



INSTITUTO UNIVERSITARIO PEDAGOGICO DE CARACAS
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATIN.
ORGANO DEL CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGUISTICAS
Y LITERARIAS "ANDRES BELLO".



LETRAS



INSTITUTO UNIVERSITARIO PEDAGOGICO DE CARACAS
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATIN.
ORGANO DEL CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGUISTICAS
Y LITERARIAS "ANDRES BELLO".



LETRAS



Donación:
Minelia de Ledezma.
01-04-88



**CUARENTA AÑOS PRESENTE
PROYECTADO AL FUTURO**

Edición extraordinaria de la revista "Letras", con motivo de celebrar el Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, cuarenta años de su fundación.

32-33

LETRAS



INSTITUTO UNIVERSITARIO PEDAGOGICO DE CARACAS - DEPARTAMENTO DE CASTELLANO,
LITERATURA Y LATIN - CARACAS - VENEZUELA, 1976

**INSTITUTO UNIVERSITARIO PEDAGOGICO DE CARACAS
CONSEJO ACADEMICO**

Director: **Luis Ramos Escobar**
 Subdirector Académico: **Guillermo Cedeño**
 Subdirector Administrativo: **José Delfín Carrillo S.**
 Jefe del Departamento de Arte: **Vicente Smart**
 Jefe del Departamento de Biología y Química: **Mireya de Olivares**
 Jefe del Departamento de Castellano,
 Literatura y Latín: **Pedro Díaz Seijas**
 Jefe del Departamento de Cultura
 y Publicaciones: **Ernesto Ortiz Sepúlveda**
 Jefe del Departamento de Educación Física: **Boris Planchart**
 Jefe del Departamento de Geografía e Historia: **César Rodríguez Palencia**
 Jefe del Departamento de Idiomas Modernos: **Rafael Artiles Huerta**
 Jefe del Departamento de Orientación y
 Bienestar Estudiantil: **Irma G. de Rodríguez**
 Jefe del Departamento de Matemáticas
 y Física: **Pedro José Colina**
 Jefe del Departamento de Prácticas Docentes: **Alfredo Urbina**
 Jefe del Departamento de Pedagogía: **Gladys Naranjo**
 Jefe del Departamento de Tecnología
 Audiovisual: **Mercedes de Villalobos**

DELEGADOS:

Delegados profesoraes: **Enrique Vásquez Fermín**
Pedro Vicente Sosa
Germán Villalobos
 Delegado de los egresados: **Carlos Roldán**
 Delegado por el Ministerio de Educación: **Silvia de Zanín**
 Delegados Estudiantiles: **Manuel Perales**
Salvador Tenreiro
Frank Andarcia

LETRAS

Director: **Pedro Díaz Seijas**
 Consejo de Redacción: **Buenaventura Piñero Díaz**
Francisco D'Introno
Luis Valero Hostos
 Secretario: **Luis Rafael Yépez**

Julio - Agosto - Setiembre 1976

SUMARIO

	Pág.
Cuarenta años de Nuestra Casa de Estudios Por <i>Pedro Díaz Seijas</i>	7
Notas sobre Enrique Bernardo Núñez: Teórico y renovador de la novelística venezolana	13
Por <i>Aura Barradas de Tovar</i>	27
Las Novelas de Ramón Bravo	47
Por <i>Patricia Thomas de Arenas</i>	47
Guillermo Meneses o la Lucha contra el Espejo	63
Por <i>Salvador Tenreiro</i>	63
Lo Fantástico, como indicio significativo en "Aura"	87
Por <i>Argenis Pérez Huggins</i>	87
De la Realidad al Mito en el "Siglo de las Luces" ..	113
Por <i>Pedro Díaz Seijas</i>	113
Realidad y Fantasía en tres cuentos de Gabriel García Márquez Por <i>Igor Delgado Senior</i>	143
Rayuela: Novela-salto. Teoría y Práctica del Juego	159
Por <i>Italo Tedesco</i>	159
Juan Rulfo, "Nos han dado la Tierra" y el "problema" de las Vanguardias Por <i>Buenaventura Piñero Díaz</i>	179
Teoría y Praxis del Tiempo Metafísico Borgesiano	200
Por <i>Iraset Páez Urdaneta</i>	204
Rumbos del Instituto Pedagógico (Crónica, febrero 1939)	206
Colaboradores de este número	229
Noticias Departamentales	229
Notas Bibliográficas ..	229



**CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGÜISTICAS Y LITERARIAS
"ANDRÉS BELLO"**

Consejo Directivo: **Oscar Sambrano U.**

Luis Quiroga T.

Luis Valero Hostos

Sección Lingüística y Dialectología: **Luis Quiroga Torrealba (Jefe)**

Minella V. de Ledezma

Francisco D'Introno

Sección Estudios Literarios: **Oscar Sambrano Urdaneta (Jefe)**

Buenaventura Piñero Díaz

Argenis Pérez Huggins

Sección Bibliografía y Documentación: **Luis Valero Hostos (Jefe)**

Luis R. Yépez

Rafael A. Rivas

Personal de Secretaría: **Elvira García Medina**

LETRAS

- Las colaboraciones para la Revista LETRAS son expresamente solicitadas.
- Las fotos y dibujos que ilustran esta publicación han sido tomados de la revista "Imagen" y elaborados por el Departamento de Tecnología Audiovisual del I. U. P. C.
- Suscripción a la Revista LETRAS:
Un año (tres números): Bs. 25.—
- Dirección: Revista LETRAS. Instituto Universitario Pedagógico de Caracas.
Avda. José Antonio Páez - El Paraíso, Caracas 102 - Venezuela.

INSTITUTO UNIVERSITARIO PEDAGOGICO DE CARACAS
Departamento de Castellano, Literatura y Latin
CARACAS - VENEZUELA, 1976



CUARENTA AÑOS DE NUESTRA CASA DE ESTUDIO

El 30 de septiembre de es.e año, se cumplen cuatro decenios de existencia de nuestro Instituto Universitario Pedagógico de Caracas. Nació el Instituto en la alborada de la vida democrática del país. Gómez, el hombre que había predominado con mano de hierro, durante veintisiete años, falleció en su retiro de Maracay en 1935. Al año siguiente se funda, lo que podría considerarse el núcleo de lo que es hoy el Instituto Universitario Pedagógico de Caracas.

¿A quién se debió la iniciativa? Hubo, indudablemente varios propulsores de la idea en un primer momento. Entre esos propulsores se destaca como ideólogo y luego como factor decisivo en los planes del Gobierno de entonces, Mariano Picón Salas.

El gran ensayista merideño, que había realizado sus estudios humanísticos en el Instituto Pedagógico de Santiago, en Chile, a su regreso al país, consideró que era necesario entre nosotros, además de las funciones que venían cumpliendo las universidades, establecer una institución de carácter superior, con miras a la formación del personal docente del país, a nivel medio. Pero a la vez que era imperiosa la necesidad de personal docente para nuestros liceos e institutos de educación media, Picón Salas pensaba que el nuevo instituto podía jugar un papel de primer orden en el rescate, fundamentalmente de los estudios humanísticos, que para entonces no habían tenido ningún desarrollo en las pocas

universidades nacionales. Así lo expresa el escritor, en el editorial de la Revista Nacional de Cultura, número cuatro, de 1939. Pensaba el escritor, que el Pedagógico podía ser un semillero en el campo humanístico, como lo ha sido en la cultura francesa, la Escuela Normal Superior.

Los primeros tres años del Instituto, fueron de tanteos. En 1939 se afianza su destino. En la entonces aristocrática urbanización de El Paraíso, en un sitio privilegiado, el Gobierno presidido por el General Eleazar López Contreras, inaugura en el mes de febrero el edificio que ha servido de sede a nuestra Casa de Estudio, desde esa fecha.

Picón Salas en el ya citado número cuatro de la Revista Nacional de Cultura, reseñaba el acontecimiento en estos términos: "Durante el presente mes de Febrero el Instituto Pedagógico Nacional se ha instalado en su nuevo edificio que es sin duda por su amplitud y magnificencia arquitectónica una de las más bellas construcciones escolares, si no la más bella que se ha levantado en la activa Venezuela de los últimos meses. Espaciosas salas de clase, anfiteatros y laboratorios, campos de juego, terrazas y jardines dan al establecimiento una calidad y un ámbito material susceptible de aprovecharse, también, en una obra espiritual intensa".

Junto con el nuevo edificio el Instituto contaba con una calificada misión de educadores universitarios chilenos, presidida por el profesor Juan Gómez Milla. Entre esos educadores habían venido amigos y compañeros de Picón Salas, de los días de Chile. Humberto Casanueva, Eugenio González, Humberto Fuenzalida, Humberto Parodi Alister, entre otros, figuras jóvenes y eminentes en las letras y la docencia continental, se encontraron entre los misioneros.

En el acto inaugural del edificio, hablaron el Director del Pedagógico, Rafael Escobar Lara y el Jefe de la Misión chilena, Profesor Juan Gómez Milla. Escobar Lara, cuya formación pedagógica procedía de la Universidad chilena, dijo

en su discurso: "Este Instituto Pedagógico, que hoy inicia una nueva vida, con la decidida cooperación del Ejecutivo Federal, está llamado a realizar en nuestro medio una doble misión. Será un centro de estudio y perfeccionamiento para los futuros profesores de la enseñanza Secundaria y Normalista del Estado, y será también, un centro de Cultura Superior donde se remoce y oriente nuestra anquilosada cultura humanista, que haciendo a un lado viejos y rutinarios sistemas académicos, tome un ritmo nuevo y creador, aborde el estudio de los problemas del momento que vive hoy el mundo y proyecte sobre nuestro medio una orientación positiva, para reinspirar en nuestra tierra nuevas formas de convivencia, donde será una realidad concreta el respeto al derecho ajeno y el reconocimiento del deber que el ejercicio de todo derecho envuelve".

Juan Gómez Milla, por su parte expresó: "El Instituto Pedagógico Nacional va a trabajar con dos cosas que son extremadamente delicadas: con la verdad y con la juventud. Por eso es por lo que las condiciones generales en que se desenvuelve su trabajo y la preparación científica que en él se imparta deben constituir una garantía segura para la comunidad nacional en que va a vivir y a la cual le va a aportar su energía constructiva".

Han pasado cuarenta años. El Instituto ha cumplido jornadas decisivas en la vida cultural, venezolana. Sin lugar a dudas ha cumplido con gran firmeza, el papel que sus fundadores le encomendaron. La conformación y la orientación de la educación media en el país, por lo menos durante los primeros tres decenios de su existencia, han correspondido a nuestra Casa de Estudio.

El Pedagógico, como centro de estudios superiores, ha tenido una alta significación, tanto en el campo docente, como en el campo de la investigación. Ya son muchas las generaciones de educadores que han pasado por sus aulas. Y allí han estado en contacto con eminentes figuras, en los pri-

meros tiempos, la mayoría venidas de otras partes. Además de los venezolanos Picón Salas, Eloy González, García Chuecos, Humberto García Arocha, Reyes Baena, ilustres catedráticos extranjeros han contribuido a la proyección de la enseñanza humanística y científica en el Instituto Universitario Pedagógico de Caracas. Allí están los nombres de Augusto Pí Suñer, Pablo Vila, Angel Rosenblat, José Luis Sánchez Trincado, Edoardo Crema, Domingo Casanova, Teodoro Isarria, Juan Chabás y muchos otros que sería imposible mencionar en su totalidad en esta breve reseña.

Al hacer un hito en el camino, el balance de los primeros cuarenta años del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, resulta harto positivo. En el campo de las humanidades, correspondiendo a la misión asignada por sus fundadores, creemos que nuestra Casa de Estudio, ha cumplido en gran parte esa misión. Sería complejo un análisis explicativo de tal afirmación.

Pero, a veces lo que está a la vista, no requiere explicación. El avance en los estudios lingüísticos y en las nuevas orientaciones de los estudios literarios en el país, cuentan al Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, entre sus abanderados. Nuestro número anterior de Letras, recogía una muestra en el campo lingüístico de las investigaciones que se han venido realizando durante varios años entre nosotros, a nivel de post-grado. Ahora este número, el 32-33 dedicado a exaltar la jornada de cuarenta años de vida de nuestra Institución, representa una muestra de la investigación literaria, de su orientación, de los modernos enfoques que la literatura ha planteado en nuestros días a los estudiosos de la materia. Creemos que la mejor manera de honrar fecha tan significativa para la educación y la cultura venezolanas, es ofrecer al país el fruto, de algo que es cosecha sazónada en la laboriosa tarea de indagar y de crear.

Por eso el número 32-33 de Letras, en vez de ser un memorial de exaltación del pasado, es la realización de un pro-

grama, que a los cuarenta años de nuestra Casa de Estudio, nos sitúa en un nivel privilegiado en los modernos estudios literarios latinoamericanos.

Así los cuarenta años de existencia del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, serán, antes que ocasión para recordar, ocasión para realizar.

PEDRO DÍAZ SEIJAS.

Caracas, febrero 1976.



Enrique Bernardo Núñez. (Dibujo de Iginio Yepes)

NOTAS SOBRE ENRIQUE BERNARDO NUÑEZ: TEORICO Y RENOVADOR DE LA NOVELISTICA VENEZOLANA

AURA BARRADAS DE TOVAR

INTRODUCCION

Por insinuación de Domingo Miliani, quien nos animó a trabajar la obra narrativa de Enrique Bernardo Núñez, hemos tenido oportunidad de adentrarnos en la novelística de este autor, verdaderamente renovador de la creación novelesca en Venezuela.

Conocíamos de Enrique Bernardo Núñez su labor periodística, sus actividades como Cronista de la ciudad de Caracas, atento a captar en sus comentarios la vida de una capital, que iba dejando atrás su pasado para convertirse en gran urbe. Lo evocamos como hombre bonachón, siempre dispuesto a atender a los jóvenes en su oficina del Concejo Municipal, allá en nuestros tiempos de estudiante.

Habíamos hecho una lectura de *Cubagua* para cumplir asignaciones hechas por el profesor Edoardo Crema en la cátedra de Literatura

Venezolana, pero hasta allí habíamos llegado. Estábamos cursando el segundo año en el Instituto Pedagógico en 1950 cuando Enrique Bernardo Núñez fue nominado para el Premio Nacional de Literatura:

... No creo haber escrito un libro que merezca en realidad el premio nacional de Literatura. Es más: no creo que en los últimos años —al menos desde los tiempos de "Doña Bárbara"—, se haya publicado un libro que merezca tal recompensa, lo que llama un premio nacional de Literatura. Ni en prosa ni en verso. Y para que no se crea que esta manifestación es hija de falsa modestia o de hipócrita interés, diré que de haber sido posible lo hubiera escrito. Ideas no me faltan. Si hubiera podido realizar algunos de mis proyectos literarios, "Orinoco", por ejemplo, o el libro que se quedó en germen, en mi reportaje sobre el incendio de Lagunillas, o de algún otro en cartera, tal vez aspiraría a merecerlo...¹

Nos impresionamos entonces, con este hombre preocupado por el destino de la cultura del país, que veía el compromiso que significaba un galardón de tal naturaleza: "En un premio de este género va envuelto el prestigio de Venezuela, y una obra así recompensada debe ser de gran aliento y de la más alta significación..."²

Posiblemente esta modestia —en un país como el nuestro— donde hay que pregonar lo que se hace para no pasar desapercibidos, haya determinado el injusto e inmerecido olvido en que han permanecido sus últimas novelas: *Cubagua* (1931) y *La Galera de Tiberio* (1932), donde ensaya nuevas técnicas en el momento en que la mayoría de nuestros narradores estaban todavía apesados en el regionalismo y en el discurso rimbombante de corte modernista.

Elementos, que aparecen como innovaciones en los novelistas del boom latinoamericano habían sido ensayados en la década del 30 por Enrique Bernardo Núñez en las obras señaladas. Además expone en ensayos, crónicas y comentarios periodísticos en sus columnas *Signos en el Tiempo* y *Bajo el Samán* (recogidos posteriormente), algunos aspectos teóricos sobre su concepción de la geografía, la historia, el papel de los intelectuales en la sociedad, su concepción de la novela y el público.

—En *La Galera de Tiberio* —a través del personaje— Herr Champhausen teoriza sobre la historia, porque ésta es para él hilo con-

1. Enrique Bernardo Núñez, "Entrevista en Noticiero de las Artes y las Letras", *El Nacional*, 29 enero 1950, p. C4

2. *Ibidem*

ductor hacia un pasado lleno de magia y poesía, atemporalizado en el mito, pleno de posibilidades para su creación.

La riqueza de la obra novelística de este autor nos llena de asombro por su concepción revolucionaria de la obra narrativa y por la difícil sencillez de su discurso. Estos motivos nos han llevado a titular este trabajo: *Notas sobre Enrique Bernardo Núñez: teórico y renovador de la novelística venezolana*.

Metodología de trabajo.

Enrique Bernardo Núñez fue ante todo un periodista, un intelectual que hizo de ese quehacer un medio de vida y un vehículo para transmitir su preocupación de ciudadano por el destino del país. Consideraba que el ser humano necesita un incentivo que lo haga marchar al ritmo que le dictan los días:

"El hombre necesita un ideal para vivir. No se conforma con los bienes de este mundo. Necesita algo más para explicar su existencia. Un político que quiera tener éxito ha de inventar un ideal. Naturalmente no un ideal inerte sino un ideal que ponga en movimiento los hombros y les dé ocasión de ejercitar sus capacidades y descubrirlas".³

A través del periodismo dictó normas para aprender a amar y conservar lo que nos define como pueblo venezolano. A estas notas periodísticas, a esos comentarios hechos al correr de la pluma, aparentemente sencillos, pero profundos como todos sus planteamientos hemos ido para organizar y reunir lo que está disperso: su teoría sobre su concepción de la literatura y especialmente de la novela.

Nos concretaremos a estos aspectos teóricos:

1. El autor. Los intelectuales y la visión que el novelista tiene sobre ellos.
2. La historia, la geografía y el mito en relación con la novela.
3. Teoría de la novela en sí.

Señalados estos aspectos teóricos pasaremos a comprobar si estos principios se cumplen total o parcialmente en las novelas mencionadas, que corresponden a una que podríamos llamar segunda etapa y son la culminación de un proceso creador que se inicia con *Sol Interior* (1918), *Después de Ayacucho* (1920), *La ninfa del Anauco* (1928).

3. *Idem*. "Pancismo", *Signos en el Tiempo*, p. 34

En la praxis estudiaremos:

1. El papel de los intelectuales en *La Galera de Tiberio*.
2. Historia atemporalizada y mitificación como procedimiento narrativo.
3. La novela en la novela misma.

Finalizaremos con algunas conclusiones que complementan la Teoría expuesta en la Parte I y la Praxis en la Parte II.

Parte I. La teoría.

1.1. *El autor. Los intelectuales y la visión que el novelista tiene sobre ellos.*

Enrique Bernardo Núñez (1895-1964), recuerda en sus crónicas la Venezuela en que transcurrió su infancia y adolescencia y cómo fue apreciando poco a poco la existencia de lo que él llama: la otra *Venezuela Heroica*:

"Algo sospechábamos entonces, al observar en torno nuestro, de la existencia de otra clase de héroes de la cual no hablaban los textos. Ni ellos mismos llegaban a suponerlos, y se hubieran considerado ofendidos en su modestia. Algo de esto podía suponerse en los mismos bancos de la escuela, en las conversaciones de alumnos, cuyos padres sabe Dios de qué sacrificio se valían para comprarles libros y cuadernos, por insignificantes que fueran sus precios..."⁴

Pensaba que el pueblo está lleno de valores y que esa propaganda de verlo sólo en sus defectos era una injusta manera de enjuiciarlo:

"Por encima de todo ha sido siempre un pueblo endurecido en la fatiga y el trabajo, aún en sus épocas más precarias. Más inclinado a labrar la tierra y a los trabajos del mar, que a ser simple tocador de cuatro y maracas..."⁵

Este conocimiento de su país, de la sencillez de sus habitantes, le hace ver el gran peligro que representa la llegada de la fácil riqueza petrolera y con ella la imposición de una forma de vida extraña y artificial, especialmente en las ciudades, centros abiertos a la despersonalización.

4. *Idem*, "Acerca de Venezuela Heroica", *Bajo el Samán*, p. 149

5. *Ibidem*

CUBAGUA

Hacia el este se encuentra Paraguachí y más allá la playa del Tirano, un paisaje de rocas y alcatraces, así llamada por haber desembarcado allí el famoso Lope de Aguirre con sus marañones. Desde el Perú siguió el camino de los ríos hacia el mar y se apoderó de la isla con una estratagema que revela su manera de conocer los hombres. Como los vecinos estaban alborotados y el gobernador indeciso en permitir el desembarco, Aguirre propagó el rumor de que llevaba grandes riquezas, manifestándose liberal en sus presentes y obligaciones. Dió por una vaca una copa de plata y a otro regaló un capote de grana guarnecido de oro. Desde aquel momento el gobernador ambicionó, con los deseos más ardientes, apoderarse de los bergantines: pero una vez en tierra, tras muchas palabras y negociaciones, Aguirre hizo salir parte de sus hombres que con gran arcabucería y muchas lanzas y agujas prendieron al gobernador y sometieron su gente. Don Juan de Villandrade hubo de hacer el camino de La Arunciación en las sncas de su propio caballo montado por Aguirre, que le prodigaba los miramientos de una cortesía burlesca. En una crónica antigua, reproducida en el "Heraldo de Margarita", se lee lo siguiente:

"El traidor Lope de Aguirre y los demás rebeldes que él acaudillaba, con increíble maldad de sus torvos ánimos, cometieron en la Margarita toda especie de crímenes. Después de apoderarse de la fortaleza se dirigieron con horribles blasfemias a quitar el rollo, que era de madera de guayacán, erigido en la plaza, y con mucho esfuerzo no pudieron derribarlo, en lo cual se hizo manifiesta la voluntad divina. Raro era el día en que el monstruo no inventaba una nueva maldad. (Continúa en la página 70)

♦
...y las tapias blancas de sus corrales ornamentadas de plátanos.



Dibujo del pintor Fabbiani con el cual se ilustró una de las ediciones de "Cubagua"

Pero la humilde pulpería cambia de nombre, adopta una organización distinta. Es un edificio moderno en medio de elegantes urbanizaciones con casas estilo Hollywood, donde el mismo paisaje se modifica. Barrios aislados que se alejan y dan la espalda a la vieja ciudad llena de andamios, de fábricas, de bares, de palabras exóticas..."⁶

Esta visión que tiene del país determina la concepción que tiene del intelectual: un hombre comprometido con los problemas de su tiempo, en búsqueda permanente, capaz de captar con su intuición la vida que gira a su alrededor, diferente del ser alicaído, que no es sino una caricatura del mismo: "Un pensador bien distinto de ese otro pensador enclenque y miope, con las manos en los bolsillos de los pantalones caídos, perplejo e impotente..."⁷

Un intelectual es un hombre de acción, no un sedentario encerrado entre libros, hombres como Cervantes y Garcilaso, comprometidos con su obra y con el destino de sus países: "Es preciso ser soldados, exploradores, obreros. En la antigüedad y en el siglo XVI, los poetas, los oradores, sabían muy bien de esto..."⁸

Pero muchos intelectuales sólo se ocupan de cuidar su posición; han sido absorbidos por los convencionalismos y perdido el derecho a expresarse libremente: "...la molicie, el ocio y la domesticidad, concluyen por debilitar las mejores fuentes del espíritu"⁹

Como consecuencia del sometimiento, el intelectual pierde su hábito creador y entra a repetir frases hechas, temas de camarillas, porque no tienen qué decir, están castrados y desde su posición holgada sólo pueden dar recetas "para escribir sin escribir nunca".

La tranquilidad en el creador es un don maravilloso, siempre que ello no conlleve el convertirse en "criado de personas ricas", o en una especie nueva "la de los escritores mudos" que temen decir algo por no ofender a los que dirigen, a cuya sombra medran en posiciones burocráticas.

Para E.B.N. la gran tragedia de Venezuela ha sido: la de sus intelectuales, que han enajenado su función esencial en busca de posiciones, abandonando la satisfacción, que se consigue en la acción cotidiana: "...esa fuerza que no puede hallarse sino en la diaria lucha o en el aire libre en medio de durezas y asperezas"¹⁰

6. *Idem*, "El cambio que presenciamos", *Ibidem*, p. 113

7. *Idem*, "Intelectuales", *Ibidem*, p. 91

8. *Ibidem*

9. *Ibidem*, p. 93

10. *Ibidem*, p. 93

Por ello no es raro que a pesar de la abundancia de temas, que ofrece la realidad nacional, discutan sobre temas ya gastados, poco comprometedores: "Triste situación la de los que no pueden escribir lo que desean, sino páginas atildadas, cuando hace buen tiempo o memorias de ultratumba"¹¹

Se señala como intelectual comprometido con Venezuela y ve que el drama del país y quizá del mundo es el de una cultura hueca y el de unas palabras que han perdido su sentido y se repiten como fórmulas pero que no calzan estrictamente a los hechos.

El escritor tiene ante sí una vida de renuncia si desea crear algo imperecedero, pero ello requiere firme voluntad ante el halago:

"Raro es el hombre que ha creado algo o le ha impreso una huella a su época que no se distingue por esa sobriedad y economía y avaricia de su tiempo y aún pasan por en medio de los esplendores como ajenos a ellos"¹²

E.B.N. considera la situación de los intelectuales con la de los niños, los intelectuales acomodaticios son como los niños ricos que tienen una hermosa casa, con parques y flores, y miran con envidia a los niños pobres que se divierten con cualquier cosa. Fue E.B.N. de los segundos, de los que vivió en medio de estrecheces pero creando libremente, sin imposiciones, ni temores; atento sólo a que su mensaje fuese para la mayoría: "Una literatura, una prensa que no llegue al pueblo del mar y de la tierra adentro, tendrá mucho de artificio. Será tema de señoritos intelectuales en tertulias y salones"¹³

1.2. *La Historia, la Geografía y el Mito en relación con la Novela.*

E.B.N. se definió claramente como hombre comprometido con el destino del mundo y especialmente con el de Venezuela: "De mí sé decir que he vivido intensamente el drama de mi propio país, por lo mismo el de mi tiempo y que he transitado por todos los caminos de su angustia"¹⁴

Comprendía que hay que enseñar a nutrirse de las tradiciones, del pasado, de la historia y que teníamos que hacer de ésta una ciencia sin mentalidad colonial, expresar a través de ella la verdad y no dejarnos embaucar por las mentirosas cifras de los economistas.

11. *Ibidem*, p. 92

12. *Idem*, "Quincuagésima", *Signos en el Tiempo*, p. 21

13. Entrevista en Noticiero de.

14. *Idem*, "De una a otra guerra", *Bajo el Samán*, p. 123

Le correspondió vivir una etapa dura de la humanidad: la de las dos guerras mundiales, motivo por el cual se observa en él cierto escepticismo e incertidumbre porque "Las renovaciones se hacen a base de infinitos padecimientos y la Historia apenas si puede recoger una parte mínima del dolor humano".¹⁵

Considera que hay que dejar a un lado "panteones y museos" y volver a la naturaleza, a nutrirnos de la savia profunda de la tierra, a su poesía y a su gracia primigenia: "Recluidos en nuestra soledad nos está invitando a seguir sus pasos y reconstruir con nuestras nociones el mundo que nos rodea".¹⁶

Por ello debe enseñarse al niño y al adolescente a sentir la poesía en el descubrimiento de las cosas sencillas: un terreno, un mineral, una planta, las montañas, los ríos, el mar, en una palabra: el paisaje. Un mapa no puede verse como algo inerte, sino ir a lo que está en él en forma subyacente: el misterio de la tierra:

"Con el primer verso los adolescentes deben pintar el primer mapa. Un mapa nos describe el aspecto, el carácter, las propiedades de un país o de una región (. . .). Los luminosos colores de un mapa nos hacen trazar itinerarios, a veces los más espirituales. . ." ¹⁷

Para él no hay separación entre Ciencias y Humanidades, el geógrafo, el botánico, el filósofo al igual que los poetas, deben despertar curiosidad e interés por la ciencia que es también poesía.

". . . Es preciso que los poetas se inspiren en esos motivos —los de la ciencia—, y los literatos se dediquen a escribir hermosos tratados de geografía, astronomía o botánica. Nuestra poesía comienza con una oda a la agricultura y es ejemplo digno de imitarse. . ." ¹⁸

No es raro que un hombre de una visión tan amplia, que no conoce fronteras en la creación del hombre, que hermana Ciencia y Poesía, que no separa Geografía e Historia, vea el tiempo como algo infinito en el cual los hechos se repiten aunque cambien los nombres de los actores.

Para uno de los personajes, Herr Champhausen, profeta de la historia, ésta no ofrece misterios, porque al igual que el *corsi* y *ricorsi* del

15. *Idem*, "Discurso de incorporación a la Academia de la Historia", *Ibidem*, p. 241

16. *Idem*, "Una ojeada al mapa de Venezuela", *Ibidem*, p. 27

17. *Ibidem*, p. 29

18. *Ibidem*, p. 28

que habló Vicco, lo que ocurrió antes se volverá a dar en forma similar. Si en el Imperio Romano todos los caminos llegaban a Roma y los sometidos a su férula pagaban tributos, ahora todo pasa por Washington y los gobernantes latinoamericanos necesitan del asentimiento de los Estados Unidos: es la fuerza del imperialismo, sucumben unos y aparecen otros.

Si antes se perseguía a los cristianos, ahora se persigue a los comunistas; si ayer fue el poder de Roma, ahora es el de los Estados Unidos y sus aliados:

"Toda la tierra fue rodeada por una misma línea de aviación. Las cosas tenían el mismo precio en Filipinas que en Bogotá. Había un poder único compartido entre dos o tres naciones. El sueño tantas veces acariciado se realizaba, puesto que de las conferencias y arreglos entre estos poderes resultaban leyes y reglamentos que regían la voluntad de los hombres. . ." ¹⁹

Para destacar el poco valor espiritual de los nuevos conquistadores, el narrador señala con ironía:

"Los Estados Unidos quisieron emplearlas en obras dignas de un gran siglo. Construyeron sobre el Atlántico una plataforma y pronto fue posible ir de un continente a otro con un contrabando de licores, un equipo de "Golf" y una cabaretista. . ." ²⁰

E.B.N. se declara nacionalista, hay que crear conciencia de los problemas y los escritores no pueden dedicarse al "arte por el arte": "Nunca he vivido en torres de cristal para padecer de intelectual purismo".²¹

Por eso el gran tema es Venezuela: "La inmensa tierra venezolana, cruzada de ríos".²²

Las diferentes regiones de Venezuela le parecen atractivas como tema y escenario y considera que los políticos, perdidos en el burocratismo han dejado a un lado la ruta que nos dejaron los antepasados. Para E.B.N., Geografía e Historia constituyen una estructura, una red, un todo donde está la poesía, pero también el futuro del país representado

19. *Idem*, *La Galera de Tiberio*, p. 19

20. *Ibidem*, p. 29

21. *Idem*, "De una a otra guerra", *Bajo el . . .*, p. 123.

22. *Idem*, "Destino histórico y destino geográfico", *Ibidem*, p. 13

por su riqueza material y espiritual. Se impone signar con paso firme la ruta que nos señalaron nuestros ancestros:

"Todas las quinarias no tienen el precio de Paria, el golfo entre Trinidad y Costa Firme, el paraje que Colón llamó Jardines. De un lado los navíos, del otro los aviones lanzándose en vuelo de reconocimiento y posándose en las islas junto con las zancudas. Se comunica con el Delta del Orinoco. Ruta de conquistadores, de Almirantes. De pueblos de fuerte voluntad, de gran ambición y poderío: legado del siglo XVI a la nación que supiera mantenerlo. . ."²³

El paisaje le hace evocar los hechos históricos. Geografía e Historia confluyen en el ancho mundo de la tradición. Confusión de orígenes, fábula e historia, que hermanan los grandes hitos de nuestro devenir atemporalizados en la realidad mítica: "La ruta del Dorado nos pone en comunicación con el hombre primitivo. En su horizonte destella un mundo poético de inmenso valor humano".²⁴

La Conquista y la Independencia son rutas que nos llevan al mundo de lo primigenio: "El Dorado y la libertad son dos maneras de concebir la historia y también un camino hacia los orígenes".²⁵

Compara la Conquista con la Independencia, los episodios de una con los de la otra, pero singulariza a la última como superior y más humana porque el afán de oro que movió a los conquistadores y hoy a los modernos imperios tiene sus espejismos y las riquezas a veces no bastan para detener la decadencia.

Por eso en la Historia hay estratos superpuestos, vetas de un mismo y único terreno:

"Por la tierra de Venezuela pasan los caballeros del Dorado y más tarde los que van en busca de Libertad. Son dos grandes objetivos llamados por algunos mitos o espejismos. Dos rutas que se entrecruzan y pueden hallarse bajo las capas de la historia maestra. . ."²⁶

En *Cubagua* y *La Galera de Tiberio* cobra gran importancia lo mítico y es que cuando queremos ir a la entraña de la vida de los pueblos tenemos que hurgar en los mitos para ver como éstos han comenzado a ser.

23. *Idem*, "Una ojeada al mapa de Venezuela", *Ibidem*, p. 15

24. *Discurso de Incorporación*, p. 21

25. *Ibidem*, p. 21

26. *Ibidem*, p. 20

La importancia de los mitos radica en que a través de ellos se revelan "modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto de la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría".²⁷

1.3. Teoría de la novela en sí.

Las notas de Enrique Bernardo Núñez sobre la novela no son muy amplias, pero sí lo suficientemente expresivas para determinar su opinión sobre la temática, el novelista como emisor, el papel del público, la relación entre novela e historia, así como también para darnos cuenta de la originalidad del autor que mezcla hechos reales y fantásticos, sin explicar cómo se concatenan unos con los otros.

No es raro que E. B. N. sea un renovador de la novela en nuestro país porque consideraba que la misma estaba "metida en un callejón sin salida".²⁸

Esta renovación estaba en relación directa con la libertad del creador para decir la verdad sin cortapisas, porque el autor que calla lo que siente no puede ser héroe: "El mayor heroísmo de todos es decir la verdad acerca de sí mismo. O lo que uno cree su propia verdad".²⁹

El rico arsenal de que dispone el novelista está en la realidad, en la vida cotidiana, en el pasado que nos llama con la magia de su misterio. El novelista tiene que observar lo que pasa a su alrededor: "Multitud de personajes, una vida en plena transformación corre por nuestro lado en busca de un novelista".³⁰

Pero los narradores enajenados tienen miedo de que sus personajes puedan ser relacionados con los del medio, lo que podría traducirse en la pérdida de la protección de individuos importantes. Son los intereses de los novelistas los que le impiden expresarse, pero "una época tan rica en aspectos, significados, caracteres, espera un novelista que es como decir su historiador".³¹

El problema de la novela no es la falta de temas sino la actitud de los novelistas, incapaces de desatar la cadena que le imponen sus intereses. E. B. N. se sintió compenetrado con Stendhal, cuyas obras causaron indiferencia en sus contemporáneos, en el público de su época que prefería la literatura palabresca de un Chateaubrinad o de un Sal-

27. Mircea Eliade. *Lo Sagrado y lo Profano*, p. 17

28. *Idem*, "La Novela", *Bajo el*, p. 94

29. *Idem*, "De mis cuadernos de notas", *Ibidem*, p. 98

30. *Idem*, "La Novela", *Bajo el*, p. 95

31. *Ibidem*, p. 95

vandy. E.B.N. quizá se sentía identificado con Stendhal por sentir a su alrededor un público lector semejante.

