de ciertos hábitos adquiridos transmitidos por herencia." Citado por B. E. VIDOS, pág. 206.

del positivismo lingüístico, que reclamaba para ellas la regularidad inflexible de las leyes naturales.

Un rasgo que fisonomiza al español y lo distingue de las lenguas y dialectos románicos, incluso de las otras lenguas iberorrománicas, es el trueque del sonido labiodental fricativo inicial *f*— por la aspiración *h*— y su pérdida posterior: *fovea*: *hoya*, *ficu*: *higo*, *fumu*: *humo*, *formica*: *hormiga*, *fabulare*: *hablar*, *fastidiu*: *hastío*, *ficatu*: *hígado*. Al Sur de España y en Hispanoamérica, en algunos casos, se conserva la aspiración y se la transcribe por *j*: *famelicu*: *jamelgo*, *follicarc*: *jolgorio* (16). De esta suerte, la grafía moderna *h* resulta una grafía ociosa, pues no representa sonido alguno y se mantiene, en buena parte, por razones etimológicamente sentimentales (17). Ilustremos con un solo ejemplo la divergencia del español con las otras lenguas románicas:

Latín:	folium
Francés:	feuille
Italiano:	foglia
Catalán:	fulla

(16) R. MENENDEZ PIDAL: *Manual de gramática histórica española*, Espasa-Calpe S. A. Madrid, undécima edición, 1962, pág. 121 y 122.

VICENTE GARCIA DE DIEGO: *Gramática histórica española*. Gredos, Madrid, 2ª edic., 1961, Págs. 87 y 88.

(17) Una de las reglas ortográficas de la *Gramática de la Lengua Española*, editada por la Real Academia Española, alude a esta anomalía. Se escriben con *h*, dice: “2º Varias de las voces que en su origen tuvieron *f*; como *haba*, *hacer*, *halcón*, *hambre*, *harina*, *haz*, *heno*, *heder*, *hermoso*, *hiel*, *hijo*, *hilo*, *hierro*, *hiere*, *hoja*, *hongo*, *humo*, *hundir*, *huso* y sus derivados, que provienen de las latinas *fabā* (m), *facere*, *falcone* (m), etc; y que en castellano antiguo llevaban también y cuya pronunciación varió con el tiempo y vino a convertirse en una aspiración que se expresaba con *h*, letra que ha subsistido por uso en la escritura.” Pág. 475.

Portugués:	' folha
Rumano:	foaie
Español:	hoja

En su *Manual de Gramática Histórica*, 2a. edic., 1905, Menéndez Pidal propone el origen ibérico del cambio f—: h—, y relaciona este fenómeno con el similar que afecta al Gascón. Según el ilustre filólogo español, la Península Ibérica en tiempos primitivos se dividía en dos porciones desiguales. La más extensa, una vez sujeta al dominio de Roma, asimiló correctamente la f— latina, bien los sistemas fonológicos de las lenguas indígenas contaran con ese fonema, o careciesen de él. La otra, muy reducida y localizada en la Cantabria y sus inmediaciones, al hablar latín desechaba la f— o la reproducía con dificultad, por carecer su sistema fonológico de dicho fonema. El estamento culto de esta región, vigilante siempre para adecuar su habla a la norma dada por el latín del conquistador, pronunciaba correctamente la f—; en tanto el pueblo, inhábil para articular este sonido exótico y poco o nada preocupado por la corrección, lo sustituyó por la aspiración h—, presente en su habla y usada como el equivalente acústico más próximo de f— (18). La aspiración

(18) R. MENENDEZ PIDAL: *Orígenes del español*, Quinta edición, en *Obras completas de R. Menéndez Pidal*. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, tom. VIII, págs. 219 y 220. Véase también el resumen de esta obra publicada bajo el título *El Idioma español en sus primeros tiempos*. Colección Austral, Espasa-Calpe, S. A., Quinta edición, Madrid, 1957, pág. 101.

En este punto conviene advertir que éste es un artículo de simple divulgación de un tema arduo y complejo. Ha sido escrito en un medio totalmente ajeno a este tipo de estudios, con miras a inquietar a los jóvenes por estos asuntos. Por lo mismo, cualquier persona superficialmente conocedora del tema advertirá grandes vacíos. Se ha tratado de simplificar al máximo la ex-

de f— consagróse como un barbarismo dialectal, menospreciado y censurado por las clases cultas de la Gascuña y la región oriental de la Cantabria, territorios colindantes con el país Vasco, superficial y tardíamente romanizados.

Gracias a la tenaz investigación de Menéndez Pidal, disponemos de testimonios documentales del cambio f—: h—, que remontan al siglo IX y manifiestan cómo se dejaba sentir la acción del sustrato ibérico-vasco sobre el naciente romance de la región Norte de la Península: Forticius: Hortico (año 863), fauce: oce (en 923, con h— no transcrita), fagea: Hayuela (en 1057), fortis: Hortiz, Ortiz, (con sufijo iz), etc. (19). Desde la cuenca alta del Ebro, la pronunciación de h— se propagó hacia el Sur con la Reconquista (20), a través del romance castellano, y tiñó con su peculiaridad otros ámbitos lingüísticos, don-

posición y se han pasado por alto cuestiones básicas: la conservación de f— delante del diptongo uc, más raramente ante ie y en el grupo consonántico fr (focu: fuego, feru: fiero, fraxinu: fresno). No se mencionan las etapas, zonas y vacilaciones por las que debió pasar el cambio f—: h— antes de imponerse en la Península. Tampoco se alude a las objeciones de carácter fonético y fonológico que han originado la identificación del fonema autóctono que sustituyó a f—. ¿Fue, en realidad, h—? Para estos puntos de vista divergentes, el interesado puede consultar: WARTBURG: Ob. cit., pág. 22 y sig; A. MARTINET: *Economie des changements phonétiques*. Berna, 1955, pág. 306, nota 22. F. JUNGEMANN: *La teoría del sustrato y los dialectos hispanorromances y gascones*. Gredos, Madrid, 1955.

(19) MENENDEZ PIDAL: *Manual...* Págs. 122. *Orígenes...*, pág. 209 y sigs.

(20) "La h— del español moderno es un fenómeno particularmente castellano en cuanto a su propagación, pero no en cuanto a su origen primero. MENENDEZ PIDAL: *Orígenes...*, pág. 221.

de los estratos cultos conservaron la pronunciación correcta de f—. Se produjo, entonces, en las zonas incorporadas por la Reconquista el enfrentamiento de dos tendencias: los del Norte, de habla menos cultivada, aspiraron siempre —h (harina, huerte) o perdieron la aspiración (flaccidu: lacio); los del centro, más conservadores, por mejor asimilación del latín, persistieron en el uso de f— (farina, fuerte) (21). “En principio, pues, la pronunciación h— estaba en uso solamente entre la población inculta, permaneció durante muchos siglos en estado latente y fue combatida enérgicamente hasta el siglo XIII por la lengua literaria y las corrientes puristas (en el poema del Cid, siglo XII, no aparece nunca la h—). En los siglos XIV y XV esta pronunciación fue considerada como formando parte de un uso lingüístico más simple y fue tolerada en la lengua literaria; en el siglo XV conquistó el predominio y en el XVI fue prácticamente la forma exclusiva de la lengua literaria, naturalmente sin que f— desapareciera del todo. Así, pues, lo que originariamente era signo de inferioridad de cultura, por un cambio del gusto y del estilo se convirtió incluso en la norma de cultura, como por ejemplo en el alto Aragón, donde la pronunciación culta castellana h— se opone en más o menos fuerte medida a la pronunciación f— sólidamente arraigada, y donde f— se encuentra hoy realmente viva en diversos lugares” (22).

En la 3ª edición de su monumental obra *Orígenes del Español*, al volver con nuevos datos y perspectivas sobre

(21) EMILIO ALARCOS LLORACH: *Fonología española*. Gredos, Madrid, 3ª edición, 1961, Pág. 248.

(22) V. E. VIDOS: *Ob. cit.*, pág. 212.

el cambio f—: h—, Menéndez Pidal tomó conciencia de la importancia de su indagación: no estaba encaminada únicamente a esclarecer este fenómeno particular, sino, además, sus resultados tendrían que afectar al método y los principios de la Lingüística (23). Impugna allí el criterio de Meyer Lübke, para quien una vez documentado el cambio fonético hay que darlo por consumado definitivamente y por completo. La aparición de h— en documentos del siglo IX no demuestra que ese fenómeno empezara a dejarse sentir sólo a partir de ese momento. Evidencia, como Menéndez Pidal prueba con aplastante aparato erudito, una lucha secular entre palabras con f— y con h—, una pugna entre dos tendencias estilísticas: una popular y dilatada, proyectada hacia la sencillez y el descuido; otra culta y minoritaria, decidida por la corrección y el purismo; ambas determinadas por factores histórico-políticos y sociales. A lo largo de la Edad Media coexistieron f— y h—, en veces con enfrentamiento hostil, en veces en un clima de franca tolerancia, pero sin atentar contra la comprensión de las palabras (24).

(23) MENENDEZ PIDAL: Orígenes..., pág. 208.

(24) El mismo Menéndez Pidal ha encontrado cumplida corroboración de su hipótesis, gracias a un hallazgo precioso que sitúa la acción del sustrato ibérico-vasco en los orígenes remotos de las lenguas iberorrománicas. B. E. Vidos resume así el testimonio esclarecedor:

“Que este sustrato haya debido estar presente aún mucho antes, en una época antiquísima, y que haya permanecido oculto por muchos siglos solamente a causa de nuestros insuficientes medios de observación, lo demuestra el siguiente ejemplo. El nombre Ignatius se ha hecho usual gracias al vasco San Ignacio de Loyola. Su verdadero nombre era Iñigo, que viene de un nombre ibérico-vasco Ennecus a través de Yéñego. El nombre Enneco de un español de Pamplona se encuentra por primera vez en un documento del siglo IX (“Enneco cognomento Arista”; hoy se llamaría Iñigo Arista). Como este nombre aparece tan tardíamente, podríamos sentirnos inclinados a dudar de que derive de

Remontando de la observación minuciosa al plano de la generalización teórica, dice Menéndez Pidal en su estudio *Modo de obrar el sustrato lingüístico*: “en vez de una tendencia hereditaria diferida, . . . pensamos en una tendencia latente activa, operando lentamente, oculta, inadvertida durante varios siglos en que esa tendencia coexiste con la tendencia dominante que es la únicamente ostensible o manifiesta”. “La convivencia prolongada, durante varios siglos, de una forma de sustrato con otra propia de la lengua adoptiva dominante, es un estado lingüístico esencial que no se tiene en cuenta al formular el argumento fundado en la fecha tardía de los primeros documentos hallados, pensando que entonces hubo de nacer y consumarse el cambio fonético que esos documentos relevan. No se considera que esos primeros documentos representan sólo el aflorar de un fenómeno existente hace mucho tiempo”. “Para salvar la objeción cronológica (del sustrato) . . . bastan esos dos conceptos históricos: la plurisecular duración de un proceso lingüístico y el estado latente en que perdura toda innovación antes de hacerse manifiesta”. (25).

una lengua prerromana como el ibérico. Pero después que en las inscripciones procedentes de Ascoli del año 90 antes de Cristo, entre los nombres de diversos españoles originarios de la zona norte del Ebro se descubrió el de Elandus Enneces (con el patronímico de Enneco, que ahora sería el bien conocido apellido español Iñiguez: Elando Iñiguez), ha resultado evidente que el nombre vasco Iñigo, al menos durante diez centurias (desde el siglo I antes de Cristo hasta el IX de nuestra era), ha estado presente en unas condiciones de ocultamiento para nosotros, y quien sabe cuántos siglos antes del año 90 antes de Cristo se hallaría ya en circulación este nombre procedente del sustrato ibérico-vasco.”

(25) *Revista de Filología Española*, XXXIV. Madrid, 1950, págs. 4-7.

Magistral formulación y fundamentación de la teoría del sustrato la del eminente filólogo, cuya muerte lamenta el orbe hispanoamericano y europeo. Solución de alto rango, elevada a principio metodológico fundamental e incorporada a la Lingüística, quizás como conquista permanente.

JUAN VALDANO M.

SOBRE LA ORIGINALIDAD DE
"EL MALENTENDIDO" DE ALBERT CAMUS

Nadie ha dudado sobre la originalidad de "Le Malentendu". El tema es una leyenda bastante difundida en algunos países. Además, en la época de guerra en que se escribió esta obra, era muy probable que en la vida real se repita aquello que se representaba en las tablas. Muchos salieron de sus hogares, unos murieron en los campos de batalla, de otros se pensó que desaparecieron, pero un buen día regresaron. En esas épocas anormales todos son homicidas y víctimas en potencia.