La conciencia de la existencia de un lector virtual que estaba en el futuro, determinó que Stendhal fuese conciso y breve y que se preguntase a propósito del éxito de los autores favoritos: Dentro de veinte años ¿quién pensará en la hojarasca de aquellos caballeros?».32

E.B.N. ve con reserva el juicio de los contemporáneos que endiosan escritores mientras desdeñan a otros de verdadero talento. Por encima del juicio adverso del público, el novelista debe jugar "un billete de lotería, cuyo premio mayor se reduce a esto: ser leído" en el futuro. Esta fe tiene como base la convicción de que hay escritores que se adelantan a su tiempo y se pregunta irónicamente: "De esas montañas de papel impreso, sobre todo de esos artículos sabios que los escritores formales dirigen al público desde sus cómodas butacas de gabinete, ¿cuántos libros de hoy se leerán dentro de cuarenta, cincuenta años?».33

Considera que la ambición de todo novelista debe ser la que señala Stendhal: hacer vibrar al que lee. "Una novela es como un arco, la caja del violín que produce los sonidos en el alma del lector".34

El primer deber del novelista es no ser fastidioso, y evitar que el lector sufra lo que Stendhal "con la pesadísima novela de Terrasson que le hacía leer su abuelo".35

Hay que presentar siempre una sorpresa, pero tanto los novelistas mediatizados como los políticos tratan de encantar con sus frases misteriosas de tipo cliché mientras reclaman la verdad y el heroísmo que son incapaces de dar.

El resultado de la posición acomodaticia de los novelistas tiene sus consecuencias que se reflejan en su creación y determinan la crisis en que está la novela:

1. La existencia de "escritores que se inventan a sí mismos, los hay también inventados por los demás".36

2. La producción novelística es insincera, hueca y convencional "hinchada de mala prosa, no llega nunca al corazón. No llega como no llega el heroísmo con frases".37

A propósito de la discusión sobre la crisis de la novela que se plan-

32. *Idem*, "Políticos y novelistas", *Ibidem*, p. 95

33. *Ibidem*, p. 96

34. *Ibidem*

35. *Ibidem*

36. *Idem*, "La Invención del escritor", *Ibidem*, p. 96

37. *Ibidem*, "Políticos y novelistas". *Ibidem*, p. 96.

tea en la prensa en 1957, E.B.N. señala que las estadísticas demuestran que existe mayor interés por otras manifestaciones: "El gusto por la historia, el ensayo y los libros de ciencia es mayor en los últimos tiempos" y asegura que ello es explicable porque "algunas novelas consideradas geniales alcanzan las cimas más altas del humano aburrimiento".38

Para E.B.N., Novela e Historia se confunden, porque la magia de las épocas pretéritas que tanto seduce debe aprovecharse al lado del material que ofrece la vida de todos los días, las circunstancias que rodean a los seres del común y del corriente "aprovechar el material novelable que hay en las vidas oscuras cuya historia no llega a la otra historia".39

Ya E.B.N. nos ha señalado la existencia de seres abnegados, héroes anónimos que constituyen lo que él llama la otra Venezuela Heroica.

Al referirse a su novela *Cubagua*, señala que está lejos de creer que la misma sea "una novela propiamente dicha, aunque este género admite hoy las formas más diversas".40

Recuerda que el objetivo que perseguía con esta novela era dar una obra donde no tuvieran cabida los personajes reformistas "como lo tenían en la mayor parte las novelas venezolanas escritas hasta entonces o no hubiese pesados monólogos de sociología barata".41

Es inexplicable la indiferencia con que recibieron los críticos una creación novelesca tan novedosa. Si no se leyó ayer, hoy merece toda la atención de los críticos y el juicio de Argenis Rodríguez de que no había podido leer las novelas de E.B.N. porque le producen tedio, no es más que el alarde de quien quiere señalarse. Domingo Miliani lo juzga auténtico renovador con su novela *La Galera de Tiberio* y agrega: "pero quizá esta obra como *Cubagua* no tuvieron lectores en el momento de su aparición; su mensaje y aportes han sido materia de revalorización en nuestros días".42

En efecto, E.B.N. señaló que uno de los problemas más graves del escritor en Venezuela era el de la indiferencia y el desprecio del

38. *Idem*, "Historiadores y novelistas", *Ibidem*, p. 103

39. *Idem*, "Historiadores y Novelistas", *Ibidem*, p. 102

40. *Idem*, "Algo sobre Cubagua", *Ibidem*, p. 106

41. *Ibidem*, p. 107

42. *Narrativa y narradores venezolanos*, p. 87

43. E.B.N., "Signos en el tiempo", *El Nacional*, 27-9-1950

medio: "Es evidente que casi todos los libros que se publican no son leídos, sino por muy reducido número de personas, a veces únicamente por el propio autor".⁴³

Consideraba más grave aún el problema de los críticos, en cuyos comentarios se notaba desconocimiento de la obra y del pensamiento del autor fuese "el juicio favorable o desfavorable".⁴⁴

La convicción de la indiferencia del público ante la labor creadora, la falta de aliento, la hipocresía y la falta de honestidad de los intelectuales le hicieron pensar que el mejor vehículo del escritor era la prensa. "Si el libro no se lee, el artículo puede serlo alguna vez".⁴⁵

44. *Ibidem*

45. *Ibidem*

NOTA: La II parte de este trabajo —*Praxis*—, aparecerá en el N° 34 de la Revista "LETRAS".

LAS NOVELAS DE RAMON BRAVO

PATRICIA THOMAS DE ARENAS

1. INTRODUCCION
2. EL NOUVEAU ROMAN FRANCES Y LAS NOVELAS DE RAMON BRAVO
3. LA REALIDAD NACIONAL EN LAS NOVELAS DE RAMON BRAVO
 - a) LAS 10 P.M. MENOS NUNCA
 - b) BAJO SU DESAHUCIADA PIEL
 - c) SOBRE ALGUN TEJADO COMENZARA LA GUERRA
4. CONCLUSIONES
5. NOTAS
6. BIBLIOGRAFIA



La autora del presente trabajo, Patricia Thomas de Arenas, con el escritor Ramón Bravo

INTRODUCCION

"No hay arte revolucionario sin forma revolucionaria". Con esta frase de Maïacovski, Ramón Bravo enjuicia la novelística de la generación actual de escritores venezolanos y define su propio arte. Ramón Bravo es un revolucionario dentro de la narrativa contemporánea venezolana, está emparentado con el "nouveau roman" francés y por ende con la vanguardia de la literatura occidental.

Ramón Bravo rechaza no sólo la novela tradicional lineal sino también la concepción del hombre y de la sociedad sobre la cual tal novelística se fundamentaba. Está íntimamente convencido de la necesidad imperativa de renovar no sólo la concepción de novela sino la propia noción del hombre y la inteligibilidad del mundo real y creado. "Considero que el conocimiento del hombre ya no es posible. La novela está imposibilitada para una aprehensión total de la realidad: la verdad ya no es posible. Ese vacío entre lo falso y lo verdadero, donde la autenticidad es un mito, donde el compromiso no tiene sentido, donde la literatura sucumbe, donde la historia se eclipsa, trato de expresarlo en mis novelas".¹

1) Ramón Bravo. Entrevista en el diario "El Nacional". Papel Literario. 18 Junio 1967

Así, las novelas de Ramón Bravo se alejan conscientemente de lo anecdótico, tiempo, argumento, desenlace y de los personajes, buscando en cambio una comunicación más directa y mucho más auténtica con el mundo creado y con el lector. Crean un universo aparentemente incoherente donde no sucede nada, donde las escenas yuxtapuestas no llegan a ningún final porque el autor no busca nada, no está al servicio de ninguna ideología. "Lo que busco expresar en mi narrativa es la sola presencia del hombre y de las cosas en el mundo. Tal y cual se presentan a mi conciencia... mis novelas son enigmáticas ya que no buscan convencer ni tranquilizar a nadie, sino más bien desconcertar, espantar. Yo obligo todo el tiempo a mi lector a que participe en la propia creación de la obra, a medida que él avanza en la lectura. Ahora el riesgo para ambos es el mismo".²

Por su concepción y su forma, las novelas de Bravo tienen un parentesco directo con el "nouveau roman" francés. Las dos primeras novelas, "Las 10 p.m. Menos Nunca" (1964) y "Bajo su deshauciada Piel" (1967), son creaciones imbuídas de las mismas actitudes filosóficas y escritas con las mismas audacias formales que se encuentran en el "nouveau roman" francés.

Cuando se publicó "Las 10 p.m. Menos Nunca", los críticos la calificaron en términos agresivos e injustos. Juan Angel Mogollón y Miguel Donoso Pareja contestaron a esos críticos defendiendo el mérito de este joven escritor que osaba inaugurar el absurdo en la narrativa venezolana. "Es curioso —escribe Mogollón— cómo algunas personas pueden contemplar (y hay quienes lo hacen con sincero éxtasis y aparatosa admiración) los cuadros y esculturas en las exposiciones de nuestros días. Y escuchan, con igual deleite la música electrónica. Estas mismas gentes leen a Ionesco y a Samuel Beckett... Pero si un joven venezolano escribe una novela absurda le miran un poco al reojo, como gallina que mira sal".³

La actitud, a veces francamente hostil de la crítica venezolana se debe a dos razones: la forma revolucionaria de la escritura, al supuesto nihilismo y la aparente falta de compromiso por parte del autor. Hay que recordar que las dos primeras novelas de Bravo fueron publicadas en 1964 y 1967 respectivamente, o sea durante los dos años del auge de la novela testimonial. Según el Dr. Oswaldo Larrazábal, a partir de 1959 se inauguró una nueva era novelística en Venezuela. El principal interés de esta nueva novelística es la realidad inmediata venezo-

2) *Ibíd*

3) Artículo en el Papel Literario "El Nacional", 2 de mayo 1965. Juan Mogollón, "Las 10 p.m. Menos Nunca".

lana. Los escritores se esfuerzan por escribir "la historia de una comunidad antes de la historia".⁴ En las 140 novelas catalogadas por el Dr. Larrazábal, ya están historizadas algunas parcelas de la realidad nacional: el caso Gómez y sus derivaciones, la política, la violencia y la guerrilla, lo socio-político, el sufrimiento de las masas, la inicuidad del sistema imperante — todo eso y mucho más son los temas principales de la novelística contemporánea venezolana de forma tradicional y lineal. No es de extrañar entonces que la narrativa de Ramón Bravo parezca producto raro y exótico en comparación con la mayor parte de las novelas venezolanas.

Bravo rechaza las formas tradicionales y adopta técnicas de la novelística moderna de vanguardia, poco conocidas en la novelística venezolana; no milita a favor de la revolución socialista ni defiende el sistema imperante. Como él mismo reconoce, sus años en Francia y su contacto permanente con la literatura francesa (él es profesor de literatura y lengua francesa en el Instituto Pedagógico), han sido decisivos intelectual y vivencialmente para él. Como autor, encuentra difícil escribir sin leer y la creación espontánea y gratuita es ajena a su modo de escribir.⁵ Cuando joven sufrió "el sarampión tardío del surrealismo" y en "Las 10 p.m. Menos Nunca", hay una evidente reminiscencia del surrealismo y dadaísmo en el intento de hacer estallar la palabra para que revele su propia verdad.

En los dos primeros libros, "Las 10 p.m. Menos Nunca" y "Bajo su Desahuciada Piel", la influencia del "nouveau roman" francés es admitido por Bravo. En estos dos libros, él está muy consciente de haber recibido la influencia de los postulados, las bases conceptuales y las audacias formales del "nouveau roman" francés.

Para acercarnos a la novelística de Ramón Bravo se hace necesario por lo tanto tener una clara visión de lo que es en realidad el "nouveau roman".

EL NOUVEAU ROMAN FRANCES Y LAS NOVELAS DE RAMON BRAVO

El *nouveau roman* francés no es un mero conjunto de trucos estilísticos, de destrucción del orden cronológico, de "chosisme" como a

4) Palabras del Dr. Oswaldo Larrazábal en sus clases de post grado en la U.C.V., en la clase inicial del curso.

5) Las afirmaciones expresadas aquí y en otras secciones del ensayo son las emitidas por el propio escritor en varias ocasiones en charla personal.

veces se ha dicho, sino una tentativa de redefinir el territorio de la novela en respuesta al desafío de los descubrimientos y avances de la ciencia contemporánea y a los planteamientos concomitantes de la filosofía.

La crisis de valores del siglo XX deriva directamente de la revolución en la física que lleva a una nueva manera de pensar no aristotélico y no-euclidiano. Se ha establecido el principio de la "incertidumbre", el hecho de que toda teoría es una fabricación humana y que por lo tanto, requiere revisión constante, la imposibilidad de un punto de vista absoluto y total y el rechazo de los viejos modelos simplificados del universo físico.

Tradicionalmente se ha considerado que la novela debe ser un retrato realista de la sociedad, debe relacionarse con la "realidad". Los escritores del *nouveau roman* frente a la revolución científica y filosófica, argumentan que el "realismo" de la novela tradicional es un conjunto de convenciones estériles. Como toda otra teoría y convención son productos de la inteligencia humana y por lo tanto sujetos a la redefinición y revisión, "mis novelas ponen en la picota todas las preocupaciones de índole psicologistas, moralistas o ideológicas que le daban a la novela tradicional su perspectiva, su profundidad. Cuando niego el personaje y la historia, estoy destruyendo los pilares sobre los cuales descansaba la novela tradicional cuando nos ofrecía una imagen tibia y coherente de la vida"... "Mis novelas no aceptan el mundo o más exactamente la visión del mundo corrientemente admitida", dice Ramón Bravo.

En la redefinición del territorio de la novela los escritores y críticos del *nouveau roman* han señalado el hecho de que la ciencia no ha podido hasta ahora registrar o verificar "the activities of the human consciousness in such a way as to communicate them in full to another consciousness".⁷ Tal actividad ha llegado a ser el territorio del *nouveau roman*. "Lo que busco expresar en mi narrativa es la sola presencia del hombre y de las cosas en el mundo, tal y cual se presentan a mi conciencia", afirma Ramón Bravo. Esto no es nada nuevo; Joyce y antes Dujardin y en cierta medida toda creación artística expresa las actividades de la conciencia humana. Lo que es nuevo es el rechazo total a la verificación de la realidad o del hecho narrado. Tal verificación no es posible, ya que no hay una sola verdad ni un punto de vista absoluto válido, de acuerdo a los postulados de la ciencia contemporánea. Por lo tanto, el "realismo" del *nouveau roman* no es aquel a que esta-

6) R.B. Entrevista. El Nacional, 18 junio 1967.

7) John Sturrock: "The New French Novel: Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet". DUP, 1969

mos acostumbrados. Una de las fuentes de la visión de la realidad tal como se nos presenta en el *nouveau roman*, es la fenomenología. La fenomenología tenía como meta destruir la vieja división dañina entre el realismo y el idealismo al reducir el mundo a sus apariciones en la conciencia y negarle al sér una existencia por separado de las percepciones. Para Husserl la conciencia es conciencia de algo y hay dos escalas de tiempo: una de referencia pública, el tiempo "mecánico" o "cósmico", y una de la conciencia individual, el tiempo "fenomenológico". Para Butor, "le roman est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence ou étudier de quelle facon la réalité nous apparait ou peut nous apparaitre".⁸

Todos los escritores del *nouveau roman*, incluyendo a Ramón Bravo, utilizan de manera distinta la escala de tiempo doble, los objetos correlativos ("objective correlates" de Eliot), que invaden la conciencia, el cambio continuo de perspectiva expresado a través del sujeto gramatical; y así dramatizan el proceso creativo para el lector, quien es así obligado a participar.

Las novelas de Ramón Bravo son "unas situaciones", una serie de situaciones que se enlazan entre sí con una gran obsesión. Son narradas en la 1ª y 3ª persona del singular y la 1ª del plural "yo puedo tomar cualquier pronombre y con él interpretar a uno, otro o varios hombres".⁹ "Planteo el problema de la inmanente cotidianidad, en la cual los objetos tienen un gran valor... una relación directa con el hombre".¹⁰ El autor no es omnisciente y no hace comentarios. Butor, en su crítica y praxis, ha demostrado su deseo de lograr la desaparición total del autor; sin embargo, es evidente que el autor está siempre presente, ya que la selección y la narración de los hechos y objetos reflejan la modificación constante de la conciencia del autor. Bravo ha entendido esto claramente y en sus novelas el suceso revela la fusión objeto sujeto y conduce al develamiento de una experiencia vital. Los objetos no son entes en sí, sino todo lo contrario, conducen al develamiento del hombre en su realidad, su estado anímico, a veces su degradación.

En su perspectiva, la actividad humana es vista como un cambio e intercambio continuo, pero con la noción de la discontinuidad e inconsistencia de la memoria, Ramón Bravo se acerca más a Claude Simón que a Butor o a Robbe-Grillet. Miguel Angel Asturias en un interesante artículo en "El Nacional", escribió lo siguiente, a propósito de

8) Michel Butor, "Le roman comme recherche". Répertoire I. citado en un artículo en el "Times Literary Supplement". 7-8-1969.

9) "Diez Respuestas de Ramón Bravo", entrevista de Ratto Ciarlo, 15-1-65.

10) *Ibíd*

"La Hierba", de Claude Simon. "Claude Simon emplea con maestría los tiempos del verbo... Sus personajes, son personajes de novela, no objetos ni fantasmas. Hay entre ellos una lucha mortal bárbara que anuda y desanuda, siempre sin poderse fijar en el pasado o en el presente, sus destinos. Y sus temas son los eternos: el amor, la fuga del tiempo, la convivencia imposible"...¹¹ Las palabras de Asturias podrían muy bien ser una descripción de la última novela de Ramón Bravo "Sobre Algún Tejado Comenzará la Guerra". Aquí, al igual que en la novela de Simon, "el empleo de los tiempos del verbo prefigura y da al lector la angustia vivencial del personaje. Las oraciones abarcan páginas enteras con un estilo jadeante, acumulativo y un lenguaje "pegado a los objetos como la cera a una piel próxima a ser depilada".¹² En la narrativa de Bravo, como en la de los autores franceses del *nouveau roman*, la forma es el contenido y viceversa, (como lo es en verdad en toda obra moderna válida). Los escritores del *nouveau roman* son reconocidos como grandes estilistas por Miguel Angel Asturias. Y Ramón Bravo, al contrario de lo que escribieron sobre él varios críticos, es también un gran estilista "de una prosa que no tiene nada que envidiar al mejor Salvador Garmendia... una escritura sostenida, sin fisuras, sin ripios".¹³

Al tratar de acercarnos a la narrativa de Bravo por medio de la identificación con las bases conceptuales y audacias técnicas del *nouveau roman francés*, no pretendemos señalarle maestros e influencias extranjeros, sino situar su narrativa en la perspectiva apropiada de la nueva vanguardia, desde la cual se puede intentar una evaluación de sus logros, y evitar que se le juzgue de acuerdo con la teoría y praxis de la mayoría de los narradores y críticos venezolanos, partidarios de la novela testimonial y políticamente comprometida.

LA REALIDAD NACIONAL EN LAS NOVELAS DE RAMON BRAVO

La realidad que Bravo presenta en sus novelas se da de manera más auténtica, personal y menos cerebral en "Sobre Algún Tejado Comenzará la Guerra", que en las dos novelas anteriores. Es de la angustia existencial, del hombre contemporáneo en su lucha diaria, en su vivirse y desvivirse en pequeñas miserias, desgarraduras y continuas frustraciones. Sus personajes son seres sometidos a la mediocridad, la alienación

11) "El Nouveau Roman", Miguel Angel Asturias. El Nacional, 24-4-74.

12) Frase de Mario Szichman en su comentario sobre "S ATCLG" en "Qué Leer", Ultimas Noticias, domingo 23 marzo, 1975

13) *Ibíd*

cotidiana y el asqueamiento, condenados a la soledad. "Y ante esta verdad sólo nos queda asumir plenamente esa realidad incierta que constituye nuestro mundo cotidiano".¹⁴

Las novelas son una tentativa por captar "la presencia del hombre y de las cosas tal cual se presentan en mi conciencia"... "El hombre de hoy no es Hombre-Universo... Yo soy humilde, no escribo para transmitir un mensaje".¹⁵ No hay un examen intelectual de nuestra sociedad sino la expresión de la experiencia vivencial de nuestra sociedad.

LAS 10 P.M. MENOS NUNCA

La primera novela "Las 10 p.m. Menos Nunca", está plenamente ubicada en el absurdo existencial de nuestro tiempo, ante el cual el lector se queda perplejo, en un desconcierto total. "Todo volvió a su zozobra original, una extraña sensación de miedo y de asco comenzó a recorrer todo su cuerpo. De golpe vió una caravana de baratijas de cristal apretujarse y romperse contra un muro. Una cola de caballo desbocado arrancaba los afiches de una propaganda de jabón. Ante sus ojos comenzaron a moverse en forma circular varias figuras de murano que empezaron a caer por el impacto de los anuncios de Coca-Cola"... (P. 13).

Cuando fue publicada calificaron a la novela en términos agresivos y absurdos. Se citaba a J.P. Sartre, con interpretaciones bastante dudosas, para atacar al autor por su falta de compromiso y llegaron inclusive a tildarlo de nihilista. Aún así, los críticos tuvieron que reconocer el don descriptivo del autor y su capacidad de evocar la vida cotidiana de la ciudad a través del detalle minucioso y las secuencias de escenas en calles, bares, restaurantes y apartamentos de la ciudad.

La violencia, la inseguridad, el caos y la frustración que en este libro se detectan son las realidades insoslayables de la sociedad urbana contemporánea. Son realidades comunes a todas las grandes ciudades. Sin embargo, en "Las 10 p.m. Menos Nunca", la ciudad es fácilmente identificable como Caracas. Ciertos hechos históricos circunstanciales, los recortes de periódico intercalados a lo largo de la novela, objetos descritos en detalle, los nombres de marcas conocidas de cigarrillos o bebidas, y sobre todo, el lenguaje tan netamente venezolano se com-

14) "La Novela Actual". Seis preguntas a Ramón Bravo. Entrevista de Antonieta Madrid. Testimonio, 1 mayo, 1968

15) *Ibid*

binan para resaltar a Caracas no sólo como ciudad-ambiente de la acción sino como ciudad protagonista.

"Aquella noche la ciudad entera se desbordó de sus fronteras; en medio de una alucinante hemorragia de estruendos y luces todo parecía a simple vista desvanecerse con tal efervescencia que los seres agobiados y demacrados por estos gestos superfluos y estrafalarios de la jornada se diluían tibiamente en el sopor de un coito solitario y estéril implacable y poseída la ciudad estrangulaba con sus tentáculos de hierro y de concreto el paso de una multitud desenfundada que vociferaba en las calles con alaridos y pancartas: "Las 10 p.m. Menos Nunca". (P. 102).

La novela se sitúa dentro de la historia circunstancial del país, mediante el collage de recortes de periódico, y por una serie de hechos y acontecimientos narrados en el texto. Los recortes forman una parte integral del texto, y poseen hilación muy marcada, ya que cada recorte se refiere a la vez a la guerrilla y la violencia y el absurdo de la realidad al colocar juntos titulares tales como:

"En Venezuela la única industria próspera es la delincuencia";

"Campamento de Guerrilleros ocuparon en el Estado Falcón";

"Kruschev elogió los métodos capitalistas en granja checa";

"Otros 22 santos negros contará la Iglesia Católica";

"Un ruso barbudo convertido en mujer". (P. 23).

Forman a la vez, una denuncia de la situación que vivía Venezuela en estos años y un constante recuerdo del absurdo existencial.

El personaje borroso que es el protagonista se presta a la acción política distribuyendo panfletos en las fábricas, cuestiona a la sociedad en que vive pero al mismo tiempo duda si la acción política vale la pena ya que siempre fracasa. No pasa nada, hágase lo que se haga en el absurdo existencial. Se cuestiona a sí mismo, cuestiona la misma existencia: "hasta que el día menos pensado se encuentra uno en la calle se saluda, se vuelve de nuevo a repetir la misma historia, los mismos ademanes, la misma forma de vivir, no sé si tendrá alguna importancia recortar una noticia del diario, guardarla días y días en los bolsillos esperando el momento más oportuno para leerla con calma y tranquilidad, incluso si las moscas hervidas de egoísmo, de venganza, nos rozan nuestros débiles microbios contagiados por la cueva del humo". (P. 143).

Su frustración abarca todos los aspectos de la vida y tal vez alcanza su mayor grado en sus relaciones con las mujeres. Hay una descripción magistral del burdel barato "en donde se alquilaban cuartuchos, por escasos minutos y de prisa, por unos pocos bolívares, mientras que uno,

todo nervioso y temeroso atisbaba hacia los lados y medio perdido, esperaba su turno en corredores y zaguanes oscuros y estrechos que olían terriblemente mal". (P. 78). Es un inventario escrupuloso de los objetos; "una ponchera de peltre, desconchada y abollada hacia los bordes y llena de agua hasta la mitad"... "una mesa nivelada con tacos de madera"... "tabiques hechos con coletos"... Es una pormenorización de las percepciones del mundo exactamente como se presentan a nuestros sentidos: "La atmósfera que se respiraba al estar uno ahí encerrado, era de un olor muy penetrante y nauseabundo, entremezclado con perfumes sudados, orines rancios y espermatozoides resecos". (P. 79). Según Robbe-Grillet, la novela debe crear su mundo a través de un inventario escrupuloso exactamente como cae bajo nuestros sentidos, un mundo que existe fuera de nosotros, un mundo puro del objeto donde el hombre está en peligro de convertirse en otro objeto más. En esta narrativa de Ramón Bravo el inventario de los objetos, de las percepciones sensoriales no crea tal mundo puro de objetos sino un mundo donde los objetos tienen un gran valor y una relación directa con el hombre, donde revelan e intensifican su estado anímico. El inventario de los objetos y sensaciones de la Bocera del burdel, terminan en el sentimiento de degradación del protagonista. "Entonces todo iba bien rápido y en cosa de segundos uno ahogaba con cierta ira y repugnancia ese hurto descarado del placer y esa humillante desvergüenza del acto, como si algo de una manera brusca, se hubiera desgarrado en el interior de nuestro sér". (P. 79).

Las escenas de la novela se desarrollan en ambientes tales como cafeterías, bares de Caracas, en lugares específicos del Pasaje Orinoco de la Avenida Bolívar. El protagonista encuentra a sus amigos a la salida del Pasaje Municipal, "como quien va en dirección al Capitolio". Sus citas son a las Puertas de la Biblioteca Nacional. Caracas aquí es una ciudad con rostro donde hombres y mujeres, prostitutas y policías, hastiados y rebeldes se codean en la Avenida Bolívar y donde todos son privados de su plenitud humana.

Alejo Carpentier en "Tientos y Diferencias" escribió: "la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal". En esta novela R.B. comenzó la inscripción de Caracas en la novelística venezolana. En "Sobre Algún Tejado Comenzará la Guerra" continuará con esta tarea. (R.B. recibió el Premio Municipal de Prosa (narrativa) por este libro).

"BAJO SU DESAHUCIADA PIEL"

Esta novela es un paso más en la demostración de que la razón no sirve para nada. "Es difícil —dice Bravo— para un escritor joven



Ramón Bravo, novelista de las nuevas generaciones

escapar al sin sentido que nos acosa diariamente; y es difícil soportar la idea de que la razón ya no nos sirve para nada, incluso para la literatura. Por mi parte, confieso que no sé qué significa el mundo, ni tampoco hacia donde va, ni hacia donde va el hombre. Eso que era verdadero ayer, ya hoy es falso y tal vez nada es cierto".¹⁶

BSDP es un universo donde el hombre ya no tiene ningún asidero, abandonado al puro azar. El "protagonista" demuestra como todos nosotros estamos condenados implacablemente a la soledad en un diario acontecer sin comienzo ni fin, porque así es la vida. La novela se convierte en una búsqueda experimental de la realidad que no existe. Por lo menos, no hay una realidad fija para el hombre porque la naturaleza y la significación de las cosas cambian constantemente de acuerdo con la posición física, el enfoque y el estado anímico de quien las percibe. Por lo tanto, se crea una realidad existencial constantemente nueva y dependiente de los objetos circundantes. En esta novela lo objetual es casi una obsesión.

Esta realidad existencial siempre cambiante del hombre contemporáneo es trágica y desgarradora. Es un mundo donde no hay ninguna seguridad, donde todo es confusión y ferocidad. La minuciosidad de la técnica objetual, la velocidad de la narración desbocada, la ruptura de los planos temporales y narrativos se conjuran para llevar al lector atropelladamente hacia un desenlace que no llega nunca. Al igual que en "Esperando a Godot", de Beckett, la espera, su objeto se convierte en el propio objeto. Sin duda en esta novela hay un sentimiento de resignación, desesperado y feroz, de que nada se puede hacer porque es imposible romper el círculo.

"Escúchame, para ser más exacto, no es cierto que el círculo se cierra donde siempre?

—Sí. Los geómetras lo dicen, sin embargo... Esta idea es muy difícil de entender.

—Claro, un círculo está siempre cerrado". (P. 20).

En base a estas ideas se ha dicho que es una novela pesimista y reaccionaria y Bravo parece reforzar tal impresión cuando luego el narrador dice: "Compruebo por la milésima vez con este cigarrillo fumado con ansiedad y que ahora se consume vertiginosamente, mientras la ceniza cae encima de la ropa y cae también sobre el piso, manchándolo todo, que estoy bajo mi piel completamente desahuciado". Sin embargo, como bien lo ha entendido Miguel Donoso Pareja, no es así. El arte puede ser "reflejo" de su tiempo o "actitud política frente a su

16) *Ibid*

tiempo". La novela de Bravo refleja su tiempo y su sociedad sin aprobarlos en manera alguna. "La ubicuidad, el caos, la inseguridad, el furor no son virtudes sobre las cuales pueda desarrollarse la vida del hombre. Son simplemente realidades insoslayables. Y Bravo las dice, prefigurando un estado de ánimo general que para las generaciones que vendrán, será una posfiguración, el documento de un tiempo que, ojalá, se haya terminado".¹⁷ No hay exposiciones de tipo ideológico o filosófico; el juicio del autor —lo absurdo, lo vacío y lo nauseabundo de nuestra sociedad— se transmite a través del material dramático.

Los objetos se convierten en la clave del libro porque se han convertido en la parte más importante del hombre en nuestra sociedad. El ser humano se identifica en base a objetos, posesiones y no en base a sí mismo. Dentro de la sociedad está juzgado de acuerdo con sus pertenencias, su carro, su casa, su mujer, el cigarrillo que fuma y la marca de whisky que bebe. El mundo es un mundo de seres irreales, monstruos que han perdido su rostro y su sentimiento de hombre. Un mundo impersonal, deshumanizado y el narrador de "BSDP" está consciente de todo eso.

Es un libro más vivencial que "Las 10 p.m."

Si aquí hay algún reflejo de la realidad ambiental venezolana es muy difícil identificarla y aislarla de la realidad vivencial de cualquiera otra gran ciudad occidental. La ciudad aquí presente es una ciudad sin rostro, sin memoria. Lo único netamente perceptible como venezolano es el lenguaje.

"SOBRE ALGUN TEJADO COMENZARA LA GUERRA". (1974).

Aunque conserve los lineamientos de los dos libros anteriores en "SATCLG", hay notables cambios en cuanto propósitos y logros. En los dos libros ya comentados, Ramón Bravo estaba muy consciente de que hacía algo muy diferente a lo que se había hecho hasta entonces en la narrativa venezolana.

Están íntimamente emparentados con el *nouveau roman* francés.

"SATCLG" es un libro concebido dentro de una óptica muy distinta. Es mucho más íntimo, el autor parece estar buceando hondamente en su mundo interior para descubrir lo que tiene profundamente guardado. La novela es el drama más vivencial que intelectual, de un joven venezolano, desgarrado, humillado y frustrado en su diario vivir. A la vez está golpeado por la realidad horrenda de su país en la medida en que él asume con lucidez esa realidad venezolana que le toca vivir.

17) Miguel Donoso Pareja. Comentario sobre "BSDP", diario El Día, México noviembre 2, 1967

De nuevo el libro plantea el drama de la realidad cotidiana en la ciudad alienante y alienada. "Mientras tú te desplazabas en el auto por la autopista, creías que la ciudad iba a ser tragada intoxicada y contaminada por ese río infectado de heces y miasmas, un Guaire crecido que no se cansaba de ensuciarnos, degradarnos y desencantarnos... el triste destino que nos tenía reservado esta capital del petróleo y de los gringos y el ciempiés y el pulpo y la araña y hoy sus moradores maravillados y deslumbrados porque el progreso había retasado los límites de lo imaginable, se sentían impotentes, aplastados, como una lombriz engullida por el pico de un pollo hambriento...". (P. 135).

"Esta novela de R.B. se nos antoja un gran cuadro, un inmenso mural de la vida caraqueña contemporánea. Sólo que es un mural viviente, en el cual los seres se mueven, actúan, se desesperan, rumian sus angustias, inmersos en el trajín cotidiano de una ciudad despiadada y al mismo tiempo bella. No hay detalle en esa vida citadina que escape a estas páginas".¹⁸ La ciudad tiene su rostro, calles, esquinas, bares, nombrados y reconocibles. Aquí Caracas está plasmada en su diario acontecer. No es un documento muerto sino la dinámica de una ciudad, descubierta como una relojería en la que se ven las piezas del reloj que van andando. Los Portales de El Silencio, la Plaza Bolívar, el Pasaje Zingg, los hoteles de El Junquito, donde se van a hacer el amor, los muelles atestados de La Guaira, el abasto de la esquina donde el portugués propietario se niega a fiar, los cafés abiertos de Sabana Grande, las aceras rotas y con basura donde la masa humana se tropella, los bares con las colillas aplastadas en el piso; estos innumerables detalles van armando con una técnica asombrosamente precisa el cuadro ciudadano de Caracas, escenario y protagonista de la violencia cotidiana y del fin de las ilusiones pequeño-burguesas.

Por las calles de la ciudad desfilan las angustias reales —el hambre, la miseria— de personajes de carne y hueso, y las angustias metafísica de seres que se angustian en la búsqueda de una cierta verdad existencial. El narrador-protagonista cuestiona todo, sus propias creencias, las acciones políticas de los intelectuales que se consideran revolucionarios.

Todo le parece sin sentido, fútil, necio y por lo tanto se enfrasca en una continua búsqueda interior, intenta un acercarse a la verdad a través de las cosas, ya no preso el bagaje de sus conocimientos intelectuales ni de todos los condicionamientos que pueda tener el hombre

18) Gamra "Cuenta de Libros", diario El Nacional, 9 julio 1975. Alexis Márquez, miembro del jurado que otorgaba el Premio Municipal de Prosa a esta novela de Ramón Bravo.

sino de manera más fresca, espontánea. Es un afán de asir la realidad tal cual, sin añadir nada, de enfrentarse a los demás no con ideas preconcebidas sino como a otro ser y establecer con él un lazo fraterno y sincero de comunicación.

A lo largo de la narrativa, es latente esa angustia del hombre en la ciudad, angustia de soledad y afán de reclamar el pequeño gesto amistoso. "Sin embargo, nadie se acercaba para ofrecerme un fósforo". (P. 167). Al mismo tiempo, hay el miedo de iniciar el contacto por si acaso los otros lo rechazan o se burlan de él y el temor de que cuando se produzca el acercamiento será una frustración más. "¿Qué hubo? . . . , y luego, más nada, como si ya estuviera todo dicho, agotado hasta la saciedad y donde la fulana comunicación quedaba burlada y negada, con estos monosílabos estereotipados, relación hartó corroída, erosionada, donde el malestar, la frustración, la quiebra anticipada de todo tipo de ilusiones habían poco a poco con los años colmado ese vacío, esa insatisfacción permanente...". (P. 220). La nostalgia del reencuentro choca contra la realidad cruel de que en la ciudad se ha perdido la posibilidad del acercamiento; cada uno anda solo. Sartre dijo: "Según los otros me ven a mí, sé cómo soy" y así piensa el protagonista narrador, eternamente preocupado cómo los otros lo ven o se niegan a verlo. Las personas que me cruzaban a ambos lados parecieran que se apartaran de mi camino, como si algo los abligara a huir, desentenderse de mi embarazo, los pocos que aisladamente me echaban una ojeada pronto desistían de su intención y con cierta sutileza desviaban la cara hacia otro sitio, o pasaban mirando hacia arriba o hacia abajo, ninguno se atrevía a mirarme de frente, era algo exasperante". (P. 167). Preso de la sociedad, de los otros, siente que su identidad está amenazada e ilusoriamente piensa que puede rescatarla a través de las cosas pasadas, su infancia. De vez en cuando el narrador se escapa a su infancia, buscando su identidad y encontrando un refugio momentáneo en sus recuerdos a los cuales se aferra. Se va creando una especie de fabulación del pasado muy poética pero destinada al fracaso ya que la memoria es traicionera; deforma y cambia la realidad. El pasado es tan falso como el presente.

No hay verdad absoluta y toda búsqueda metafísica u ontológica es falsa. La verdad reside dentro de ese nivel cotidiano de la existencia, dentro de sí mismo, dentro de la fugacidad que no deja huella y que no se puede resucitar. Indudablemente en este aspecto el libro se convierte en la desmitificación de lo intelectual, lo metafísico, lo ontológico, y es una reafirmación de lo puramente vivencial. Refleja el acercamiento de R.B. a las filosofías orientales, a la de Krishnamurti sobre todo, y a las enseñanzas de Cristo y Buddha. No hay nada religioso

en este acercamiento sino un propósito de aproximarse a la realidad a través del hecho simple y a las cosas pequeñas donde el autor intuye que reside la verdad, "reteniendo apenas nuestro ojo al fugitivo reflejo de una rama u hoja morada o roja oscura las flores silvestres, la lluvia que repentinamente se había puesto a caer, fina, interminable, empañando los vidrios...". (P. 195).

No hay intención de mensaje ni de denuncia, de constituirse en libro acusador. Es el recuento de la degradación del personaje a través de lo que ha vivido, el choque violento que experimenta en su contacto con la sociedad, horrenda, falsa e inauténtica masificada, y contra la cual se estrella, íntimamente expresando su rebelión en sus luchas y discusiones con Marga, su actitud de burla defensiva, y sus monólogos de desahogo.

Y cierto propósito, sin embargo, va aflorando en base a ciertas vivencias del narrador, ciertos hechos y comentarios de una época de la vida venezolana. La podremos calificar como una desmistificación de lo problemático social y político venezolano. Consciente o no, hay una implícita y, a veces, explícita denuncia a los intelectuales de su generación que pregonándose revolucionarios han contribuido cómplicemente al establecimiento del sistema, prestándose al juego por conveniencia personal. Subyacente el fracaso y frustración del protagonista-narrador es el fracaso de toda una generación, representada por él y por Marga y su grupo. "...y los muertos aumentan y las torturas se legalizan, y el pueblo cada día más jodido y hambriento, y nosotros, la llamada vanguardia de este país, esta palabra me suena sospechosa, esperando tranquilos, pacientes, apoltronados en escritorios, en los bares de Sabana Grande, que vengan tiempos mejores para recolectar los frutos de la revolución y vengan las cervezas y el "on the rocks" y las fiestecitas en el apartamento de fulano de tal y venga el Ron Cacique y el "Etiqueta Negra" para todo el mundo y por unos momentos olvidar, enterrar un poco la cobardía, la desidia, despoticar alegres de los sistemas, escandalizar a la burguesía..." (16).

El narrador-protagonista es un idealista a quien Marga, mujer más pragmática, más aferrada a la tierra, lo hace bajar de su idealismo y darse cuenta de la realidad.

A pesar del continuo cambio de sujeto gramatical se perciben claramente dos conciencias, dos enfoques en choque perenne. A pesar del dolor y sufrimiento que Marga le causa al hacer el amor con otros, al dejarlo, él se entrega a ella con profundo amor. La aparente ruptura entre ellos no es real ni válida, ya que la ruptura nunca es final.

El fracaso constante del hombre por asumir plenamente la reali-

dad existencial, tanto individual como social, lleva a dejarse atrapar por las cosas. El también va de compras para sentirse alguien. "...me precipitaba en las tiendas con el fin también de poseer cosas y comprar y comprar, pues esa era mi verdadera ilusión, inventarme a como diera lugar todo un mundo ficticio de magia y de confort al alcance de mi bolsillo con tan sólo abrir la boca y decir: "Por favor, cárguelo a mi cuenta, cárguelo a mi cuenta". (P. 165).

"Una especie de halo viscoso, reluciente como una lámina de acero inoxidable invadía las vidrieras de las tiendas, guirnaldas, espejos, telas floreadas, detonantes, triquitraquis, vajilla de plástico, jarrones de murano, tocadiscos, grabadores, televisores de todas las pulgadas... un carnaval de luces donde costaba una enormidad aprisionar un objeto con la mirada, poseerlo resultaba prácticamente una aventura, un desafío". (P. 35). El narrador-protagonista, consciente de los peligros de encontrarse atrapado en el sistema, se resiste pero finalmente sucumbe y compra un apartamento en propiedad horizontal.

Se siente apoderado por el sistema, se ve sucumbiendo y funcionando en base a los patrones establecidos por este sistema de alienación imperante, donde los avisos arrastran al hombre. "Déjenos pensar por usted...". La publicidad juega un importantísimo papel en esta sociedad. "Juegue el 5 y 6, el Elefantástico, su lotería de confianza, la que más da y compre su dentrífico a base de fluor... y dale que dale y uno se deja embaucar, engañar y se somete al juego, de los que renunciaron al pelo engomado, la feria de las brillantinas y se olvida por un instante de su patrimonio sagrado, de esa entidad tan defendida como es la intimidad...". (P. 183).

Lo peor que este sistema lleva implacablemente al hombre a entregarse, a perder su autenticidad aunque está consciente de estar "sufriendo en carne propia la carencia de una autenticidad real y efectiva, deseando una vida sin complacencia, sin halagos, sin trampas, amando desafortunadamente la existencia, la vida, desafiando el poder, la autoridad, denunciando la ignominia, la pobreza, la injusticia". La denuncia se extiende a "la trapacería de los profesionales de la palabra; la mentira y el engaño erigidas como instituciones... todo aquello que en nuestra historia ha servido para vendernos, traficarnos, esquilmarnos, regalando y sobornando nuestra razón de ser, enajenando nuestra riqueza... usurpada, hurtada sin escrúpulos a cambio de unas cauntas baratijas superfluas, inútiles, nuevorrquismo barato, un pueblo sufriente..." (P. 193 y 194).

Lo que empieza como el grito de rebelión de un individuo que se siente amenazado en su identidad termina en la denuncia de la venta del país y el sufrimiento del pueblo. Es por lo tanto una literatura compromete-

tida en el mejor sentido de la palabra; rechaza la sociedad, sus leyes, su moral, su impostura, su irrealdad. Es el reconocimiento de que todo es falso, inauténtico, injusto en este orden social al cual estamos sometidos sin esperanza de liberarnos del condicionamiento impuesto.

El lenguaje es una de las fuerzas que hace que el hombre se doble al sistema. Los slogans de la publicidad, los lugares comunes del diario hablar: "Hola, ¿qué tal?, ¿cuántos pegaste?", "Lo acompaño en su sentimiento". La palabra falsea la verdad y se convierte en boca de cada uno en una cosa inauténtica y falsa. Los discursos de frases hechas abundan y afloran en una denuncia de toda la mistificación con la cual se ha cargado la palabra en nuestra época. Lo que es verdaderamente válido en esta novela es precisamente el hecho de que hay un asumir continuo y auténtico por parte del escritor con lo que él escribe. Deja de ser cómplice porque no calla.

Su cuestionamiento llega inclusive a abarcar a la novela misma, la cual considera como un fracaso en cuanto a la imposibilidad de aprehender la realidad como una totalidad. "Había que convencerse que todo este mundo de las novelas era falso, incierto y no bastaba con mi simple imaginación para insuflarles vida y parentesco con mi universo cotidiano".

La ruptura de los planos narrativos, del orden cronológico, la intercomunicación de personajes, situaciones, escenas y tiempo se traduce en el lenguaje en los cambios de los tiempos verbales, en la traslación del relato de la primera a la segunda y a la tercera persona del singular y plural.

Las historias repetidas de una misma escena con ligeras diferencias en el enfoque y en los detalles traducen la imposibilidad de contar una historia. La realidad se deforma o se aumenta cada vez que se trata de fijarla. Excelente ejemplo de esta técnica son las repetidas versiones de la cita fracasada con Marga. La memoria es traicionera y la palabra también. Con el empleo de la técnica cinematográfica, enfocando imágenes desde diferentes ángulos y a través de la descripción minuciosa de objetos y la identificación de estos con los estados de ánimo de los personajes (el cigarrillo — afán de comunicación; la silla giratoria del empleado público aferrado a su puesto de trabajo), se trata de captar ciertos aspectos de la realidad siempre cambiante. Pero nunca se puede lograr plasmar la realidad en su totalidad.

El estirido jadeante, las oraciones interminables de emotivo crescendo de una sola tirada, para quitar el aliento a cualquiera, interpretan con cabalidad la tensión y la frustración con que el narrador protagonista se esfuerza por asir, entender y revivir la realidad. "R. B. escribe con

el desparpajo, la solvencia y el desdén de quien no necesita imitar a nadie o de quien sabe que puede saquear a medio mundo y seguir siendo original".

Esa humildad de no aportar una sola frase ingeniosa se corresponde con una armoniosa sensibilidad para detectar miles de actos minúsculos... Es un narrador de raza y lo demuestra..."¹⁹

19) Mario Schizman, Art. cit.



Guillermo Meneses, el primer escritor venezolano, que se plantea el "problema de la literatura como un fin en sí"

GUILLERMO MENESES O LA LUCHA CONTRA EL ESPEJO

SALVADOR TENREIRO

ESPEJOS

El espejo es un cuarto con una sola puerta. Encerrado en su círculo de fuego, el participante se somete a una lectura circular donde cada vez que alcanza el punto de partida inaugura nuevos significados. El espejo es la casa de los magos; al entrar en él se enciende una galaxia. Quien asiste al espejo lo hace para justificarlo y justificarse. Justificarlo porque se hace imprescindible obliterar esa magia a cada instante. Justificarse por la necesidad de renovar un viejo mito. El espejo obliga al participante a entrar en el cuadro. Como la poesía, el espejo es un viejo camaleón que muestra incesantemente colores distintos. El es sin tiempo. En él fluye la arrogante victoria de la metamorfosis. El contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar. Definir un espejo es tan difícil como intentar el desciframiento de la sigla divina inscrita en las manchas de un leopardo.

El espejo es un invento de la luna.

Mucho antes de los panes y los peces, la multiplicación de los espejos confundió a Narciso de tal manera que al mirarse veía otro Narciso que compartía otro espejo en el cual otro Narciso entraba en el hilo de oro del sueño de otro espejo cuya luz repetía su propia imagen, infinitamente.

TEORIA DE LOS PERSONAJES MENESIANOS

El verdadero héroe del Ulysses no es ni Bloom ni Stephan, sino el lenguaje.

M. Blanchot.

Jamás uno de mis personajes cierra una ventana, se lava las manos, se coloca un abrigo o dice una fórmula de presentación. Si algo hubiera de nuevo en este libro sería precisamente eso.

M. Proust.

La crítica acostumbra, con mucha frecuencia, a definir a un novelista en atención a su genialidad para crear personajes. Hacer personajes pareciera constituirse en la actividad principal del novelista. No es buen escritor quien no haya aportado algún nuevo título a esa galería de retratos que integran D. Quijote, Tom Jones, Goriot, los Karamazov o Santos Luzardo. Lo fundamental es, entonces, el personaje. Y si éste comete la osadía de desobedecer a su padre y de concluir, si es posible, en el parricidio, tanto mejor.

Una de las características más importantes que debe tomarse en cuenta para la elaboración de un personaje es su tipicidad. Debe parecerse a sí mismo. No confundirse con los otros. El personaje debe ser único, tener identidad propia, diferenciarse. Además, ha de ser dueño de algo que lo particularice más aún. Una casa en S. Petesburgo, regentar una pensión en la calle Neuve-Sainte-Genieve, entre el Barrio Latino y el de Sain-Marceau, o un hato en el Cajón del Arauca.

Luego, el personaje podrá ser identificado aún en una fiesta de disfraces, basta con que lleve consigo una bacía de barbero, una balanza para pesar oro, o un código civil en el bolsillo.

Sin embargo, cuando un agrimensor que desea entrar al Castillo dice llamarse simplemente K., la crítica hubo de cruzarse de brazos impidiendo la entrada y exigiendo cédula de identidad o en su defecto la partida de nacimiento. El protagonista de *Finnegans Wake* es HCE. Faulkner en el "*Sonido y la Furia*" designa a dos personajes con el mismo nombre. Y Meneses asegura que lo único que podría afirmarse de Narciso Espejo es que su nombre se mira en su apellido.

La incertidumbre se apodera no sólo del novelista, sino también del lector. Nadie cree ya en las confesiones de Narciso. Y, como en las mesas de los espiritistas que giran movidas por un fluído misterioso, nadie cree tampoco cuando un personaje "echa a andar" luego de que por sí mismo se cortara el cordón umbilical.

Los personajes que rodean al novelista no son más que pesadillas, sueños, visiones o ilusiones de un "yo" que se ha puesto por encima del héroe, que ha desacreditado al todopoderoso Superman y que no es otro sino el lenguaje.

El personaje menesiano está acosado por el tiempo. Es enemigo de todo espejo porque ante el reflejo se comienza a envejecer, lo que significa "comenzar a ser tiempo". En el placer, en el alcohol o en la demencia. Narciso Espejo en el constante oscilar entre el placer y el pecado. José Martínez rumiando calles trasnochadas carcomidas por el vaho del alcohol. Américo Arlequín intentando ser los otros en una feria constante de disfraces. Todos ellos participan diariamente en la misma batalla: enfrentar el tiempo y el reflejo.

1.—

EL BILDUNGSROMAN COMO ESTRUCTURA NARRATIVA

Cuando aparece *Adolescencia* (1934) y, años más tarde, *El Falso Cuaderno de Narciso Espejo* (1952) la crítica venezolana, todavía devota de esa metodología detectivesca que consiste en buscarle

abuelos literarios a nuestros escritores, señaló que Guillermo Meneses estaba muy "emparentado" —no sabemos si por línea paterna o materna— con James Joyce.

Con ese simplismo, la crítica, que no hacía otra cosa que coleccionar raros especímenes de poetas malolientes a toserina y a descomposición, despacha una de las obras más importantes de la narrativa venezolana de este siglo. La cataloguización de yoiciano sirve para excluir a un novelista cuya pretensión, la de hacer entrar la narrativa venezolana en el siglo XX, pareciera ofender a quienes ejercían, por aquel tiempo, el oficio de críticos.

Pero mientras se destierran escritores, o se les condena a cuarentena perpetua, la crítica oficial continúa su orgía de aspaviento, elogiando hasta la desfachatez a unos escritores cuyo mérito consistía en pasearse, en pleno siglo XX, por las calles de Caracas vestidos de mariscales en tiempos de Napoleón, con un sombrero a lo Charles Chaplin a la cabeza, y unas alpargatas no se sabe si en los pies o en el cerebro.

A los pocos años de la publicación de *El Falso Cuaderno*, otro grupo de críticos, más benigno que el anterior, comenzó a hablar, en un lenguaje más técnico, de "influencias yoicianas".

En el día de hoy, después de constantes reconocimientos de jóvenes críticos y narradores, nadie habla ya de influencias sino de analogías. Parece que este último término ubica en su justo lugar la obra de un creador que si algo a hecho por la literatura de su país no ha sido otra cosa que ubicarla en el siglo XX.

2.—

La estructura de Bildungsroman está ya presente, como observa Domingo Miliani,¹ en el cuento *Adolescencia*. Se amplía, como fórmula, en *Campeones*, y alcanza punto crucial en el Documento C de *El Falso Cuaderno*.

En *Campeones* son Teodoro Guillén, Luciano Guánchez y José Luis Monzón quienes van, continuamente, experimentando su propia búsqueda y su propio fracaso. El Bildungsroman sirve de plataforma para proponer una teoría; una vez que el ciclo se cumple comienza la novela en cuanto desarrollo propiamente menesiano porque el personaje no llega a realizarse sino a través de un tiempo en permanente fuga o desde la duración del instante en que fluye el placer o la locura.

La búsqueda es la estructura que soporta el peso de toda la obra,

1. MILIANI, DOMINGO. *Prueba del fuego*, Monte Avila, Caracas, 1973.

búsqueda que se diversifica, como el grupo que formaban los tres amigos, hasta llegar a diferenciarse plenamente.

Las acciones de los tres personajes se reducen a tres predicados diferentes: Ser campeón de boxeo. Ser un gran pitcher. Encontrar un buen trabajo. Tres predicados que atraviesan toda la novela y que nunca logran revertirse por cuanto los personajes están movidos por ese objetivo último que jamás alcanzan.

En *El Falso Cuaderno*, Narciso Espejo y Juan Ruíz toman el tren yoiciano de *El Artista Adolescente* y experimentan una aventura similar que, estructuralmente, se construye trazando una línea en zig-zag sobre dos ejes que se oponen entre sí: el placer y el pecado.

Ser alumno de curas, fingir actos de fe, entrevistarse con el Rector, asistir a los pensamientos y lugares del pecado, son planteamientos yoicianos que reciben un tratamiento particular en el Falso Cuaderno. Los personajes asisten a la feria, al burdel o al acto de la protesta para confirmar su voluntad y su deseo de aventura y para comenzarse a vivir como hombres, como adultos. Desplazamiento de un lugar A (adolescencia) a uno B (madurez; búsqueda de la hombría, tal es el planteamiento fundamental del Cuaderno Apócrifo y tal la puesta en práctica de una estructura determinante: el bildungsroman).

Aún cuando Américo Arlequín experimente la búsqueda de sí mismo a través de los disfraces en lo que no encuentra su identidad, también la Misa de Arlequín se concibe como un planteamiento de Bildungsroman; aunque bien, un planteamiento oculto por los fantasmas y los disfraces, arropado con el camión de la sicopatología. Planteamiento que todavía no ha sido abordado por la crítica con la seriedad que se merece.

EL FALSO CUADERNO DE NARCISO ESPEJO

EL DISEÑO EXTERIOR

1.—Primera parte.

Expediente del cuaderno y del recuerdo.

DOCUMENTO "A"

Juan Ruíz confiesa la razón que lo guió para *INVENTAR las FALSAS* memorias de Narciso. Anota luego algunos rasgos autobiográficos —secretario en el Almacén de Pérez Ponte— solterón —poco más de cuarenta años— sobrino de Monseñor Ruiz. Identifica sus actos

con los de Narciso y por semejarse tanto a él, le cede la palabra de la narración.

DOCUMENTO "B"

Narciso comienza su narración. Explica el cuaderno apócrifo que aparecerá en el capítulo siguiente. Refiere su atracción por el espejo. Afirma que su autobiografía contiene muchas falsedades. Expone las teorías sobre el relato que está elaborando. Cierra el capítulo con la "leyenda de Narciso", una narración escrita con anterioridad para explicar su nombre, "nombre que se mira en mi apellido".²

DOCUMENTO "C"

La teoría de los espejos. Referencia a la ciudad de Caracas donde tienen lugar los episodios que aparecerán más adelante. Oposición entre la ciudad real y la Ciudad de Dios o infancia de Narciso. Presencia y lucha contra el pecado. La peste. El Tirano y la ejecución del padre de Narciso. Los "actos": el de la feria, de la capilla, de la hostia, el del burdel y el de la protesta. Con "el gesto de la medalla" concluye el cuaderno apócrifo.

2.—Segunda Parte.

Legajo de la nube y del suicidio.

DOCUMENTO "D"

Reportaje sobre la nube amarilla, escrito por José Vargas, quien narra en tercera persona. Refiere las vicisitudes originadas por la nube. La muerte de Justino Galazán. Lola, la empleada de Pérez Ponte. Juan Ruiz fotografiado.

DOCUMENTO "E"

Continúa el reportaje sobre la nube amarilla, Lola y Juan Ruiz.

DOCUMENTO "F"

Se informa sobre José Vargas y la pensión de Doña Rosita.

DOCUMENTO "G"

La entrevista de José Vargas y Juan Ruiz narrada por Narciso Es-

2. MENESES, GUILLERMO, *El Falso Cuaderno* de Narciso Espejo, Ed. Nueva Cádiz, Barcelona, 1952, p. 22.

pejo, el verdadero, quien elabora la narración a partir de unas anotaciones que le confió José Vargas.

DOCUMENTO "H"

Nueva referencia a la pensión de Doña Rosita. Las dos narraciones (documentos F y H, fueron escritos en colaboración por José Vargas, Pérez Ponte y Narciso Espejo).

DOCUMENTO "I"

Narciso Espejo, el verdadero, relata su entrevista con Juan Ruiz en el bar del vasco Aguirre. Juan Ruiz hace entrega a Narciso del Cuaderno Apócrifo.

TACHA DEL DOCUMENTO "C"

Narciso Espejo aclara algunas afirmaciones falsas hechas por el falso Narciso. Explica las razones por las cuales mantiene oculto su verdadero nombre. Da los nombres de las personas que han escrito los documentos que integran el libro. Concluye la novela.

LAS TEORIAS DE LA NARRACION

La explicación de Narciso que está contenida en el documento "B" presenta un detalle, tal vez el más importante de la novela, que se inscribe dentro de una nueva manera de enfrentar el hecho literario. Así como *Rayuela* o *El Túnel* presentan su propia teoría de la novela, teoría que se hace praxis en el desarrollo de la obra, en *El Falso Cuaderno* se elabora también un cuerpo teórico que se pondrá en práctica a medida que la narración transcurre.

Podemos diferenciar, sin embargo, dos situaciones: la primera consiste en proponer una literatura que se invente a sí misma y que sobre sí elabore su propia verdad, su realidad reversible. "El reflejo, inteligentemente preparado, puede ser más valioso que la verdad".³ Lo importante no es la verdad exterior, lo verdadero, sino la verdad que se construye en el hacerse y deshacerse de la narración. La verdad es la del texto, no la de la realidad. Lo importante es el reflejo, y como la obra es eso, reflejo, no otra cosa, y como reflejo es para el novelista más importante que la realidad. El novelista debe asumir con todas sus fuerzas el acto irreverente del deicidio de Dios. Asesinar la realidad

3. MENESES, G, *Op. Cit.*, p. 21.

—el término es de Vargas Llosa— para que emerja la creación literaria, la novela.

La segunda situación tiene que ver con el proceso de selección del que hablaba Dilthey y que precede a cualquier acto de escritura. En *El Falso Cuaderno*, Narciso Espejo echará mano de uno —o de todos— de los materiales siguientes:

- 1—El narrador posee un antiguo documento para guiarse.
- 2—En el texto del referido documento puede haber falsificaciones.
- 3—O puede ser una simple copia del documento primitivo, en el cual se han interpolado multitud de datos falsos.
- 4—El documento puede ser un libro de memorias.
- 5—Un pergamino donde está dibujado un mapa.
- 6—Un trozo de materia encerrado en una botella que arrojó al mar un navegante perdido.
- 7—Las imágenes guardadas en el fondo de un espejo.

LAS ISOTOPIAS BASICAS

El primer soporte básico de la novela, sobre el cual se estructuran los dos primeros capítulos, es la identidad. La posibilidad de ser idénticos, semejantes, es lo que permite a Juan Ruiz cederle la palabra de la narración a Narciso Espejo. Narciso puede desplazarse con la seguridad de que ese movimiento es seguido y compartido por Juan. Gracias a la semejanza, la novela experimenta el primer cambio de narrador. Narciso no podría ser, a la vez, sujeto del enunciado y de la enunciación (documentos "B" y "C"), si no fuese porque gracias a parecerse en extremo a Juan, es él, Narciso Espejo, quien narra. Narración que es, a su vez, acto y reflejo. Contemplador y contemplado.

La de la identidad es una isotopía que se refuerza constantemente en el Documento "A". Para constatarlo nos remitiremos al texto:

"...Narciso posee muchas experiencias parecidas a las que dirigieron mis pasos de niño y de joven..."⁴

"Narciso representa lo que yo hubiera podido ser..."⁵

"Esa mujer ha podido ser mi mujer, como cada uno de los actos de Narciso ha podido ser mío"⁶

"Como poco he podido encontrar en mi propia experiencia, los actos de Narciso Espejo han tomado el lugar que los míos debían ocupar!"⁷

"Tan convencido estoy de la igualdad de experiencias, que podría contar su vida como si fuese él el narrador. Podría cederle el "yo" de mi relato con la mayor naturalidad. Decirle: "Narciso, aquí tienes la pluma. Comienza..."⁸

La segunda isotopía constituye el soporte de la narración en el documento C: el pecado. Las acciones de los personajes trazan un zig-zag sobre una línea horizontal que es el pecado. La lucha contra el pecado genera acciones codificadas de antemano: privaciones, abstinencias, etc., pero en cuanto los personajes evolucionan —la estructura del Bildungsroman, característica de este capítulo— las acciones se inclinarán hacia la búsqueda de lo desconocido, hacia el circo, la falsa confesión o hacia el burdel.

Las dos situaciones se evidencian, por separado, en los ejemplos siguientes:

"Una de las normas más tranquilizadoras y gratas que me dieron en el colegio (y hablo, por supuesto, de una época que ya sobrepasa la primera infancia), fue el consejo del Padre Iturriaga, conforme al cual podía limitar el territorio de los pensamientos. Este límite —el que daba o negaba a un pensamiento condición de pecado— era el consentimiento"⁹.

"—Burlarse de ellos y de sus tonterías. Yo no creo en nada. Mañana, al comulgar, tocará la hostia con las manos. Dicen que eso es un gran pecado. Vas a ver. No creo en nada. Ya es sacrilegio haber hecho la falsa confesión. Será otro sacrilegio comulgar en pecado mortal. Además tocaré la hostia. No creo en nada"¹⁰.

La otra isotopía es la develación de la verdad:

"...Las mixtificaciones (ya anunciadas por Juan en las primeras páginas), fueron cometidas sin perversa intención y fabricadas con asombrosa seguridad de falsario. Todo ello me da derecho a emplear ciertos instrumentos de enmendador en esta "tacha del documento C" que quiere ser, a fin de cuentas, la demostración de algo que nunca negó Juan: la falsedad del cuaderno"¹¹.

7. *Ibid.*, p. 17

8. *Ibid.*, p. 17

9. *Ibid.*, p. 46

10. *Ibid.*, p. 113

11. *Ibid.*, pp. 196-97

4. MENESES, 6, *Op. Cit.*, p. 13.

5. *Ibid.*, p. 13

6. *Ibid.*, p. 14

LAS SUPERPOSICIONES DEL RELATO ANTERIOR A LA NARRACION

"El cuaderno —quiero dejar constancia de ello— da por sentado que los deseos de adulterio y de incesto existieron. Tales son los problemas que plantean todas las memorias, todos los "diarios", todas las supuestas confesiones".¹²

Hechas estas consideraciones sobre el cuaderno en general, voy a tratar separadamente algunos de los puntos del relato de Juan (o de Narciso).

"Mi madre murió cuando yo tenía quince años; era viuda desde ocho años atrás; igualmente cierto es que mi hermano mayor regresó por entonces de Europa, donde estudiaba Medicina, después de muy larga ausencia. Llegó en compañía de su mujer".¹³

"Así, cuando hago las rectificaciones que el asunto merece, no pongo en ello interés distinto al que todo hombre tiene por la verdad. Me agrada ser veraz y no deseo aceptar que una murmuración (así sea hecha con intención artística), desvirtúe la correcta versión de los hechos en los cuales he intervenido".¹⁴

"Jamás llegué a realizar el "acto de la hostia".¹⁵

"Esta es mi aclaratoria, la tacha del documento, la negación del reflejo".

Añadiré que, para dar ilación a este expediente formado por documentos contradictorios, José Vargas consintió en escribir los reportajes novelados sobre la nube amarilla que fue, acaso, causante de la muerte de Juan Ruiz. Además, me señaló los términos de la conversación que tuvo con Juan, antes de que yo llegara al restaurant del vasco Aguirre. Juntos —Vargas, Pérez Ponte y yo— reconstruimos las historias de la pensión de doña Rosita.

Para terminar, insisto en afirmar que yo no soy Narciso Espejo. Me llamo Pedro Pérez —u otro nombre sin especial distinción— y soy un hombre —uno como tantos— que escucha sus propios pasos en el silencio de las calles nocturnas y piensa en la angustia del compañero desaparecido".¹⁶

Uno de los recursos técnicos que sobresalen en El Falso Cuaderno es la utilización de narraciones elaboradas con anterioridad al momento en que tiene lugar el proceso de enunciación. Los personajes guardan celosamente cartas, relatos, leyendas o reportajes a los cuales hechan mano en el momento preciso. Es como si se tratara de otra novela, una novela subterránea que, como el río Guadiana, emerge algunas veces, para esconderse las más.

Al insertar esas narraciones en el relato, se rompe la linealidad de éste y se alteran las categorías espaciotemporales. El tiempo se trastoca por cuanto, al romperse el hilo sintagmático, se impone un nuevo tiempo, un pasado evocativo generalmente, que produce en el lector un cambio de Norte, una alteración que lo mantiene en suspenso y en un constante viaje temporal entre el presente del relato y el pasado que evoca la secuencia interpuesta. El espacio literario, entendido no en los términos mallarmeanos, sino en tanto que lugar en el cual se desarrollan las acciones, sufre también alteraciones, toda vez que se introducen las secuencias que referíamos anteriormente.

La utilización de dichas narraciones constituye un recurso que funciona a través de toda la obra. Es utilizado por todos los sujetos que alguna vez asumen el rol de narrador. Esto permite trazar una línea de hilo secreto que sea capaz de encorsetar todas las historias que se suceden, que sea capaz de establecer una similitud en cuanto se refiere a una estructura que se repite constantemente, la cual importa, entre otras cosas, para mantener la unidad de la novela.

En el discurso de Juan Ruiz se observa:

"Sobre tal pensamiento, escribí hace tiempo, unos párrafos que no puedo dejar de consignar aquí. Digo:

¡Que escuchen las muchachas, los amigos, la palabra que me dicta la muerte! Cuando yo muera (y es que, creed, ya he muerto), no digáis...".¹⁷

Aquí la utilización del material anterior a la narración funciona como un refuerzo semántico para garantizar la efectividad de un mensaje: "Es posible que, en realidad, yo haya dejado de vivir hace mucho tiempo".¹⁸

12. *Ibid.*, p. 200

13. *Ibid.*, p. 199

14. *Ibid.*, p. 205

15. *Ibid.*, p. 205

16. *Ibid.*, pp. 208-9

17. *Ibid.*, p. 16

18. *Ibid.*, p. 16

En el Documento "B" Narciso Espejo refiere:

"Para hacer frente a esas objeciones, he escrito: "el tema es indeciso como el reflejo. Para guiarme poseo un antiguo documento. (Supongo tenerlo). Pero también presumo que el texto ha podido..."¹⁹

El narrador obvia cualquier explicación particular que sobre la teoría del reflejo pudiera hacer e interpone un discurso elaborado con anterioridad en el cual recaerá toda la carga emotiva y semántica.

En el mismo Documento "B" se inserta otro material: la leyenda de Narciso.

"Para explicar por qué me llamo Narciso Espejo escribí una vez una leyenda que voy a transmitir en seguida".

"El hecho de que Narciso viviera de modo diferente a los demás se comentaba por todos malévolamente. Tanto las comadres del pueblo como..."²⁰

Aquí es preciso observar, además que "la leyenda de Narciso" tiene conciencia de su literariedad, esto se demuestra tanto en el título como en la persona gramatical (paso de primera a tercera). El narrador utiliza el "yo" que es, a su vez, sujeto de la enunciación y del enunciado, pero que, sin embargo, en la leyenda, el narrador se oculta en el "él" del enunciado.

Se incluyen, luego, dos reportajes sobre la peste escritos por Narciso Espejo y que no vamos a analizar aquí por cuanto no presentan ninguna otra variante con respecto a los ejemplos citados anteriormente.

Narciso Espejo, al referirse a Juan Ruiz, escribe:

"Sobre esta época, Juan ha escrito una novelización de sus recuerdos (...). Los copio a continuación:

¡No quiero, no quiero!, gritaba mi alma empavorecida; pero esos gritos mordidos junto con la almohada húmeda de sudor..."²¹

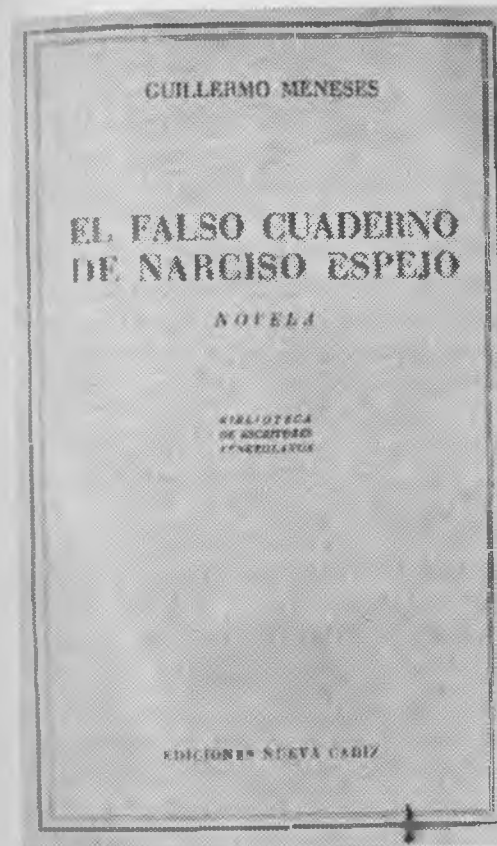
Caben aquí dos observaciones. La primera para destacar que siempre, cuando el discurso pertenece a Juan Ruiz, tiene una carga emotiva particular, que impregna el relato y lo diferencia de los otros.

En segundo lugar, si atendemos a que es el propio Juan Ruiz quien escribe, al referirse a sí mismo desde la óptica de Narciso Espejo, se percibe a sí mismo como el "otro". Y así, desde su otredad, Juan

19. *Ibid.*, p. 21

20. *Ibid.*, p. 23

21. *Ibid.*, p. 103



Obra que ubica a nuestra novelística

ha inventado a Dios; es decir..."²³

Conviene destacar que este documento es contado por un narrador múltiple. "Juntos —Vargas, Pérez Ponte y yo— reconstruimos las historias de la pensión de doña Rosita"²⁴

NARRADORES Y NARRACION

El Falso Cuaderno de Narciso Espejo está integrado por diez capítulos o Documentos, como queda dicho. El lector percibe la obra como una totalidad. Sin embargo, desde la óptica de cada uno de los narradores, la novela va transformándose, reduciéndose, encerrándose en

22. *Ibid.*, p. 122

23. *Ibid.*, p. 156

24. *Ibid.*, p. 206

un círculo de fuego. Cada narrador tiene frente a sí una obra diferente. Como si se tratara de un camaleón, *El Falso Cuaderno* cambia de color constantemente.