La edición francesa de las obras de Albert Camus perteneciente a la prestigiosa colección "Bibliothèque de la Pléiade" está dirigida por Roger Quillot conocido especialista y comentador de la obra camusiana. El primer tomo que contiene el teatro, novelas y cuentos se publicó en 1963. La obra quedará completa con la publicación del segundo tomo a fines del año de 1965. Todo estudio serio de la obra de este escritor debe referirse a esta edición

en la que se establecen todas las variantes y notas de los textos, indispensables de conocer cuando se quiere hacer un estudio a fondo sobre la obra de Albert Camus. Roger Quillot señala en esta edición, las diversas fuentes de "Le Malentendu". A continuación copio el párrafo en el que hace referencia a dichas fuentes: la historia de "Le Malentendu" se encuentra con algunas variantes, entre las leyendas de numerosos países. Desde la Edad Media el tema reaparece periódicamente en los relatos o en la prensa. El señor Paul Bénichou me ha indicado particularmente una vieja canción del "Nirvanais": "el soldado asesinado por su madre". Así mismo en "Mi retrato" de Louis Clauden de Saint-Martin, esta historia es reportada como un hecho cualquiera que debió haber sucedido en Tours en Junio de 1796. En fin, el escritor sudamericano Domingo Sarmiento asegura que la misma leyenda es muy extendida en Chile. Una acción idéntica constituye el tema de la tragedia "El 24 de febrero" de Zacarías Werner (1810)."

Esto es todo lo que dice Quillot referente a las fuentes de esta obra, lo admirable es que nada dice respecto de "Lituania", pieza dramática en un acto del joven escritor inglés Rupert Brooke. La primera traducción al español de "Lituania" ha sido hecha por el Dr. Francisco Estrella C. y publicada en el primer número de la revista del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, "El Guacamayo y la Serpiente". En "Lituania" se encuentra exactamente la misma historia de "Le Malentendu". No sería extraño que las semejanzas entre las dos obras residieran solamente en el tema en general, pues como vimos antes, ésta es una leyenda que existe en numerosos países. Lo interesante es ver que Brooke y Camus coinciden en varios aspectos que uno tentado está en pen-

sar que no es mero azar. La edición crítica de las obras de Camus a la que antes hice referencia, trae amplia información sobre la evolución de "Le Malentendu" a través de varios manuscritos que ha podido estudiar y consultar el señor Quillot.

La primera noticia acerca de esta obra registrada en "Carnets" (apuntes, impresiones pasajeras, diario de lecturas o registro de proyectos literarios de Camus) es la siguiente: "El mundo de la tragedia y del espíritu de rebeldía. Budejovice, tres actos." En esta época, Camus estaba trabajando intensamente en la preparación de su segunda novela "La Peste". "Le Malentendu" no le llevó mucho tiempo. Lo preparó y lo escribió rápidamente. Esta fue una de las causas para que más tarde continuamente la retocara y corrigiera. Es quizá la obra de Camus que más cambios y alteraciones ha sufrido. Alguien ha interpretado esto como la señal del gran afecto que el autor sentía por esta obra. Pienso que esto sería más bien la prueba de que esta pieza aparecía a su autor como continuamente imperfecta y defectuosa.

El primer título previsto por Camus para esta obra fue el de "Budejovice". En agosto de 1942 subtitulaba a su obra así: "Budejovice (o Dios no responde)", lo que indica que ésta nació bajo el ambiente filosófico de "Le Mythe de Sisyphe" que fue escrito por esa época. Camus por esos días se había "engagé" totalmente en la Resistencia que luchaba contra la ocupación nazi en Francia y su trabajo como periodista se desarrolló en Lyon y Saint-Etienne. Los franceses encerrados en su propio país tuvieron la paradójica experiencia de estar desterrados viviendo en su misma patria. El sentimiento del exilio toma en Camus caracteres más profundos viniendo a reflejar

para él la condición esencial del hombre. Así se comprende el ambiente espiritual en el que se desarrolla esta obra que en noviembre de 1942 su autor proyectaba ponerle el título de "l'Exilé" y a la que curiosamente le llamaba "comedia". Varios fragmentos y manuscritos de la novela "La Peste" y que datan de esa misma época, llevan también el mismo título, o casi el mismo: "Les Exilés". Sólo vísperas de la primera edición de esta pieza dramática, es decir en 1944, Camus pone a su obra el título definitivo, "Le Malentendu".

¿Por qué Camus pensó llamar a esta obra "Budejovice"? Budejovice es una pequeña ciudad de la región de Bohemia en Checoslovaquia. Es probable que Camus haya visitado esta ciudad en 1936 cuando viajó a Europa Central. "L'Envers et l'Endroit" nos trae las impresiones de su visita a Praga.

Ahora bien, el problema consiste en saber ¿qué relaciones existen entre la pieza teatral "Lituania" de Rupert Brooke y "Le Malentendu" de Albert Camus? Al parecer esta obra de Brooke es muy desconocida en Francia, pues Quillot, erudito investigador no la cita entre las posibles fuentes y antecedentes literarios, de "Le Malentendu". ¿Conoció Camus el drama de Brooke? o ¿tanto Brooke como Camus tuvieron como referencia una tercera obra que nosotros no conocemos? No podemos descartar esta última posibilidad, pero después de las investigaciones que hemos hecho creemos que esta obra no existe. Lo que inquieta es que en ambas obras hay puntos de coincidencia que no pueden ser fruto de un mero azar. Camus conoció sin duda el drama de Brooke, de lo contrario no se explicarían estos puntos de coincidencia. El caso contrario, es decir que Brooke haya conocido la obra

del escritor argelino resulta imposible, pues Brooke, poeta inglés vivió de 1887 a 1915. Víctima de la primera guerra mundial, murió en Skyros durante la campaña de los Dardanelos. Poeta ante todo, "Lituania" había sido su única pieza teatral.

Estos puntos de coincidencia entre las dos obras son los siguientes:

Primero: el nombre geográfico: "Lituania" país del Báltico; "Budejovice", nombre de una ciudad checa.

Segundo: en ambos casos en el nombre geográfico está subyacente el simbolismo de los lugares apartados y lejanos donde la naturaleza se manifiesta siempre inclemente y pobre. El paisaje en ambas piezas teatrales es huraño y mezquino, el ser humano está sometido a su crueldad e inclemencia. En las dos piezas el lugar donde se ubica la acción, resulta ser una tierra de exilio de la cual urge escapar.

Tercero: esta hosquedad del paisaje repercute en el carácter de los habitantes haciéndoles también hoscos y huraños. En ambos casos el hijo pródigo es recibido por familiares groseros y desconfiados.

Cuarto: el ansia de huir, de escapar lo más pronto posible. En una palabra, es el sentimiento del exilio y la añoranza por un paraíso, el resorte íntimo que mueve a los personajes de las dos piezas teatrales. En "Lituania" ese paraíso soñado es la gran ciudad, en "Le Malentendu", las costas cálidas del Mediterráneo.

Quinto: tanto en la pieza de Brooke como en los primeros manuscritos de "Le Malentendu", a los personajes no se les conoce por sus nombres propios sino únicamente por sus relaciones familiares.

He aquí los personajes de "Lituania": un Forastero,

la Madre, la Hija, el Padre, un Joven, un Tabernero, su hijo. Los personajes de "Budejovice" son los siguientes: el Viejo, la Hermana, la Madre, el Hijo, la Mujer. (Consultar en la edición citada de las obras de Albert Camus, primer tomo, páginas 1785 y siguientes.)

En ninguno de los dos casos los personajes llevan nombre alguno, son meras sombras, seres anónimos que no nacen todavía a una vida individualizada. En "Le Malentendu" posteriormente la Hermana se llamará Martha, la Mujer, María y el Hijo tomará el nombre de Jan. Pero la Madre (ser siempre enigmático y lejano en toda la obra de Camus) y el Viejo doméstico seguirán conservando su indeterminación y simbolismo.

Sexto: la consideración anterior nos lleva a observar que en ambos casos los personajes principales son exactamente iguales: el Hijo, la Madre y la Hija. Hay que ver que en la obra de Brooke los dos personajes que aparecen al último: el Tabernero y su Hijo, dramáticamente hacen el oficio de un solo personaje. El autor bien hubiera podido quitar uno de los dos y nada restaba en el conjunto de la acción ni de la significación dramática. El joven enamorado de la Hija, en la pieza teatral de Brooke vendría a tener su personaje correspondiente en María de "Le Malentendu". Efectivamente, los dos personajes guardan en ambas obras idéntico símbolo: el amor y la felicidad frustrados por un destino absurdo. El personaje del Padre en la obra de Brooke, algo extraño y bastante ambiguo (pues no se sabe exactamente por qué no cometió el crimen, si por un escrúpulo moral o por miedo y cobardía; su hija le reprochaba de cobarde) se corresponde en la obra de Camus a un doble personaje: el Viejo doméstico, figura simbólica y también ambigua. Para

algunos comentadores de "Le Malentendu" el Viejo doméstico es la presencia o más bien la ausencia de Dios. Sin embargo su muda presencia casi fantasmal, significa para mí el padre. Es el personaje ausente de "Le Malentendu" que sin embargo está constantemente presente en toda la tragedia. El padre, según la historia, murió hace mucho tiempo. Es precisamente por "falta de apoyo en un brazo viril" que las dos mujeres se han condenado al crimen. Con la ayuda de un esposo o de un padre, la historia hubiera sido otra. En casi todas las obras de Camus, el Padre aparece siempre ausente y ejerce mucha influencia sobre el resto de los personajes. Piénsese por ejemplo en "L'Étranger". En esto Camus no hacía sino reflejar inconscientemente tal vez, su propia situación: una vida donde el padre ha estado siempre ausente desde la infancia (Albert Camus quedó huérfano cuando aún era niño, su padre murió combatiendo en la primera guerra mundial). Vistos de esta forma los personajes de "Lituania" quedarían reducidos a seis (el Tabernero y su Hijo, vienen a formar un solo personaje) y en cambio los personajes de "Le Malentendu" aumentarían de cinco a seis por la presencia del padre en la figura del Viejo doméstico.

Séptimo: la caracterización de los tres personajes principales es muy semejante en las dos obras. El Hijo en ambos casos es un hombre de un poco más de treinta años de edad. La característica del Forastero y de Jan es la de ser ingenuos, tímidos y sobre todo ostentosos. Ninguno de los dos tiene un oficio definido. Jan fingiendo modestia y demostrando su timidez dice a Martha: "No soy muy pobre y por muchas razones me alegro". El Forastero conserva una ostentación chocante, típica del campesino

enriquecido. Saca a relucir su dinero y su reloj de oro ante los ojos asombrados del leñador y su familia. Ríe y exclama con petulancia humillante: "Apostaría a que jamás en sus vidas vieron tal suma de dinero sobre esta mesa." Pero es esta misma ostentación e ingenuidad lo que les lleva a la muerte.

La personificación de la Hija también es muy semejante en las dos obras. En ambos casos son los personajes más terribles y endemoniados. Tanto a la Hija como a Martha les caracteriza una frialdad de sentimientos y una dureza de tono. Son seres sacrificados, pues sobre ellas recae gran parte del trabajo doméstico y consideran la vida presente como un infierno que debe terminar cuanto antes. La Hija es tosca y coja. En los dos casos es ella la más decidida por el crimen, quien urge obrar inmediatamente. Cuando el Padre quiere posponer el crimen para el día siguiente, la Hija insiste: "Ahora mismo." Ante la falta de decisión del Padre, ella tomará la tarea e increpará a la Madre: "Es un hombrecillo débil. Sácate la enagua y tírale sobre la garganta, aguántalo de modo que tenga afuera las manos. Tenle duro." Martha conserva el mismo lenguaje. Esta escena del drama de Brooke tiene su exacta correspondencia en la obra de Camus: la Madre pide a Martha postergar el asesinato esa noche: "Pero quiero aprovechar este momento para decirte lo que intento desde hace rato: esta noche no... (...) Concedámosle esta noche". Pero la Hija quiere llegar hasta el fin, sin dudar ni trepidar ante nada.

La fuerza secreta que les lleva al crimen a estos dos personajes es salvarse del infierno en el que consumen sus estériles vidas. En la obra de Brooke, la Hija incita también a su Madre al crimen; en ambos casos éste constituye

una puerta de salvación: “¡Tú eres una idiota! . . . Tenemos que apoderarnos de ese dinero. Quiero largarme de todo esto.” Los personajes de Camus, en cambio más refinados y razonadores que los de Brooke van a explicar esta razón del crimen, Martha dice a la Madre: “No, no es el dinero, sino el olvido de este país y una casa frente al mar. (. . .) Y usted debe ayudarme, usted me echó al mundo en un país de nubes y no en una tierra de sol.”