Partiendo de las consideraciones anteriores, la novela es percibida de estos modos:

- a) Para el lector, *El Falso Cuaderno* está integrado por diez capítulos.
- b) Desde la óptica de Narciso Espejo, el verdadero, el que recibe de manos de Juan Ruiz el "cuadernillo" la obra está constituida por tres capítulos: Los Documentos A, B y C.
- c) Para Juan Ruiz, la novela se reduce a dos capítulos: Los Documentos B y C. El Documento A sería el prólogo que escribe Juan Ruiz para presentar a Narciso.
- d) Desde el falso Narciso, la novela se reduce al Documento C.

CONCLUSIONES

1—La obra de Guillermo Meneses, como totalidad, constituye un ciclo que se inicia con *Adolescencia* y *Campeones*, y concluye con *La Misa de Arlequín*. Es el ciclo obsesionado por los espejos y los disfraces. El ciclo como tal es un constante oscilar entre el reflejo y la otredad, entre el yo del espejo y el otro del disfraz.

2—El reiterado cuestionamiento de la narración, la desconfianza en la palabra y el anhelo reiterado de violar los códigos literarios de moda, constituye la atmósfera lúdica de sus últimas novelas, las cuales se inscriben en la categoría imprecisa de antinovelas.

3—El personaje menesiano está en constante búsqueda de sí mismo, a través de diversos estados: los del placer, el alcohol o la locura. Deben enfrentarse diariamente al tiempo y al reflejo.

4—El Bildungsroman es un planteamiento estructural presente en toda la obra de Meneses.

5—La obra de Meneses establece nuevas coordenadas en la literatura venezolana en cuanto a la concepción de la literatura. Una obra que se mira a sí misma, que es su propio espejo. Obra cuyo referente es ella misma, que elabora su teoría de la novela y la hace praxis en el transcurso de la narración. Obra que aleja los estereotipos y propone una búsqueda de un nuevo lenguaje, de un tiempo nuevo y de un espacio desconocido, alejado del folklorismo de moda, pero, sin embargo, cotidiano.

Por lo que queda dicho y lo innombrado todavía, puede afirmarse que la obra de Meneses decodifica el ciclo Peonía, la novela folklorizante, e instaura un nuevo código: la novela de lo cotidiano-cósmico.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERES, RENE-MARIE, *Metamorfosis de la novela*, Edics. Taurus, Madrid, 1971.
- ALBERES, RENE-MARIE, *Panorama de las literaturas europeas*, Edics. Al-Borak, Madrid, 1972.
- ARAUJO, ORLANDO, *Narrativa venezolana contemporánea*, Edit. Tiempo Nuevo, Caracas, 1972.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO, *Estructuras de la novela actual*, Edit. Planeta, Barcelona, 1972.
- BARTHES, ROLAND, *El grado cero en la escritura*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1973.
- BLANCHOT, MAURICE, *El espacio literario*, Edit. Paidós, Buenos Aires, 1969.
- CURTIUS, ERNST R., *Ensayos críticos acerca de literatura europea*, Edit. Seix Barral, Barcelona, 1959.
- FREEDMAN, RALPH, *La novela lírica*, Barral editores, Barcelona, 1972.
- JOYCE, JAMES, *Retrato del artista adolescente*, Santiago Rueda editor, Buenos Aires, 1956.
- MILIANI, DOMINGO, *Prueba de fuego*, Monte Avila, Caracas, 1973.
- MIRANDA, JULIO E., *Proceso a la narrativa venezolana*, Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela, Caracas, 1975.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN, *Por una nueva novela*, Edit. Seix Barral, Barcelona, 1965.
- SARRAUTE, NATALIE, *La era del recelo*, Edics. Guadarrama, Madrid, 1967.
- OVIDIO, *Obras*, Edit. Ferma, Buenos Aires, 1967.
- VILLEGAS, JUAN, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Edit. Planeta, Barcelona, 1973.
- PEREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Edit. Tecnos, Madrid, 1971.

HEMEROGRAFIA *

- ALVARENGA, Teresa: "Guillermo Meneses visto por su enfermera". En: Imagen 14-21 de enero de 1971; N° 26 p. 4 (1er. cuerpo).
- BALZA, José: "Guillermo Meneses: siempre me gustó ser buen escritor". (Entrevista). En: Séptimo Día. (Suplemento dominical de El Nacional). Caracas, 5-12-71, p. 7.
- "Guillermo Meneses. La sucesión simultánea". En: Imagen. Caracas, 15-29 de febrero de 1968, N° 19, p. 4. (Incluye una cronología de Guillermo Meneses).
- "Bio-bibliografía de Guillermo Meneses". (S. fma.). En: Imagen, 14-21, diciembre 1971, N° 26 (2º cuerpo), p. 13.
- CASANOVA, Eduardo: "Los monstruos sagrados: Guillermo Meneses". En: Imagen, 14-21, diciembre 1971, N° 26 (2º cuerpo), p. 15.
- DAVALOS, Baica: "Historia de una construcción de cal y canto". En: Imagen, 14-21, diciembre 1971, N° 26 (2º cuerpo), p. 16.
- DAZA GUEVARA, Argenis: "Literatura y algo más. La balandra se llena de fans". En: Séptimo día, 6-12-71, p. 8.
- DE LIMA, Héctor: "La batalla dialéctica de un escritor". En: Imagen, 1-15, septiembre 1968, N° 32, pp. 4-5.

* Recogida por Domingo Miliani en Prueba de Fuego.

- DIAZ SEIJAS, Pedro: "La mujer, el as de oros y la luna". (R). En: Rev. Nacional de Cultura. Caracas, Nov., Dic. 1948, Nº 71, pp. 201-202.
- "Escritores enjuician la obra de Guillermo Meneses". (Opiniones de Orlando Araújo, Salvador Garmendia, Rafael Pineda, José Balza, Roberto Lovera de Sola, Víctor Salazar). En: Imagen, 14-21 Dic. 1971, Nº 26, (1er. cuerpo), pp. 10-11.
- FABBIANI RUIZ, José: "Campeones" (R). En: Rev. Nacional de Cultura. Caracas, abril 1939, Nº 6, pp. 47-48.
- GERENDAS, Judith: "La misa de Guillermo Meneses". Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. (Col. Nuevos Planteamientos Nº 2), 1969.
- "Una trayectoria consecuente". En: Imagen. Caracas, 14-21, diciembre 1971, Nº 26, (2º cuerpo), p. 7.
- GUILLENT PEREZ, J. R.: "Entrevista en dos tiempos". (1962-1966). En: Papel Literario de El Nacional. Caracas, 26-2-67, p. 4.
- HAMILTON, Edgar: "Almacén de antigüedades. La prisión del 28, globo de papel. A través del cine, espejos y disfraces. Meneses, jugador de fútbol y de palabras". En: Séptimo Día. 5-12-71, p. 8.
- GONZALEZ PAREDES, Ramón: "Guillermo Meneses", en Papel Literario de El Nacional, 5 de mayo de 1968.
- J.D.B.: "Donaire y duende de los avisos de CAL". En: Imagen, 14-21, diciembre 1971, Nº 26 (2º cuerpo), p. 14.
- LERNER, ELISA: "Guillermo Meneses. La invención del fracaso". En: Imagen, 14-21, diciembre 1971, Nº 26 (2º cuerpo), p. 10.
- LISCANO, Juan: "Ficha de Guillermo Meneses, precursor de las tendencias narrativas más actuales". En: Imagen, 14-21, diciembre 1971, Nº 26, (2º cuerpo), pp. 12-13.
- MUJICA, Héctor: "Guillermo Meneses". En: Imagen, 14-21, diciembre 1971, Nº 26, (1er. cuerpo), p. 3.
- NAVARRO, Armando: "Conversación con Meneses". En: Papel Literario de El Nacional, 7 de marzo de 1971.
- NUCETE SARDI, José: "El mestizo José Vargas" (R). En: Rev. Nacional de Cultura. Caracas, marzo-abril de 1942, Nº 32, p. 137.
- OLIVARES Figueroa, Rafael: "Cuentos de Guillermo Meneses". En: Rev. Nacional de Cultura, diciembre de 1938, Nº 2, p. 50.
- PAREDES, Pedro Pablo: "El falso cuaderno de Narciso Espejo". En Rev. Nacional de Cultura, marzo-abril 1954, Nº 103, pp. 154-156.
- PARRA, Esdras: "La humana comprensión del mundo. Espejos y Disfraces". En: Imagen, Nº 17, p. 7.
- PEREZ PERDOMO, Francisco: "El esencial". En: Séptimo Día, 5-12-71, p. 8.
- RODRIGUEZ, Argenis: "El falso cuaderno de Guillermo Meneses". En: Imagen, 1-15, enero 1971, Nº 88, p. 10.
- SALAZAR, Víctor: "Una lección callada y solitaria". En: Imagen, 14-21 diciembre 1971, Nº 26, (2º cuerpo), p. 2.
- SANTA-MARIA, Alejo: "Guillermo Meneses". En: Índice Literario de El Universal, 4 de febrero de 1968.
- SEGAL, Alicia: "Guillermo Meneses, el novelista". En: Papel Literario de El Nacional, 4-1-70, p. 3.
- "Margen a la misa de Arlequín". En: Imagen, 15-31 enero 1969, Nº 41, pp. 6-7.
- "Meneses a la búsqueda de la identidad". En: Imagen, 14-21 diciembre 1971, N. 26.
- "Narciso en el espejo". En: Imagen, Ibid.

LO FANTASTICO COMO INDICIO SIGNIFICATIVO EN "AURA"

ARGENIS PEREZ HUGGINS

I. LA ENUNCIACION ¹

El sujeto de la enunciación se hace presente a partir de una omnisciencia selectiva concretada a través de un TU. Es un narrador-representado. "Vivirás ese día, idéntico a los demás, y no volverás a recordarlo sino al día siguiente, cuando te sientas de nuevo en la mesa del cafetín".² "Te moverás unos pasos para que la luz de las veladoras no te ciegue".³

Estos son dos de los múltiples ejemplos del uso de la segunda persona que configura el diseño técnico-narrativo de esta novela. Otras veces, ese TU, que es como una conciencia del personaje Felipe, pasa a una omnisciencia de tercera persona:

¹ "El enunciado es eminentemente verbal, mientras que la enunciación ubica al enunciado en una situación que presente elementos no verbales: el emisor y el receptor". Véase Todorov "poética" Qué es el estructuralismo. pp. 104 y 106.

² Carlos Fuentes, *Aura*, p. 10.

³ Ibid. p. 18.

"La muchacha mantiene los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre un muslo: no te mira. Abre los ojos poco a poco, como si temiera los fulgores de la recámara".⁴ "La anciana sonreirá, incluso reirá su timbre agudo y dirá que le agrada tu buena voluntad y que la joven te mostrará tu recámara".⁵

El paso a la tercera persona implica una relación espacial sobre la sustancia narrativa, marcada casi absolutamente por el uso de la segunda persona. El plano narrativo de la enunciación es interior, aun en el momento en que el lenguaje tiende a crear situaciones referenciales, como en el comienzo del relato:

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distráido, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato.⁶

Hay otro narrador en el texto. Es referencial y está ubicado, aparentemente fuera de la historia; cuenta en tercera persona, pero viaja a través de planos narrativos interiores que oscilan entre yo y tú. Se trata del General Llorente (difunto esposo de Consuelo) en cuyos manuscritos empolvados está una historia que corre subyacente y paradigmática en relación con la historia concreta de la novela; pero cuyo contenido establecerá implicaciones sintagmáticas con el eje accional básico del relato, a medida que el nivel fáctico se vaya desplazando y el movimiento del discurso llegue a su clímax:

Sí: tenía quince años cuando la conocí —lees en el segundo folio de las memorias—: elle avait quinze ans lorsque je l'ai connue et, si j'ose le dire, ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition: los ojos verdes de Consuelo, que tenía quince años en 1867... Ma jeune popée, escribió el general en sus momentos de inspiración...⁷

A nuestro modo de ver, el narrador-personaje es Consuelo: sobre ella recae todo el peso del acto emisor. Y es que en esta novela la enunciación se disuelve en el enunciado por cuanto la "visión con"⁸ del narrador ve desde una perspectiva interior lo que acontece en la historia.

De acuerdo con Todorov, los "temas del tú" están relacionados con los deseos del hombre, con su inconsciente; su punto de partida es el apetito sexual; de allí que "la literatura fantás-

4 *Ibid.*, p. 18.

5 *Ibid.*, p. 19.

6 *Aura*, p. 9.

7 *Aura*, p. 9.

8 Visión desde dentro. Véase Todorov "Poética" p. 123.

tica describe en particular sus formas excesivas así como sus diferentes transformaciones, o si se prefiere, sus perversiones".⁹ En nuestra novela, entre otros indicios significativos podríamos connotar el siguiente:

... Un día la encontré, abierta de piernas, con la crinolina levantada por delante, martirizando a un gato y no supo llamarle la atención porque le pareció que tu faisais ca d'une façon si innocent, par pur infantillage e incluso lo excitó el hecho de manera que esa noche la amó con una pasión hiperbólica, parce que tu m'avais dit que torturer les chats états ta manière à toi de rendre notre amour favorable, por un sacrifice symbolique.¹⁰

De igual manera, Todorov asigna a esta red de temas los temas del discurso en cuanto éste es un vehículo que cohesiona la relación del hombre con su prójimo; finalmente, glosando al antropólogo Mauss, Todorov arguye que la diferencia que aquel establece entre Magia y Religión puede ajustarse metodológicamente a la dicotomía YO-TU, para concluir que si "el recogimiento místico es averbal, la magia no puede privarse del lenguaje"¹¹

Si examinamos ahora los indicios de lenguaje que nos permitan detectar a Consuelo como sujeto de la enunciación, veremos lo siguiente: En la situación narrativa introductoria, Felipe lee un anuncio, una oferta que parece dirigida a ti, a nadie más";¹² se requiere historiador joven, conocedor del francés, "sólo falta tu nombre", dice el narrador; al otro día, vuelve a ver el mismo anuncio; al fin, se decide a ir pero se "sorprenderá imaginar que alguien vive en la calle Donceles".¹³ Toca una manija con cabeza de perro e "imaginas que el perro te sonrío y sueltas su contacto helado";¹⁴ penetra un callejón-patio donde "puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso".¹⁵

Luego, una voz cascada y aguda le habla y orienta en la oscuridad; más allá atraviesa una puerta y se halla ante un juego de luces parpadeantes que le impiden la visión real, y, en el fondo de ellas, en una penumbra, "la cama y el signo de una mano que parece atraerte con su movimiento pausado".¹⁶

Inmerso en un universo desconocido, raro, los indicios de lenguaje van connotando una realidad fantástica. Aparece Aura cuya identidad como actante viene transida de un halo irreal:

9 Todorov. *Introducción a la Literatura Fantástica*, p. 165.

10 *Aura*, p. 39.

11 Todorov. *Introducción*, p. 182.

12 *Aura*, p. 9.

13 *Ibid.*, pp. 10 y 11.

14 *Ibid.*, p. 11.

15 *Ibid.*, p. 12.

16 *Aura*, p. 13.

"... al fin levanta la mirada y tú vuelves a dudar de tus sentidos, atribuyes al vino el aturdimiento, el que te producen esos ojos verdes, limpios, brillantes, y te pones de pie, detrás de Aura, acariciando el respaldo de madera de la silla gótica".¹⁷

Pero Aura es, a la vez, una transmutación de Consuelo:

"si de repente, no te sorprendiera que Aura, hasta ese momento, no hubiese abierto la boca y comiese con esa fatalidad mecánica, como si esperara un impulso ajeno a ella para tomar la cuchara... Miras rápidamente de la tía a la sobrina y de la sobrina a la tía, pero la señora Consuelo, en ese instante detiene todo movimiento, y al mismo tiempo Aura deja el cuchillo sobre el plato y permanece inmóvil..."¹⁸

Esta dependencia mágica la reafirma Felipe en la escena del sacrificio del macho cabrío; en ese instante de la secuencia, la muchacha. "degüella un macho cabrío: el vapor surge del cuello abierto, el olor de sangre derramada, los ojos duros y abiertos del animal te dan náuseas..."¹⁹

Semejante estructura significativa, a nivel de lenguaje, halla una sincronía con lo que en ese mismo instante hace Consuelo en su cuarto:

la ves con las manos en movimiento, extendidas en el aire: una mano extendida y apretada, como si realizara un esfuerzo para detener algo, la otra apretada en torno a un objeto de aire, clavada una y otra vez en el mismo lugar... como si despellejara una bestia.²⁰

Estos indicios que podremos hallar en las progresiones de la novela, en un avance dialéctico de lo real, demostrarán cómo Aura y Felipe son una creación "ectoplásmica" de Consuelo. En el momento en que aquel sale del cuarto de la vieja, puede ver por la rendija de la puerta...

a la señora Consuelo de pie, erguida, transformada, con esa túnica entre los brazos: esa túnica azul con botones de oro, charreteras rojas, brillantes insignias de águila encarnada, esa túnica que la anciana mordisquea ferozmente, besa con ternura, se coloca sobre los hombros para girar en un paso de baile danzante tambaleante.²²

17 *Ibid.*, p. 24.

18 *Ibid.*, pp. 32 y 33

19 *Aura*, p. 40.

20 *Ibid.*, pp. 40 y 41.

22 *Aura*, p. 38.

En el decurso de estas proyecciones indiciales de la novela, Felipe, en la intuición de su destino, marcha hacia la búsqueda de sí mismo, hacia su propia identidad:

"Te llevas las manos a las sienes, tratando de calmar tus sentidos en desarreglo: esa tristeza vencida te insinúa, en voz baja, en el recuerdo inasible de la premonición, que BUSCA TU OTRA MITAD, que la concepción estéril de la noche pasada ENGENDRO TU PROPIO DOBLE".²³

Finalmente, al hallar la fotografía de Consuelo y la del General Llorente, la revelación en cuanto a su propia personalidad es evidente: "la foto se ha borrado un poco —dice— Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, eres .. tú..."²⁴

Desde ese momento se plantea en el personaje un "reconocimiento", como diría Todorov,²⁵ pero, no obstante, se resiste a renunciar a su nuevo ser, de manera que:

"escondes la cara en la almohada, tratando de impedir que el aire te arranque las facciones que son tuyas, que quieras para tí. Permaneces con la cara hundida en la almohada con los ojos abiertos detrás de la almohada, ESPERANDO LO QUE HA DE VENIR, LO QUE NO PODRAS IMPEDIR".²⁶

Por ello va en busca de Aura; y, en la alcoba, ya en los escarceos del erotismo, siente repugnancia, puesto que:

"apartarás tus labios sin carne de los labios sin carne que has estado besando, de las encías sin dientes que se abren ante ti: verás, bajo la luz de la luna, el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño, antiguo, temblando, ligeramente porque tú lo tocas, **tú lo amas, tú has regresado también**".²⁷

Y la vieja lo consuela con la oferta de que Aura volverá. "Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar".²⁸

La narrativa en segunda persona ha sido consagrada fundamentalmente en la novela de Butor LA MODIFICACION. En relación con ella, este autor dice:

"si el personaje conociera por completo su propia historia, si no tuviese ningún inconveniente en con-

23 *Aura*, p. 49.

24 *Ibid.*, p. 56.

25 Todorov. *Categorías del relato literario*, p. 169.

26 *Aura*, p. 57.

27 *Ibid.*, p. 60.

28 *Ibid.*, p. 60.

tarla o contársela, se impondría la primera persona: se limitaría a informar sobre sí mismo. Pero se trata de obligarle a hacerlo, porque miente, porque oculta o se oculta alguna cosa, porque no posee todos los elementos o incluso, en caso de que los posea, porque es incapaz de ensamblarlos convenientemente... Así, siempre que se quiera describir un auténtico proceso de la conciencia, el nacimiento mismo del lenguaje o de un lenguaje, la segunda persona será la más eficaz".²⁹

Hemos tratado de demostrar que Aura y Felipe son creación mágica de Consuelo. La señora Llorente es emisor de un mensaje a través del cual, y en segunda persona, narra "didácticamente" la facticidad y la interioridad de ambos personajes. A pesar de los arrestos de racionalidad de Felipe frente a los factores subversivos de la realidad, su reconocimiento de la verdadera y propia identidad evidencia que él "ha regresado también" al conjuro de un emisor, de un creador, Consuelo, conciencia de los actantes a quienes confiere existencia y consistencia real. Felipe y Aura son receptores de un mensaje equívoco que se vuelve sobre sí mismo: "Volverá Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y le hará regresar".

A. NIVEL VERBAL

II. EL ENUNCIADO

Ya hemos visto más arriba que el sujeto de la enunciación es un narrador personaje. Este narrador es, también, sujeto del enunciado.³⁰

El enunciado, en su aspecto verbal, está estructurado por un TU mediante el cual el emisor se dirige a un receptor, condiciona su facticidad, a través de una función conativa³¹ ejercida en los contornos de una ambigüedad lingüística. Es una constante el uso del futuro en la estructura del lenguaje. A veces como una memoria de lo que vendrá. "Vivirás ese día idéntico a los demás, y no volverás a recordarlo sino al día siguiente".³² En la mayoría de los casos para connotarnos un presente, es decir, un futuro que está transcurriendo, se comporta en función directriz de la conducta del personaje, y, luego, condiciona su accionalidad interior; a la vez, remite a una acción que ya está realizada por el actante. "El olor de la humedad, de las plantas podridas, te envolverá mientras marcas tus pasos, primero sobre las baldosas de piedras, enseguida sobre una madera crujiente..."³³

29 Michel Butor. *Sobre Literatura II* p. 76.

30 Todorov lo define como "serie lógica de varias frases". Ver "Poética" p. 105.

31 R. Jakobson. "El lenguaje poético". *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, p. 16.

32 *Aura*, p. 10.

33 *Ibid.*, p. 12.

"Lograrás verla cuando des la espalda a ese firmamento de luces devotas".³⁴ "Ella te sorprenderá observando la mesa de noche, los frascos de distinto color, los vasos, las cucharas".³⁵ "Te moverás unos pasos para que la luz de las veladoras no te ciegue".³⁶

La conmutación lingüística daría:

Te envolverá = te envuelve

Lograrás verla cuando des la espalda... = Logras verla cuando das la espalda...

Ella te sorprenderá = Ella te sorprende.

A su vez, estas transformaciones lingüísticas denotan la posibilidad de que el presente verbal entre en relación sintagmática con el futuro y crea, como en efecto, una atmósfera de vaguedad expresiva-dinámica. "Lees ese anuncio, parece dirigido a ti"; "Recoges tu portafolio", "imaginas que el perro", "Ascienes detrás del ruido, en medio de la oscuridad", "Tú tomas el lugar de Aura"...³⁷

Al lado de esta alternancia de futuro presente, contribuyen también a la ambigüedad verbal las modalizaciones:

"Dudas si en realidad has visto eso... **como si** esperara un impulso a ella para tomar la cuchara". "**Quizás Aura** se dará cuenta..."

"En seguida la vieja se restregará las manos **como si** despelelara una bestia..."

"el rojo de los labios se ha oscurecido fuera de su forma antigua, **como si** quisiera fijarse en una mueca alegre..."³⁸

Estas formas modalizantes pertenecen a un tipo de discurso valorativo, ensamblado paradigmáticamente con el discurso referencial que denota una situación objetiva, por ejemplo la del comienzo del relato y cuyo marcador es el aviso; o también con las otras marcas significativas de la realidad objetiva; las sinfonías, el 13 de junio junto al 200, el número 815. De igual manera, con el discurso "rapporte" a nivel del cual se manifiestan los personajes, a contrapelo de la palabra del narrador:

—Felipe Montero, Leí tu anuncio

—Sí ya sé. Perdón, no hay asiento

—Está bien. Por favor, póngase de perfil. No lo veo bien. Que le dé la luz. Así. Claro...³⁹

Asimismo, el discurso modalizante se relaciona paradigmáticamente con el discurso personal del narrador trasmutado

34 *Aura*, p. 13.

35 *Ibid.*, p. 15.

36 *Ibid.*, p. 18.

37 *Ibid.*, pp. 9 y ss.

38 *Aura*, pp. 29 q ss.

39 *Ibid.*, p. 14.

en la segunda persona emisora del mensaje narrativo, y con la polivalencia presente en todo el relato como signo lingüístico asociado a síntomas sobrenaturales implícitos en el mensaje del narrador, lo cual iremos detectando progresivamente.

Las implicaciones paradigmáticas de los diferentes niveles del discurso se disponen sintagmáticamente para condicionar el contenido simbólico que decodificaremos cuando hablemos del plano semántico.

En cuanto a los indicios que, paralelamente, concurren a crear una ambigüedad fantástica, señalaremos los siguientes:

... "Sin embargo, no te engañes: esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear."⁴⁰

"La ves de lejos: hinchada, cubierta por ese camisón de lana burda, con la cabeza hundida en los hombros delgados: delgada como una escultura medieval, emaciada: las piernas se asoman como dos hebras debajo del camisón... fuerzas, como si liberara una batalla contra las imágenes que, al acercarte empiezas a distinguir... se golpeará el pecho hasta derrumbarse, frente a las imágenes y las veladoras..."⁴¹

Ella misma, Consuelo, es un objeto ritual, dentro del rito cristiano-pagano que realiza. Más adelante, la relación indicial implica una gradación valorativa del actante en el plano irreal.

"Trepas velozmente a la silla y apoyándote en el librero puedes alcanzar el tragaluz, abrir uno de sus vidrios, clavar la mirada en el jardín lateral, ese cubo de tejos y zarzas enmarañados donde cinco, seis, siete gatos —no puedes contarlos, no puedes sostenerte allí más de un segundo— encadenados unos con otros, se revuelcan envueltos en fuego, desprenden humo opaco, un olor de pelambre incendiada. Dudas si en realidad has visto todo eso.

—¿Podría visitar el jardín?

—¿Cuál jardín, señor Montero?

—El que está detrás de mi cuarto.

—En esta casa no hay jardín. Perdimos el jardín."⁴²

En otra secuencia aparece el jardín transido de una flora mágica, de plantas para el exorcismo.

"Distingues... los tallos que recuerdas mencionados en crónicas viejas: las hierbas olvidadas que crecen olorosas, adormiladas: las hojas anchas, largas,

40 Aura, p. 18.

41 Ibid, pp. 25 y 26.

42 Aura, pp. 9 y 30.

hendidias, vellosas del beleño; el tallo sarmentado de flores amarillas por fuera, rojas por dentro; las hojas acorazonadas y agudas de la dulcamara; la pelusa cenicienta del gordolobo; el arbusto ramoso del evónimo..."⁴³

Otro indicio que da autonomía significativa a la atmósfera sobrenatural del relato es el de la muñequita de trapo:

"Y al lado de tu plato, debajo de la servilleta, es ese objeto que rozas con los dedos, esa muñequita endeble, de trapo, rellena de una harina que se escapa por el hombro mal cosido: el rostro pintado con tinta china, el cuerpo desnudo, detallado con escasos pincelazos."⁴⁴

En realidad, a pesar de las descripciones minuciosas de habitaciones, plantas, rasgos físicos de personajes, actitud racional de investigador histórico en Felipe, los indicios extraídos están orientados a provocar un estado alucinatorio,⁴⁵ y es que tanto la metaforización como la ausencia casi absoluta de nexos sintácticos en la construcción de frases, sólo enlazados por signos de puntuación, evidencian la presencia de conexiones semánticas llenas de intencionalidad poética que imprimen dinamismo al ritmo de la prosa, así como la acumulación de bloques verbales metonímicos en su autonomía significativa:

"Subes lentamente a tu recámara, entras, te arrojas contra la puerta como si temieras que alguien te siguiera: jadeante, sudoroso, presa de la impotencia de tu espina helada, de tu certeza: si algo o alguien entrara, no podrías resistir, te alejarías de la puerta... Caes en ese sopor, caes hasta el fondo de ese sueño que es tu única salida, tu única negativa a la locura. Está loca. Está loca, te repites para adormecerte, repitiendo con las palabras la imagen de la anciana que en el aire despellejaba el cabrío de aire con su cuchillo de aire..."⁴⁶

Los tiempos verbales no pertenecen propiamente a los presupuestos temporales del narrar, sino al "tiempo comentado, al de la poesía": "futuro, presente, antefuturo, etc;"⁴⁷ del mismo modo, la función conativa del narrador crea una magia verbal encantatoria, concretada no sólo en la subjetividad del presente lingüístico, o en las modalizaciones sino también en las reiteraciones lingüísticas "Volverá, caes, subes", en el uso de infini-

43 Ibid, p. 44.

44 Aura, p. 43.

45 Veremos en el nivel fáctico, las connotaciones que esta muñequita de trapo tendrá en la estructura mítica de Consuelo.

46 Aura, p. 41.

47 Véase H. Weinrich. Estructura y función de los tiempos.

tivos y gerundios: en el tú usado casi en forma imperativa, con una función fáctica.⁴⁸

Y es que, como dice Todorov:

"Si lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, es porque concentra en ellas su origen, lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia: no sólo el diablo y los vampiros no existen más que en las palabras, sino que también, sólo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural."⁴⁹

Como vemos, es el lenguaje el que condiciona la estructura fantástica a nivel de la significación, de allí que haya un isoformismo entre la expresión y el contenido.

Por otra parte, una infinita variedad de verbos de movimiento aparecen yuxtapuestos a fin de imprimir ritmo poético a la cadena sintagmática: "Empujas, subes, cierras, tropiezas, moverás. Pruebas, caminas, consultas, bajas, descenderás, revisarás"; y la ocurrencia atropellada de infinitivo: "apretar, buscar, mirar".

La yuxtaposición de estas formas verbales en el paradigma impulsan el viaje del discurso hacia una metaforización de la estructura verbal. A estos grupos de verbos, se unen, por oposición, aquellos de proyección interior: "sueñas, despiertas, sabes, sorprenderá, atribuyes" que connotan la desrealización progresiva del personaje; en igual forma, los gerundios se hallan en función poética a pesar de pertenecer a los tiempos verbales de la narración:

"Cumpliendo su oficio de aire", "moviendo su mano descarada", sembrando a lo largo del abismo los dientes amarillos".

Movimiento interior y exterior en los estratos del discurso. Además de las implicaciones mutuas existentes entre las estructuras de lenguaje arriba señaladas, podríamos denotar las mismas conjunciones entre adjetivos y sustantivos, marcadores semánticos del halo sobrenatural, enigmático que subyace en el relato: "plantas podridas", "madera crujiente", "fofa por la humedad y el encierro" "pino viejo y húmedo" "edredones raídos y sin lustre", "aparición imprevista", "impudicia hipnótica".

También para definir trastornos oníricos, desgaste existencial: "Tú vuelves a sentir, antes de caer dormido, aliviado, ligero, vaciado de placer"... "ojos cerrados detrás de los párpados colgantes, arrugados, blanquecinos: ves esas arrugas abolsadas de los pómulos, ese cansancio total de la piel".⁵⁰

48 Véase R. Jakobson. *Op. Cit.* p. 17.

49 T. Todorov. *Introducción*, pp. 99 y 100.

50 *Aura*, p. 36.

Finalmente, el lenguaje intenta y logra confundir datos contradictorios, por ejemplo, a nivel del actante básico CONSUELO. El personaje marcha físicamente en una progresión cada vez más regresiva; mientras en el discurso se le atribuyen cualidades por oposición al sustantivo, constituyen un oxímoron que reúne dos realidades antagónicas: en las primeras páginas de la historia aparece con "un rostro infantil de tan viejo"⁵¹ más adelante la regresión se hace violenta. "Te sorprendes del tamaño de la mujer: casi una niña, doblada, encorvada, con la espina dorsal vencida"⁵² luego es "una muñeca antigua"⁵³ finalmente, un "ciruela cocida"⁵⁴

Indudablemente, Consuelo culmina en un objeto mágico-mítico, vegetalizado, estratificado a nivel de un lenguaje transracional. Una muñeca que ya estaba en los indicios significativos del narrador Llorente: "ma jeune poupée",⁵⁵ en la muñequita de trapo que Felipe halla en su plato del comedor. Un sintagma narrativo que indica sincronización de los tiempos en la dimensión fantástica del relato. En esta novela, mientras el nivel onomasiológico es abierto, el nivel de la acción es cerrado.

III. LA SINTAXIS DEL RELATO

Abordaremos ahora la sintaxis del relato en función de las relaciones que mantienen recíprocamente sus distintas partes.

a) Las secuencias.⁵⁶

La primera secuencia parte de un motivo simple: Felipe quiere conseguir un trabajo; de allí que el marcador de esta secuencia sea el aviso que lee en el diario. Es una situación introductoria real. "Lees este anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días".⁵⁷

Todo da noción de ser algo real: los datos personales de Felipe, la dirección del trabajo, el autobús que se acerca, el barrote de hierro del camión. Sin embargo, un predicado informa cierta ambigüedad al lenguaje: (el anuncio) "Parece dirigido a ti, a nadie más", lo cual establece una oposición con los contenidos de realidad objetiva que denuncian los verbos en presente dinámico. El discurso reitera la notación ambigua del parecer: "Sólo tu nombre. Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero".⁵⁸

51 *Ibid.*, p. 14.

52 *Ibid.*, p. 26.

53 *Ibid.*, p. 53.

54 *Ibid.*, p. 60.

55 *Ibid.*, p. 38.

56 Véase T. Todorov. *Literatura y significación*, p. 17.

57 *Aura*, p. 9

58 *Ibid.*

El personaje acude al llamado. A medida que se interna en el vericuetto de callejones sombríos, el mundo objetivo le va pareciendo lejano. "Las sinfonías no perturban, las luces de mercurio no iluminan..." "Imaginas que el perro te sonríe y sueltas su contacto helado".⁵⁹

En un intento de despedirse del universo exterior:

"miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque las largas filas de camiones y autos gruñe, pita, suelta el humo insano de su prisa. Tratas, inútilmente, de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado".⁶⁰

Desde ese momento, Felipe se sumerge gradualmente en una desrealización. A esto empiezan a contribuir los primeros indicios: "el olor de la humedad, de las plantas podridas te envolverá mientras marcas tus pasos, primero sobre las baldosas de piedra, en seguida sobre esa madera crujiente, fofa por la humedad y el encierro".⁶¹

Otro indicio, en paradigma con el anterior, a través de un discurso valorativo, continúa la inmersión de Felipe en el parecer:

"Sólo tiene ojos para esos muros de reflejos desiguales, donde parpadean docenas de luces, consigues al cabo, de definir las como veladoras, colocadas sobre repisas y entrepaños de ubicación simétrica".⁶²

Esta inmersión será definida por una proposición: "verás las manos que parecen atraerte con su movimiento pausado".⁶³

Este signo va unido a otro, que será un leit-motiv dentro del relato, el conejo, el cual tendrá una notación semántica, símbolo de Aura. El encuentro con Consuelo a nivel de un discurso directo, el diálogo, lo devuelve momentáneamente a la realidad, pues el discurso actúa por oposición al estrato lingüístico valorativo anterior:

A esta secuencia la llamaremos A-1; sólo cuando aparece Aura "imprevisamente", comienza la secuencia que denominaremos A-2 y que, para mí, es básica dentro de la novela, pues Aura actúa como un motivo ligado que en el nivel fáctico impulsa la acción a través de una funcionalidad cardinal. Esta secuencia, que culmina con el reconocimiento que hace el personaje de su propia identidad al descubrir que el General Llorente y él son la misma persona, no tendría nada que ver con la anterior en la linealidad actancial, pero sí tiene que ver en

59 *Aura*, p. 11.

60 *Ibid.*, p. 60.

61 *Ibid.*, p. 24.

62 *Aura*, p. 13.

63 *Ibid.*, p. 24.

cuanto premonición y búsqueda interior; pues Felipe resuelve, al influjo de Aura, de sus ojos verdes, no marcharse de la casa; ese hecho le origina una voluptuosidad desconocida, pero intuitiva, ya que se halla "invadido por un placer que jamás ha conocido, que sabías de ti, pero que sólo ahora experimentas plenamente, liberándolo, arrojándolo fuera porque sabes que esta vez encontrarás respuesta".⁶⁴ Un indicio que le va debelando el verdadero motivo, la proposición facultativa que dentro de la causalidad psicológica del relato impulsó al actante a moverse hacia la casa de Donceles.

La tercera secuencia funciona como un motivo ciego, pues, a partir del hallazgo de la fotografía del General Llorente y el reconocimiento que Felipe hace de su propia identidad, la acción se desvía hacia unas relaciones sintagmáticas de implicaciones mutuas entre Felipe y Consuelo-Aura.

En la segunda secuencia podríamos establecer algunas microsecuencias a nivel de las relaciones de la tríada actancial. Una primera microsecuencia que denominaremos Ms1, la cual comienza con Felipe en su cuarto y concluye en el comedor con Aura; la Ms2 se realiza a partir de su nuevo encuentro con Consuelo y concluye con el indicio significativo de los gatos, parte de la fauna mágica de la novela.

Ms3 se efectúa también entre Felipe y Consuelo marcada por el indicio mágico del jardín; la Ms4, empieza nuevamente en el comedor y culmina con un discurso directo, el diálogo entre Felipe y Consuelo en torno a la coneja Saga. La Ms5 se inicia con un contenido onírico que refuerza, sin dudas la premonición inicial, la carencia de la secuencia A1, y culmina con el coito Felipe-Aura-Consuelo. La Ms6 empieza con un sueño y termina con el compromiso entre los dos amantes de volverse a encontrar.

Todas estas microsecuencias, que en apariencia podrían establecer relaciones paradigmáticas a nivel actancial, ya que Aura y Felipe funcionarían como dos sintagmas de implicación mutua opuestos a Consuelo, guardan sin embargo relaciones de identidad en cuanto las cohesionan una causalidad psicológica: lo mágico, lo irreal a través de una isotopía esencial, el amor, que viene a reforzar la intuición inicial de Felipe acerca de su destino:

"...sueñas esas manos descarnadas que avanzan hacia ti con la campana en la mano, gritando que te alejes... y cuando el rostro de ojos vaciados se acerca al tuyo, despiertas con un grito mudo, sudando, y sientes esas manos que acarician tu rostro y tu rostro y tu pelo, esos labios que murmuran con la voz más baja. Te consuelan, te piden calma y cariño. Alargas tus propias manos para encontrar el otro

64 *Aura*, p. 24.

cuerpo desnudo, que entonces agitará levemente el llavín que tú reconoces.

Te llevas las manos a las sienes, tratando de calmar tus sentidos en desarreglo: esa tristeza vencida te insinúa en voz baja, en el recuerdo inasible de la premonición que busca tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró su propio doble.⁶⁵

Y es que lo onírico está en conjunción con la causalidad psicológica del relato; no sólo el sueño y su indeterminación le darán la realidad irreal del amor de Aura; sino que el desorden de los sentidos crea esa sincronización en virtud de la cual el personaje intuye su propio destino, el hallazgo de "su propio doble". Es una premonición que va preparándolo para el paso del parecer al ser.

He separado formalmente las secuencias y microsecuencias anteriores de otras secuencias que denominaremos referenciales, pues sólo aparecen como parte de una historia anterior a la del relato y narrada por actante referencial: el General Llorente. Las señalaremos con la letra B. La secuencia B1 se inicia con la lectura de los manuscritos del General por parte de Felipe. Esta secuencia le da una visión panorámica de la personalidad de Llorente,⁶⁶ y culmina con unas consideraciones del narrador acerca del destino de Felipe como investigador histórico; asimismo, se hallan algunas conjeturas del General en torno a su matrimonio con Consuelo.⁶⁷ La secuencia B2 contiene las consideraciones, narradas en primera persona, que el General hace alrededor de la belleza de Consuelo y sus ojos verdes.

- a) tenía quince años cuando la conocí... Si J'osé le dire, sont ses yeux ver qui ont fait ma perdition⁶⁸

Aparecen alusiones a los paseos, bailes, carruajes del segundo Imperio; las manías erótico-simbólicas de Consuelo de sacrificar gatos, lo cual le pareció al general sumamente inocente, "pur infantillage"; las consideraciones del narrador acerca de la edad actual de Consuelo.

- b) "habrás calculado: la señora Consuelo tendrá hoy ciento nueve años. Cuarenta y nueve al morir su esposo"⁶⁹

Finalmente, el general Llorente señalaba la afición de Consuelo por los trajes verdes así como la seguridad de que su

65 *Aura*, pp. 35 y 49.

66 *Ibid.*, p. 28.

67 *Ibid.*, p. 32.

68 *Aura*, p. 38.

69 *Ibid.*, p. 39.

esposa haría lo posible por quedar siempre joven" que ne ferais tu pas par rester toujours jeune?"

La secuencia termina con unas consideraciones del narrador de la novela acerca de Aura:

- c) sabes, al cerrar de nuevo el folio, que por eso vive Aura en esta casa: para perpetuar la ilusión de juventud y belleza de la pobre anciana enloquecida. Aura encerrada como un espejo, como un ícono más de ese muro religioso, cuajado de milagros, corazones preservados, demonios y santos imaginados".⁷⁰

La secuencia con algunas consideraciones de Llorente acerca de Eugenia de Montijo, Napoleón el pequeño, México. Aparece Consuelo en un intento herbolario de lograr encarnar un ser que perpetúa su juventud; el general narra en primera persona:

- d) "Le advertí que esos brevajes no sirven para nada. Ella insiste en cultivar sus propias plantas en el jardín. Dice que no se engaña. Las hierbas no la fertilizarán en el cuerpo, pero sí en el alma".

Más adelante, el general la descubre:

- e) ... "caminando sola y descalza a lo largo de los pasillos. Quise detenerla. Pasó sin mirarme, pero sus palabras iban dirigidas a mí. "No me detengas —dijo—; voy hacia mi juventud, viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega".

Hasta aquí las memorias. Al final de ellas, unos retratos, en uno de los cuales, el narrador dice que es Aura:

"Con sus ojos verdes, su pelo negro recogido en bucles... Aura y la fecha 1876... Verás en la tercera foto a Aura en compañía del viejo sentados ambos en una banca, en un jardín. La foto se ha borrado un poco; Aura no se verá tan joven como la primera fotografía, pero es ella, es él, eres tú..."

Aquí concluye la secuencia.⁷¹

Las relaciones internas y formales entre estas secuencias son palmarias. El actante fundamental de las memorias de Llorente es Consuelo; ella da cohesión a las tres secuencias; si examinamos las relaciones entre ellas y la historia del relato, encontramos:

70 *Aura*, pp. 38, 39 y 40.

71 *Aura*, pp. 49 y ss

Primero: estas secuencias entrarían inicialmente en un marco situacional real, dentro de la causalidad lógica de la novela, ensambladas con la secuencia A-1 en cuanto son secuencias del motivo aparente, de la proposición obligatoria en Felipe de conseguir empleo, y, a la vez, de la proposición obligatoria de Consuelo (deseo) de hallar a alguien que recopile las memorias de su esposo.

Segundo: a contrapelo de lo anterior, ellas tienen una funcionalidad cardinal en la novela, no sólo porque su contenido explica la historia, sino también porque revelan a Felipe su verdadera identidad: el paso del Parecer al Ser, la transformación de un equilibrio en otro; de allí que establecen implicaciones mutuas con el nivel fáctico; y, aunque aparentemente marchan paralelas al eje accional, se unen en el punto más álgido dándonos por otra parte la exacta noción del tiempo de la novela: tiempo existencial, mítico, circular, que se reitera en la historia.

B. NIVEL SINTACTICO

IV. RELACIONES FUNCIONALES

Para mí, el actante básico es Consuelo. Ejerce una función cardinal⁷² a través de los predicados de base: deseo, comunicación y participación.⁷³ Ella es el emisor, el mundo interior de los personajes Felipe y Aurora lo conocemos a través de ese discurso; no sólo en cuanto sujeto del enunciado, sino porque ambos actantes son creación de Consuelo. Por otra parte, su universo interior nos es conocido en primer lugar referencialmente por el discurso de Llorente, un discurso personal y emotivo; y luego por los indicios significativos que van apareciendo en las progresiones del relato y que se hacen "reconocimiento" en la secuencia A3.

Felipe es un personaje que en la superficie actúa como reflejo de una causalidad lógica: es investigador histórico, acude a la casa para obtener un empleo, empieza por dudar de los indicios, cree que Aura lo engaña en su sujeción a Consuelo; pero gradualmente va pasando a un plano irreal, se desrealiza y pasa de sujeto a objeto de la acción, y allí se instala definitivamente; a medida que su contacto con el mundo mágico es más estrecho, va descubriendo su verdadera identidad y se van cumpliendo las premoniciones, producto de la causalidad psicológica que lo impulsa verdaderamente a ir a la casa: carencia y búsqueda de su propio destino.

Aura es una creación de Consuelo, igual que Felipe; es un instrumento de la señora, una proyección de sí misma; aunque,

72 Vers Barthes. *Op. Cit.* p. 20.

73 Todorov. *Categorías* p. 166.

como veremos, hay instantes en que aparece con signo contrario.

Tanto Felipe como Aura ejercen funciones catalíticas en relación con la función nuclear de Consuelo, actante primordial. Otros personajes: el criado, referencial indicio mágico; el general Llorente, también referencial, pero de otra funcionalidad en el relato.

Consuelo, ya entrando al análisis funcional de los personajes, es, pues, el sujeto de la acción. Lo que acontece es proyección síquica de ella. Formalmente su deseo es publicar las memorias del esposo y para ello busca un historiador; esta sería su proposición obligatoria; pero la proposición facultativa que la engendra es el deseo amoroso de mantenerse eternamente joven, es su primer predicado de base. Por lo tanto, ya nos lo dice Llorente, consumía brevajes a fin de encarnar un ser. Este ser es Aura, que es ella misma.

Ya hemos detectado indicios del poder mágico de Consuelo: las poses rituales en el altar,⁷⁴ el exorcismo de la flor con su perfume enervante,⁷⁵ el sacrificio del macho cabrío, rito de carácter sexual, los objetos mágicos,⁷⁶ la fauna: conejos, gatos, macho cabrío; rituales para lograr la vuelta del difunto: (ver traje de novia y túnica guerrera del general Llorente,)⁷⁷ lo erótico sexual ligado a lo ritual: tanto en la historia del relato⁷⁸ como en la narración referencial de Llorente; lenguaje verbal reiterativo, con funciones conativa y fáctica, básicas para la formulación mítica a nivel de lenguaje; lenguaje gestual, síntomas del signo emitido por el sujeto y que adquiere categoría simbólica a nivel semántico.

Este deseo de perpetuar en conjunción con la predicación amorosa, halla su canal emisor en Aura. Ella es producto del inmenso erotismo de Consuelo; son dos sintagmas que parten de un mismo predicado de base y por lo tanto se implican mutuamente.

La primera identificación de Aura surge con el leit-motiv del conejo,⁷⁹ su misma aparición es ambigua; sus gestos son una prolongación de los de Consuelo; su realización sexual con Felipe, en ambos casos está llena de un hábito ritual o de pases eróticos donde sexo y altar se identifican a nivel del rito mágico.

"Acaricia este trozo de harina delgada, lo quiebra sobre sus muslos, indiferentes a las migajas que ruedan por sus caderas... caes sobre el cuerpo desnudo de Aura... Aura se abrirá como un altar".⁸⁰

74 Aura, pp. 25 y 26.

75 Julio Caro Baroja. *Las Brujas y su mundo.* pp. 56 y ss.

76 Aura, p. 43.

77 Véase Estudio de las fuentes de Aura "Comunidad".

78 Aura, pp. 46 y 47.

79 Ver el uso mágico de algunos animales, en Baroja. *Op. Cit.*, p. 60.

80 Aura, p. 47.

Dos paradigmas fundidos en una identidad sintagmática; es como una repetición de lo que Consuelo hiciera en su juventud con el gato, según el discurso de Llorente. Además del perfume, del traje verde y de los ojos del mismo color, de Aura, ella está trascendida de un halo lumínico, "de una atmósfera dorada", otro indicio sobrenatural en el personaje. A nivel narrativo, Felipe confunde a Aura con Consuelo,⁸¹ mientras la atmósfera que rodea a Aura es dorada, la de Consuelo es nocturna; esta oposición es significativa, ya que es precisamente en la nocturnidad cuando los exorcismos pueden lograr la materialización de los propios deseos.⁸²

En el discurso directo entre Aura y Felipe se observan síntomas de oposición con relación a la función de Consuelo,⁸³ y es que ambos, como seres míticos tienden, no obstante a escaparse de la sujeción a que los somete la vieja; anhelan la propia autonomía, desmitificarse; ya esto indica que la potencialidad de ambos eleva su carga de tal manera que los hace cambiar de signos; adquieren significación más positiva que Consuelo, mientras ésta se va deteriorando cada vez más, involucre, se hace casi infantil (niña) + muñeca + ciruela.

Ello mismo origina el desgaste de Aura como mito: "Estoy agotada. Ella ya se agotó. Nunca he podido mantenerla a mi lado más de tres días"⁸⁴ y el ascenso de Felipe, en cuanto éste puede darle a Consuelo más que la propia Aura, ya que ésta es un ser pasivo, en cambio Felipe es el otro polo de la sexualidad, del amor. Aura no sólo encarna la juventud de Consuelo, sino que es un instrumento erótico de comunidad mediante el cual el predicado de oposición, Aura, es sujeto-objeto de la acción y a través de ella se realiza un oxímoron a nivel actancial: Aura es Consuelo.

Felipe constituye un predicado de oposición en los contornos de la causalidad lógica de la novela; sus relaciones con Aura lo oponen a Consuelo. Duda de lo que ve; su actitud inicial es racional; pero se va desrealizando y se transforma en predicado pasivo, hasta que descubre la presencia de su doble; ama y finalmente encuentra su identidad; pasa del parecer al ser,⁸⁵ es decir de la ruptura de un equilibrio a otro; del tránsito de un predicado pasivo a un predicado de darse cuenta. En Felipe se dan tres predicados derivados; entonces, en estado de reconocimiento, ama a Consuelo-Aura, a pesar de la flacidez de sus senos, de lo cansado de la piel, de su vejez, porque él "ha regresado también"⁸⁶ es una creación de la magia amatoria de Consuelo; es, igualmente, una estructura mítica en un tiempo circular que es el tiempo existencial de la novela, el tiempo

81 *Ibid.*, p. 56.

82 Baroja, *Op. Cit.*, p. 61.

83 *Aura*, pp 50 y 51

84 *Aura*, p. 59.

85 *Ibid.*, p. 56.

86 *Aura*, p. 60

representado. Ha regresado de la muerte por el exorcismo amoroso de Consuelo. De allí que los actantes del relato sean:

Consuelo = Aura

Llorente = Felipe

Al final de la historia se restaura la pareja original.

Llorente + Consuelo

Es el tiempo mítico que se muerde la cola.

En Consuelo están presentes las tres funciones básicas del relato:

1. Una función verbal como sujeto de la enunciación y del enunciado.
2. Una función sintáctica en cuanto predicado de base de la novela. Mito creador de mitos.
3. Una función semántica en cuanto la isotopía principal de la estructura semántica es el binomio amor-muerte, que cohesiona y enlaza las progresiones internas del relato. Ese binomio depende de la función nuclear de Consuelo como actante básico.

C. NIVEL SEMANTICO

V. LO FANTASTICO COMO INDICIO SIGNIFICATIVO EN AURA

Desmontado el texto en sus componentes, como tratamos de hacer en el análisis, vamos a intentar estudiar la estructura semántica, la organización de los contenidos en función del principio, estructuralmente para mí, de lo fantástico-mágico y sus implicaciones con la isotopía básica: amor-muerte.

De acuerdo con las características y condiciones en que se da lo fantástico, según Todorov,⁸⁷ nuestro relato se definiría por la percepción ambigua que el lector y el personaje Felipe tienen de los acontecimientos. El personaje no se halla, en casi toda la novela, muy decidido en lo tocante a la interpretación de los hechos. A esto contribuye la vacilación en el plano de la escritura, como el uso reiterativo de verbos, los tiempos verbales del comentar, las modalizaciones. Y es que, según Todorov, lo sobrenatural parte del lenguaje, incluso del hecho de que lo figurado es tomado literalmente, el uso aberrante, por decirlo así, de lo figurado se introduce con las locuciones: "como si, Quizás, parecería", etc., presente, por supuesto, en Aura. De igual manera, en relación con el narrador, el que conviene a lo fantás-

87 Todorov. *Introducción*, p. 41 y ss.

tico es el narrador-representado, como vemos con Consuelo: sujeto de la estructura verbal y del eje accional.

En cuanto al tiempo, en lo fantástico lo temporal es irreversible. Está detenido. Lo hemos detectado después que Felipe pasa del parecer al ser:

No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar con el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo.⁸⁸

Es el tiempo representado, cíclico, que retorna y se estratifica; corre, pero circularmente.

Otra condición asignada por Todorov a lo fantástico es la existencia de acontecimientos extraños. Lo sobrenatural "comienza cuando se pasa de las palabras a las cosas designadas por ellas".⁸⁹ Y en nuestra novela las secuencias extrañas (véanse los actos rituales, la fauna, etc.) así como el paso del espíritu a la materia, adquieren consistencia en el diseño interior del texto.



Carlos Fuentes

⁸⁸ *Aura*, p. 57.

⁸⁹ Todorov, *Obra citada*.

⁹⁰ Véase Albán de Viqueira: pp. 398 y 399.

Finalmente, el factor sobrenatural es el material que se adapta mejor a una función nuclear en el relato: el paso de un equilibrio a otro, las transformaciones significativas. Y en tal sentido, en nuestra novela podremos comprobar esta ruptura de un equilibrio a uno nuevo, con el tránsito de Felipe del parecer al ser; el reconocimiento y toma de conciencia de su propia identidad.

Lo importante es que el principio de lo fantástico emana de la instrumentación mágica, dispositivo interior estructuralmente a nivel semántico.

En efecto, todas las particularidades hechiceras atribuibles a la mujer, en su mayoría, están presente en el texto: los fenómenos de materialización en la nocturnidad, la partenogénesis, el nombre mismo de los actantes, símbolos dentro del exorcismo mágico. Aura, por ejemplo, es un cuerpo sutil que rodea al ser humano; Felipe, "nombre invocado por las brujas en la misa negra": Consuelo, mujer genial que creyó en la reconciliación entre Dios y el Demonio,⁹⁰ el color verde, que es el color de Satanás; la muñeca de harina, trasunto concreto de los antiguos dioses; la presencia de gatos encendidos, que recuerda los sacrificios que se hacían el día de San Juan; el sacrificio del macho cabrío, rito sexual; las mismas plantas cultivadas por las hechiceras, aparecen en el jardín de la casa de Donceles. De igual manera, hallamos los rituales mediante los cuales las viudas lograban el retorno del ser amado, en este caso su reencarnación (obsérvese la ternura con que Consuelo besaba la túnica guerrera del general, o la presencia del traje de novia ante Felipe) y finalmente, en la misa negra, la bruja era considerada altar y hostia, lo cual ya hemos registrado en la novela. La hostia del amor después de lo cual se consume el acto sexual entre Aura y Felipe.

La magia de Consuelo es amatoria, mediante ella no sólo devuelve de las tinieblas, en poderosa reencarnación, al general Llorente, sino que lo trae con la máscara de la juventud, porque como ella está envejecida, sólo podrá poseerla si ha permanecido joven; únicamente transformándose en Aura podría recuperar su amor. Aunque Felipe la ama, al final, ella lo consuela: "volverá, Felipe. La traeremos juntos. Deja que recupere las fuerzas..."⁹¹ "Con la máscara de la juventud ella lo mantiene cautivo. De allí que la isotopía esencial de la novela es el amor, cuyo poder mágico, encantatorio, es capaz de retar a la muerte dando vida a los propios deseos sepultados por ella. La mujer aparece en la novela como la única en posibilidad de generar ese poder mágico mediante el cual el ser humano, al resistirse a la vejez, al tiempo, a la muerte, realiza el acto poético de encarnar nuestros propios sueños de permanencia: en Aura, esta encarnación y reencarnación se vuelven míticas a través de un lenguaje transracional. En realidad, "mito y lenguaje guar-

⁹¹ *Aura*, p. 60.

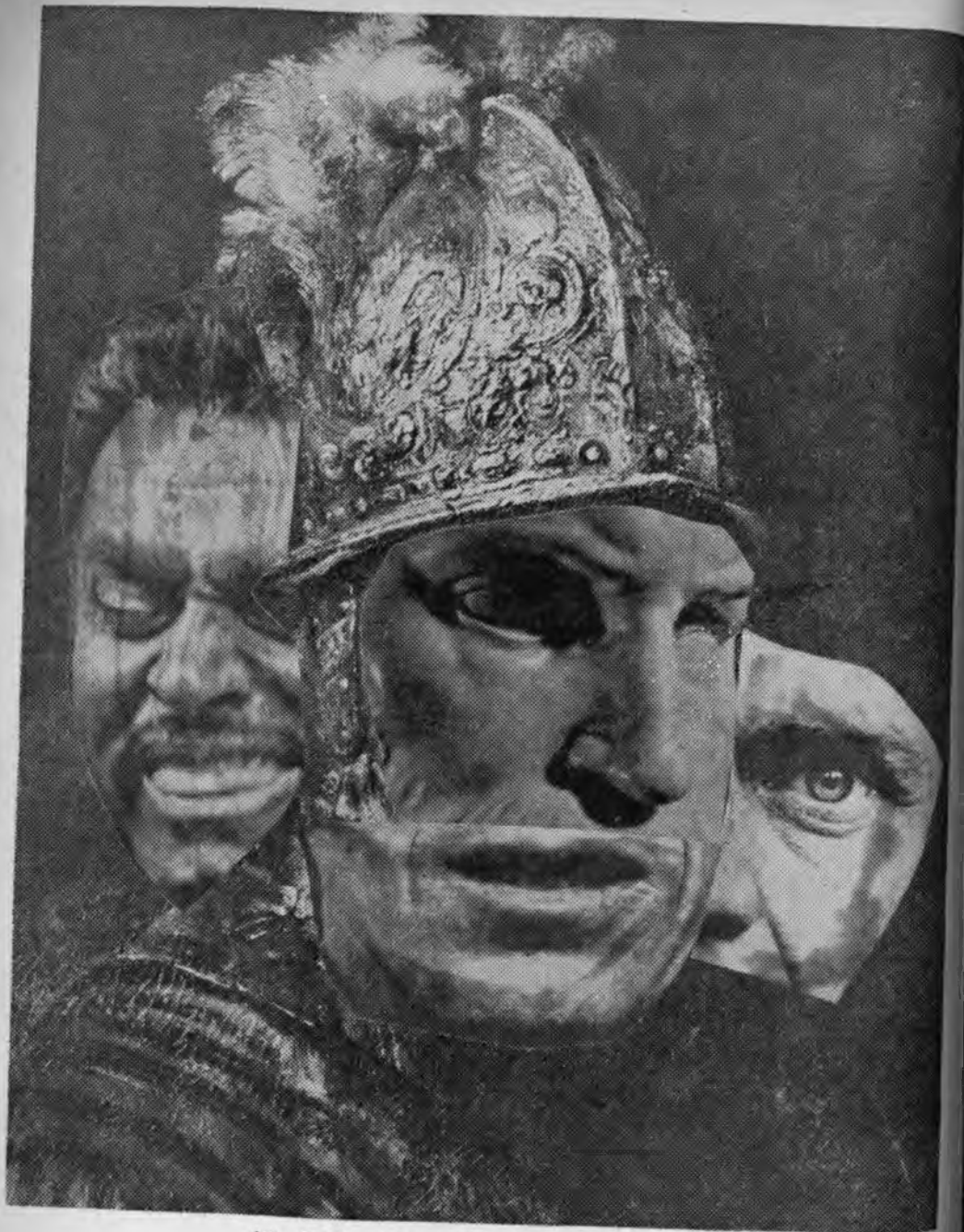
dan un contacto recíproco; sus contenidos se sustentan entre sí ... la palabra y el nombre (forman) parte integrante de la cosmovisión mágica... el supuesto básico es que la palabra y el nombre no tienen una función meramente representativa, sino que en ambos casos están contenidos el objeto mismo y sus poderes reales.⁹²

Consuelo, Dios-mito, parece decirnos que el hombre será siempre el mismo más allá del tiempo y de la muerte; sus instintos y pasiones están en un eterno retorno.

BIBLIOGRAFIA SUMARIA

- ALBAN DE VIQUEIRA, A. M. "Estudios de las fuentes de *Aura* de Carlos Fuentes" *Comunidad*, México: Volumen 2 N° 8, Agosto 1967. pp. 396 y 403.
- BARTHES, ROLAND. "Análisis Estructural del relato" *Comunicaciones*, N° 8. 1970.
- BUTOR, MICHEL, *Sobre Literatura II*. Traduc. de Carlos Pujol, Barcelona (España), Seix-Barral, 1967 - 398 p.
- CARO BAROJA, JULIO. *Las Brujas y su mundo*. Madrid: Edit. Revista de Occidente, 1961. 375 p.
- CASIRER, ERNESTO. *Filosofía de las formas simbólicas*. Trad. Armando Morones. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. Tomo II. 365 p.
- FUENTES, CARLOS. *Aura*, 5ª Edic. México Ediciones Era, 1970, 60 p.
- JAKOBSON, ROMAN et al. *El lenguaje y los problemas del Conocimiento* Trad. María Teresa Lavalle y Marcelo Pérez Rivas. Buenos Aires: Ediciones Rodolfo Alonso, 1970, 141 p.
- TODOROV, TZVETAN. "Categorías del relato literario" *Comunicaciones*, N° 8, 1970.
- *Introducción de la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. Buenos Aires: Ediciones Tiempo Contemporáneo, 1972, 207 p.
- *Literatura y significación*. Trad. Gonzalo Gómez Suárez. Barcelona (España): Editorial Planeta. 1971. 236 p.
- *¿Qué es el estructuralismo?* Trad. R. Pochtar y Andrés Piek. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971. 474 p.
- WEONRICH, HARALD *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Trad. Federico Latorre. Madrid. Editorial Gredos, 1968, 429 p.

⁹² Véase E. Cassirer: *Filosofía de las formas simbólicas*, p. 65.



Luis Domínguez Salazar - Collage - 1965 / 26 x 20,2

DE LA REALIDAD AL MITO EN "EL SIGLO DE LAS LUCES"

PEDRO DIAZ SEIJAS

PERSPECTIVAS.

El universo narrativo de Alejo Carpentier, es bien sabido, procede fundamentalmente de la realidad histórica. El propio Carpentier ha divulgado en declaraciones de prensa, en artículos y en conferencias las fuentes de sus más importantes creaciones novelísticas. Así, por ejemplo, ha confesado al profesor Roberto González Echeverría, haber desoleado "paciente examen de archivo de catedrales —de Santiago y La Habana, principalmente—, de actas capitulares de iglesias y ayuntamientos, de armarios de parroquias (con brillantes resultados en Santiago, por ejemplo, o nulos en Santa María del Rosario), de documentos manuscritos, de bibliotecas privadas, de colecciones particulares, de estantes de librerías de viejo, revisando a fondo los periódicos, gacetas y revistas coloniales".¹ Fuera del arsenal de

¹ González Echeverría, Roberto, *Isla a su vuelo Fugitiva; Carpentier y el realismo mágico*. Revista Iberoamericana N° 86. 1974.

crónicas y de historias, referentes a las Indias y otras posteriores, aprovecha raros testimonios como la que le brinda la "Descripción de la Isla de Santo Domingo" de Moreau de Sant Méry o el vislumbrado acertadamente por Noël Salomón "Voyage a Surinam" del capitán Jhon Stedman. La capacidad investigativa de Carpentier es asombrosa. Por más de dos decenios acumula datos que servirán de trasfondo a su narrativa de los últimos años. Puede observarse de esta manera, que la vía elegida por el novelista, no ha sido la más fácil. Frente a un aparente agotamiento de las fuentes latinoamericanas, en su paisaje, en sus gentes, en sus costumbres, opta por reelaborar el pasado. Parecía que la novela regionalista, costumbrista, documentada en la observación directa, había puesto al descubierto el alma latinoamericana. Desde que Sarmiento planteó la antítesis de civilización y barbarie, empezó a aparecer en nuestra narrativa la lucha del hombre latinoamericano frente a la naturaleza y tras ese proceso, todo lo concerniente a su manera de vivir, a su drama, a una historia dolorosamente agotadora, en la que el hombre mismo ha sufrido los mayores contratiempos en el proceso de su formación cultural. Novelas como *La Vorágine*, *Don Segundo Sombra*, *Los de Abajo*, *Doña Bárbara*, para no mencionar sino las más características, daban la impresión de haber abarcado la problemática de una América, que empezaba a contar sus cuitas después de las grandes hazañas realizadas en la guerra de la Independencia. Realmente, sólo se había cumplido una etapa. Así lo comprendió Alejo Carpentier. Por eso, su búsqueda se centra en uno como descubrimiento de un pasado colectivo, de una memoria de pueblos, cuyos orígenes conmueven cabalmente nuestras reservas espirituales de hoy. De allí su insistencia en el registro de viejos archivos, en el desciframiento de viejas crónicas, su pasión por identificarse con una época, aparentemente perdida, aun para la tradición del continente, deslumbrado por otras perspectivas más inmediatas. Su permanente sumergirse en la historia de nuestros pueblos, en sus estratos más recónditos, colocan a Carpentier como afortunado buzo ante lo que él mismo ha llamado **lo real maravilloso**. El toque de gracia parece estar en el viaje que el novelista hizo en 1943 a la isla de Haití. En contacto con los vestigios de un pasado fascinante, se removieron en él escondidos impulsos creadores, matizados por mágicas evocaciones. El propio Carpentier confiesa: "A fines del año de 1943 tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe —las ruinas tan poéticas, de Sans-Souci; la mole, imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos, de la ciudadela La Ferrière— y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo —el Cap Français de la antigua colonia—, donde una calle de larguísimos balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte. Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de susci-

tar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas".²

Se observa un proceso de estímulo-respuesta en el impulso creador de Carpentier. El reconocimiento de históricos escenarios provoca en él su acusiosa labor investigativa, hasta desentrañar los secretos, los sortilegios, las advertencias mágicas que guarda la realidad americana. El fenómeno es válido para sus obras narrativas más importantes. El "Reino de este Mundo", "Los Pasos Perdidos", "Guerra del tiempo" y "El siglo de las luces", emergen de ese universo reelaborado en la imaginación creadora del novelista por obra y gracia de la propiedad significativa y significativa del lenguaje.

Para Carpentier, tras la realidad está el mito. Lo histórico no es obstáculo para lograr paso hacia dominios poblados de indicios, de símbolos, latentes en el comportamiento humano. Aun en los personajes históricos, sujetos a una temporalidad y a un escenario, su propia realidad puede ser maravillosa, pero a la vez ser desconocida para quienes no tienen el privilegio de ser conmovidos por el misterio, por el recado de la gran metáfora, que es lo poético. El acierto de Carpentier ha sido el de ir de una realidad precisada por él, hacia el continente fascinante del mito. Como anota Mircea Eliade, "Difícilmente se puede concebir un ser humano que no sienta la fascinación del "relato", de la narración de acontecimientos significativos, de lo que ha sucedido a hombres provistos de la "doble realidad" de los personajes literarios (que a la vez reflejan la realidad histórica y psicológica de los miembros de una sociedad moderna y disponen del poder mágico de una creación imaginaria).³ Carpentier lo ha comprendido todo, desde el momento en que se sintió sacudido por el universo soterrado en el pretérito americano, pero que conservaba profundas vivencias, capaces de constituir una nueva realidad, llamada por él maravillosa. Se equivocan quienes piensan que el rigor histórico demostrado por Carpentier en su narrativa, resta fuerza creadora a la opción estética. El rigor histórico que él utiliza para el desarrollo de sus novelas, no está propiamente dentro de un tiempo que llamaríamos documental. Estaría más bien en el tiempo del discurso, cuyo proceso acontece en forma lineal. Pero de ninguna manera la materia histórica impide la fractura del tiempo del relato, que implica a su vez el tiempo de la escritura y el tiempo de la lectura. El acercamiento a lo mítico en la novelística de Carpentier está precisamente en el juego del tiempo. Bien ha observado el eminente historiador rumano ya citado Mircea Eliade que "la "salida del Tiempo" operada por la lectura —particularmente la lectura de novelas— es lo que acerca más la función de la literatura a la de las mitologías. El tiempo que se "vive" al leer una novela no es sin duda el que se reintegra, en una sociedad tradicional, al escuchar un mito. Pero, tanto en un caso como en otro, se "sale" del tiempo

2 Carpentier, Alejo. *Tientos y Diferencias*. México, Unam, 1964.

3 Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Pág. 210. Ediciones Guadarrama. Mad. 73

histórico y personal y se sumerge uno en un tiempo fabuloso, transhistórico. El lector se enfrenta a un tiempo extranjero, imaginario, cuyos ritmos varían indefinidamente, pues cada relato tiene su propio tiempo, específico y exclusivo. La novela no tiene acceso al tiempo primordial de los mitos, pero, en la medida en que narra una historia verosímil, el novelista utiliza un tiempo **aparentemente histórico** y, sin embargo, condensado o dilatado, un tiempo que dispone de todas las libertades de los mundos imaginarios".⁴

Contra la indagatoria documental de Carpentier y la pretendida utilización de fechas determinadas en su narrativa, puede observarse una definida rebelión contra el tiempo histórico, contra el tiempo muerto, extático. Hay en sus personajes un trasfondo que denuncia otra temporalidad, extraña al tiempo personal y rigurosamente histórico. Es lo que Eliade llama el comportamiento mitológico.

Se intuye en la narrativa de Carpentier eso que el mismo Eliade ha distinguido como el deseo de recobrar la intensidad con la que se ha vivido, o conocido, una cosa **por primera vez**; de recuperar el pasado lejano, la época beatífica de los "Comienzos". Indudablemente para Carpentier hay unos "iniciados", pioneros en el mundo de vivencias remotas, cuyo testimonio reposa en viejas escrituras y que es necesario sacar a flote para que se liberen del peso del tiempo en que están sumergidos. Tal es la tarea que se propone el novelista en "El Siglo de las Luces", novela cuyo acontecer transcurre en La Habana Colonial, la Guadalupe de la misma época, Cayena y Paramaribo, otros escenarios del Caribe y breves incursiones a París, Bayona y finalmente Madrid.