Tanto en “Lituania” como en “Le Malentendu” es también la Hija la que ejecuta el crimen, en el primer caso se vale de un hacha, y en el segundo, es Martha la que proporciona el narcótico al viajero.

La Madre en ambos casos, está asaltada por cierto presentimiento. Es decidida en el crimen, pero guarda algo, una voz secreta que le dice: “no todavía”. En “Lituania” cuando la Hija toma el hacha, a la madre le sobrecogen ciertas ideas, ciertas dudas que se reflejan en su titubeo: “No debes . . . Acaso no . . .”. La Madre de Martha, también obedeciendo a ese presentimiento materno le implora: “Concedámosle esta noche.” Cuando se da cuenta que ha matado a su hijo, en el drama de Brooke, la Madre prorrumpe en gritos de locura y desesperación, mientras que en la obra de Camus, serenamente se dirige a una muerte voluntaria, pues “cuando una madre no es capaz de reconocer a su hijo, su papel en la tierra ha terminado.”

Hay sin embargo una diferencia: mientras los personajes de Brooke son criminales ocasionales, en cambio en “Le Malentendu” se trata de asesinos avezados y lúcidos.

Octavo: por último, otro punto de coincidencia es la técnica empleada para dar a conocer a los personajes la identidad del asesinato. En las dos piezas dramáticas es

siempre una "tercera persona" la que trae la inesperada noticia. En "Lituania" es el Tabernero y su Hijo, en "Le Malentendu" es María, la esposa de Jan.

Del análisis precedente podemos deducir que Camus conoció sin duda el drama "Lituania" de Rupert Brooke. Sin embargo no sabemos por qué Camus nunca mencionó a este escritor, ni en "Carnets" a veces diario de lecturas, ni en otros escritos. Camus sabía muy bien el inglés y probablemente leyó a Brooke en su propio idioma. Posiblemente conoció esta obra en los años en los que preparaba "L'Etranger", pues el tema del drama aparece ya en la novela. La influencia que ejerció Brooke en Camus es evidente, además del tema (que por otro lado sabemos que se repite en otras obras) vemos que Camus imitó del modelo inglés la idea de la trama, la caracterización de los personajes principales, el simbolismo geográfico, esa ansia de huir, y la anagnórisis final. Sin embargo esto no quita el valor y originalidad esencial de la obra de Albert Camus. "Le Malentendu" se une al pensamiento de Camus y es precisamente en el fondo ideológico donde está la originalidad de la tragedia.



ALFONSO CARRASCO VINTIMILLA

ALGUNAS NOTAS SOBRE EL ESTILO DE JUAN MONTALVO

Hace algún tiempo se desarrolló una polémica sobre la personalidad y la obra de don Juan Montalvo. En ella se llegó a discutir aspectos íntimos de la vida del escritor ambateño, que poco o nada ayudan a una mejor comprensión de su obra, así como tampoco disminuyen la fama que, bien o mal, tiene ganada. Pero también se discutieron cuestiones sobre el "estilo montalvino", aunque éstas no pasaron de mostrar unos cuantos errores gramaticales que se le escaparon a quien se empeñó, como pocos en América, en escribir un castellano puro. No desconocemos la enorme labor de lectura que esto significa, no menos que de búsqueda del error aislado y perdido entre miles de frases bien construidas. Pero esto no puede dar ni mucho menos una remotísima idea del estilo de Montalvo. Al final, lo único que pudimos observar es que ciertos "críticos" se empeñaron en hacer interpretaciones un poco gratuitas sobre la vida del escritor ambateño, al

mismo tiempo que los que lo defendían se limitaron a responder con insultos, mas sin demostrar el valor de Montalvo con un estudio serio. Y de su estilo no se dijo ni una palabra, menos se hizo una interpretación concienzuda de sus ideas.

Esta circunstancia —que nos causó verdadera pena— hizo nacer en nosotros la inquietud de leer y, a veces, releer las obras de Montalvo para satisfacer nuestra curiosidad de orientarnos siquiera un tanto sobre las características de su estilo. Cuando tuvimos un poco de tiempo iniciamos nuestra labor. Teníamos a mano EL REGENERADOR, así es que empezamos su lectura.

Aclaremos, eso sí, que esta lectura la comenzamos sin prejuicio de ninguna clase; inclusive sin prepararnos a descubrir algo. Simplemente intentábamos un acercamiento ingenuo, de lector común y corriente. Luego, después de una segunda o tercera lectura, sí intentaríamos un acercamiento de índole crítica. Sin embargo, nos ocurrió que a veces la lectura se nos tornaba monótona y a ratos ciertos párrafos se nos perdían y era preciso volver sobre ellos. Nos vino entonces la curiosidad de saber cuál la razón de este fenómeno, pues no se podía atribuirlo al hecho de que estuviésemos leyendo sin poner atención. Volvimos a hojear lo leído e inmediatamente descubrimos que la causa estaba en ciertas características de estilo. Tomamos unas cuantas notas. Luego se nos ocurrió pensar que si las dábamos a conocer, alguien con más tiempo y capacidades podría aprovecharse de ellas e intentar un estudio completo del estilo de Montalvo, (acaso lo hagamos nosotros mismos). De todos modos, aquí adelantamos estas notas (no son más que eso: notas), sin mayor orden ni análisis. Además, lo confesamos, sin una

verificaron de si se cumplen estas características en toda la obra montalvina. Concretamente entonces, las notas se refieren a EL REGENERADOR, aunque tenemos sospechas y razones para creer que las mismas pueden aplicarse a la mayor parte de la obra de Montalvo. Queda esto por verificarse. Hágalo el lector... o lo haremos nosotros.

Una última aclaración. El método de investigación que seguimos, no es ni mucho menos una invención nuestra. En la moderna estilística, son muchos los autores que lo emplean. Sobre todo puede encontrarse información amplísima en las obras del crítico español Dámaso Alonso (1). Además, como pretendemos que nuestro trabajo llegue al lector no informado sobre estas técnicas, en lo posible eludiremos usar una terminología especializada y dar mayores explicaciones de tipo técnico, que podrían dificultar nuestra exposición. Y ahora pasemos a lo que nos proponemos.

*

* *

En nuestra lectura de EL REGENERADOR nos llamó la atención un párrafo, en el cual el mismo don Juan Montalvo nos da la clave de su estilo.

Helo aquí (2):

“Es buen estilo y manera de escribir acertada, según los que hablan de elocuencia, sentar proposiciones y reglas generales acerca del punto que nos proponemos tratar, para descender a los casos particulares que nuestra intención y

las circunstancias están pidiendo. Gusta por extremo el poema de Luis Ariosto, entre otras cosas, por esa manía filosófica con que abre cada uno de sus cantos con alguna disquisición sobre puntos de moral, sentando bella y altamente los principios que profesamos con arreglo a nuestra religión y las buenas costumbres. Imitando en esto a los autores clásicos, ponemos luego el pie en el terreno adonde queríamos entrar con el derecho, y en él entramos muy seguros de nosotros mismos (3)".

Hemos citado extensamente, pues queremos que se vea con claridad que el mismo Montalvo nos descubre su artificio. No sé si los estudiosos de su estilo hayan reparado en este párrafo, que es la clave para desentrañar la técnica del estilo montalvino.

Ahora podemos comprender por qué el estilo del imitador de Cervantes y de los clásicos (4) nos resulta cansado: la razón estriba en que la mayor parte de artículos (por lo menos de "El Regenerador") están contruídos sobre esta estructura tan rígida. Todos los esfuerzos de Montalvo están encaminados a dar matiz y variedad a esta técnica central, para lo cual se vale de una serie de artificios. Hagamos un breve análisis para comprobarlo.

Invitamos al lector a que abra EL REGENERADOR por cualquier página. Encontrará que casi todos los artículos empiezan por presentarnos un ejemplo. Para ello recurre con frecuencia a la historia (especialmente la clásica); otras veces a la literatura y a otras fuentes. Comprobémoslo en la obra.

En la "Nota como literaria" empieza por ponernos el ejemplo de Cicerón, quien "ningún día de su vida dejó de escribir cuando menos una página...". E inmediatamente lo compara con Demóstenes, quien era un ejemplo "de aplicado y continuo" en aquello de "revisar, componer y corregir".

En el N^o 1, en el artículo "De la improvisación", comienza poniéndonos otra vez el ejemplo de Cicerón, acompañado también de Demóstenes. A continuación pone como modelos a Quintiliano y Boileau (cfr.).

En el artículo siguiente, "Lecciones al pueblo", cita como ejemplo al general Sertorio.

En el siguiente, "Del juramento", nos trae los ejemplos de Abraham e Isaac... Y así podríamos seguir buscando.

Pero no sólo inicia los artículos con estos ejemplos, sino que los intercala. Volvamos al artículo "Lecciones al pueblo". Allí nos pone los ejemplos de la hormiga y el castor en cuanto son animales que hacen grandes obras mediante el esfuerzo común.

Creemos innecesario abundar en más demostraciones. Hemos escogido los primeros artículos para que se vea que no hacemos labor de "rebuscamiento." Nos permitimos remitir al lector a la obra a que complete nuestro trabajo.

Ahora bien, esta es una complicación leve de la técnica montalvina (5). Ya él mismo nos declara, en la primera parte del párrafo transcrito, que usa, imitando a los clásicos antiguos, una técnica que consiste en "sentar reglas y proposiciones generales" para llegar luego "a los casos particulares" del asunto en cuestión. Esta es técnica silogística.

Montalvo se da modos de matizarla, recurriendo a los esquemas de los diversos tipos de razonamiento. No vamos a entrar en detalles ni en análisis pormenorizados. Simplemente ejemplificaremos.

En el artículo "La guerra y su poesía" (Nº 2) sienta como proposición inicial:

"Desde que los hombres piensan (...) algunos pensadores (...) han creído que la guerra era una ley de la naturaleza".

Segunda proposición:

"Si la sucesión no interrumpida de hechos que son el cuerpo de una idea, constituyen una ley natural...

Luego:

"...la guerra debe ser ley de la naturaleza".

Esta conclusión que ha sacado es previa y, en realidad, es una premisa que hace avanzar el razonamiento. Más adelante sacará otra conclusión. A continuación pone un ejemplo, con sus consiguientes premisas y conclusiones (el de De Maistre), para luego concluir con un silogismo perfecto:

"La supremacía del príncipe es de derecho divino; la pena de muerte indispensable para el imperio de ese derecho.

Luego una disposición divina no puede prevalecer sino con el derramamiento de sangre".

Inmediatamente pasa a refutar esta argumentación y lo hace mediante otra construcción silogística, cuya conclusión es:

“Jesucristo predicó la paz;
luego la guerra no es de derecho natural,
porque el Hijo de Dios (...) no podía salir contra las leyes de la naturaleza.
(puesto) que son establecimientos eternos del Criador”.

De inmediato saca otra conclusión: si esto es así...

“¿Pues en qué se funda el axioma de los antiguos que dice (...) la guerra de todos contra todos? En el abuso; y el abuso está fundado en el libre albedrío.”

Hemos analizado nada más que el comienzo del artículo en mención. No queremos alargarnos más. Dejamos al lector que siga paso a paso los avances del razonamiento. Sólo diremos que el autor intenta demostrarnos lo negativo de la guerra, a la par que ésta tiene un lado poético: para ello emplea esta técnica silogística. Y al final concluye:

“La guerra es la lluvia de sange (...)
Mas si nuestra desventura es tanta, hagamos una guerra de virtudes, si es posible (...)
Cultivemos, saboreemos la poesía de la guerra.”

No nos parece oportuno mostrar otras estructuras si-

logísticas más complicadas, ni queremos tampoco dar más ejemplos, ni siquiera en notas, remitir al lector a un determinado artículo. Los ejemplos sobran y esperamos que el lector paciente compruebe por cuenta propia lo que afirmamos. Otras notas nos esperan.

Intimamente ligado con esta técnica está el uso del "paralelismo". Como anotamos al comienzo, para no dificultar la comprensión, no entramos en detalles ni especificaciones de este recurso, estudiado con profundidad por Dámaso Alonso. Creemos que poner un ejemplo aclarará mucho más que cualquier explicación de tipo técnico.

Fijémonos en algunas construcciones del artículo inmediatamente antes estudiado; en la página 74 dice:

"En este caso,

Ni crímenes oscurecieran la tierra,
ni vicios la volvieran pestilente.

Nótese el paralelismo sintáctico y conceptual, de refuerzo. Y concluye de todo lo anterior:

"... y los hombres, mansos, benignos, caritativos,
se fueran tras el Salvador".