EL NIVEL DE LAS OBJETIVIDADES.

Lo que sucede en "El Siglo de las Luces" implica tanto a sus personajes, como a los escenarios y al tiempo del acontecer. Desde el primer capítulo de la novela, en forma intempestiva aparece el personaje central, de contextura histórica Víctor Hugues. Todos los grandes acontecimientos habrán de girar al impulso de su influencia en una familia cubana constituida por Carlos, su hermana Sofía y el primo Esteban, asmático desde temprana edad. Víctor Hugues, comerciante marsellés, poseído de mesiánicas fuerzas, aparece de golpe en París en el momento en que estalla y se consolida después de la violencia inicial, la revolución. Lo acompaña Esteban. Posteriormente estos personajes se trasladan a América. Traen el mensaje de la buena nueva. Víctor Hugues es comisionado del gobierno de la Revolución, para imponerla en La Guadalupe. El poder produce cambios en la personalidad del protagonista. Terminará en Cayena en medio de la declinante influencia de la Revolución.

⁴ Ob. cit., p. 210.

Esteban y Sofía, desligados de Víctor Hugues al final terminan sus vidas en España, consumidos por la vorágine popular que suscita el levantamiento colectivo contra la dominación napoleónica en aquel país. El relato sucede progresivamente en forma lineal. No hay ruptura aparente en el acontecer. Cierta determinismo parece regir la vida de los seres, como la de Víctor Hugues, Esteban y Sofía, quienes actuantes en un escenario lleno de misterios y peligros, sufren transformaciones fundamentales en su estructura síquica y en su comportamiento individual, para luego dejar sólo la estela de sus gestos y acaso de sus palabras. Carpentier precede su narración de un pensamiento cabalista extraído del Libro del Esplendor, del Zohar: "Las palabras no caen en el vacío". Es como una advertencia inicial, frente a la causalidad que rige después la vida de los personajes de la novela. La llegada de la revolución y el regreso a la esclavitud en gran parte de las antillas, conforman una visión cíclica de la historia, en la que lo que podríamos llamar una apertura al futuro, estaría latente en la acción que pudieran desencadenar las palabras, poseídas por oscuros designios. El profesor Randolph D. Pope, refiriéndose a un rastreo del futuro en la novelística de Carpentier ha escrito: "En la visión de Carpentier la acción de cada hombre tiene rasgos cíclicos, pero la historia es una espiral ineludible, el pasado ha clausurado sus entrañas y la liberación existe sólo en el futuro auténtico, para nosotros todavía incapaz de pensarse".⁵ El proceso se observa claramente en el curso de las vidas de Víctor Hugues, Esteban y Sofía en "El Siglo de las Luces".

Siguiendo el desarrollo del acontecer exterior en esta novela de Carpentier, podríamos señalar las secuencias que determinan la unidad del relato:

SECUENCIAS

- I. La muerte del padre de Carlos y Sofía. (La atmósfera fúnebre de su desaparición en la que se ven envueltos los adolescentes).
- II. El estadio de adaptación a la nueva vida, sin la presencia del padre.
- III. La aparición de Víctor Hugues, el comerciante marsellés que influirá definitivamente en la vida de Carlos, Esteban y Sofía.
- IV. La historia del ciclón.
- V. La historia de Ogé y el viaje de Víctor a Port-au-Prince.
- VI. La historia de la Revolución francesa, vivida por Víctor y Esteban en París.

⁵ Pope D. Randolph. La apertura al futuro: una categoría para el análisis de la novela hispanoamericana contemporánea. Revista Iberoamericana. N° 90. Enero-marzo de 1975.

VII. La misión de Esteban al sudoeste de Francia.

VIII. La historia de Victor Hugues como agente de la Revolución en la Guadalupe.

IX. La historia de la acción corsaria desplegada por Victor Hugues como gobernante, contra las naves que se aventuraban por el mar de las antillas.

X. La declaración de guerra de los Estados Unidos de Norteamérica, contra las colonias francesas del Caribe, ante la acción corsaria.

XI. La historia de Esteban

en la Guayana francesa y su viaje a La Habana.

XII. La historia del reencuentro de Esteban con su hogar habanero y las transformaciones operadas en las vidas de Carlos y Sofía. La huida de Sofía a Cayena en busca de Victor Hugues.

XIII. La historia de Sofía en Cayena y su ruptura final con Victor Hugues.

XIV. La misteriosa historia de Sofía en Madrid en busca de Esteban y la presencia intempestiva de Carlos ante la muerte de ambos.

Es de observar que el encadenamiento de las secuencias en la estructura subjetiva de la novela de Carpentier, conforma perfectamente la intriga del relato. Naturalmente dentro del macro universo de las secuencias principales, existe una sucesión de micro-secuencias que originan una apretada red a nivel de discurso, capaz de mantener el sentido de la narración por encima de las rupturas temporales y espaciales que surgen a nivel de la historia.

En la técnica narrativa característica de Carpentier, pueden detectarse perfectamente las funciones cardinales y los indicios. Como anota Barthes, "las funciones implican los relata metonímicos, los indicios, los relata metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad del hacer y las otras a una funcionalidad del ser".⁶ En "El Siglo de las Luces" dentro del macro universo de las secuencias, los núcleos o funciones cardinales aparecen en lógico encadenamiento. Así en las dos primeras secuencias señaladas por nosotros, la muerte del padre de Carlos y Sofía constituye un núcleo: el encuentro de los adolescentes con Víctor Hugues. Este encuentro abre la incertidumbre, el riesgo en la narración, pero se hará imprescindible en la estructura profunda de la novela, será como se mencionaba en la vieja retórica, un verdadero "nudo" a todo lo largo del acontecer de la vida de los personajes. Como se observa en la lectura de la novela, este núcleo está íntimamente relacionado con las

6 Barthes, Roland. Introducción al análisis estructural de los relatos. Comunicaciones. Edit. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1972.

situaciones que posteriormente genera. Al principio se plantean alternativas; ¿se impondrá la sensualidad de Víctor Hugues o predominará su aspecto de mesiánico agente de unos ideales no bien definidos? En los núcleos que siguen, la segunda opción predominará. Pero los momentos de riesgos, de nuevas aperturas siguen sucediéndose en la novela. La llegada de Victor Hugues a la Guadalupe y su actuación como Comisario de la Convención, es una función cardinal que genera a su vez otras, a ratos separadas o complementadas por notaciones de carácter secundario. La función nuclear de Victor Hugues en Cayena, vuelve sobre la opción de su sensualidad, vislumbrada como secundaria en sus relaciones iniciales con Sofía.

En la secuencia XIII determinada por nosotros, se observa una función cardinal, representada por el deseo carnal de Esteban hacia su prima Sofía, la que hasta ese momento había desempeñado el papel de su segunda madre. El encadenamiento de núcleos finales girará en torno al esclarecimiento del riesgo detectado en la transformación de la actitud de Esteban, frente a Sofía. De una respuesta tajante por parte de la prima que había adoptado una actitud maternal desde los días finales de la niñez, se llega a la consecuencia, aparentemente increíble, de la búsqueda de Esteban por Sofía para corresponder a su reclamo sexual.

Las funciones cardinales en esta novela de Carpentier están pobladas de indicios. Son muchos los críticos que han aludido a la fecunda capacidad del novelista, para la caracterización no sólo de los personajes, sino de los ambientes, de los escenarios, de los riesgos, de las situaciones que conforman el universo narrativo carpenteriano. Así nos damos cuenta desde un primer instante, que Victor, antiguo panadero, comerciante luego y oscuro agente de una misión no bien determinada, indicalmente tenía pasta de gobernante. Por eso, "Varias veces había insistido en animar episodios de la vida de Licurgo, personaje por el cual parecía tener una especial admiración. Inteligente para el comercio, conocedor de los mecanismos de la Banca y de los Seguros, negociante por oficio, Victor estaba, sin embargo, por el reparto de tierra y pertenencias, la entrega de los hijos al Estado, la abolición de las fortunas, y la acuñación de una moneda de hierro, que como la espartana, no pudiese atesorarse".⁷

La caracterización del personaje central de la novela, ocurre así en el primer capítulo, pero en forma velada. El personaje manifiesta sus preferencias en forma lúdica, cuando representaba en sus ratos de buen humor charadas vivas. El narrador acota: "...Sofía había observado que gustaba de representar papeles de legisladores y de tribunos antiguos, tomándose tremendamente en serio presumiendo, acaso, de buen actor".⁸

7 Carpentier, Alejo. El Siglo de las Luces. Cia. General de Ediciones, S. A. México, 1971. Pág. 49.

8 Carpentier, Alejo. Obra citada. Pág. 49.

Toda la atmósfera que rodea a Victor Hugues, desde un primer momento es indicial. El narrador establece una predisposición en el lector frente al personaje, en el sentido de que se tiene la impresión de que nunca Victor Hugues es fiel en su actuación en el nivel del parecer. Aun cuando no sea fácil comprobar, la misma aparición de Victor en La Habana, en la casa de Carlos, Esteban y Sofía, tiene carácter de indicio. Se abre una sospecha acerca de su destino, desde el primer instante. Establece una relación paramétrica, como diría Nicolás Ruwuet, (quien da este nombre a un elemento que se mantiene a lo largo de la duración de una pieza musical). No es raro que Carpentier utilice la función integradora de los indicios en su extensión a toda la novela, "como el tiempo de un allegro o el carácter monódico de un solo". El propio novelista ha confesado muchas veces la utilización de sus conocimientos musicales, en la estructuración de su universo narrativo.

Tal como sucede con Victor Hugues, pasa con Esteban y Sofía, especialmente. El mundo indicial de Esteban nos conduce a descifrar su naturaleza reflexiva, en la que el idealismo juega papel preponderante. En sus días de vagar por el Caribe, incorporado a la acción corsaria ordenada por Victor Hugues, Esteban tiene la oportunidad de disfrutar de una paz paradisíaca en recodos, islas e islotes desconocidos y vírgenes. Es el momento en el que "Meditaba acerca de la forma del erizo, la hélice del muergo, la estría de la venera jacobita, asombrándose ante aquella Ciencia de las Formas desplegadas durante tantísimo tiempo frente a una humanidad aún sin ojos para pensarla. ¿Qué habrá en torno mío que está ya definido, inscrito, presente, y que aún no pueda entender? ¿Qué signo, qué mensaje, qué advertencia, en los rizos de la achicoria, el alfabeto de los musgos, la geometría de la pomarrosa? Mirar un caracol. Uno solo. Tedeúm".⁹ Este personaje que es capaz de realizar una toma de conciencia frente a la naturaleza, aislando lo puro de su pensamiento, es el mismo que va a ser capaz de morir en forma anónima, por una causa aparentemente revestida por la aureola de una hazaña popular. Es posible que el final de Esteban, así como el de Sofía, pudieran detectarse cotejando el proceso indicial, su comportamiento humano, dentro de la función tributaria de los diferentes núcleos que constituyen la red del mundo narrativo. Los contornos del personaje femenino de la novela de Carpentier, se delinean perfectamente desde el primer capítulo. En el desarrollo de su personalidad las funciones nucleares aparecen fuertemente concatenadas. Basta recordar su actitud frente al albacea y el retrato de su padre, su viaje a la finca de campo y la aventura transcurrida en Puerto Príncipe, escenas que corresponden a su mundo de adolescente todavía. Posteriormente, cuando Esteban regresa de Cayena, ya Sofía casada con Jorge, hace gala de una madurez de su ideario político, en el que ejerce preponderante influencia El

9) Carpentier, Alejo. Obra citada. Pág. 155.

Contrato Social. Así, todo el mundo de Sofía está igualmente poblado de indicios, como el de Victor Hugues y el de Esteban. Su personalidad siempre está determinada en la novela por una continua insatisfacción, a causa de la cual consume sus últimas energías en una aventurada refriega popular en las calles de Madrid.

LOS UNIVERSOS SEMANTICOS

En este campo rozamos con la dimensión significativa de "El siglo de las Luces". Es necesario desentrañar el "código fijo de creencias y valores que rige la lógica de las preferencias del autor en la selección y combinación de los signos del texto".¹⁰ Es indudable que este código valorativo, esta tabla estimativa del autor, se fundamenta en una serie de definiciones o enunciados, que transmiten a los "hechos" una dimensión significativa dentro de un contexto. Como anota David Maldivsky: "Correlativo con este conjunto de enunciados, que podrían corresponder a un nivel metafísico y/u ontológico, surge el nivel correspondiente a la axiología".¹¹

En Carpentier no es difícil aislar su sistema de creencias y valores. El mismo, en plan de crítico, ha explicitado los fundamentos de su mundo narrativo. Es lo que él ha llamado "La teoría de los contextos", lo que permite organizar a nivel semántico un conjunto de enunciados, en los que la realidad adquiere un específico sentido y se pone de manifiesto la relación del sujeto con esa misma realidad.

Una primera hipótesis del sistema axiológico del autor, nos llevaría a distinguir dos universos semánticos: uno valorado y otro rechazado, cuyas características se oponen y se complementan a la vez.

Una segunda hipótesis establecería las relaciones entre los integrantes de ambos universos, en los que sería necesario determinar la posición y atribuciones atinentes al hombre.

De acuerdo con la primera hipótesis se observará que además de la finalidad ética, aparecerá una estética, manifestada en frecuentes pasajes de un universo a otro.

Con lo explicitado por Carpentier y lo detectado en su obra, pudieran formularse varios enunciados en los que podríamos acercarnos a la organización de un sistema semántico en la narrativa del autor de "El Siglo de las Luces". Muchos de los enunciados estarían formulados en los propios textos de Carpentier, pero otros se desprenderían implícitamente de ellos.

10 Maldivsky, David. Teoría literaria general. Edit. Paidós. Buenos Aires, 1974.

11 Maldivsky, David. Teoría literaria general. Edit. Paidós. Buenos Aires, 1974.

ENUNCIADO I. — La existencia del hombre depende de una relación dialéctica entre él y las circunstancias determinadas que condicionan su vida.

Este enunciado nos sitúa ya frente a un código que habrá de orientar nuestra tarea analítica ante las transmutaciones vitales de los personajes de "El Siglo de las Luces". Las mudanzas de Victor Hugues, de acuerdo con las complejas circunstancias que le tocó enfrentar, explican la vigencia del enunciado. Sofía se encarga de destacar las transformaciones circunstanciales de Victor Hugues: "El hombre que había vencido a Inglaterra en la Guadalupe; el Mandatario que no había retrocedido ante el peligro de desatar una guerra entre Francia y los Estados Unidos, se detenía ante el abyecto decreto del 30 de floreal. Había mostrado una energía tenaz, casi sobrehumana, para abolir la esclavitud ocho años antes y ahora mostraba la misma energía en restablecerla. Asombrábase la mujer ante las distintas enterezas de un hombre capaz de hacer el Bien o el Mal con la misma frialdad de ánimo. Podía ser Ormuz como podía ser Arimán; reinar sobre las tinieblas como reinar sobre la luz. Según se orientaran los tiempos podía volverse, de pronto, la contrapartida de sí mismo".¹²

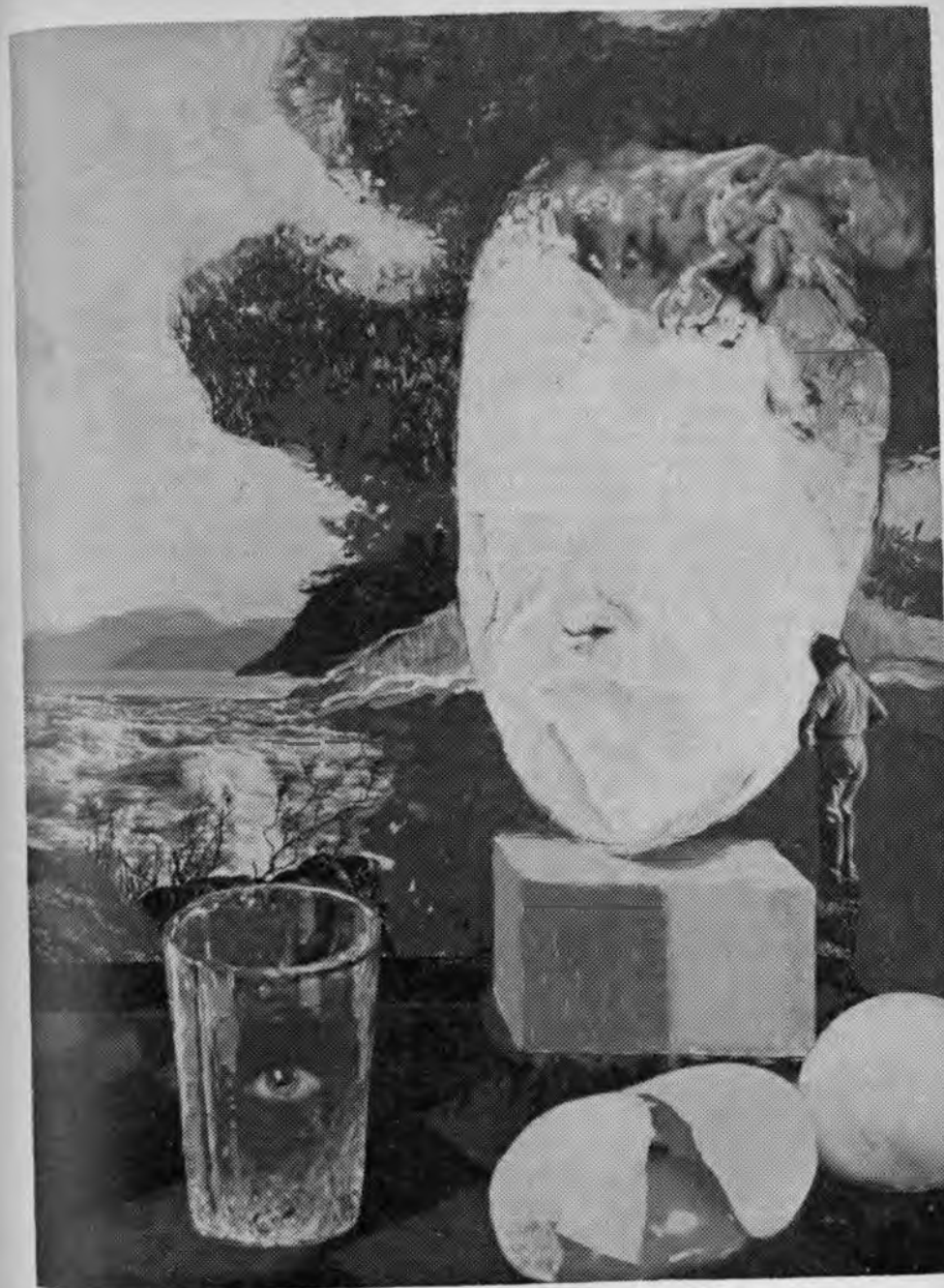
Este enunciado se emparenta con el que parece ser el sistema de ejes que polariza la narrativa de Carpentier y que podría formularse en los términos siguientes:

ENUNCIADO II. — El universo del hombre está integrado por dos grandes conjuntos: a) la realidad conformada por la naturaleza, b) la realidad alienante, artificiosa, de la civilización. En "El Siglo de las Luces" existe una clara polarización de los elementos que corresponden a cada uno de los conjuntos señalados. Con perfecto dominio de lo natural y lo artificioso, Carpentier nos ofrece un acabado muestrario de los elementos del universo en el que está inmerso el hombre de todos los tiempos. En el examen de las diferentes secuencias de la novela, encontramos de un lado la naturaleza con sus elementos componentes, como el mar, la selva, la vivienda primitiva, la vestimenta rudimentaria, el ejercicio de la carpintería, la espontaneidad de la música, el uso de la carreta, etc. Del otro aparece el artificio de la civilización: la ciudad, la residencia arquitectónica, el traje impuesto por la moda, el gobierno, las milicias organizadas, las naves de vapor, etc.

La naturaleza en Carpentier se rodea de una mítica aureola. Veamos una muestra: "El peligro había pasado; solo, sin saber de las otras naves —acaso perdidas— —acaso hundidas— L'Ami du Peuple penetraba en un golfo poblado de islas".

Poblado de islas, pero con la increíble particularidad de que eran islas muy pequeñas, como bocetos, proyectos de islas, acumulados allí como se acumulan los estudios, los esbozos,

¹² Carpentier, Alejo. Obra citada. Pág. 274.



Luis Domínguez Salazar - Collage y Acrílico - 1966 / 27,4 x 20

los vaciados parciales de estatuas, en el taller de un escultor. Ninguna de esas islas era semejante a la siguiente y ninguna era constituida por la misma materia. Unas parecían de mármol blanco, perfectamente estériles, monolíticas y lisas, con algo de busto romano hundido en el agua hasta los hombros; otras eran montones de esquistos, paralelamente estriados, a cuyas desoladas terrazas superiores se aferraban, con garras múltiples, dos o tres árboles de muy viejas y azotadas ramazones, a veces uno, infinitamente solitario, de tronco blanquecido por el salitre, semejante a un enorme varec. Algunas estaban tan socavadas por el trabajo de las olas, que parecían flotar sin punto de apoyo aparente; otras eran roídas por los cardos o arruinadas por sus propios derrumbes. En sus flancos abríanse cavernas de cuyos techos colgaban cactus gigantes, cabeza abajo, con las flores amarillas o rojas alargadas en festones, como raras arañas de teatro, sirviendo de santuario al enigma de alguna forma rara, geométrica, aislada, montada en zócalo —cilindro, pirámide, poliedro— a manera de misterioso objeto de veneración, piedra de la Meca, emblema pitagórico, materialización de algún culto abstracto. A medida que se adentraba el brick en aquel extraño mundo que el piloto no había contemplado nunca ni lograba ubicar tras la tremebunda deriva de la noche anterior, sentíase Esteban llevado a expresar su asombro ante esas cosas puestas allí, inventándoles nombres: aquella no podía ser sino la Isla del Ángel, con esas alas abiertas, bizantinas, que como el fresco de Gorgona, coronadas de sierpes verdes, seguida de la Esfera Trunca, del Yunque Encarnado, y de la Isla Blanda, tan totalmente cubierta de guano y excremento de alcatrazes que parecía un bulto claro, sin consistencia, arrastrado por la corriente".¹³

Se observa una potenciación de la naturaleza, en la que el artificio emerge de ocultas fuentes hacia el hombre estupefacto.

ENUNCIADO III. — El universo original del hombre es la naturaleza, pero es el hombre a la vez el principal realizador del artificio, al que se opone en el plano creador en defensa de la vertiente primitiva.

En otras palabras, el hombre que biológicamente procede de lo natural como cualquier otro elemento, tiene sin embargo el privilegio por su inteligencia, de dotar de sentido a otros elementos en su proceso de elaboración de su propio mundo. Como anota Carlos Fuentes "En Carpentier, naturaleza y cultura se unen sólo para transfigurarse, para adivinarse en una elaboración mítica del paisaje perdido entre el caos y el cosmos".¹⁴

Entre el universo original y el de propia creación del hombre, se establece una especie de lucha. Es lo que se manifiesta en el proceso vital de Victor Hugues.

ENUNCIADO IV. — La realidad del universo del hombre

¹³ Carpentier, Alejo. Obra citada. Págs 166 y 167.

¹⁴ Fuentes, Carlos. La Nueva novela hispanoamericana, México, Mortiz 1972.

carpenteriano está poblada de insinuaciones y de síntomas reveladores de incógnitas. El hombre por lo tanto se debate entre lo que pudiera ser tentación o lo que pudiera ser realización de un ideal. De aquí el cambio de polos en la vida de Victor Hugues. En un principio fue el brazo fuerte de la Revolución en la Guadalupe, en plan de héroe y luego aparece como sepulturo de los ideales que habían engendrado el movimiento concretado en gobierno.

ENUNCIADO V. — El amor, la libertad y la soledad en el hombre, están sujetos al universo de la naturaleza en su expresión más pura. Cuando inciden en el mundo del artificio se desvirtúan y conducen al hombre al fracaso. Se observa la diferencia que existe entre el amor de Victor y el de Esteban hacia Sofía, y viceversa. Es diametralmente opuesta la soledad de Esteban a la de Victor. La de Esteban es reconfortante. Le induce a pensar. Se comunica con la naturaleza. La de Victor es lacerante, angustiosa. Los ideales de libertad de Victor, cuando no habían tocado la realidad, le llenaban de optimismo y de una misteriosa dinámica profética. Después serán juguetes de pasiones, de odios y de intereses circunstanciales. En cambio en Esteban y en Sofía se mantienen intactos hasta el final de sus vidas.

Como anotábamos en las hipótesis iniciales, el sistema de valores de Carpentier en "El Siglo de las Luces" se orienta hacia un universo semántico preferido y un universo semántico rechazado. Y así mismo se observa que entre los dos universos se opera un proceso de transformaciones.

Entre los ejes semánticos señalados pueden darse tres casos de transformaciones. Según Maldavsky serían: las transformaciones simples, las transformaciones complejas y las transformaciones idénticas. Si llamamos A al universo preferido y B al universo rechazado, el paso de B a A es la primera transformación realizable. Luego se daría el pasaje de A a B y regreso a A, el pasaje de B a A y luego otra vez a B. Finalmente se cumplirán las transformaciones idénticas: A-A ... B-B. En "El Siglo de las Luces" el universo preferido es el constituido por el ideal de la revolución. Es el eje semántico A. El universo rechazado es el constituido por el complejo estado de cosas que comprende la esclavitud, la piratería, el comercio clandestino, la corrupción. Es el eje semántico B. De los personajes principales en "El Siglo de las Luces", el que presenta mayores transformaciones es Victor Hugues. Pensamos que se inicia en B y pasa a A, cuando se integra a la Revolución. Después vuelve a B, durante su gobierno en la Guadalupe y Cayena. Esteban y Sofía parte de A y circunstancialmente pasan a B en algunos instantes. Finalmente vuelven a A. En Carlos se operaría una de las transformaciones que hemos llamado idéntica. Oscila entre A-A.

Todas estas transformaciones son demostrables si seguimos cuidadosamente el proceso de las secuencias y las rela-

ciones nucleares en la novela. Como se observa, el eje semántico por el que opta el novelista, es el señalado con A. En esa misma preferencia está envuelto el valor estético de la narración. El eje de la selección implica la identificación del autor con una finalidad estética. Como explica Maldavsky: "En tanto consideramos que el nivel semántico en las obras literarias se organiza sobre la base de una serie de ejes cuyos dos polos constituyen el valor preferido y el rechazado, podemos detectar en ellas un frecuente pasaje de uno a otro de dichos polos como organizadores de la emisión de signos con una finalidad estética. Pero además, en tanto estos ejes no sólo definen una ética sino también una estética, podemos afirmar que toda obra literaria consiste en un pasaje de lo desorganizado e incoherente (lo feo) a lo que posee un sentido (lo bello)".¹⁴

Está claro que lo que posee un sentido de alto nivel dignificante, está contenido en la deixis A. No es que pensemos que "El Siglo de las Luces" como dice Carlos Fuentes sea "una alegoría que ilustre el destino de las revoluciones".¹⁵ El novelista más bien se muestra cauteloso y prefiere disolver en la realidad americana, las opciones tomadas por sus personajes.

EL NIVEL MITICO

Ha sido Casirer el que mejor ha definido el proceso mediante el cual la palabra convierte la realidad en mito. El explica: "La conciencia teórica, práctica y estética, el mundo del lenguaje y el de la moral, las formas fundamentales de la comunidad y del Estado... se vinculan originariamente con las concepciones mítico-religiosas. Esta conexión es tan vigorosa que, allí donde comienza a debilitarse, el mundo del intelecto parece amenazado de total desintegración; es tan vital que, tan pronto como las formas individuales tratan de salir del todo originario para enfrentarlo en su pretensión de originalidad específica, más bien parecen desenraizarse y perder parte de su propio ser. Después descubrimos poco a poco que justamente esta auto-destrucción representa un momento necesario en su autodesarrollo, que la negación contiene el germen de una nueva afirmación, que el mismo divorcio se convierte en punto de partida de una nueva conexión, la que a su vez surge de otras postulaciones heterogéneas".¹⁶ El fenómeno se observa perfectamente en la creación literaria. Se parte de una realidad, conformada por lo que Carpentier llamaría contextos, de naturaleza heterogénea, para arribar a una realidad distinta, a una nueva afirmación, nacida de una como desintegración del mundo del intelecto, del logos. Casirer refiriéndose al vínculo entre lo real y lo mítico, subraya: "Este vínculo originario entre la conciencia lingüística y la mítico-religiosa se expresa sobre todo en el hecho

¹⁴ Maldavsky. Obra citada

¹⁵ Fuentes, Carlos. Obra citada.

¹⁶ Casirer, Ernst. Mito y Lenguaje. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1973.

de que todas las estructuras verbales aparecen también como entidades míticas, provistas de determinados poderes míticos, y de que la Palabra se convierte, de hecho, en una especie de potencia primigenia, de donde procede todo ser y todo acontecer".¹⁷ Del macro-escenario americano, surge para Carpentier en "El Siglo de las Luces", lo real maravilloso. Es un escenario propicio para el mito. El mismo ha señalado las pistas de su hallazgo cuando apunta que su arribo a las vertientes míticas americanas estuvo condicionado "por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició".¹⁸

En otras consideraciones, Carpentier se refiere al ser americano, en su dimensión espiritual, proyectada hacia una historia intemporal, en la que encuentra "supervivencias de animismo, creencias, prácticas, muy antiguas, a veces de un origen cultural sumamente respetable, que nos ayudan a enlazar ciertas realidades presentes con esencias culturales remotas, cuyas existencias nos vincula con lo universal-sin-tiempo".¹⁹

La intemporalidad de lo universal es lo que da carácter mítico a lo real maravilloso, detectado por Carpentier en la insondable existencia del ser y la naturaleza americanos.

Carpentier logra construir una verdadera atmósfera mítica, dentro de la realidad histórica que sirve de trasfondo a sus narraciones. Más que crear mitos, a los que habría que identificar, los descubre en el vasto y complejo mundo de misterios donde gravita el lejano pasado americano. El personaje que sufre el mayor número de transmutaciones de la realidad a la atmósfera del mito, es sin duda, Esteban. En la página 140 de "El Siglo de las Luces", de la edición que hemos utilizado para este análisis, después de describir el narrador la aventura iniciada de Esteban de treparse a un árbol, concluye: "Trepado a su mirador, entendía Esteban la relación arcana que tanto se había establecido entre el Mástil, el Arado, el Arbol y la Cruz. Recordaba el texto de San Hipólito: "Esta madera me pertenece. Me nutro de ella, de ella me sustentó; me afinco en sus raíces, me recuesto en sus ramas; me entrego a su aliento como me entrego al viento. He aquí mi angosta senda; he aquí mi camino angostado; escala de Jacob en cuya cima está el Señor. "Los grandes signos del "Tau", del Aspa de San Andrés, de la Serpiente de Bronce, del Ancora y de la Escala, estaban implícitos a todo Arbol, anticipándose lo Creado a lo Edificado, dándose normas al Edificador de futuras Arcas..."

El proceso espiritual operado en Esteban, está poblado de signos cargados de connotación mítico-religiosa. El narrador, más adelante insiste en la vinculación del árbol como elemento

¹⁷ Casirer, Ernst. Obra citada. Pág. 45.

¹⁸ Carpentier, Alejo. Obra citada. Pág. 135.

¹⁹ Carpentier, Alejo. Obra citada. Pág. 135.

representativo del conjunto de la naturaleza, con el hombre como depositario de un poder de transformación que le eleva hacia el misterio de lo intemporal. Veamos: "Las sombras del atardecer sorprendían a Esteban en el mecimiento de algún alto tronco, entregada a una soñolienta voluptuosidad que hubiera podido prolongarse indefinidamente. Entonces pintábanse con nuevas siluetas ciertas criaturas vegetales de abajo: los papagayos, con sus ubres colgadas del cuello, parecían animarse, emprendiendo la marcha hacia las lejanías humosas de La Souffrière; la Ceiba, "madre de todos los árboles" —como decían los sabios negros—, hacía más obelisco, más columna rostral, más monumento y elevación sobre las luces del crepúsculo. Algún mango muerto se transformaba en un haz de serpientes detenidas en el impulso de morder o bien, vivo y rebosante de una savia que le rezumaba por la corteza y las cáscaras jaspeadas, florecía repentinamente, encendiéndose en amarillo. Esteban seguía la vida de estas criaturas con el interés que podía inspirarle el desenvolvimiento de alguna existencia zoológica".²¹

Esta es una visión sin tiempo de la naturaleza, que parte de lo real para elevarse, pasando por lo maravilloso hacia el mito. La naturaleza adquiere así en el universo semántico de Carpentier, la jerarquía de centro totémico. De esta manera apartarse de ella, despotencia; aproximarse ennoblece. Esteban desempeña el papel de ente mítico y en el acontecer sincrónico, asume la representación del tiempo. El personaje se confunde con lo sagrado. Conjuntos binarios en la dimensión semántica, parecen ordenarse positiva o negativamente, como en una perfecta estructura musical, siempre que la significación de los términos que componen la serie se refieran a vida o muerte, que serían los ordenadores de la serie semántica:

+ Vida	Muerte —
savia	obelisco
frutas	cerámica
carnes	llagas
semilla	cadáver
piel	sudario
retoño	hueso

Esteban viaja en su caballo, "mojado y vivo, bajo un rocío de árboles que se identificaban por las voces propias en un vasto Magnificat de olores..."²²

21 Carpentier, Alejo. Obra citada. Pág. 141.

22 Carpentier, Alejo. Obra citada. Pág. 142.

Ese viaje de Esteban, cargado de míticas resonancias, frente a una naturaleza en la que lo maravilloso brota en forma prodigiosa, es el viaje hacia lo ennoblecedor, hacia lo sagrado, hacia lo totémico. Es lo que se opone al mundo del artificio, el eje semántico de lo rechazado, como observamos al principio, al referirnos a las opciones sugeridas por el narrador.

En la soñolienta y voluptuosa visión de Esteban, en su estado de trance frente a la magia de la naturaleza americana, surge la otra visión: la del Viejo Mundo. Con muertes invernales, con un ciclo lento de vida, monótonas garúas, y una civilización que parecía habernos conducido a lo absurdo. Esteban después de su viaje iniciático, se sentía ajeno al tiempo.

Es de observar que esta oposición entre la naturaleza y la civilización que surge aparentemente, no es en absoluto el mismo planteamiento de Sarmiento entre civilización y barbarie, ni siquiera el de Martí entre "la falsa erudición y la naturaleza". La novela simplemente regionalista, la realista documentada, como "La Vorágine" de Rivera, "Don Segundo Sombra", de Güiraldes, "Los de Abajo", de Azuela, "Doña Bárbara", de Gallegos, plantea el conflicto en forma simple: hombre-medio, en el que generalmente el medio, el escenario, la tierra, vence a su opositor o en el que el hombre, usando sus estrategias, domeña el bárbaro escenario. El conflicto es por un dominio, por establecer un vasallaje y adquiere signos de violencia, de destrucción, de ámbitos infernales.

Para la narrativa de Carpentier, fundada en lo real maravilloso, la naturaleza no es la que engendra la antítesis, no es la enemiga salvaje que es necesario vencer, sino más bien la fuerza que origina la autenticidad del hombre, sus valores, su plenitud. El hombre americano puede reencontrarse, puede lograr su autenticidad, sólo en íntimo maridaje con la tierra, con su naturaleza. La clásica dicotomía: hombre-naturaleza, civilización-barbarie, fue una primera visión de la problemática del continente, nacida de una pura observación objetiva. Como anota René Jara: "El hombre no es civilizado ni bárbaro. Es civilización y barbarie al mismo tiempo."

La barbarie es rechazo y rebeldía contra el hombre institucionalizado desde fuera, contra el engaño del orden. La rebeldía es heroicidad y la heroicidad barbarie".²³ Más adelante agrega el crítico chileno: "Si tierra y mundo y hombre son una misma cosa; si la civilización no está separada de la barbarie; tampoco la ciudad será más el reducto de la civilización ni la naturaleza morada de la barbarie".²⁴

La realidad americana, la naturaleza, despierta en Esteban en forma mágica, su autenticidad. Carpentier por medio de su escritura poética nos ofrece la nueva posibilidad del hombre americano, en el regreso sin traición, a sus genuinas vertientes intemporales. Por eso en Esteban se condensa toda la intención

23 Jara, René. Tierra y mundo en la novela contemporánea. En Primer Seminario de Lit. Hisp. Univ. del Norte. Antofagasta. 1969.

24 Jara, René. Obra citado.

del mensaje: "...A veces, Esteban era sorprendido en sus viajes a través de la hojarasca por algún aguacero, y entonces comparaba el joven, en su memoria auditiva, la diferencia que había entre las lluvias del Trópico y las monótonas garúas del Viejo Mundo. Aquí, un potente y vasto rumor, en tiempo maestoso, tan prolongado como un preludio de sinfonía, anunciaba, de lejos, el avance del turbión, en tanto que los buitres tiñosos, volando en círculos cada vez más cerrados, abandonaban el paisaje. Un deleitoso olor a bosques mojados, a tierra entregada a humus y savias, se expandía hacia el universal olfato, hinchando el embozo de la aves, agachando las orejas del caballo-infundiendo al hombre una rara sensación de apetencia física; vago deseo de estrecharse con una carne de ansias compartidas".²⁵

No hay dudas de las preferencias del narrador. Frente a este cuadro, colocará el regreso de Esteban a Ponte-a-Pitre. Aparecerán iglesias cerradas, "el implacable azimut de la guillotina", las moscas cebadas revoloteando sobre las tablas pringosas del patíbulo. Todo es absurdo y despotencia la vital comunión de la naturaleza experimentada momentos antes, por el personaje. Ya Carpentier había escrito en "Los Pasos Perdidos": "Los mundos nuevos tienen que ser vividos antes de explicados". Es decir, no habrá razones para que el hombre se sitúe en plan destructivo, frente a su fuente originaria: la naturaleza. Para el hombre americano, su naturaleza es su mundo nuevo. En ella el hallazgo se hace permanente, parece ser la conclusión de Alejo Carpentier.

LENGUAJE Y SIGNIFICACION

Todo el mundo deslumbrante de "El Siglo de las Luces" está fundado en el lenguaje. Como Cortázar, Carpentier maneja con sobrada conciencia, el signo literario, el significado lingüístico, que en su prosa se carga de connotaciones diversas y distintas sugerencias fonemáticas. A través de Esteban, el novelista define por contradicción su hazaña verbal. Cuando aquel regresa de Cayena a La Habana confiesa: "Cuidémonos de las palabras demasiado hermosas; de los Mundos Mejores creados por las palabras. Nuestra época sucumbe por un exceso de palabras. No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo".²⁶

A pesar de la tajante declaración de Esteban, Carpentier como anota Carlos Fuentes, reivindica para la novela "la necesidad evidente de ser ante todo escritura, conexión del lenguaje con todos los niveles y orientaciones, no de la "realidad", sino de "lo real".²⁷ "El Siglo de las Luces" no es un tratado de his-

25 Carpentier, Alejo. Obra citada.

26 Carpentier, Alejo. Obra citada. Pág. 223.

27 Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. Mortiz. México. 1972.

toría del siglo XVIII, ni acaso un tratado de sociología. Ni es tampoco el enfrentamiento del hombre contra su propio mundo. Es la representación, por medio de la palabra, del lenguaje, de una representación que se hace intemporal, pero que ha antecedido. Vale la pena citar a Fuentes en este sentido: "Como en Cervantes, en Carpentier la palabra es fundación del artificio: exigencia, desnivel frente al lector que quisiera adormecerse con la fácil seguridad de que lee la realidad; exigencia, desafío que obliga al lector a penetrar los niveles de lo real que la realidad cotidiana le niega o vela.

Gracias a esta representación de la representación, Carpentier revoluciona la técnica narrativa en lengua española: pasamos de la novela fabricada a priori a la novela que se hace a sí misma en su escritura".²⁸ Para ese proceso el novelista recurre al verdadero sentido de la literatura, cuyo lenguaje procede propiamente de una representación de otro lenguaje limitado por el plano de lo denotativo.

En la narrativa de Carpentier el lenguaje es aluvional. Contra la corriente de una simplificación de la expresión literaria, hasta llegar a la más sobria significación, Carpentier remueve los volcanes dormidos de una desconocida, olvidada y abundosa vertiente verbal.

Colocado el novelista cubano entre los renovadores del barroco hispanoamericano, añade a la expresión enrevesada, rebozante de color, la imagen de lo fonemático. Como apunta Fuentes, las novelas de Carpentier se leen y se escuchan.

Es indudable que en los registros del habla, la apertura hacia un discurso dinámico y polivalente, caracteriza los mayores aciertos de Carpentier a nivel del lenguaje. No es que regresemos al verbalismo tropical, tan desacreditado, tan vacío, tan inoperante. Como anota Todorov, "No se puede verbalizar impunemente; nombrar las cosas es cambiarlas".²⁹ Ensartar palabras, rebuscarlas, acuñarlas en un discurso sin destino, ha sido en gran parte el error tradicional, no sólo de la narrativa hispanoamericana, sino de casi todas nuestras manifestaciones literarias. Por eso insiste Todorov: "Pensar una cosa por una parte, y decirlo o escribirla, o escucharla, o leerla por otra, son dos actos muy diferentes. Sin embargo, podría decirse que los pensamientos son también verbales, que no se piensa sin palabras. En efecto, pero el término "palabra" designa algo más que la simple serie de palabras".³⁰

Efectivamente no podríamos quedarnos en el contorno, puro y simple de la palabra. Como apunta Antonio Prieto "habría que ir más allá del signo lingüístico que se explica en su relación estructural. Tendríamos que ir a un signo más complejo

28 Fuente, Carlos. Obra citada. Págs. 56 y 57.

29 Todorov, Tsvetan. Literatura y Significación. Edit. Planeta. Barcelona. 71.

30 Todorov. Tsvetan. Obra citada.

y referencial que, comprendiendo al lingüístico, otorgase su verdadera dimensión estética".³¹ Este signo, según Prieto comprendería, además de su naturaleza de signo, de símbolo y sintonía. Es lo que él llama el signo estético. En otras palabras este signo comprendería en su totalidad a la obra narrativa. Y su valor de significación en la dependencia sintagmática, se encontraría dentro de los límites funcionales del contexto.

Desde este punto de vista sería interesante destacar, cómo en la obra narrativa de Carpentier, el signo estético contiene como signos portadores de significación, preferentemente síntomas. Sin que esté excluida la presencia de núcleos portadores de símbolos, que como hemos anotado anteriormente constituyen en "El Siglo de las Luces" una atmósfera mítica como gran transfondo narrativo.

En el nivel del discurso la narrativa de Carpentier se caracteriza por una polivalencia en la significación, por una variedad en las relaciones referenciales, que la colocan en el plano abierto de lo connotativo. Hay un tipo de discurso connotativo que es efecto de evocación por el ambiente, citado por Todorov, muy frecuente en la escritura narrativa de Carpentier. El discurso en sí es "una masa difusa de discursos anteriores que tienen ciertos rasgos en común".³² Así por ejemplo en el primer capítulo, el narrador construye un ambiente que emerge de la evocación de la muerte del padre de Sofía y de Carlos. Como afianzado en un soporte referencial el narrador inicia su relato: "Detrás de él, en acongojado diapasón, volvía el Albacea a su recuento de responsos, crucero, ofrendas, vestuario, blandones, bayetas y flores, obituario y requiem —y había venido éste de gran uniforme, y había llorado aquél, y había dicho el otro que no éramos nada...— sin que la idea de la muerte acabara de hacerse lúgubre a bordo de aquella barca que cruzaba la bahía bajo un tórrido sol de media tarde, cuya luz rebrillaba en todas las olas, encandilando por la espuma y la burbuja, quemante en descubierto, quemante bajo el toldo, metido en los ojos, en los poros, intolerable para las manos que buscaban un descanso en las bordas".³³ Hasta aquí, algunos indicios nos acercan a una fúnebre atmósfera, presente en el pensamiento y estado de ánimo del albacea; pero ausente en la fría naturaleza de Carlos.

Posteriormente nos encontramos con varios ambientes, evocados por una multiplicidad de elementos característicos, enumerados con seguridad y una vasta erudición. Esa multiplicidad de elementos presentativos la encontramos en diferentes pasajes de "El Siglo de las Luces". Así por ejemplo en el primer capítulo en el que se refiere al almacén, enumerativo y evocativo de las más raras y típicas especialidades del caso,

31 Prieto, Antonio. *Morfología de la novela*. Edit. Planeta. Barcelona, 1975.

32 Todorov, Tzvetan. *Poética*. En "Qué es el estructuralismo". Losada, 1971.

33 Carpentier, Alejo. *Obra citada*. Pág. 15.

a la vez. De la misma manera en el segundo capítulo la referencia a la iniciación de Esteban en la Logia de los Extranjeros reunidos. En el tercer capítulo hay una descripción, de lo que el narrador llama "el mundo de lo cámbrico", cuando Esteban en sus "borracheras de agua" se dedica a explorar en el mar al pie de los acantilados, las honduras sugerentes de algunos sitios, en la que abundan variados elementos yuxtapuestos e isomorfos. Por ser antológica la transcribimos: "En contrapartida de aquella vegetación armada, cubierta de clavos, que impedía trepar a ciertas crestas rematadas por las corosolas maduras, era, abajo, en el mundo de lo cámbrico, las selvas de corales, con sus texturas de carne, de encajes, de estambres, infinitas y siempre diversas, en sus árboles llameantes, trasmutados, aurifiscentes; árboles de Alquimia, de grimorios y tratados herméticos; ortigas de suelos intocables, flamíferas yedras, enrevesados contrapuntos y ritmos tan ambiguos que toda delimitación entre lo inerte y lo palpitante, lo vegetal y lo animal, queda abolida. La selva de coral hacía perdurar, en medio de una creciente economía de las formas zoológicas, los primeros barroquismos de la Creación, sus primeros lujos y despilfarros: sus tesoros ocultos donde el hombre, para verlos, tendría que remedar el pez que hubiese sido antes de ser escupido por una matriz, añorando las branquias y la cola que hubieran podido hacerle elegir aquellos paisajes fastuosos por perenne morada".³⁴

Esta escritura enumerativa y abundosa, de mágico artificio, de colorida expansión metafórica, es lo que sitúa a Carpentier en el nuevo lenguaje barroco de la narrativa latinoamericana contemporánea.

Severo Sarduy en su famoso estudio sobre "El barroco", puntualiza las características de esta escritura desde el plano lingüístico, a través de lo que él llama tres mecanismos en la artificialización. Los tres mecanismos señalados por Sarduy son: a) la sustitución, b) la proliferación y c) la condensación.

Los tres mecanismos se dan con insistencia en la escritura narrativa de Carpentier. A nivel del signo puede observarse en algunos instantes, lo que Sarduy llama "el escamoteo" del significante, es decir la sustitución de lo que debería ser el legítimo significante, por otro que sólo en el contexto del relato funciona. Así llamar al acto sexual "deleitoso intrínquilis" en el capítulo segundo, cuando Esteban estimulado se une a "Una linda mulata que había entrado a su habitación, un día, con el fútil pretexto de pedirle pluma y tinta, llevando ajorcas de lucimiento y faldas muy planchadas sobre las rumosas enaguas olientes a vetivert",³⁵ revela el significado, y el significante que tiene validez en el contexto, pero no el significante primario, ligado semánticamente al significado. Es decir, el significante correspondiente a lo sexual, ha sido escamoteado.

34 y 35 Carpentier, Alejo. *Obra citada*. Págs. 151 y 139.

En cuanto a la proliferación, podría decirse que es el mecanismo más característico de la escritura barroca de Carpentier en "El Siglo de las Luces". El propio Sarduy aporta un ejemplo entresacado del capítulo III de la novela, en el que el narrador quiere connotar el significado "desorden". Es el que sigue: "Puesto en el patio, el reloj de sol se había transformado en reloj de luna, marcando invertidas horas. La balanza hidrostática servía para comprobar el peso de los gatos; el telescopio pequeño, sacado por el roto cristal de una luceta, permitía ver cosas, en las casas cercanas, que hacían reír equívocamente a Carlos, astrónomo solitario en lo alto de un armario". Realmente es una proliferación de significantes. Además de la sustitución los significantes surgen en forma heterogénea en torno al significado. El tercer mecanismo, la condensación la explica Sarduy así: "es una de las prácticas del barroco: permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos fonéticos, plásticos, etc. de dos de los términos de una cadena significativa, choque y condensación de los que surge semánticamente los dos primeros".³⁶ En "El Siglo de las Luces" se da con frecuencia esta característica del neobarroco. Las muestras en las que abunda lo plástico y lo fonemático se encuentran con frecuencia en la novela. El narrador omnisciente, alude con propiedad al fenómeno lingüístico que anotamos cuando escribe: "Esteban se maravillaba al observar cómo el lenguaje, en estas islas, había tenido que usar de la aglutinación, la amalgama verbal y la metáfora, para traducir la ambigüedad formal de cosas que participaban de varias esencias. Del mismo modo que ciertos árboles eran llamados "acacia-pulseras", "ananás-porcelana", "madera-costilla", "escoba-las-diez", "primo-trébol", "piñón-botija", "tisana-nueva", "palo-iguana", muchas criaturas marinas recibían nombres que, por fijar una imagen, establecían equívocos verbales, originando una fantástica zoología de peces-perros, peces-bueyes, peces-tigres, roncadores, sopladores, voladores, colirrojos, listados, tatuados, leonados, con las bocas arriba o las fauces a medio pecho, barrigas-blancas, espadones y pejerreyes; arranca testículos el uno —y se habían visto casos—, herbívoro el otro, moteada de rojo la murena de areneros, venenoso el de más allá cuando había comido pomas de manzanillo, sin olvidar el pez-vieja, el pez-capitán, con su rutilante gola de escamas doradas, y el pez-mujer, el misterioso y huidizo manatí, entrevistado en bocas de río, donde lo salado y lo del manantial se amaridaban, con su femenina estampa, sus pechas de sirena, poniendo jubilosos retozos nupciales en los pastos anegados".³⁷ Esta muestra es a base de condensaciones, y en forma teórica así lo advierte el narrador.

Muchas otras características podrían anotarse a la escritura barroca de Carpentier, como las señaladas por Sarduy en forma

36 Sarduy, Severo. El barroco y el neobarroco. en "América Latina en su literatura". Pág. 171. Siglo XXI. Editores. 1972.

37 Carpentier, Alejo. Obra citada. Pág. 153.

general, de la parodia, la búsqueda del objeto parcial, el espejo como reflejo signifiante de cierta diacronía, la sintaxis incorrecta, como recurso revolucionario. No obstante, no hay nada más esclarecedor que el propio testimonio del novelista, cuando en "Tientos y Diferencias", proclama al barroco como una característica que se ha hecho permanente "desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente". Realmente pensamos que la historia de nuestro continente, su naturaleza, su heterogénea cultura, el halo mitológico que envuelve sus orígenes, desde que Colón proclamó nuestras tierras como las tan anheladas del paraíso, han determinado un lenguaje, un arte, cónsonos con ese complejo mundo de gracia. Carpentier al aludir directamente al fenómeno explica: "Esto se logra (la necesidad de nombrar y describir cabalmente los objetos que, siendo definitivamente americanos, nunca han entrado con su verdadera fisonomía en nuestra literatura) mediante una polarización certera de varios adjetivos, o, para eludir el adjetivo en sí, por la adjetivación de ciertos sustantivos que actúan, en este caso, por proceso metafórico. Si se anda con suerte —literariamente hablando, en este caso—, el propósito se logra. El objeto vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el destalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo".³⁸ Es indudable que Carpentier, con una universal concepción del lenguaje, colorea y agiliza el estilo de la narrativa latinoamericana contemporánea. El busca en lo arcaico, en lo plástico, en lo musical, para extraer a la superficie de la expresión, la presencia de lo barroco. Sus descripciones, especialmente las de ambiente marino, aportan, podríamos decir, una especializada visión de un mundo sorpresivo y alucinante. Sin entrar en detalles analíticos y explicativos, la lectura de un pasaje de "El Siglo de las Luces", revela, aún al lector que lo hiciera en forma literal, la riqueza de nuestro idioma, la fuerza plástica o musical de la palabra y su poder cabalmente presentativo. Veamos uno del capítulo tercero: "Maravilloso era, en la multiplicidad de aquellas Oceánidas, hallar la Vida en todas partes balbuciente, retoñando, reptando, sobre rocas desgastadas como sobre el tronco viajero, en una perenne confusión entre lo era de la planta y era del animal; entre lo llevado, flotado traído, y lo que actuaba por propio impulso. Aquí ciertos arrecifes se fraguaban a sí mismos y crecían; la roca maduraba; el peñasco inmerso estaba entregado, desde milenios, a la tarea de complementar su propia escultura, en un mundo de peces-vegetales, de setas-medusas, de estrellas carnosas, de plantas errabundas, de helechos que según las horas se teñían de azafrán, de añil o de púrpura. Sobre la madera sumergida de los manglares aparecía, de pronto, un blanco espolvoreo de ha-

38 Carpentier, Alejo. Obra citada. Pág. 36.

rinas. Y las harinas se hacían hojuelas de pergamino, y el pergamino se hinchaba y endurecía, transformándose en escamas adheridas al palo por una ventosa, hasta que, una buena mañana, definíanse las ostras sobre el árbol, vistiéndose de conchas grises. Y eran ostras en rama lo que traían los marinos, habiendo desprendido un gajo a machete: mata de mariscos, racimo y ramo, manojo de hojas, conchas y esmaltes de sal, que se ofrecían al hambre como el más insólito, el más indefinible de los manjares. Ningún símbolo se ajustaba mejor a la idea de Mar que el de las anfibias hembras de los mitos antiguos, cuyas carnes más suaves se ofrecían a la mano del hombre en la rosada oquedad de los lambíes, tañidos desde siglos por los remeros del Archipiélago, de la boca pegada a la concha, para arrancarles una bronca sonoridad de tromba, bramido de toro neptuniano, de bestia solar, sobre la inmensidad de lo entregado al Sol . . ."³⁹

Como se observa, lenguaje y significación se amoldan a la expresión barroca en el relato. De la realidad al mito, el narrador ofrece una gama de significantes y significados, que proliferan en el abigarrado contexto latinoamericano de "El Siglo de las Luces".

Es indudable que la escritura barroca de Carpentier, es parte fundamental de su descubrimiento de lo real maravilloso y constituye, como él mismo ha expresado "el legítimo estilo del novelista latinoamericano actual. . ."

CONCLUSIONES

Nuestro análisis ha tratado de abordar la estructura y los universos semánticos de "El Siglo de las Luces", sin descuidar la gran importancia que el lenguaje tiene en la fundación del mundo mítico, que a través de los contextos se nutre y se conforma en la obra de Carpentier.

No escapa a nadie, como anotamos al principio, que el contexto histórico es el punto de partida para la aventura mítica del narrador. Aun cuando pareciera contradictorio, no obstante, de la realidad americana, trasciende en la obra de Carpentier lo mítico, lo esotérico, que fija en el orden espiritual el verdadero sentido de la narración.

El gran contexto de la historia continental, en el que Carpentier ha realizado una búsqueda exhaustiva, ha constituido en el nivel fenoménico la estructura objetiva del relato, mientras que lo mágico, lo maravilloso, soterrado en un pretérito sin delimitaciones, ha constituido la estructura profunda de la obra.

Es de observar que la contextura en los personajes de la novela de Carpentier, no es capaz de definir el destino de la narración. Los personajes actúan, se mueven en el relato, sin

³⁹ Carpentier, Alejo. Obra citada. Págs. 152 y 153.

que su acción, sus funciones, capitalicen el mensaje profundo que el sentido total de la novela encierra. Por eso habíamos anotado anteriormente que no hay enfrentamiento del hombre contra la naturaleza, ni vencidos ni vencedores en un universo abierto intemporalmente a la encarnación de lo maravilloso, como acercamiento del hombre americano a su pasado mítico.

Fuerzas extrañas, empujadas por misteriosos vendavales de idealismo, parecen estimular el rumbo de los personajes carpenterianos desplazados hacia lo pretérito y hacia lo futuro en un proceso cíclico. Pero no todo se desgasta en el recorrido de la espiral, conformada por la historia en dramático acontecer. En la palabra, en el mensaje de la inteligencia hecho signo, siempre hay un presente para comenzar y apuntar hacia un futuro que no le es dado a nadie predecir. Por eso Carpentier coloca su novela "El Siglo de las Luces" bajo el epígrafe entresacado del "Zoar": "Las palabras no caen en el vacío".

Al analizar la conformación de los universos semánticos en "El Siglo de las Luces", nos hemos referido inmediatamente a la importancia del lenguaje como soporte de la estructura profunda de la obra. Creemos habernos expresado en forma explícita sobre la intencionalidad del novelista, al crear al mismo ritmo de la narración, lo que hemos denominado su escritura barroca. En el recuento de nuestro análisis podrán apreciarse tres enfoques: el que corresponde al plano de lo pragmático, el que corresponde al nivel semántico y el que corresponde al nivel del lenguaje. Considerada la novela desde estos tres planos, llegamos a una visión global de su desarrollo. Es cierto que no fuimos muy explícitos en las relaciones del autor con los usuarios. No obstante el mensaje en una novela como "El Siglo de las Luces", ofrece sin duda un código compartido por una suma insospechada de lectores, no sólo, tal vez, en el ámbito latinoamericano, sino también en el de otras culturas de diferente lengua.

En "El Siglo de las Luces", como en casi toda la novelística de Carpentier, la disposición de la narración, a semejanza de una gran sinfonía, cumple un proceso armónico, pautado, en el que los universos semánticos insertos en el tiempo y en el espacio, abiertos a la imprevisión, nos conquistan como cómplices de su propio acontecer.

BIBLIOGRAFIA

- ALEGRIA, FERNANDO. Historia de la novela hispanoamericana. México. Ediciones De Andrea, 1966.
- BENEDETTI, MARIO. Letras del continente mestizo. Montevideo, Arca, 1967.
- CARPENTIER, ALEJO. Tientos y diferencias. México, Unam, 1964.
- CARPENTIER, ALEJO. El Siglo de las Luces. México, Cía. General de Ediciones, 1971.
- BARTHES, ROLAND. Análisis estructural del relato. Tiempo Contemporáneo, 1972.
- FUENTES, CARLOS. La nueva novela hispanoamericana. México, Mortiz, 1972.
- GONZALEZ ECHEVERRIA, ROBERTO. Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el realismo mágico, en Revista Iberoamericana. N° 86, Enero-marzo, 1974.
- HARSS, LUIS. Los nuestros. Buenos Aires, Editorial Suramericana, 1973.
- JARA, RENE. Tierra y mundo en la novela contemporánea, en Primer seminario internacional de Literatura Hispanoamericana. Antofagasta, Universidad del Norte, 1969.
- LOVELUCK, JUAN. La novela hispanoamericana. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.
- CASIRER, ERNST. Mito y lenguaje. Buenos Aires, Edic. Nueva Visión, 1973.
- DORFLES, GILLO. La estética del mito. Caracas, Tiempo Nuevo, 1970.
- ELIADE, MIRCEA. Mito y realidad. Madrid, Guadarrama, 1973.
- LAFFORGUE, J. Nueva Novela Latinoamericana (2 tomos). Buenos Aires, Paidós, 1972.
- MARQUEZ, ALEXIS. La obra narrativa de Alejo Carpentier. Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.
- PRIETO, ANTONIO. Morfología de la novela. Barcelona, Editorial Planeta, 1975.
- RODRIGUEZ MONEGAL, EMIR. Narradores de esta América (t. 2). Buenos Aires, Editorial Alfa, 1974.
- POPE, RANDOLPH, D. La apertura al futuro: una categoría para el análisis de la novela hispanoamericana contemporánea, en Revista Iberoamericana contemporánea, N° 90, enero-marzo, 1975.
- MALDAVSKY, DAVID. Teoría literaria general. Buenos Aires, Paidós, 1974.
- SILVA CACERES, RAUL. Mito y temporalidad en "Los Pasos Perdidos" de Alejo Carpentier, en La novela hispanoamericana actual. Nueva York, Las Américas, 1971.
- TODOROV, TZVETAN. Poética, en "¿Qué es el estructuralismo?", Buenos Aires, Losada, 1971.

REALIDAD Y FANTASIA EN TRES CUENTOS DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ

IGOR DELGADO SENIOR

INTRODUCCION

Un estudio immanentista de la obra literaria nos plantea siempre un conjunto de problemas de carácter teórico. Ab initio debemos establecer en qué medida suscribimos una metodología que estima al texto como un sistema cerrado —válido en sí mismo— sin que sea necesario acudir a otras vías interpretativas ajenas a él. Consideramos, desde nuestro punto de vista, que la literatura es un reflejo de las múltiples relaciones que existen en una sociedad determinada y que, por ende, no es absolutamente posible, a riesgo de evadir la totalidad, adentrarse en un estudio intratextual olvidándose de caracteres que ligan a la obra con el medio ambiente, tales como las contradicciones socioeconómicas, la posición y vivencias del autor, el movimiento literario en que se inserta, el mensaje ideológico implícito y, en general, un conjunto de elementos que condicionan el nacimiento de un producto creativo. Pensamos, con Sartre, que toda literatura debe ser comprometida y que debe tender a angustiar al lector para que éste tome conciencia de su realidad. Sin embargo, pese a estos factores carenciales del análisis estructural, no es menos cierto que se trata de un intento válido por enfrentar el problema literario en términos rigurosos y científicos, desechando los caminos intuitivos, impresionistas o expresionistas, que aunque prolijos no han dejado una clara fundamentación para la crítica.

A partir de estas reservas y señalando que el análisis estructural puede ser aplicado en la medida en que lo estimemos

parcialmente útil, hemos escogido tres cuentos de Gabriel García Márquez para estudiar el problema de la realidad y la fantasía. Para ello, y en relación a la Historia, nos basaremos fundamentalmente en la Teoría de los Actantes de Greimas; y luego, tomaremos como modelo para el Discurso y la Temática, las categorías propuestas por Todorov en su libro "Introducción a la Literatura Fantástica".

Tres cuentos de Gabriel García Márquez:

"Un señor muy viejo con unas alas muy enormes" (1968)

"El ahogado más hermoso del mundo" (1968)

"Blacamán el bueno vendedor de milagros" (1968)

Estos cuentos están recogidos en el volumen

La increíble y triste historia de la Cándida Erendira y de su Abuela desalmada (siete cuentos). Primera Edición. Buenos Aires. Editoriales Suramericana. 1972. 163 p.

"Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación".
Todorov

"La Literatura es como un arma mortífera mediante la cual el lenguaje lleva a cabo su suicidio".
Todorov

Un señor muy viejo con alas enormes

A partir de este sintagma que nomina al cuento, se comienza a construir la realidad intratextual del relato. Si atendemos a la funcionalidad implícita a nivel actancial, según lo propone Greimas,¹ podemos distinguir diversas categorías. Recordemos, primero, que el eje narrativo del cuento se basa en la aparición de un ser extraño, especie de hombre alado, que es considerado como un ángel por todo el pueblo. Luego, el ángel pierde vigencia al llegar una feria con una "mujer araña", la cual acapara toda la atención. Un día, el ángel toma vuelo y se va. Inicialmente podríamos constatar la existencia de cuatro actantes que se inter-relacionan a través de la presencia de distintos actores. El héroe-suieto está constituido por todo el pueblo, dentro del cual identificaremos a Pelayo, Elisenda y el hijo, caracterizado por un predicado de base de deseo. Este sujeto colectivo —muy utilizado por García Márquez— desea creer en algo o en alguien para satisfacer el objeto de transformar el status que posee o bien resolver determinados problemas. Así, tanto el ángel como la mujer-araña serían los adyuvantes del pueblo, porque ellos van a permitir que la categoría de deseo se ponga en funcionamiento positivo; es decir, el sujeto-colectivo quiere obtener una determinada finalidad que involucre una modificación de su situación, finalidad genérica obviamente basada en todo un mundo esotérico, extra-natural, mágico, y esos dos actores sobrenaturales que aparecen se constituyen en los adyuvantes para la consecución del objeto. Como hecho lógico interno, el pueblo se somete a la prueba de los milagros del ángel, lo cual resulta fallido porque "los escasos milagros... revelaban un cierto desorden mental, como el del ciego que no recibió la visión pero le salieron tres dientes nuevos, y el del paralítico que no pudo andar pero estuvo a punto de ganarse la lotería, y el del leproso a quien le nacieron girasoles en las heridas". Esto hace que el pueblo desvíe su atención hacia el otro adyuvante —la mujer araña— cuyo marco supranatural es menor, y se conforme con un mero objetivo de abismarse o asombrarse ante su espectáculo. Sin embargo, esta actitud de asombro también responde a un desideratum de cambio o modificación de comportamientos, por cuanto la experiencia de la mujer-araña sirve como ejemplo para no actuar de manera similar ("se había escapado de la casa de sus padres para ir a un baile, y cuando regresaba por el bosque



Luis Domínguez Salazar - Dibujo - 1965 / Tinta sobre cartulina - 15,8 x 22,3

después de haber bailado toda la noche sin permiso, un trueno pavoroso abrió el cielo en dos mitades, y por aquella grieta salió el relámpago de azufre que la convirtió en araña"). El donante de toda esta situación al sujeto pueblo sería el inconsciente colectivo, como resumidor del conjunto de creencias, supercherías e imaginatividad popular. De esta manera, nos encontramos ante un sincretismo actancial porque el sujeto sería a la vez destinatario de este mensaje no consciente enviado por el dador.

Desde otro punto de vista, y de acuerdo a la afirmación de Todorov de que cada personaje es el héroe de su propia secuencia,² es posible considerar que Pelayo y su mujer, quienes se enriquecen cobrando entrada para ver al ángel, conforman un actante individual (no colectivo) cuyo predicado es el deseo específico de mejoramiento económico con el objeto de cambio de status. Habría además, aunque no tan claro, un deseo inconsciente de que el hijo enfermo, sane; hecho que se consigue —según la causalidad lógica intratextual— por la presencia del ángel. De esta forma, Pelayo y Elisenda serían los sujetos, el ángel el ayudante, la mujer-araña el opositor y un ser supremo el donante de ese mensaje extraterreno. Sujetos que serían a la vez destinatarios y por tanto conjugadores sincréticos.

Secuencialmente podemos distinguir tres partes de la narración, de acuerdo al criterio de Todorov de que el equilibrio

o desequilibrio en toda obra fantástica está determinado por la presencia de los hechos sobrenaturales.³ Una primera secuencia introductoria está dada por el ambiente real-textual, que se caracteriza por la vigencia de lo objetivo: días lluviosos, enfermedad del hijo de Pelayo, podredumbre de cangrejos. La alteración de este equilibrio viene a ser la aparición del "hombre-alado", quien por su condición extraña nos introduce en una segunda secuencia de absoluto desequilibrio en relación con la anterior. Se pasa de lo natural a lo supranatural, y este carácter se mantiene hasta el momento en que se presenta la mujer-araña, cuya episodio constituye en sí mismo un micro-relato. Esta secuencia reafirma la irrealidad por una parte, pero equilibra nuevamente la narración porque a partir de allí el ángel se vuelve absolutamente cotidiano y pierde la connotación esotérica. Esta última secuencia culmina con la partida del ángel, lo cual es percibido por Elisenda con absoluta naturalidad: "Siguió viéndolo hasta cuando acabó de cortar la cebolla, y siguió viéndolo hasta cuando no era posible que lo pudiera ver, porque entonces ya no era un estorbo en su vida, sino un punto imaginario en el horizonte del mar". La desaparición del ángel restaura el equilibrio global y permite que la realidad vuelva a su punto inicial, cerrando definitivamente el círculo narrativo. Las secuencias responden así al siguiente orden de estructuración: realidad —(hecho extraño) irrealidad— (2ª hecho extraño) equilibrio de la irrealidad-cotidianidad de la irrealidad y vuelta a la realidad. Otra función de lo sobrenatural, dentro de las secuencias, sería aquella de tipo pragmático de que nos habla Todorov⁴ que tiende a conmover o asustar a los personajes, lo cual en última instancia está referido por representación al lector mismo. Esta funcionalidad práctica permite establecer puntos de oposición que van dando el tono immanente.

Desde el punto de vista del enunciado, Todorov expresa que en toda obra fantástica existe un determinado empleo del discurso figurado y que lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente. En el cuento que nos ocupa podemos constatar esta aseveración en todas sus partes. El relato comienza con el paralelismo sintagmático adentro/afuera. En ambos ambientes hay tristeza: adentro, el niño enfermo; afuera, la lluvia (tercer día de lluvia) y la oscuridad ("el cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza", "la luz era tan mansa al mediodía"), lo que crea la atmósfera indicial que precede al descubrimiento del hombre viejo con alas. Su aparición plantea una oposición con el niño enfermo (afuera: el viejo alado / adentro: el niño). El hecho sobrenatural hace que Pelayo vacile, se asombre ("asustado por aquella pesadilla, Pelayo corrió en busca de Elisenda... Ambos observaron el cuerpo caído con un callado estupor"). Se da así una condición esencial para la literatura fantástica, según Todorov, que es el efecto creado por la posibilidad de vacilar ante un fenómeno extraño, el cual puede ser explicado por causas naturales o sobrenaturales. Por eso, en un instante primario, en el discurso se dice "pesadilla" denotando la actitud dubitativa del

personaje que no puede percibir si lo que está viendo es real o irreal. Sin embargo, también observamos cómo los actores se van acostumbrando al hecho: primero se habla de "asustado", luego de "estupor" (que es menos que asustado) para después asentar que "Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto del asombro y acabaron por encontrarlo familiar" (al ángel). Al aceptar la presencia del hombre con alas, el matrimonio encuentra una explicación natural: "era un náufrago solitario de alguna nave extranjera abatida por el temporal". Pero una vecina, "que sabía todas las cosas de la vida y la muerte", les dice que es un ángel. Este sintagma que califica la sapiencia de la vecina, constituye un sentido figurado que es tomado literalmente dentro del texto. Quien sabe todo lo relativo a la vida y la muerte no puede mentir, posee toda la verdad. Y sus expresiones reafirman esta actitud: "Seguro que venía por el niño, pero el pobre está tan viejo que lo ha tumbado la lluvia". Ese "seguro" impide ya toda duda sobre la naturaleza del hombre-alado, quien se convierte de una vez por todas en el **ángel** (un ángel caído). Correlativamente hay el uso del imperfecto, modo que coadyuva a transmitir una percepción imprecisa: "Al día siguiente todo el mundo **sabía** que en casa de Pelayo **tenían** cautivo un ángel de carne y hueso".