Citamos esto para que se observe la triple adjetivación. La adjetivación múltiple parece ser otra de las características del estilo montalvino y, en verdad, merece un estilo aparte.

Volviendo a lo anterior. En el párrafo siguiente dice:

"Las leyes

nos mandan no matar, y matamos;

nos mandan no robar, y robamos;
nos mandan no codiciar la mujer de nuestro
prójimo,

(y la codiciamos;

nos mandan no invocar el nombre de Dios en
vano,

(y lo invocamos hasta para nuestros
(delitos;

nos mandan no levantar falso testimonio,

(y lo levantamos a cada paso.”

El paralelismo es nítido, completamente.

De inmediato, viene un largo párrafo que empieza:

“La guerra de las naciones, la de los partidos,
la de las familias, la de los individuos...”

seguido de otro que empieza:

“La guerra de las naciones...”

Ahora, si analizamos estos dos fragmentos, encontra-
mos que en el primero desarrolla la premisa anotada:

“Los imperios y repúblicas se combaten por honra
o por prurito de conducta;

los partidos por codicia, ambición o aborreci-
miento;

las familias por orgullo, o por los bienes de
fortuna;

los individuos por celos, envidia, intereses en-
contrados.”

De paso hacemos notar la gradación: “imperios-repúblicas-partidos-familias-individuos”, e igual en las causas del combate. Es un recurso para dar variedad a la técnica. En un estudio más detenido que el nuestro sería necesario analizar todos estos detalles.

En seguida continúa:

“El hombre a solas no está en paz:

él no guerrea, pero

sirve de campo de batalla:

las pasiones se hacen pedazos dentro de él,

su alma está echando humo,

su corazón se revuelca mal herido (...)

Amor, celos, venganza, odios, deseos vehementes; ambición, codicia, envidia, soberbia, soldados son que se arremeten con furia”.

Llamamos la atención sobre el hecho de que después del paralelismo inserta una larga enumeración. Esto último parece ser otra de las características del escritor ambateño y sería motivo de un estudio especial.

Antes de continuar, señalemos de paso una complicación en este párrafo: al indicar los motivos por los que se combaten “imperios, repúblicas, familias...” iba señalando en cada caso una serie de causas:

“Los partidos por codicia, ambición, aborrecimiento;

las familias por orgullo, o por los bienes de fortuna.

.

Obsérvese ahora que los miembros de esta enumeración son los mismos de la otra con que cierra el párrafo que transcribimos antes:

“Amor, celos, venganza, odios, deseos...”

Únicamente introduce algunas variantes. Primero “disemina” los elementos de la enumeración y luego los “recolecta”. Es una técnica que Dámaso Alonso llama “diseminativo recolectiva”. Volveremos sobre esto; así, pues, no nos extendemos.

Volvamos a nuestro análisis. Miremos el segundo párrafo:

“La guerra de las naciones, por grande y terrible, tiene un aspecto interesante: es un crimen que rebosa en poesía; poesía feroz, atroz;

la poesía de Aquiles arrastrando el cadáver de Héctor
(tor alrededor de Troya;
la poesía de Alejandro metiendo fuego a los palacios
(de Darío;
la poesía de Mario pisoteando a los cimbrios con su
(loco caballo;
la poesía de Napoleón tirándose a la metralla en el
(puente de Arcola;
la poesía de los prusianos disparando sobre la capital
(del mundo sus cañones monstruosos.

Ejemplificación y paralelismo al mismo tiempo. No queremos abundar con más ejemplos. Invitamos al lector

que compruebe por sí mismo la abundancia de estas construcciones. Tampoco damos detalles sobre variaciones de estructura de esta técnica, porque ello implicaría hacer esquemas rígidos, la reducción a fórmulas y, en suma, un estudio detallado. Nos limitamos a abrir el camino a la iniciativa del lector. Ahora pasemos a otro aspecto.

Señalamos ya, de paso, el uso de la técnica “diseminativo recolectiva”. En este mismo artículo en la página 75, se refiere a las guerras de “repúblicas, partidos, familias...”, diseminándolos. Más adelante (pág. 78) dice:

“Si en la guerra de los partidos, la guerra de familias,
la guerra de los individuos ocurriesen casos...”

Es decir, vuelve a enumerar los mismos elementos, pero ahora recolectándolos. Cabe, creo, anotar un uso especial de la técnica: empieza por enumerar los elementos (6) juntos (pág. 75):

“La guerra de las naciones, la de los partidos
(...) todas éstas componen y autorizan...”

Luego los disemina (pág. 75):

“Los imperios y repúblicas se combaten por
honra (...);
los partidos por codicia (...); las familias...

para recolectarlos en la página 78, como hemos visto, aunque no todos. Nos reservamos para el análisis siguiente el poner otro ejemplo. Antes de entrar a él, queremos

apuntar de paso que sería motivo de estudio aparte el uso de las condicionales. (“Si en la guerra de los partidos . . .”) como parte, de hecho, de esta técnica silogística. De la misma forma, resultaría curioso el estudio del uso frecuentísimo del verbo “ser”, como indicador de nociones de valor eterno o indiscutible, que hace del estilo de Montalvo un estilo de “magister dixit”. (7)

Finalmente, nos parece curioso analizar el artículo “Lecciones al pueblo”, correspondiente al N° 3 (“Quito, lunes 7 de agosto de 1876) por ser uno de los que más claramente muestra la utilización de estas técnicas, por lo repetidas que ellas se hallan, aunque, en verdad, puede analizarse cualquier otro. (Véase, por ejemplo el artículo de igual título, del N° 2).

Todo el artículo está construido en torno a una sentencia:

“Laborare est orare: Trabajar es alabar a Dios”.

Una y otra vez reitera ideas sobre este asunto, a través de párrafos de estructura silogística, dándole diversos enfoques (presenta la antítesis, el ocio, por ejemplo). Para no alargarnos, nos eximimos de analizar este aspecto y rogamos al lector que lo haga él.

Nos introduce el artículo con la sentencia anotada. De inmediato apunta que se debería imitar a Jesucristo. Esta idea la desarrollará a continuación, lo cual lo hará enumerando las virtudes de Cristo y sus efectos. Anotemos, sin embargo, que ya antes (pág. 115) anticipa algunas de ellas:

“ . . . imitarle en la humildad y la pureza de vida”.

Y en las dos páginas siguientes continúa:

“Por el amor, Jesús
diviniza a los buenos;
por la caridad
da vista a los ciegos,
oído a los sordos,
movimiento a los tullidos.”

Nos pone, luego, el ejemplo de Lázaro, que es como una premisa de un silogismo, pues concluye:

“Jesús, por la caridad,
resucita muertos”.

Y sigue:

“Por la mansedumbre
vuelve santos a los pecadores,
humedece con lágrimas celestiales los
(ojos del vicio,
y cura ese horrible mal de la prostitu-
(ción, sin más que una...
sonrisa: de lástima,
sonrisa de benevolencia,
de promesa,
sonrisa milagrosa,
sonrisa eterna
.....”

Saltamos otras construcciones no muy claras en su paralelismo. Luego:

“Por la terneza

se infantiliza.

Con los ancianos anciano,

con los niños niño.

Por la humildad

vuelve inmortales a los que alcanzan
(sus servicios.

Prevenimos que más adelante recoge todos estos elementos. Ahora bien, aquí introduce una progresión y variación:

“¿Cuán limpios, sanos, ligeros

no serán los pies lavados por él?

¿A dónde no irá uno,

a dónde no llegará

con pies así divinizados?

Si él me lava los míos,

yo me siento con alas:

alas de águila

que se bota de la cumbre de una montaña

y va disparada

\ como flecha hacia el abismo;

que se levanta,

y sube

como rayo a la bóveda celeste;

que rompe el aire

y cruza el mundo de oriente a occidente.

Si él me lava los míos,
yo me siento con alas:
alas de ángel
que se presenta en una hermosa rotura
(firmamento,
y se tira hacia el mundo cargado de las
(santas órdenes de Dios.

Alas de ángel
que vuela cual ave nunca vista,
resonando por los aires
y dejando tras sí una dulce estela de ar-
(monía.

Alas de ángel
que hacen viento sobre el mundo,
y le purifican;
que hacen fuego sobre la tierra;
y la encienden;
que hacen luz,
y la iluminan;
que hacen sombra,
y la sepultan en tinieblas.
El ángel del Señor puede todo esto; y los pies
(lavados
por sus manos, son las alas de ese ángel.”

Creemos innecesaria cualquier observación sobre el paralelismo y la estructura silogística de este fragmento.

Es necesario, volver hacia atrás. Al comienzo del artículo (pág. 115), ya anticipaba:

“Imitar a Jesús, ¿quién lo podría?”

Ahora, después de habernos mostrado las virtudes que se deben imitar en Cristo, concluye:

“¿Quién alcanzaría, pues, a imitar al que por
el amor,
la mansedumbre,
la terneza,
la caridad
hace cosas tantas y tan grandes?”

Ha recogido los elementos que diseminó a lo largo de unos cuantos párrafos. Concluye aquí que ya que no es posible imitarle, hay que procurar hacerlo.

Pasamos por alto una reiteración sobre elementos antes enunciados (“Pueblo, si no podéis...”). En seguida dice:

“Vosotros, hijos de la tierra,
seres buenos, humildes
que os llamáis gañanes;

vosotros

que la rompéis con la reja del arado
y echáis en el surco la simiente de la vida;

vosotros

que acariciáis la plantita recién nacida,
arrimando a sus lados el himno bienhechor,
humedeciéndola con un hilo de agua
que pasa haciendo la rueda;

vosotros

que segáis las mieses,
mondáis el haza con la barra,
hacéis leña con el hacha;

vosotros

estáis acaso pensando,
cuando dais vuestros golpes sobre el tronco,
cuando corréis la hoz,
cuando traéis el agua con el azadón;

¿estáis acaso pensando en la manera
cómo seduciréis a la mujer de vuestro vecino,
cómo hurtaréis la oveja a vuestro amigo,
cómo levantaréis una quimera al inocente?"

Interrumpimos aquí el análisis o descomposición, para hacer notar la "correlación" que existe entre los términos siguientes:

Hacéis leña con el hacha.

Dáis los golpes sobre el tronco.

Segáis las mieses.

Corréis la hoz.

Humedeciéndola con un hilo de agua

Traéis el agua con el azadón.

Estamos ante un caso de "correlación", según la terminología acertada de Dámaso Alonso. Creemos que no requiere explicación esta técnica, por ser los ejemplos demasiado explícitos.

Saltamos un párrafo en el cual se pueden encontrar relaciones y artificios: sobre todo de tipo silogístico, pero sin mayor importancia. El autor retoma el hilo del pensamiento y de la construcción en la página 119, donde dice.

“¡ Oh vosotros
hombres modestos, útiles,
que os llamáis artesanos!,
¿pensáis en mal cuando
vuestro cuerpo va y viene sobre el madero,
asidos los brazos al cepillo,
viendo desaparecer vuestros pies bajo la
(crespa olorosa viruta
que sobre ellos se amontona?

¿Pensáis en mal cuando
estáis levantándoos al firmamento
junto con la sagrada torre
que va creciendo debajo de vosotros?

¿Pensáis en mal cuando
la fragua gime y chispea a vuestra vista,
ardiendo colérica en su avidez por devorar el
(fierro?

¿Pensáis en mal cuando
alzáis el martillo tiránico
y dais el horrible golpe
sobre el demonio
que en forma de ascua está aherrojado
entre vuestras tenazas?

¿Pensáis en mal cuando
aparejáis el telar,
cuando
hacéis gemir las tijeras
en vuestra mano poderosa,
cuando
el barro va tomando
entre vuestros dedos
esas formas graciosas y elegantes
que imprimís, criadores mortales,
a vuestros utensilios?

En fin, como muestra es suficiente. Sería demasiado cansado seguir el análisis; siguen una serie de construcciones idénticas a las anteriores.

Así hemos dado a conocer estas notas que sorprendimos al leer *EL REGENERADOR* y que creemos sí atañen al estilo de Montalvo. Y hemos querido, asimismo, llamar la atención sobre un artículo que es un verdadero prodigio de trabajo en cuanto a la utilización de técnicas, aunque, debemos decirlo, pueden encontrarse unos cuantos más, idénticos.

Sólo nos resta intentar extraer algunas conclusiones de estas observaciones.

Acabamos de decir que ese artículo del N^o 3 es un verdadero prodigio. Por extensión, toda la obra del "cosmopolita" también lo sería, si es que, como creemos, en ella se pueden sorprender similares recursos. Sin embargo, pensamos que el buen estilista es aquel que sabe utilizar en cada ocasión diferentes técnicas y no quien únicamente aprende unas cuantas y por abuso llega a do-

minarlas, pero también a gastarlas y convertirlas en un vulgar artificio, en un truquillo literario, el cual resulta barato por lo manido. Por lo menos en EL REGENERADOR el uso excesivo, digamos mejor: el abuso, hace que el libro sea a ratos insoportable. En efecto: encontramos aquí ejemplificaciones tomadas de la historia o la literatura, seguidas de razonamientos de tipo silogístico; más allá paralelismo, conjuntos en ordenación diseminativo recolectiva o en correlación; reiteración de pensamientos y sentencias; tono didáctico dado por los anteriores recursos o por el uso del verbo "ser", indicador de nociones de valor eterno; uso reiterativo de ciertas formas verbales (véase, por ejemplo, la repetición de las formas de segunda persona de plural en el artículo anterior)... En fin, un estilo sumamente trabajado, pero en el cual ese exceso de trabajo a veces se convierte en efecto y desemboca en monotonía.

Sin embargo, no se puede negar que leyendo por separado los artículos, este estilo resulta sugestivo y a veces digno de verdadera admiración. Se descubre en el autor a un gran conocedor de la historia, de la literatura, de la política, de las técnicas de composición literaria... Pero apenas leemos a renglón seguido unos tres o más artículos, inconscientemente llegamos a captar el artificio y nuestra mente se prepara ya a esos esquemas... y es entonces cuando nos invade una sensación de monotonía, de una melodía que se repite idéntica, con apenas ligeras variaciones de tono. Por lo menos esta es la sensación que nos produce EL REGENERADOR.

Acaso en la lectura corrida esté la causa de este fenómeno. Mas no debemos olvidar que Montalvo escribía para un público que lo leía de tiempo en tiempo, pues se

trataba de un periódico. Para ese público, probablemente, ese estilo le resultaba muy sugestivo.

Por otra parte debemos pensar que la intención de "El Regenerador" era ésa: la de adoctrinar, moralizar, regenerar y que esos artículos, como "Lecciones al pueblo" y todos en general, estaban destinados precisamente al pueblo, al cual era necesario hablarle en un tono paternalista, de maestro, de moralista, de consejero. Como en la época la enseñanza se basaba sobre todo en la repetición y en la reiteración un tanto variada de los conceptos e ideas, es posible explicarse estas características del estilo de Montalvo. Es necesario reconocer que en los artículos de índole narrativa, ya no doctrinal, este estilo se ve sustituido por otro más ágil y menos forzado. (Cfr. lo afirmado).

Pero al final, esto explicaría, mas no justificaría. Creemos en suma que Montalvo es un gran artífice del estilo, un obrero. Sabe manejar unos cuantos recursos a la perfección, pero no sabe o no puede renovarse y pierde naturalidad, espontaneidad. Aunque con mucha habilidad e ingenio sabe dar variedad a estos recursos, pero llega un momento en que éstos lo dominan, lo hacen su esclavo y lo convierten en un mero "trabajador" o fabricante de fórmulas estilísticas, dejando, consecuentemente, de ser un estilista, un creador. (Piénsese, además, que Montalvo no tiene un sistema de ideas propio, todo es pura erudición y repetición). Naturalmente que todo lo enunciado es mérito más que suficiente para hacer a Montalvo acreedor de una enorme admiración, más aún si se toma nota de la terrible pobreza que sufre nuestra patria en cuanto se refiere, no digamos ya a estilistas, sino a meros cultivadores de un estilo que aspire a ser propio, no menos que a la pobreza de "pensadores".

Creemos que así nuestro propósito de entregar algunas notas sobre el estilo de Montalvo, está cumplido. El campo queda abierto y hay mucho (todo, prácticamente) que cosechar. Reconocemos que estas notas han sido tomadas y entregadas con mucha premura; pero no podía ser de otra manera: un estudio completo es labor para todo un equipo de investigadores. Lo único que hemos hecho nosotros (así lo creemos), es señalar una orientación. De estas circunstancias nacerán todas las imperfecciones de nuestra labor. Nos responsabilizamos de ellas y reconocemos que podemos estar equivocados. Si esto es así, después, con un mayor conocimiento de la obra total de Montalvo, rectificaremos nuestras opiniones. Caso contrario, nos ratificaremos en ellas, demostrando por qué, mas no afirmando en forma gratuita cosas sin trascendencia (8).

NOTAS

- (1)— Véase sobre todo: Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: SEIS CALAS EN LA EXPRESION LITERARIA ESPAÑOLA. Edit. Gredos. Madrid. 1963.
- (2)— Juan Montalvo: EL REGENERADOR. Edit. Cajica. Méjico. 1967, pág. 52.
- (3)— Obsérvese la transición brusca de un tema a otro: está hablando sobre la justicia y la injusticia; luego, con punto y seguido, inserta el párrafo que transcribimos. Al final del mismo retoma el hilo del razonamiento, aunque no del todo. Parece que esto (las transiciones bruscas) es otra de las características del estilo de Montalvo. Valdría la pena estudiar este aspecto.
- (4)— Conste que no utilizamos el término "imitador" en el sentido peyorativo que usualmente se le da. Tenemos otro criterio sobre la "originalidad", (algún día lo expon-dremos). Los grandes escritores deben ser y necesaria-

mente son imitados. Y todo escritor (mucho más los "grandes") o que aspire a serlo, tiene necesariamente que verse encuadrado en una tradición, a la cual debe más de la mitad de su obra.

- (5)— Otra de las características del estilo montalvino sería ya no la de poner ejemplos, sino establecer comparaciones, (bien con personajes de la historia o la literatura, bien bien con situaciones de diversa fuente, etc.) El lector podrá comprobar la frecuencia grande de este recurso. De la misma manera, Montalvo hace gala a cada paso de su erudición, de ahí que su obra esté llena de citas. Todo esto relacionése con las otras técnicas que enumeramos en este trabajo y con las conclusiones que sacamos al final.
- (6)— Dámaso Alonso llama a esta técnica: "ordenación de conjuntos semejantes", siendo una manera de ordenarlos ésta de "diseminación y recolección". Cfr.: ob. cit.
- (7)— La intención y un tono moralizantes, son otras de las características del estilo de Montalvo que, como hemos visto, incide en la forma, puesto que obligan al autor a adoptar determinados tipos de construcciones, como podrá observarse a lo largo del presente trabajo. (Cfr. nuestras conclusiones al final).
- (8)— Con posterioridad hemos revisado otras obras de Montalvo. Ahora sí, con certeza, podemos afirmar que nuestras observaciones se cumplen también en ellas y, casi con seguridad, se cumplirán en toda su obra.

JACINTO CORDERO ESPINOSA

DUERMEN, AMOR, TUS MANOS

Te miro, amor,
las palmas de las manos.
Como en una llanura,
veo tus azules venas descendiendo
como ríos,
que unen las fragantes manos del sembrador,
del alfarero
que hace girar en su rueda
los miles de formas del delirio de la tierra,
con las de las hilanderas,
inmóviles entre el sueño de las tumbas y las montañas.

En todas partes veo tus hermosos signos
que descansan igual
en las manos de la madre
y en el mendrugo
que retienen como un sol
las abrazadas manos del mendigo.

Igual en el humillado
con los dedos machacados por la inmensa piedra
que en las manos que parten el pan.
Te miro huir en el barro fugitivo;
moldear las vasijas, los platos para el alimento.
Bajo la tierra esperan
los antiguos muertos en cuclillas,
rodeados de vasos funerarios y semillas,
dormidos en mitad del viaje hacia el día.

Reunen, amor, tus manos
la madera y el barro
para construir las casas.
Como aves dormidas
reposan en el pecho de los muertos.
Entre los árboles fragantes
brillan cubiertas de resinas salvajes.
Los surcos conservan tus huellas
tibias todavía
cubriendo las semillas.

Como hechas de raíces
o de pies de aves marinas,
he mirado, amor, tus manos
en la tierra sin flores
que cubre el rostro de los muertos.

Subiste con los cautivos a los altos muros,
huellas más que de piedra,
de tus manos, amor,
tienen las columnas, las pirámides,
las fortalezas, los puentes, los caminos.

Contigo subió el ofendido a la muralla de las lágrimas
y sus albas trizadas le guiaron
como por un túnel a través de la muerte.
Contigo caminó el arriero
por la plata de los caminos del frío.

De tus manos golpeadas
más brillantes salieron el oro
y los metales que sueñan.

Gastadas como la tierra
que resplandece al comienzo de la noche,
tus manos, amor,
levantan las tumbas, las cunas, las canciones.
En tí halló lecho el caído,
tristes flores esparcen su aroma de olvido.

Como un pañuelo,
tu hermoso cielo
cubre el sueño de los desposeídos.

Igual que un río
brillan tus manos en el amanecer:
suena el hacha del leñador
en los bosques vendados por el alma,
como llamar a un ave
el sembrador avienta la semilla
del pan que vendrá,
el pastor lleva sus rebaños a la montaña,
de donde tornará después,
envuelto en tu dorado aire,
con una carga de espigas.

Duermen, amor, tus manos
en las palomas de piedra
que señalan
la tumba del labrador junto a los maizales,
en la pupila del nivel
que el albañil
apoya en el barro fresco de las paredes,
en el arado hundido en tierra
cuando los bueyes reposan,
en la quietud de las mesas del pan
y en los lechos del amor y la muerte,
en las ventanas iluminadas
de las casas en la noche.

SALVAJE MARIPOSA

Amo, amor, tus designios,
tu salvaje mariposa
que une la flor distante
y la boca de los muertos.

Sé que debo desaparecer,
que la noche apagará la cal de mis huesos,
que mi terrón disgregado
volverá al callado pasto
y que comenzaré
las milenarias transformaciones
que unen en un círculo
el despojo del ave
a las constelaciones que vendrán.

¿Pero debe también desaparecer,
estrella, tu luz que iluminaba
mis pupilas de niño?
¡Corona de los árboles!
¡Pedazo de la noche temblante
desconocida y sola
que doblegabas mi corazón!
Tierra silenciosa
que dormías bajo mis pasos
cuando tornaba de las colinas,
oigo todavía tu llamada,
a mis espaldas enmudece tu lengua,
tu paraíso, el estandarte de fuego de los maizales,
los pájaros y las semillas dormidas
en tu profundo seno,
tus montañas que la noche temprana
oculta en una venda de misterio.

EUGENIO MORENO HEREDIA

CUATRO VARIACIONES
EN TORNO A UNA CALAVERA

En dónde están el verbo y el latido
que entre tus sienes albergó la vida,
en dónde está la voz de amor transida
con la que te enfrentaste al duro olvido.

Dónde huyeron los cielos de tus ojos,
a qué lejana noche sin sonido;
en dónde yace tu fulgor perdido,
mientras aquí se apagan tus despojos.

Sombra de sombra, cántaro vacío,
te llenaste de amor y de quererte;
pero no resististe al desafío,

pero no resististe al desafío
de la nada, que hundió tu desvarío
de la antigua enseñada de la muerte.

2

En dónde el soplo esplendoroso, en dónde,
en dónde la mañana verdadera,
o somos sólo herida enredadera
trepando un cielo en el que Dios se esconde.

¿Encontraste la luz, hallaste el nido?
Pájaro sólo, ave sin morada
que en la selva profunda y angustiada
en vez de trino diste un alarido.

¿Encontraste la tierra prometida
luego de la caída y el desierto?
¿o es sólo navegar este "Mar Muerto",

¿O es sólo navegar este "Mar Muerto"
sin bitácora, ni ancla, ni alborada,
flotando, sin saberlo, en una herida?

3

El que amó bajo el día iluminado
y acarició los senos y las rosas,
el que palpaba con amor las cosas
ahora es humo y polvo calcinado.

Aquel que al cosmos extendió su mano
para tocar la estrella rutilante,
el que cantó en la noche delirante,
ahora es viento solitario y vano.

El que huyó de la muerte y el gusano
sembrando al hijo, hincado de rodillas
y arder sintió la vida en las semillas,

el efímero, el triste, el desolado,
ahora es sólo un hueso abandonado
un fruto seco en medio del verano.

4

He aquí el final, la cúpula caída,
de lo que ayer fue hoguera y templo vivo,
he aquí el hombre ya sin adjetivo,
he aquí nuestra estirpe secumbida.

Qué pesa tu liviana envergadura
nave por mil dolores naufragada,
pequeña caracola abandonada
por la resaca de la muerte oscura.

El día ajeno te atraviesa hiriente
soplando un frío vendaval de olvido
y el polvo de su paso indiferente.

Pero yo te levanto, dios vencido,
y redimo mi pobre arquitectura
rebelándome airado con la nada.



FRANCISCO OLMEDO LLORENTE

EN TORNO AL MARXISMO

El insigne teórico del marxismo, Roger Garaudy, ha escrito: "El marxismo forma hoy de hecho el único sistema de coordenadas que permite situar y definir un pensamiento en cualquier campo, desde la economía política a la física, desde la historia a la moral".

Indudablemente el marxismo es una de las concepciones más acabadas de la historia. Sólo el cristiano, como conjunto doctrinal, puede pretender superar al marxismo, "Sólo la concepción cristiana del universo -dice Lefebvre- tiene la amplitud suficiente para oponerse doctrinalmente al marxismo; pero no se descubre en qué, por qué y cómo el tomismo supere al marxismo". Y es que el mundo moderno, en sectores muy amplios, considera que ha llegado el momento de renunciar para siempre a las creencias y mitos que en otros tiempos fueron estadios necesarios y normales para la vida de los hombres. La ley de los tres estadios de A. Comte deja sentir su influjo en el

mundo actual. El estadio positivo, en que se encuentra la humanidad, ha superado para siempre —dice el positivismo— los estadios teológico y metafísico. Si a esto sumamos un cierto hermetismo de la Iglesia o, mejor, de los cristianos, que a veces, como las nómadas en Leibniz están encerrados en sí mismos, “carentes de ventanas”, comprenderemos por qué la influencia y extensión del marxismo en el mundo crece como huracán incontenible.

La cultura y la educación que, cada día, se hace propiedad de sectores más amplios de la sociedad despierta y potencia en el hombre, la conciencia de su dignidad ante los demás hombres y, por tanto, de su derecho a participar de los frutos de la tierra y de los inventos del ingenio humano. En este clima, el marxismo ofrece al hombre de hoy, al menos aparentemente, cuanto desea y exige. En la presente exposición trataremos brevemente algunos aspectos fundamentales de la filosofía marxista. El marxismo es, ante todo, una filosofía engendrada en el seno del idealismo alemán. Heine escribió con palabras proféticas: “La revolución alemana, no será ni más benévola ni más suave porque la hayan precedido la crítica de Kant, el idealismo trascendental de Fichte, y la filosofía de la naturaleza.” Marx pone de pie lo que en Hegel estaba cabeza abajo. En este sentido Marx habla de “situar la filosofía de pie”. Es clásico el texto del “Capital” en el que Marx anuncia su método: “Mi método dialéctico no sólo difiere por su base del método hegeliano, sino que está en el extremo opuesto. Para Hegel, el movimiento del pensamiento, que él personifica bajo el nombre de la Idea, es el demiurgo de la realidad la cual no es más que la forma fenomenal de la idea. Para mí, al contrario —dice Marx— el movimiento del pensamiento no es más

que la reflexión del movimiento real, transportado y transportado en el cerebro humano”.

Para la comprensión de este texto necesitamos referirnos a Hegel. Este gran filósofo representa la cima del idealismo alemán. Para él la única realidad absoluta es de esencia espiritual, es la Idea. Esta es concebida como espontaneidad inmanente y autónoma que no puede ser afectada desde fuera, es decir, por las cosas, las cuales no son sino manifestaciones y ropaje de la Idea. El despliegue dialéctico de la Idea produce la naturaleza y la historia. En el proceso de progresiva autoconcienciación la Idea da origen al derecho, a la moral, a la religión, a la filosofía. En ésta, la Idea ya no se intuye ni se presenta, sino que llega a su plena autoconciencia. El hombre, para Hegel, es un momento de la Idea, la cual adquiere conciencia de sí misma mediante el hombre. El principio: “Todo lo real es racional, todo lo racional es real” resume el pensamiento de Hegel. Para este filósofo la Metafísica y la Lógica se identifican. Esta idea se explica con el término “panlogismo”. El sistema de Hegel dió las espaldas a la realidad y dejó sin resolver los problemas del hombre concreto.

Kierkegaard y Feuerbach reivindicaron enérgicamente el puesto y la primacía del hombre en el cosmos. Feuerbach abre el surco en el que crecerá el sistema de Carlos Marx.

Feuerbach invierte el sistema hegeliano poniendo la materia como lo real y la idea como lo derivado. En la “Esencia del cristianismo” escribe Feuerbach: “Verdad es el hombre y no la razón abstracta, verdad es la vida y no el pensamiento que se queda sobre el papel, que encuentra sobre el papel la existencia que le conviene”. Feuerbach

opone al idealismo de Hegel el materialismo (“el hombre es lo que come”, afirma Feuerbach), pero no saca partido de las grandes intuiciones de Hegel; especialmente del método dialéctico que, según Engels, es lo único permanente en el sistema hegeliano. Sin embargo hay en Feuerbach dos conceptos fundamentales para el marxismo: el materialismo y la alienación. Para Hegel la única cosa en sí es la idea, la cual se enajena o aliena en lo real. Para Feuerbach la única cosa en sí es la materia. Es el hombre, concebido como materia, el que se enajena en las ideas, concretamente en la religión. “Dios —escribe Feuerbach— no es más que un mito en el que se expresan las aspiraciones de la conciencia humana: el que no tiene deseos, no tiene Dios... los dioses son los votos del hombre realizados”.

Engels reprocha a Feuerbach el haber “dejado de lado” a Hegel, no sacando de él todo lo que tenía de estimable. Así el método dialéctico, es decir, la afirmación hegeliana de que la contradicción está en el fondo de la realidad y es la ley que la rige. Marx, por su parte, critica a Feuerbach el haberse quedado en un materialismo teórico. Marx acepta y supera la crítica de Feuerbach, mediante una aguda penetración del sistema de Hegel. A la dialéctica del espíritu de Hegel, Marx opone la dialéctica materialista o materialismo dialéctico. El sistema de Marx sólo es comprensible a través de Hegel y Feuerbach. En este sentido se ha dicho que “Hegel genuit Feuerbach qui genuit Marx” o, que en el umbral del paraíso marxista está el purgatorio de Feuerbach. De Feuerbach toma Marx el materialismo y el concepto de alienación. De Hegel el método dialéctico. Pero además, Marx, buen conocedor de los economistas clásicos (Schmith, Ricardo),

etc.) recibe de ellos la preocupación por la economía política y se hace eco de la importancia de aquellos concedieron al trabajo. Frente a las filosofías especulativas el marxismo es simbiosis de teoría y praxis. Como dice el "Pequeño diccionario filosófico" (Moscú, 1951): "el viejo materialismo era contemplativo. La filosofía marxista ha proclamado que su objetivo es la transformación revolucionaria del mundo". Lefebvre, en su obra "Contribución a la estética marxista", dice que Hegel tuvo una intuición genial al relacionar el arte con el trabajo humano por el cual, el hombre se transforma a sí mismo transformando la naturaleza. Sin embargo, añade Lefebvre, estos hallazgos de Hegel se encuentran ocultos por el panlogismo de su sistema. Es necesario —como dice Lenin— leer a Hegel como a un materialista, para alcanzar el núcleo racional oculto bajo, lo que Stalin llama la corteza idealista. Esto es lo que ha hecho el marxismo.

Uno de los conceptos fundamentales del marxismo es el de la alienación. ¿Qué significa este término? ¿Cuál es su origen? Indudablemente este concepto procede de Hegel en cuya lógica está implícito. Hegel escribe: "Todo cuanto acontece en el cielo y en la tierra tiende a que el Espíritu... se encuentre a sí mismo, llegue a ser por sí mismo... el Espíritu es desdoblamiento, extrañamiento, pero solamente para poder encontrarse a sí mismo." La alienación, para Hegel, es la salida de sí misma que la idea hace para, desde su máxima dispersión en la naturaleza, ascender gradualmente, a través de los diversos momentos, hasta la plena autoconciencia en la filosofía. Como, para Hegel, la verdad sólo se da en la síntesis, cada uno de esos momentos dialécticos no es su verdad, no es él mismo, está alienado, está fuera de sí, está enajena-

do. El sistema de Hegel es una filosofía profundamente teológica. El Absoluto no es el dios del cristianismo. Sin embargo, observamos gran analogía entre la alienación de la idea, según Hegel, y la relación Dios-mundo en la teología cristiana. Los teólogos distinguen en Dios acciones "ad intra" o inmanentes y acciones "ad extra" o transeuntes. Las acciones inmanentes de Dios, eternas, originan la creación en el tiempo, como acción divina "ad extra", Dios se objetiva en el mundo y, por fin, hará retornar el mundo hacia sí mediante la recapitulación.

Marx al invertir el sistema hegeliano aplica la alienación, no a las ideas, sino al hombre. Mediante las alienaciones el hombre se despoja de su esencia, enajenándose, y proyectándose en las ideas. Pero mientras la alienación es, según Hegel, una necesidad de la idea, la alienación del hombre es, según Marx, el peor mal que puede acontecerle, pues alienándose, el hombre renuncia a ser el dueño de la naturaleza, renuncia a sí mismo y se niega su propia realización. La alienación —dice Emile Baas— es una situación en la cual el hombre se ha perdido, es decir, se ha separado de su propia humanidad en provecho de un conjunto de fuerzas externas que le despojan de su humanidad concreta.

El marxismo reconoce diversas alienaciones: económica, social, política, religiosa y filosófica. La alienación fundamental y radical es la económica. Para comprender esta alienación es oportuno hacer una breve alusión al trabajo en la concepción marxista. Para el marxismo el hombre es un proyecto que se va realizando, en el curso de la historia, mediante un esfuerzo siempre renovado de creación de sí mismo por sí mismo. Pueden observar cómo el marxismo insiste en algunas ideas típicamente exis-

tencialistas que ya se encuentran en Kierkegaard. Para este antinómico pensador la existencia humana es un esfuerzo perpetuo por llegar a ser un “sí mismo”; llega a ser lo que eres” decía Goethe. Para el marxismo la creación del hombre por el hombre no puede ser fruto de influencias religiosas o de especulaciones metafísicas. Solamente el trabajo del hombre, en unas condiciones económicas en las que no exista la propiedad privada de los medios de producción, puede crear al hombre. La importancia del trabajo en todo intento de explicación del hombre, es fundamental en el marxismo. “El hombre —dice Marx— se convierte en sí mismo por el trabajo: el trabajo es el “devenir para sí” del hombre en el interior de la alienación, o como ser alienado”. “El primer significado de todo trabajo humano —dice Emile Baas— consistirá en asegurar el dominio del hombre sobre la naturaleza, en humanizar la naturaleza mediante la técnica y la industria”. Además, según el marxismo, el trabajo es —en frase de Hegel— la esencia del hombre en gestación. “Para el hombre socialista —dice Marx— toda la pretendida historia mundial no es otra cosa que la creación del hombre mediante el trabajo humano”. Puede decirse, pues, en cierto sentido, que para el Marxismo el trabajo constituye la esencia del hombre.

¿Qué es la alienación económica? Es una situación en la que el hombre se despoja de algo que le es esencial, como es el ser dueño de su trabajo y del producto del mismo. En la alienación económica el hombre está alienado respecto del producto de su trabajo, respecto del trabajo mismo, respecto de la naturaleza, y respecto de los demás hombres. La razón de estas alienaciones está determinada por unas peculiares estructuras económicas, es decir, la

propiedad privada de los medios de producción en virtud de la cual el proletario se ve obligado a poner las fuerzas y fruto de su trabajo a la disposición del capitalista. Estas ideas están explícitas en varios textos de Marx. “La actividad del obrero —escribe Marx— no es su propia actividad, sino que es de otro, es la pérdida de su individualidad”. Y en otra parte escribe Marx: “El objeto que produce el trabajo, el producto del trabajo, se opone a éste como si se tratara de un ser extraño, como si el producto fuera una potencia independiente del productor”. Un fenómeno económico único, cual es el acto de producción capitalista, hace que surjan, a la vez, el obrero y el no-obrero como dos personas truncadas y opuestas. Esta situación engendra la alienación social, la cual es consecuencia inmediata de la alienación económica. Las estructuras económicas del capitalismo dividen a la sociedad en dos clases: la clase de los capitalistas y la clase de los obreros proletarios. Cada una de estas clases opuestas representa una parte de la humanidad cuya esencia queda truncada. En cada una de estas clases —dice Emile Baas— los hombres que se identifican con la suya, se encuentran expoliados de esta manera de una parte de su humanidad. Como ninguna de estas clases representa la humanidad universal, ninguno de los hombres que se identifica con una u otra de ellas posee la humanidad en su totalidad”.

- La alienación social da lugar, a su vez, a la alienación política. Una sociedad dividida en clases enemigas necesita de un instrumento conciliador. Este es el Estado que se convierte en policía al servicio, según el marxismo, de la clase económicamente dominante.

La alienación religiosa tiene su raíz en la alienación

económica. Los marxistas distinguen entre infra estructuras y supra estructuras. La infra estructura es la estructura económica de cada época, estructura primitiva y fundamental que condiciona las superestructuras (Derecho, Política, Religión, Arte, Filosofía, etc.)". El marxismo —dice Lenin— abrió el camino al estudio vasto y universal del proceso del nacimiento, desarrollo y declive de las formaciones sociales y económicas, revelando el origen de todas las ideas y de todas las diversas tendencias de las mismas, sin excepción, en el estado de las fuerzas productivas materiales". Si se aplican estos conceptos al problema de la religión, se comprenderá por qué, para los marxistas, la religión es una superestructura determinada por unas condiciones económicas concretas. Para el marxismo la religión tiene una justificación y función histórica; pero, desde el "homo homini Deus" de Feuerbach, la religión es una ilusión y superestructura que debe desaparecer. Como dice Lenin "El obrero consciente moderno educado por la industria, arroja con desprecio los prejuicios religiosos, deja el cielo a disposición de los curas y beatos burgueses, conquistándose una vida mejor en esta tierra". Sin embargo, conviene precisar algunas ideas actuales sobre la religión puestas de relieve por algunos marxistas. Roger Garaudy, en un coloquio con cristianos que tuvo lugar en abril de 1964 en París, dice entre otras cosas. Refiriéndose a la fórmula "La religión es el opio del pueblo", escrita por Carlos Marx antes de ser marxista, dice Garaudy que Marx "desarrolla una concepción ya dialéctica de la religión al subrayar que es, por una parte, la expresión de la miseria real y por otra parte, la protesta contra la miseria real". "Para un marxista —dice Garaudy— la religión no es nunca el motor de la historia, pero

siempre es un freno. Juega un papel distinto según las condiciones históricas". El referido autor señala que en el momento actual, la religión, como fuerza histórica material, sigue jugando, en cuanto a lo esencial, un papel reaccionario. Agrega Garaudy que diversas circunstancias históricas (socialismo, comunismo, progreso de las ciencias y de la técnica) han ejercido gran influencia sobre el espíritu de los creyentes. Pone como ejemplos a Teilhard de Chardin entre los católicos y a Karl Barth y el obispo anglicano Robinson con su obra "Honest to God" entre los protestantes. Robinson se pregunta qué es la trascendencia para un hombre de nuestro tiempo. Para Robinson, Dios no es lo separado y distinto, sino el fondo último de cada ser. Según Robinson, no tiene sentido el ateísmo, pues si Dios es la realidad última de cada ser, es evidente que Dios existe, como es evidente que cada realidad existe. Estas ideas de Garaudy y Robinson subrayan la realidad de un deseo de diálogo entre marxistas y cristianos. Quiero acabar estas ideas con las palabras finales de Garaudy en el mencionado coloquio; "No conocemos otro santuario más que la sociedad de los hombres, ni otra oración más que el trabajo; ni otro culto más que la cultura, es decir la toma de conciencia de lo que en nosotros hay de específicamente humano: la infinidad de nuestro combate por el hombre total y la exigencia de lucha para hacer de cada hombre un hombre; ni otro sacramento más que esta creación continua del hombre por el hombre, por medio del conocimiento, del combate militante, de la creación artística; ni otro mundo, en fin, más que el porvenir más humano de este mundo". Aunque no admito el marxismo, como conjunto, no puedo dejar de confesar que las palabras citadas de Garaudy me llenan de admiración

y veneración. Es necesario que todos los creyentes y todos los hombres, en general, suscriban estas palabras, ya en nombre del dios en quien creen, ya en nombre de la humanidad a la que pertenecen y ven.

Marx critica también la alienación filosófica. Tanto el materialismo anterior a él, como el idealismo pecan de unilaterales. El idealismo desprecia lo real. Este es su gran defecto. Su aspecto positivo está en la aceptación del dinamismo de lo real. Para Marx, el prototipo de la alienación filosófica es Hegel, en cuyo sistema la naturaleza y el hombre se encuentran alienados en la Idea. Reconoce en Hegel un descubrimiento importante: la dialéctica como ley de la realidad.

El materialismo insiste, con razón, en lo real, pero olvida su aspecto dinámico. El sentido de la crítica de la filosofía, tal como la realiza Marx, está sintetizado en estas palabras: "Los filósofos no han hecho más que interpretar al mundo de diversas maneras; lo que importa es transformarlo". Para el marxismo la ciencia y, por tanto, la filosofía, están al servicio de la acción revolucionaria y transformadora del mundo. Esto significa que la filosofía no puede ser una reflexión puramente especulativa y abstracta realizada de espaldas a la realidad. Filosofía y acción, teoría y praxis están íntimamente vinculadas, influyéndose mutuamente. La filosofía y las ciencias deben estudiar las leyes de la historia y de la naturaleza para que la acción sea una acción inteligente. "De igual modo —dice Marx— que la filosofía halla en el proletariado sus armas materiales, el proletariado encuentra en la filosofía sus armas espirituales."

Después de estas reflexiones comprendemos la definición del materialismo dialéctico que da el "Pequeño dic-

cionario filosófico (Moscú, 1951): “tiene por objeto —se dice— la demostración de la anterioridad de la materia con relación a la conciencia, el estudio de las leyes más generales del desenvolvimiento de la naturaleza, de la sociedad y del pensamiento; es el método, el instrumento del conocimiento científico y de la transformación práctica revolucionaria del mundo.” Para el marxismo el mundo es esencialmente material. La naturaleza está constitutivamente en progreso lineal siempre ascendente, y que marcha de lo simple a lo complejo. El materialismo dialéctico ha formulado tres leyes sobre el origen, la tendencia y el resultado de esta evolución: 1.—Ley de la unidad y lucha de los contrarios. “El movimiento —dice Engels— es una contradicción”. Si el materialismo dialéctico entiende la evolución como un salto producido por la lucha de fuerzas contrarias en el seno de la materia, se debe, sin duda, como Engels lo dijo expresamente, a que intenta trasladar a la naturaleza el proceso dialéctico que cree descubrir en la historia. Es sabido que para Marx la historia es una lucha de clases, lucha de explotadores y explotados, opresores y oprimidos.

2.—Ley de la negación. La tendencia de la evolución es, en definitiva, una síntesis que niega y subsume al estado anterior. En esto consiste el salto dialéctico. La evolución cuantitativa prepara el salto a una nueva cualidad. 3.—Ley del paso de la cantidad a la cualidad. El resultado de la evolución es la multitud de distintas realidades procedentes todas del seno de la tierra. Materia, vida, conciencia, hombre: he aquí las etapas del proceso dialéctico de la materia.

La dialéctica es otro de los elementos fundamentales del marxismo. “En Hegel —dice Engels— la dialéctica

es la idea desarrollándose a sí misma. La idea absoluta, no sólo existe desde la más remota eternidad —no se sabe cómo— sino que es todavía la verdadera alma viva de todo el mundo existente... El desarrollo dialéctico que se manifiesta en la naturaleza y en la historia, es decir, la relación primitiva del progreso de abajo arriba, a través de todos los movimientos en zig-zag y los retrocesos momentáneos no es, por consiguiente, más que el reflejo del movimiento de la idea persiguiéndose desde toda la eternidad, no se sabe dónde, independientemente de todo cerebro humano. Para Engels, por el contrario, “la dialéctica de la idea no llega a ser más que el reflejo consciente del movimiento dialéctico del mundo real”. La dialéctica para los marxistas se ha hecho material.

El marxismo es una *Weltanschauung* de suma riqueza. Quiero terminar haciendo breve referencia al problema de la propiedad privada cuya legitimidad niega el marxismo. El derecho natural a la propiedad privada ha sido un lugar común en la Ética, habiendo llegado a su máxima expresión con el liberalismo. Muy poco se ha insistido, por el contrario, en el derecho natural a la función social de la propiedad privada. El marxismo, al exigir hasta el extremo la socialización de los medios de producción, ha despertado la conciencia del proletariado, el cual, piensa que no tiene por qué ser pobre. Sin aceptar estos extremismos del marxismo es evidente que hoy se impone una limitación de la propiedad privada o, mejor, la exigencia de una proyección social de la propiedad. F. Vitoria tiene afirmaciones, a este respecto, que no pueden dejar de llamar nuestra atención por su actualidad. Dice F. Vitoria: “afirmo —y es necesario subrayarlo por ser fundamental en esta materia— que el hombre, en lo que

se refiere a su personalidad, y, por lo mismo, aún respecto de sus bienes, más es de la sociedad que de mí mismo". En otra parte escribe Vitoria: "por tanto el rey o el que encarne en sí la autoridad de la sociedad puede legítimamente, habiendo causa justa disponer de los bienes de un ciudadano en provecho de otro y trasladar a éste su dominio, aun cuando sea en contra de la voluntad de su poseedor".

El marxismo avanza porque el hombre de hoy, con toda razón, exige "primum vivere, deinde philosophare". Si el mundo capitalista no soluciona las diferencias sociales, el mundo futuro —lamentablemente— será comunista sacrificando así su libertad al más absoluto totalitarismo que, quizás, pueda solucionar los problemas materiales, pero que siempre dejará sin horizonte el mundo de la libertad y del espíritu. La evolución de la historia amenaza con convertirse en revolución universal.

No estoy de acuerdo con el marxismo que piensa que la sociedad socialista realizará la libertad del individuo, el hombre total, desalienado. Ni la estética ni el amor reducidos a este mundo, colman las aspiraciones humanas. Pienso con el P. Dubarle que "sean cuales fueran los esfuerzos en pro de la institución de la parte de la felicidad en el seno de su historia, la humanidad no la conseguirá; nuestro derecho de ciudadanía es celeste y no terrestre". De todos modos, el hombre está en la historia y, desde esta perspectiva, la unión entre praxis y moral es algo que todos experimentamos. Una tarea común se impone a todos los hombres de buena voluntad. Sin negar la intervención de Dios en la historia suscribo, con las reservas del caso, las palabras de Máximo Gorki: "hay que hacer comprender al hombre que él es el creador y el

amo del mundo, que sobre él recae la responsabilidad de todo el mal que hay en la tierra, a él a quien corresponde la gloria de todo el bien en la vida”.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

PABST, WALTER:—“La teoría y escritura de la novela. Concerniente a la historia de su antinomia en la Literatura de las Lenguas Romances”.

Como algo que no ocurre todos los días, una bien conocida “casa editora universitaria” ha presentado la reimpresión de un trabajo concebido hace veinte años que fue precedido por investigaciones individuales y, al mismo tiempo, su corrección y suplementación en una “edición más extendida y desarrollada”. La tesis Hamburg del autor, fechada desde 1949 y escrita por su nombramiento como conferenciante, apareció en 1953 en la versión que está reproducida fotomecánicamente aquí. “Desde la primera edición del libro, se agotó su impresión; en tanto que la demanda de él continúa, está apareciendo de nuevo. Puesto que los argumentos de criticismo a él, tomados individualmente, produjeron valiosas sugerencias, no pudieron sin embargo quebrantar la básica convicción del autor concerniente a la naturaleza indefendible de la tesis de una “forma primitiva de la novela”, la teoría y escritura de la novela continuará en esta confrontación como en la primera edición, sin limitaciones o revocación siendo por lo mismo entremezclada”. (p. 259).

¿En qué consiste el nuevo material de la presente versión? Aparte de cambios menores en notas individuales al pie de una página, podemos distinguir cuatro campos: 1) importantes adi-

ciones bibliográficas en la literatura secundaria de los pasados veinte años (sin ninguna demanda para su compleción); 2) un enriquecimiento de los contenidos por una "tabla cronológica de la novela", preparada en colaboración con Titus Heydenreich (desde el siglo VI hasta La Fontaine); 3) notas autocríticas en informes concernientes a Des Périers, Margarita de Navarra, Scarron, Marcial d'Auvergne y La Fontaine; 4) informes concluyentes del autor sobre el presente estado de la investigación dentro de la esfera de la investigación internacional sobre la novela. El autor defiende decisiva y característicamente la posición que ha tomado en todas estas esferas por el espacio de veinte años. Aún la selección de los trabajos para la "cronología" (p. 274 ff.) contiene un pedazo de polémica y respuestas a los críticos del libro. Los límites de la colección de los materiales son extremadamente amplios. Sainetes y vidas de santos, "ejemplos" y vidas de trovadores, leyendas y anécdotas también se incluyen como "esferas de influencia, fuentes, campos marginales y posibilidades de expresión de la novela medieval (p. 24) con independencia de si encontraren en latín o una de las lenguas vernaculares (en la presente lista: italiano, provenzal, francés, castellano, catalán, español o portugués), o ya sea un ejemplo moralizador o farsa, el relato de un trovador o la carta de un humanista.

Este principio de selección es una arma deliberadamente escogida contra los representantes del "género de la hipótesis", contra los historiadores literarios que parten de la idea de una forma básica establecida por teorías seguidas pedantescamente, astutamente enredadas o deliberadamente disueltas. Si la cubierta también abraza aquellos primeros tiempos, puede asegurarse correctamente que: "En ninguna parte encontramos una teoría que podría ser aún meramente similar a la moderna doctrina de la novela en los estudios alemanes, ni que siquiera se aproxime a esta concepción, teorías en cuanto a la situación, al punto decisivo, a la distancia o a la forma interior abierta o cerrada" (p. 73).

El otro extremo en la época de esta cronología debe también tener un efecto provocativo similar, especialmente en la inclusión de los "Cuentos y Novelas" por Jean de la Fontaine. En el

texto el autor dedica a estos escritos en verso la importancia individual más comprensiva y la más ricamente ilustrada con citas de textos (p. 203-230), aunque su reconocimiento como novela, como él indica críticamente, ha caído víctima las más de las veces en una general "conspiración del silencio": "En las movidas discusiones de los modernos teóricos de la escuela del estilo al rededor de la forma estricta y la "demolición de la novela (en los siglos 16 y 17), uno de los escritores más representativos tenía el hábito de pasar por alto, aunque escribió 64 novelas del tipo más altamente original" (p. 203). La diversidad mostrada en el caso del famoso escritor de fábulas en sus novelas con respecto a motivos, tendencias, actitud a la narración y formas de verso provee al autor de medios particularmente instructivos para probar la incompetencia de las teorías generales de la novela.

El concepto comprensivo de la novela usado por el autor hace por lo tanto posible el rechazar una idea rígida del estilo, pero reconocer una tradición en la novela. Esto lo ve él en la imitación de una armazón de esquema y en la básica brevedad de las formas de narración, independientemente de la didáctica o entretenimiento, contenido ficticio o histórico de las piezas individuales. Es sin embargo "anacrónico buscar una fórmula válida general para tipos de narración corta, la "ley" de la cual está determinada por la nacionalidad, época, educación y naturaleza de las personas a las que están dirigidas o de aquellos que los observan". El intento de formar una definición uniforme para los "Bohemios" entre los escritores salta del deseo de competir con las ciencias naturales o permanecer en el positivismo de Fernando Brunetière alrededor de 1890.

La extensión del campo de visión así obtenido beneficia al lector que recibe una información particularmente valiosa y rara, v.gr. en los "ejemplos" y otros trabajos de la temprana literatura europea. Para el resto, el autor deriva su tesis principalmente de Bocaccio, Masuccio, Bembo y Castiglione, de Cervantes y Lope de Vega, como también de los más importantes autores franceses, de las Cien Novelas hasta La Fontaine, pero también abre perspectivas interesantes dentro de la novela del Renacimiento Francés y del período Romántico.

Admitamos que el propósito original del libro es una colec-

ción metódica de pruebas para aquella "antinomía" entre la teoría y la escritura, que es perseguida como un fenómeno hasta la desaparición de las diferencias entre el "cuento" y la "novela" con La Fontaine. Una ventaja decisiva de este trabajo básico sobre la teoría de la literatura es, sin embargo, el hecho de que no para en las tesis, contra-tesis y es eminentemente conducida a la polémica, pero emprende en una cuidadosa diferenciación de la actitud a la narración, de las intenciones y motivos de los más grandes representantes de esta tan diversa esfera de la literatura y lo ilustra con muchos ejemplos.

Profesor Dr. Hermann K. Weinert

KREUZER, HELMUT y GUNZENHÄUSER, Rul (Eds.)
"Matemáticas y Poesía. Tentativas para crear una ciencia exacta de la Literatura".

En su Prefacio e Introducción el editor H. Kreuzer trata de los aspectos matemáticos de la expresión artística. Su acercamiento al problema no es meramente ecléctico sino inter-disciplinario. La solución ideal, no cabe duda, está en la "Unión personal" de un intérprete perceptivo, un cultor histórico, un erudito de la lingüística matemática y de la cibernética, y un teórico de la estética. El editor se refiere en esta conexión trabajo-explorador de Manfred Bierwisch en el cual la interrelación entre la historia literaria, el criticismo, la prosodia formalizada y la lingüística es el tema clave; la investigación poética de M. Bierwisch está dirigida hacia el problema de las regularidades especiales e irregularidades, v.g. la estructura poética antes que el material poético, el texto.

Rul Gunzenhäuser, el co-editor, señala a la teoría de G. Birkhoff como la síntesis más importante de una "teoría matematizada de la estética" que estaba disponible antes del tiempo en que los modernos métodos de matemáticas, tales como la estadística y la teoría de la información, llegaron a ser los medios efectivos de investigación. La falta de espacio me previene de dar atención a la escala completa de intentos para crear una

ciencia exacta de la literatura como se ha sugerido en este libro de ensayos. Los contribuyentes son de EE. UU. y Europa: R. Jakobsen, S. R. Levin, K. Baumgärtner, G. Herdan, W. Fuchs y L. Lauter, H. Praschek, Elisabeth Walther, F. Schmidt, H. Fischer, N. Ulrich, K. Knauer, J. Lévy, H. Lüdtke, I. Fonagy, L. Dolezel, M. Bense, F. v. Cube, y los autores ya mencionados.

R. Jakobsen en "Poesía de la Gramática y Gramática de la Poesía" diferencia rigurosamente entre el léxico y los aspectos gramaticales del idioma. Esta dicotomía estructural es considerada esencial: v.g. la referencia a la "Das Leben ist gut, und es ist gut zu leben" ("La Vida es buena y es bueno vivir") de Majakovskij y al paralelismo gramatical en la poesía de Gerard Manley Hopkins; actúa, además de la "lautliche Figur" ("Figura sonora"), como un principio-clave en la expresión poética. Debemos recordar aquí las comparaciones de J. Stalin entre la abstracción gramatical y la geometría. Los hechos intrigantes de la interrelación entre la función de la gramática en la poesía y de la geometría en la pintura son ilustrados por alusión a la composición formal del coro Hussite (un seguidor de John Huss o de las ideas religiosas de John Huss): su estructura gramatical corresponde a los principios artísticos existentes en la pintura checa de la época; compara el uso del contraste, proporción, coordinación, subordinación, etc.

Elisabeth Walther en "Semiotische Analyse" (Análisis Semiótico) trata del análisis Semiótico (de los signos del idioma) basado en la tríada de los signos del idioma del filósofo americano C. S. Peirce: la imagen, el índice, y el símbolo. Ella investiga los textos con referencia especial a las conjunciones gramaticales y a las conexiones lógicas, tales como und (y), aber (pero, mas, pues), dass (que), nombres propios, sustantivos y verbos.

La contribución de Max Bense merece ser particularizada como uno de los más comprensivos e ilustrados capítulos del libro. También señala la teoría abstracta de los signos de C. S. Peirce. Bense diferencia entre los dos principales grupos: los Hegelianos que combinan la estética con la filosofía, religión y moralidad, y los Galileanos, el grupo emancipado y moderno de teóricos. De acuerdo con Bense la teoría del signo de C. S. Peirce constituye la Jornada I en el proceso de la transformación es-

tética; la Jornada II está constituida por el "Ördnungsrelationem" (relaciones de orden o arreglo). Bense explora la complejidad de las realidades estéticas de cualidad cambiante e indefinida; es numéricamente mesurable como una realidad física lo es por medio de la "entropía" en un laboratorio físico. El autor ilustra su punto estableciendo grados de probabilidad en juegos de cartas y de dados. El criterio estético más alto, la Jornada III, es el método de la evaluación estética. En la conclusión de esta sección, M. Bense también toca en el problema de las conexiones entre arte y matemáticas (perspectiva, proporción, etc), y entre el arte y el progreso (mensaje estético). Bajo la mano mágica de Bense aún la estadística llega a ser viva —esto puede, sin embargo, no decirse de algunos otros contribuyentes—. Además, un número de impresiones incorrectas echan a perder el libro.

Profesor Dr. August Closs

MARIO A. LANCELOTTI: "De Poe a Kafka.—Para una teoría del cuento". Editorial Universitaria de Buenos Aires.

En este pequeño librito —de formato reducido— esboza Lancelotti una teoría sobre el cuento entendido en su concepto más tradicional: el cuento en que el relato del suceso lo es todo. El cuento policíaco y de misterio, el cuento a la manera de Poe. Una teoría que, en sus límites, rechaza el cuento de Maupassant. Esta obra está dividida en siete capítulos, cortos pero aprovechados, cuyos puntos esenciales son éstos.

I. "El problema".—Para Lancelotti, el suceso —como acontecimiento puro y dependiente del pasado— es el verdadero asunto del cuento. El interés del cuento radica en el acto de relatar, y la narración es su estilo. Explicar el hecho es la labor del cuentista.

II. "Sociología y naturaleza del cuento".—"La ciudad crea nuevas formas —nos dice Lancelotti—, tan próximas como solapadas, de ocultamiento: lo terrible está a un paso y pronto será un género." Quiere decir esto que el crimen y la policía son

términos de un común estado social. Y no es casualidad que quien perfila el cuento moderno (E.A. Poe con "Los crímenes de la calle Morgue") pertenezca a un país de inventores, a un país en la que la ciencia se torna visible.

III. "La teoría de Poe".—A Poe debemos la primera exposición moderna de una teoría del cuento. El autor de "Narraciones extraordinarias" señala las siguientes características esenciales del cuento: la brevedad, el logro unitario de cierto efecto, la intensidad, la ausencia de finalidad estética. La estética o Belleza la reserva para el poema. Poe defiende también el estilo natural, pero si leemos "Ligeia" no parece que esté muy claro que Poe en la práctica haya seguido este punto.

IV. "El cuento como pasado activo".—En este capítulo se encierran las mejores y mayores aportaciones de Lancelotti para una teoría del cuento, a través de una deducción bien sencilla: "¿Cómo ocurrieron verdaderamente los hechos?. A partir de esta simple interrogante nace el cuento policial". El cuento supone entonces un pasado absoluto por cuanto sus primeras frases indican ya una acción ocurrida. "Acontecimiento puro, el desenlace es, en él, a la vez, la exposición y el nudo, y bastaría esta sola característica para diferenciarlo de la novela". Esta vigencia del pasado explica suficientemente su aptitud para determinados temas: irrealidad y misterio, crimen, anacronismo, excentricidad, absurdo.

V. "Los límites del cuento".—Tomando como ejemplo a Kafka, Lancelotti nos hace ver que "La madriguera" no es un cuento por cuanto la soledad y el temor ocupan el lugar del suceso. Esto vendría a demostrar que una teoría del cuento sólo puede formularse desde un punto de vista histórico-social.

Para finalizar sus consideraciones, el autor agrega dos capítulos más: VI. "Conclusiones". VII. "El tiempo en la obra novelística de Kafka".—Le interesa Kafka porque en el autor de "El proceso" se da la vigencia del pasado. Pese al considerable valor crítico y expositivo de esta obra, "De Poe a Kafka" plantea un serio problema: ¿dónde colocamos los cuentos de Maupassant, Zola, Chesterton, Chejov, "Clarín", Pardo Bazán...?

Carlos Pérez Agustí

LOS COLABORADORES

“Literatura cinematográfica” forma parte de un extenso estudio que, sobre la prosa de Azorín, prepara Carlos Pérez Agustí, profesor de Literatura Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca.

* * *

“Menéndez Pidal y la teoría del sustrato lingüístico” es un artículo de divulgación escrito por EFRAIN JARA IDROVO para la revista Anales de la Universidad de Cuenca (Nº1, Tom. XXV, Enero-Marzo de 1969), dedicada a la memoria del eminente filólogo español.

* * *

JUAN VALDANO M. ha cedido para El Guacamayo y la Serpiente un capítulo de su tesis previa a la obtención del título de Doctor en Filosofía y Letras.

* * *

Nuestro colaborador ALFONSO CARRASCO VINTIMILLA ha escrito, especialmente para el segundo número de esta revista, “Algunas notas sobre el estilo de Montalvo”.

* * *

JACINTO CORDERO ESPINOSA Y EUGENIO MORENO HEREDIA, cuyos poemas aparecen en el presente número de esta revista, son dos poetas cuencanos de las últimas promociones. Su poesía ha sido recogida por antologías nacionales y extranjeras.

* * *

“En torno al Marxismo es el texto de una conferencia sustentada por Francisco Olmedo Llorente, catedrático de Metafísica, en el Aula Magna de la Universidad de Cuenca, a petición de la Democracia Cristiana Universitaria.

* * *

Las reseñas bibliográficas de los profesores Dr. Hermann K. Weinert y Doctor August Gloss han sido traducidas del inglés por el Doctor Cristóbal Espinosa L.