El acostumbramiento a la presencia del extraño, se da en el enunciado a través de los acercamientos paradigmáticos entre ángel y animal. El primero es encerrado en el gallinero tal y como se hace con las gallinas ("lo sacó a rastras del lodazal"; "más bien parecía una enorme gallina decrepita entre las gallinas absortas"), situación que hace perder relevancia al carácter irreal y lo encauza hacia una apreciación eminentemente natural. Este concepto también ratificado en el discurso: "echándole cosas de comer por los huecos de las alambradas, como si no fuera una criatura sobrenatural sino un animal de circo". Encontramos, así mismo, formas modales que enfatizan el ambiente de percepción dubitativa, tales como "toda clase de conjeturas", "más bien parecía", "muchos creyeron"; y además un conjunto de exageraciones que intensifican lo esotérico (Todorov dice: "la exageración lleva a lo sobrenatural") constituidas por las opiniones de los curiosos: "Los más simples pensaban que sería nombrado alcalde del mundo. Otros, de espíritus más ásperos, suponían que sería ascendido a general de cinco estrellas para que ganara todas las guerras. Algunos visionarios esperaban que fuera conservado como semental para implantar en la tierra una estirpe de hombres alados y sabios que se hicieran cargo del universo". A otro nivel, el del cura —otro opositor paradigmático aunque no actancial del ángel— encontramos el recurso de las exageraciones: habla al ángel en latín y argumenta que "si las alas no eran un elemento esencial para determinar las diferencias entre un gavián y un aeroplano, mucho menos podía serlo para reconocer a los ángeles". Este tono exagerado va frecuentemente unido al humor sutil, lo que permite paradójicamente restar irrealidad al enunciado; lo aseverado contiene tanta desproporción que al

vincularse con lo humorístico nos proyecta nuevamente hacia la realidad. Así, a través de este tipo de enunciado, se demistifica el hecho extraño y se le sitúa en un plano de aceptación cotidiana. Es, en otro sentido, el mismo procedimiento utilizado por Kafka para ir adaptando lo super-real a lo real, tal y como lo veremos después.

Constatamos también la presencia de elementos contrapuestos dentro de un mismo sintagma, recurso que hace parecer natural lo que no lo es: "dió un par de aletazos que provocaron un remolino de estiércol de gallinero y polvo lunar"; cataclismo en reposo.

La aparición de la feria con la mujer-araña constituye otro elemento sobrenatural que paradigmáticamente se opone al ángel y que podría considerarse (como micro-relato que es) en un sentido fantástico-extraño de acuerdo a las proposiciones de Todorov. Para este autor el concepto aludido consiste en lo sobrenatural explicado; es decir que los hechos extraños reciben al final una explicación de carácter racional, bien sea por el sueño, la locura, la ilusión de los sentidos o la superchería. La mujer-araña se vuelve tal, como lo vimos, como castigo a su desobediencia cuando un "trueno pavoroso abrió el cielo en dos mitades y por aquella grieta salió un relámpago". Aquí, el lenguaje crea su propia irrealidad y a la vez justifica de manera racional intratextual, las condiciones del engendro. En esta secuencia encontramos, además, un enunciado que responde a la concepción de lo fantástico extraño, más cercano a la realidad que lo fantástico maravilloso que es lo que caracteriza al ángel. De esta manera, por ser la mujer-araña un fenómeno más explicable o explicado que el del hombre con alas, el discurso está más vinculado al sentir del actante-pueblo. Por ello encontramos adjetivos o sustantivos que denotan reacciones o estados de ánimo: "triste", "horror", "espantosa", "desgarrador", "aflicción", "desgracia", "pavoroso". El mismo texto lo explica: "Semejante espectáculo, cargado de tanta verdad humana y de tan terrible escarmiento, tenía que derrotar sin proponérselo al de un ángel despectivo que apenas si se dignaba a mirar a los mortales".

Después de la secuencia de la "tarántula", el ángel se percibe como un ente completamente natural y ya nadie se ocupa de su presencia. En la práctica es considerado tal y como si fuera un fiel perro casero, desprovisto de toda dignidad extraterrena, con el cual el niño se metía a "jugar dentro del gallinero". El ángel soportaba "las infamias más ingeniosas con una mansedumbre de perro sin ilusiones" y se arrastraba por toda la casa perseguido por los escobazos de sus habitantes. La plena adaptación se aprecia en el enunciado: "Elisenda gritaba fuera de quicio que era una desgracia vivir en aquel infierno lleno de ángeles" (oposición denotativa de la aceptación total de la irrealidad); "... pensaban que se iba a morir, y ni siquiera la vecina sabía había podido decirles qué se hacía con los ángeles muertos" (captación del ángel como un ser que

puede morir). Por fin, el ángel levanta vuelo y se va, hecho que está determinado en el enunciado a través de algunas oposiciones de lo real-irreal: (Elisenda estaba cortando rebanadas de cebolla para el almuerzo, cuando un viento que parecía de altamar se metió en la cocina", Elisenda siguió viendo al ángel... "hasta cuando acabó de cortar cebolla"). En este último pasaje, con el cual concluye el cuento, volvemos a una absoluta realidad; ello lo demuestra el acto cotidiano de la preparación del almuerzo y la alusión a un ingrediente tan común como es la cebolla. Con el ángel parte lo sobrenatural aceptado, situación que por internalizada se había convertido ya en una carga.

Desde el punto de vista de la enunciación, también de acuerdo al criterio propuesto por Todorov, la obra fantástica debe contener una verdad interna o coherencia, la cual es obviamente distinta a la verdad objetiva. En este cuento existe en apariencia un narrador = personaje (la visión "con") que sabe igual que los actores. Sin embargo, un análisis más detenido, conforme a los procedimientos ya detectados, nos hace pensar que se trata de un narrador omnisciente que es capaz de transmitirnos, de manera global, toda la situación que el pueblo vive por la presencia de seres sobrenaturales y de crearnos alrededor de estos hechos una verdadera atmósfera de tensión. Los personajes no hablan sino por intervención del narrador; el único diálogo que hay en el cuento es traído a colación de manera referencial por el que narra. Este recurso de contar en tercera persona en forma omnisciente pero sutil, permite un doble juego con el carácter irreal, ya que en "tanto narrador su discurso no debe ser sometido a la prueba de la verdad, pero en tanto personaje puede mentir" (Todorov). A lo largo del cuento, en la primera lectura, dudamos acerca de si se trata de la visión "con" o de la visión "por detrás", porque el relato está elaborado en forma tal que crea la incertidumbre; y al crear la incertidumbre no nos permite saber a qué nivel debemos ejercer la prueba de la verdad. Claro está que la deducción de la omnisciencia ha correspondido en este caso a una metalectura, lo que indica que el autor nos confunde de expreso con la enunciación para suscitar la vacilación y, por ende, la irrealidad. Internamente, la verdad se desarrolla conforme a las pautas establecidas y no hay nada que atente contra su coherencia. De allí que aceptamos las normas del microcosmos fantástico que nos plantea el relato y no las confrontemos con la realidad objetiva o verdadera.

En cuanto a la temática, este cuento podría agruparse dentro de los **temas del yo** o de la mirada de que nos habla Todorov. En el relato hay la presencia de un pandeterminismo o causalidad particular, la multiplicación de la personalidad y la ruptura del límite entre subjetividad y objetividad.⁵ El segundo de estos caracteres que ha sido el menos demostrado en el análisis anterior, está referido a la aparente ubicuidad del ángel: "Parecía estar en tantos lugares al mismo tiempo, que llegaron a pensar que se desdoblaba, que se repetía a sí mismo por toda la casa..."

Como conclusiones parciales podemos asentar por ahora, para luego realizar un breve cotejo evaluativo con los otros cuentos, que se trata de un relato en el que priva lo fantástico maravilloso, es decir donde al final es "necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado";⁶ y que está construido a base de un discurso que utiliza reiteradamente los recursos propios de la literatura fantástica para crearnos la sensación de irrealidad. Por último, es preciso anotar que el juego funcional tiende siempre a adaptarnos a lo sobrenatural, a fin de que paulatinamente vayamos aceptando sin sorpresa los hechos inauditos.

El Ahogado más Hermoso del Mundo

De acuerdo al microuniverso que plantea el relato a través del elemental eje narrativo constituido por la aparición de un ahogado en un pueblo de pescadores, podemos esquematizar la funcionalidad energética de los actantes: Un actante sujeto representado por el ente colectivo pueblo (con dos actores genéricos: los hombres y las mujeres) persigue el objeto de tener una visión más amplia del mundo (apertura de la cosmovisión), conforme a un predicado de base de deseo con un investimento sémico de toma de conciencia de la propia realidad. Indudablemente la reducción espacial y vital se hace patente: "El pueblo tenía apenas unas veinte casas de tabla, con patios de piedra sin flores, desperdigadas en el extremo de un cabo desértico. La tierra era tan escasa, que las madres andaban siempre con el temor de que el viento se llevara a los niños, y los pocos muertos que les iban causando los años tenían que tirarlos en los acantilados". El ahogado sería adyuvante que permite la expedita relación teleológica sujeto-objeto, con la oposición —en cierto nivel— de los actantes hombres. El donante, en este caso, es la imaginación popular y el receptor el pueblo mismo, en el cual por sincretismo se acumulan las categorías de beneficiario y sujeto. La prueba es doble: por una parte, objetiva y única en la constatación de si el ahogado les pertenece (los hombres van a otros pueblos para requerir información); y subjetiva y paulatina en el sentido de autoconvencerse de los caracteres que atribuyen al adyuvante.

Así, los habitantes del pequeño pueblo de pescadores no se conforman con la microvisión que tienen de su especificidad e intuyen, de manera inconsciente, que deben existir otras realidades distintas. El ahogado permite efectuar la comparación de contextos sobre la base del parecer, en pro de obtener la consecución del objeto planteado. La apertura visual que los actores femeninos desean está dada, además, por un deseo sexual de conocer otros hombres que no sean los del vecindario ("Lo compararon en secreto con sus propios hombres, pensando que no serían capaces de hacer en toda una vida lo que aquél era capaz de hacer en una noche, y terminaron por repudiarlos en el fondo de sus corazones como los seres más escuálidos y

mezquinos de la tierra"); y de allí que los actores masculinos sean, hasta cierto momento de la narración, opositores de la actitud erótica que las mujeres desplegaron en torno al ahogado ("...así que los hombres terminaron por despotricar que de ahogado acá semejante alboroto por un muerto al garete, un ahogado de nadie, un fiambre de mierda").

El donante del elemento creativo de la irrealidad es, como lo expresamos, una abstracción: la imaginación popular, la cual está integrada a su vez en una formulación más amplia que sería el inconsciente colectivo expresado por Jung. Es interesante observar cómo motivaciones no definidas, ubicadas en el plano de la extra consciencia, pueden dar lugar a manifestaciones concretas que sirven de pauta para una percepción especial de la realidad, y, consecuentemente, dar pie para una modificación conductual.

La primera secuencia marca el descubrimiento del cadáver y todo el conjunto de hechos objetivos que se derivan del encuentro (el ser), para poco a poco irnos introduciendo en el nivel apariencial a través de las suposiciones ("Pensaban que si aquel hombre magnífico hubiera vivido en el pueblo, su casa habría tenido las puertas más anchas, el techo más alto y el piso más firme, y el bastidor de su cama hubiera sido de cuadernas maestras con pernos de hierro, y su mujer habría sido la más feliz. Pensaban que habría tenido tanta autoridad que hubiera sacado los peces del mar con sólo llamarlos por sus nombres, y habría puesto tanto empeño en el trabajo que hubiera hecho brotar manantiales de entre las piedras más áridas y hubiera podido sembrar flores en los acantilados"). En la segunda secuencia, se intensifica la apariencia al tratar de nominar al ahogado como Esteban ("—Tiene cara de llamarse Esteban—") y atribuirle determinadas características actitudinales evocando supuestas acciones pretéritas ("Lo vieron condenado en vida a pasar de medio lado por las puertas, a descalabrarse con los travesaños, a permanecer de pie en las visitas sin saber qué hacer con sus tiernas y rosadas manos de buey de mar, mientras la dueña de la casa buscaba la silla más resistente... y él... no se preocupe señora, así estoy bien, sólo para no pasar la vergüenza de desbaratar la silla..."). Dentro de esta parte se efectúa la prueba de la propiedad del ahogado, lo que permite configurarlo definitivamente como adyuvante ("Así que cuando los hombres volvieron con la noticia de que el ahogado no era tampoco de los pueblos vecinos, ellas sintieron un vacío de júbilo entre las lágrimas —Bendito sea Dios —suspiraron—: es nuestro!"). La tercera y última secuencia es al principio apariencial pura: el ahogado es definitivamente Esteban y sus caracteres se estiman como verdaderos ("Era Esteban. No hubo que repetirlo para que lo reconocieran... Esteban solamente podía ser uno en el mundo, y allí estaba tirado como un sábal...") "Bastó con que le quitaran el pañuelo de la cara para darse cuenta de que estaba avergonzado... y si hubiera sabido que aquello iba a suceder habría buscado un lugar más discreto

para ahogarse, en serio me hubiera amarrado yo mismo un áncora de galeón en el cuello y hubiera trastabillado como quien no quiere la cosa en los acantilados, para no andar ahora estorbando con este muerto de miércoles como ustedes dicen, para no molestar a nadie con esta porquería de fiambre como ustedes dicen"; "...se estremecieron en los tuétanos con la sinceridad de Esteban"). Luego del entierro se vuelve al nivel del ser, porque con la partida del intruso el pueblo cambia de criterio sobre su propia valoración a través de una toma de conciencia, un darse cuenta de la realidad específica en que vive ("No tuvieron necesidad de mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que ya no estaban completos, ni volverían a estarlo jamás. Pero también sabían que todo sería diferente desde entonces...").

Si examinamos el planteamiento historial a la luz de la concepción de Todorov sobre la literatura fantástica, es posible colegir que existe un hecho absolutamente natural que da origen al juego narrativo interno: la aparición de un ahogado; hecho del cual parte todo un mundo supuesto, apariencial, que se sitúa a escala del sujeto pueblo. Esto permite diferenciar dos ámbitos distintos en cuanto a la percepción. El primero de ellos estaría ubicado en el orden del lector, para quien sólo hay una sucesión lógica y racional de elementos naturales que entran en contacto; lo que equivale a decir que para quien lee no existe nada que no pueda ser explicado de acuerdo a las leyes de la naturaleza. La misma actitud del ente colectivo, en su apreciación distorsionada de un suceso más o menos normal (la aparición de un ahogado), es inteligible desde el punto de vista de la psicología social. De conformidad con esta interpretación, el lector no se abisma ni se asombra, y en ningún momento surge en él la vacilación característica que debe engendrar una temática fantástica. Sin embargo, desde un prisma interno, el personaje-sujeto tiende a elaborar toda una gama de elucidaciones en relación al ahogado, lo que no es sino una proyección de lo que él desearía que fuese. En su conjunto, el cuento no puede clasificarse bajo el rubro de lo fantástico, salvo algunas formulaciones en el discurso que ya veremos; y más bien está encuadrado en lo que Todorov llama **lo extraño**, ya que se trata de hechos excepcionales (percepción distorsionada de carácter colectivo) que han sido hartamente estudiados y explicados científicamente.

A nivel de la categoría del enunciado observamos en la primera secuencia, del descubrimiento del ahogado por parte de los niños del pueblo y las conjeturas elementales que ellos se forjan alrededor del encuentro, lo que sintagmáticamente se opone a la percepción que del hecho van a tener los adultos: "Los primeros niños que vieron el promontorio oscuro y sigiloso que se acercaba por el mar, se hicieron la ilusión de que era un barco enemigo. Después vieron que no llevaba banderas ni arboladura, y pensaron que fuera un ballena". Es interesante observar el uso de modos verbales tal y como lo harían los

niños en un caso determinado: "pensaron que fuera". Al ahogado se le connota inicialmente como una cosa, para después hacerlo dentro de diversas especies del género animal: ballena, caballo, rémora, buey ("pensaron que fuera una ballena" "los hombres que lo cargaron... notaron que pesaba más que todos los muertos conocidos, casi tanto como un caballo" "su piel estaba revestida de una coraza de rémora" "tiernas y rosadas manos de buey de mar") y considerarlo por último como un hombre. Gradación paulatina que va, en consecuencia, de cosa a ser humano pasando por animal. Sin embargo los actores masculinos —por opositores que son— lo estiman en determinado momento como "un fiambre de mierda".

Un primer indicio en el enunciado nos sitúa en una atmósfera de dubitación, de azar: "cuando alguien los vio por casualidad", lo que se reafirma inmediatamente con la repetición de la forma modal "tal vez" ("y se dijeron que tal vez había estado demasiado tiempo a la deriva" "pensaron que tal vez la facultad de seguir creciendo después de la muerte estaba en la naturaleza de ciertos ahogados").

Al efectuar el descubrimiento se conceptúa al ahogado como un "muerto ajeno" ("No tuvieron que limpiarle la cara para saber que era un muerto ajeno") y luego, también gradualmente, se le va considerando como propio hasta que al final (después de la prueba) se le estima como perteneciente al pueblo ("—¡Bendito sea Dios —suspiraron—: es nuestro!").

Corroboramos la oposición tierra/mar que involucra, en cierta forma, la contradicción indigencia/prodigalidad ("La tierra era tan escasa... pero el mar era manso y pródigo), lo que explica que se considere beneficioso todo aquello que provenga de las aguas salobres, y el ahogado no solamente viene de allí sino que "su vegetación era de océanos remotos y de aguas profundas". Posteriormente, cuando lo limpian las mujeres, hay la primera visión erótica del hombre: "No sólo era el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado que habían visto jamás...". Esa alusión: mejor armado" indudablemente tiene una referencia fálica, que es lo que incentiva las suposiciones: "...sino que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación". Captación sexual que se reafirma luego: "fascinadas por su desproporción y su hermosura" "Pensaban que si aquel hombre magnífico hubiera vivido en el pueblo... su mujer hubiera sido la más feliz". Lo fálico estaría presente también en los términos "desproporción" y "magnífico" (y quizás igualmente en la expresión "no les cabía en la imaginación") y pronto se realizan las comparaciones: "Lo compararon en secreto con sus propios hombres, pensando que no serían capaces de hacer en toda una vida lo que aquél era capaz de hacer en una noche, y terminaron por repudiarlos en el fondo de sus corazones como los seres más escuálidos y mezquinos de la tierra". Notemos cómo dentro de este proceso imaginativo de las mujeres se utiliza el verbo ser en copretérito afirmativo ("era capaz") para referirse a las posibilidades del ahogado, tal

y como si fuese cobrando vida en la mente femenina, y se usa el mismo verbo en pospretérito negativo ("no serían capaces") para aludir a los esposos, lo que en el tiempo los aleja del ser con que son comparados. Por la utilización de las formas verbales, aparece el ahogado con más vida que los propios vivos, revelando el deseo de las mujeres de que el muerto estuviese en el puesto de sus propios maridos y viceversa. Otro aspecto netamente creativo de atmósfera es la relación que se establece entre el ahogado y la naturaleza "les parecía que el viento no había sido nunca tan tenaz ni el Caribe había estado nunca tan ansioso como aquella noche, y suponían que esos cambios tenían que ver algo con el muerto". Toda esta situación se resume en el enunciado con el sintagma: "andaban extraviadas por esos dédalos de fantasía", indicativo de que se trata ya de un mundo de irrealidad. La primera secuencia termina, como lo expresamos a nivel de la historia, con la siguiente afirmación de la "más vieja de las mujeres, que por ser la más vieja había contemplado al ahogado con menos pasión que compasión..." (aliteración dentro del sintagma): "—Tiene cara de llamarse Esteban".

De manera inmediata la afirmación anterior es corroborada por un "Era verdad" emitido por el narrador, cuyo objeto es tratar de hacer real la irrealidad de la situación para confundir al lector. Luego se agrega para que no haya dudas: "A la mayoría le bastó con mirarlo otra vez para comprender que no podía tener otro nombre". Se recurre así a la prueba sensible de la mirada, a fin de ratificar a través del testimonio ocular de los presentes, la supuesta veracidad de la identidad del ahogado. Sobre esta fantasía se crea otra, pues "las más porfiadas, que eran las más jóvenes, se mantuvieron con la ilusión de que... pudiera llamarse Lautaro... pero fue una ilusión vana... El silencio acabó con las últimas dudas: era Esteban". Este procedimiento anterior de contraponer una ilusión a otra, calificando la primera como verdadera y la segunda como "vana", pretende hacer indubitable la inicial y marca, por otra parte, el comienzo de la atribución de personalidad al ahogado. Quien tiene nombre e identidad también debe poseer atributos específicos que pueden ser evocados. "Fue entonces cuando comprendieron cuánto debió haber sido de infeliz con aquel cuerpo descomunal, si hasta después de muerto le estorbaba. Lo vieron condenado en vida a pasar de medio lado por las puertas... y acaso sin haber sabido nunca que quienes le decían no te vayas Esteban, espérate siquiera hasta que hierva el café, eran los mismos que después susurraban ya se fue el bobo grande, qué bueno, ya se fue el tonto hermoso". Sin embargo, este proceso de identidad se paraliza momentáneamente "cuando le taparon la cara con un pañuelo para que no le molestara la luz" (tal y como si estuviera vivo) y, así, Esteban sin rostro ya no es tan "el otro", sino que se parece a los propios maridos ("lo vieron tan muerto para siempre, tan indefenso, tan parecido a sus hombres, que se les abrieron las primeras grietas de lágrimas en el corazón"). Lloraron a Esteban, porque es casi el

cónyuge, casi uno de aquellos que comparte cotidianamente el lecho. Antes no habían vertido lágrimas, sólo cabía la admiración ante el extraño. Y, de este modo, dentro del proceso apariencial, Esteban se va volviendo cada vez más propiedad del pueblo ("Así que cuando los hombres volvieron con la noticia de que el ahogado no era tampoco de los pueblos vecinos, ellas sintieron un vacío de júbilo entre las lágrimas... ¡Es nuestro!").

Los hombres desarrollaron una actitud gradual en contra del ahogado, debido al atractivo que éste despertaba en las mujeres. Esta gradación va de lo menor a lo mayor: primero se asienta que: "lo único que querían era quitarse de una vez el estorbo del intruso antes de que prendiera el sol bravo de aquel día árido y sin viento"; luego: "a los hombres se les subieron al hígado las suspicacias y empezaron a rezongar"; para terminar con lo escatológico: "no ahogado de nadie, un fiambre de mierda". El proceso reactivo masculino se escalona, así, en una actitud de pensamientos íntimos que da paso a expresiones de descontento mediatizado ("rezongar") y culmina en alusiones de neto rechazo (lo escatológico). En este punto climático del relato, retorna la identificación: "una de las mujeres, mortificada por tanta indolencia, le quitó entonces al cadáver el pañuelo de la cara, y también los hombres se quedaron sin aliento. Era Esteban".

El juego con lo aparental llega entonces a la cúspide. Nadie duda ya acerca de la autenticidad del ahogado: "Era Esteban. No hubo que repetirlo para que lo reconocieran. Si les hubieran dicho Sir Walter Raleigh, quizás, hasta ellos se habrían impresionado... pero Esteban solamente podía ser uno en el mundo". Resuelta la oposición manifestada por los hombres, hay un consenso general que lleva al pueblo a atribuir al ahogado una personalidad definida y definitiva ("estaba avergonzado" "se estremecieron hasta los tuétanos con la sinceridad de Esteban"). Pero el proceso de identificación no se detiene, sino que pasa a un escalón mayor que es la adopción de Esteban por parte de los vecinos: "A última hora les dolió devolverlo huérfano a las aguas, y le eligieron un padre y una madre entre los mejores, y otros se hicieron hermanos, tíos y primos, así que a través de él todos los habitantes del pueblo terminaron por ser parientes entre sí". Esteban se transforma, de esta manera, en un vinculatorio, en un eje que repone la comunicación entre toda la comunidad y reestablece la contigüidad afectiva. Era, pues, necesario un hecho externo a través del cual pudiesen imaginar vínculos familiares y de sangre que los cohesionara frente a la adversidad de la naturaleza.

La atmósfera de fantasía se remarca con la exageración: "Algunos marineros que oyeron el llanto a la distancia perdieron la certeza del rumbo, y se supo de uno que se hizo amarrar al palo mayor, recordando antiguas fábulas de sirenas" (¿La Odisea?).

Con los funerales de Esteban el pueblo sufre la transfor-

mación del "darse cuenta": "Mientras se disputaban el privilegio de llevarlo en hombros por la pendiente escarpada de los ancantilados, hombres y mujeres tuvieron conciencia por primera vez de la desolación de sus calles, la aridez de sus patios, la estrechez de sus sueños, frente al esplendor y hermosura del ahogado". Ya nada sería igual porque el intruso había servido como pretexto para modificar la visión que tenían del mundo. Una vez tomada conciencia de la situación viene el deseo de trascendencia: trabajarían duro y sembrarían flores para que "los pasajeros de grandes barcos despertaran sofocados por un olor de jardines en altamar, y el capitán tuviera que bajar... y... dijera en catorce idiomas, miren allá, donde el viento es ahora tan manso que se queda a dormir debajo de las camas, allá, donde el sol brilla tanto que no saben a dónde girar, sí, allá, es el pueblo de Esteban". Deseo de trascender que involucra, paralelamente, una aspiración a que la naturaleza se vuelva más benigna, tal como si a un cambio en la apreciación general va a ir aparejada una modificación del ambiente. Confían en el futuro porque ha habido en ellos una apertura de la cosmovisión y aspiran, por ello, a ocupar un pleno lugar en el mundo.

En cuanto a la enunciación, constatamos la presencia de un narrador omnisciente que sabe más que sus personajes. Esta "visión por detrás" se advierte claramente en el relato porque el narrador se mete en la conciencia de los actores (uso reiterado del "pensaban"). Esto plantea nuevamente el problema de la prueba de la verdad, porque hemos dicho con Todorov que lo atribuido al autor escapa a toda verificación, ya que siempre se estima como indubitable. Sin embargo, la utilización del procedimiento mencionado se ve alterado en varias oportunidades por la inclusión abrupta de supuestas expresiones directas de los personajes, lo que plantea las dos vías dentro del relato: una que no puede ser discutida (la voz del narrador) y otro que puede ser sometida a la prueba de la verdad (supuestas expresiones de personajes presente o ausentes). Esto último puede ejemplificarse con las siguientes situaciones: A) Supuesto diálogo entre el ahogado y sus vecinos ("...mientras la dueña de la casa buscaba la silla más resistente y le suplicaba muerta de miedo siéntese aquí Esteban, hágame el favor, y él recostado contra las paredes, sonriendo, no se preocupe señora así estoy bien...") B) Supuesta reacción de los hombres ante la actitud de las mujeres del pueblo ("Andaban como gallinas asustadas picoteando amuletos de mar en los rincones, unas estorbando aquí porque querían ponerle al ahogado los escapularios del buen viento, otras estorbando allá para abrocharle una pulsera de orientación, y al cabo de tanto quítate de ahí mujer, ponte donde no estorbes, mira que casi me haces caer sobre el difunto, a los hombres se les subieron al hígado las suspicacias y empezaron a rezongar...") y C) Supuesto diálogo entre personajes supuestos ("...el capitán tuviera que bajar... y... dijera en catorce idiomas, miren allá, donde el viento es ahora tan manso... sí, allá, es el pueblo de Esteban").

cónyuge, casi uno de aquellos que comparte cotidianamente el lecho. Antes no habían vertido lágrimas, sólo cabía la admiración ante el extraño. Y, de este modo, dentro del proceso apariencial, Esteban se va volviendo cada vez más propiedad del pueblo ("Así que cuando los hombres volvieron con la noticia de que el ahogado no era tampoco de los pueblos vecinos, ellas sintieron un vacío de júbilo entre las lágrimas... ¡Es nuestro!").

Los hombres desarrollaron una actitud gradual en contra del ahogado, debido al atractivo que éste despierta en las mujeres. Esta gradación va de lo menor a lo mayor: primero se asienta que: "lo único que querían era quitarse de una vez el estorbo del intruso antes de que prendiera el sol bravo de aquel día árido y sin viento"; luego: "a los hombres se les subieron al hígado las suspicacias y empezaron a rezongar"; para terminar con lo escatológico: "no ahogado de nadie, un fiambre de mierda". El proceso reactivo masculino se escalona, así, en una actitud de pensamientos íntimos que da paso a expresiones de descontento mediatizado ("rezongar") y culmina en alusiones de neto rechazo (lo escatológico). En este punto climático del relato, retorna la identificación: "una de las mujeres, mortificada por tanta indolencia, le quitó entonces al cadáver el pañuelo de la cara, y también los hombres se quedaron sin aliento. Era Esteban".

El juego con lo aparential llega entonces a la cúspide. Nadie duda ya acerca de la autenticidad del ahogado: "Era Esteban. No hubo que repetirlo para que lo reconocieran. Si les hubieran dicho Sir Walter Raleigh, quizás, hasta ellos se habrían impresionado... pero Esteban solamente podía ser uno en el mundo". Resuelta la oposición manifestada por los hombres, hay un consenso general que lleva al pueblo a atribuir al ahogado una personalidad definida y definitiva ("estaba avergonzado" "se estremecieron hasta los tuétanos con la sinceridad de Esteban"). Pero el proceso de identificación no se detiene, sino que pasa a un escalón mayor que es la adopción de Esteban por parte de los vecinos: "A última hora les dolió devolverlo huérfano a las aguas, y le eligieron un padre y una madre entre los mejores, y otros se hicieron hermanos, tíos y primos, así que a través de él todos los habitantes del pueblo terminaron por ser parientes entre sí". Esteban se transforma, de esta manera, en un vinculatorio, en un eje que repone la comunicación entre toda la comunidad y reestablece la contigüidad afectiva. Era, pues, necesario un hecho externo a través del cual pudiesen imaginar vínculos familiares y de sangre que los cohesionara frente a la adversidad de la naturaleza.

La atmósfera de fantasía se remarca con la exageración: "Algunos marineros que oyeron el llanto a la distancia perdieron la certeza del rumbo, y se supo de uno que se hizo amarrar al palo mayor, recordando antiguas fábulas de sirenas" (¿La Odisea?).

Con los funerales de Esteban el pueblo sufre la transfor-

mación del "darse cuenta": "Mientras se disputaban el privilegio de llevarlo en hombros por la pendiente escarpada de los ancantilados, hombres y mujeres tuvieron conciencia por primera vez de la desolación de sus calles, la aridez de sus patios, la estrechez de sus sueños, frente al esplendor y hermosura del ahogado". Ya nada sería igual porque el intruso había servido como pretexto para modificar la visión que tenían del mundo. Una vez tomada conciencia de la situación viene el deseo de trascendencia: trabajarían duro y sembrarían flores para que "los pasajeros de grandes barcos despertaran sofocados por un olor de jardines en altamar, y el capitán tuviera que bajar... y... dijera en catorce idiomas, miren allá, donde el viento es ahora tan manso que se queda a dormir debajo de las camas, allá, donde el sol brilla tanto que no saben a dónde girar, sí, allá, es el pueblo de Esteban". Deseo de trascender que involucra, paralelamente, una aspiración a que la naturaleza se vuelva más benigna, tal como si a un cambio en la apreciación general va a ir aparejada una modificación del ambiente. Confían en el futuro porque ha habido en ellos una apertura de la cosmovisión y aspiran, por ello, a ocupar un pleno lugar en el mundo.

En cuanto a la enunciación, constatamos la presencia de un narrador omnisciente que sabe más que sus personajes. Esta "visión por detrás" se advierte claramente en el relato porque el narrador se mete en la conciencia de los actores (uso reiterado del "pensaban"). Esto plantea nuevamente el problema de la prueba de la verdad, porque hemos dicho con Todorov que lo atribuido al autor escapa a toda verificación, ya que siempre se estima como indubitable. Sin embargo, la utilización del procedimiento mencionado se ve alterado en varias oportunidades por la inclusión abrupta de supuestas expresiones directas de los personajes, lo que plantea las dos vías dentro del relato: una que no puede ser discutida (la voz del narrador) y otro que puede ser sometida a la prueba de la verdad (supuestas expresiones de personajes presente o ausentes). Esto último puede ejemplificarse con las siguientes situaciones: A) Supuesto diálogo entre el ahogado y sus vecinos ("...mientras la dueña de la casa buscaba la silla más resistente y le suplicaba muerta de miedo siéntese aquí Esteban, hágame el favor, y él recostado contra las paredes, sonriendo, no se preocupe señora así estoy bien...") B) Supuesta reacción de los hombres ante la actitud de las mujeres del pueblo ("Andaban como gallinas asustadas picoteando amuletos de mar en los rincones, unas estorbando aquí porque querían ponerle al ahogado los escapularios del buen viento, otras estorbando allá para abrocharle una pulsera de orientación, y al cabo de tanto quítate de ahí mujer, ponte donde no estorbes, mira que casi me haces caer sobre el difunto, a los hombres se les subieron al hígado las suspicacias y empezaron a rezongar...") y C) Supuesto diálogo entre personajes supuestos ("...el capitán tuviera que bajar... y... dijera en catorce idiomas, miren allá, donde el viento es ahora tan manso... sí, allá, es el pueblo de Esteban").

La utilización del recurso anterior permite crear una situación dubitativa en cuanto a la captación de la realidad. La palabra del narrador es indubitable, pero no así la de los personajes cuyas expresiones o diálogos evocados mediante una ruptura en el discurso constituye una reafirmación, en el ámbito cotidiano de los actores, de lo que el narrador plantea a su nivel. La finalidad es unir dos puntos de vista para crear la atmósfera general de simbiosis de realidad e irrealidad. Partiendo de la base de que el presente cuento no es eminentemente fantástico sino que está más cercano a una temática de lo extraño, podemos decir que en cuanto a la actitud de las mujeres se puede clasificar dentro de los **temas del tú** que propone Todorov,⁷ donde se establece la relación del ser humano con su deseo, con su inconsciente, tomando como punto de partida lo sexual.

En suma, se trata de un relato donde lo apariencial juega un papel fundamental, ya que en el fondo todo puede ser explicado de manera racional. Sin embargo, hay formulaciones de lenguaje que acentúan con tal intensidad lo apariencial que crean una situación fantástica a nivel del discurso figurado y provocan vacilación (utilización de formas modales, recurrencia del imperfecto, uso de determinadas formas verbales para comparar situaciones). Por otra parte, estamos frente a un cuento de círculo cerrado: comienza con la aparición del ahogado y concluye con su lanzamiento a los acantilados. Este hecho inusitado permite al pueblo una toma de conciencia (el darse cuenta), que es lo más relevante dentro del planteamiento historial.

Blacamán El Bueno Vendedor de Milagros

En este cuento verificamos la presencia de un actante sujeto constituido por dos actores: Blacamán El Bueno y Blacamán el Malo que persiguen y logran el objeto abstracto de la trascendencia temporal y vital (vivir eternamente y obtener éxito a través del reconocimiento público), de acuerdo a un predicado de base de comunicación de todo un mundo esotérico que ellos conocen y manejan. El donante sería la tradición popular, enraizada igualmente en el inconsciente colectivo y resumidora de un bagaje de creencias, mitos, magia y superchería. El beneficiario es el mismo sujeto y, por ende, elemento sincrético. En la relación funcional encontramos que el pueblo en general es el adyuvante que refuerza con su credulidad los sedicentes milagros del sujeto ("le hicieron firmas autógrafos hasta que los calambres le torcieron el brazo..."). Los opositores están representados por los tripulantes de un acorazado extranjero, a cuyo comandante Blacamán el Malo engaña con su supuesto remedio para curar picaduras de culebra ("nos alcanzó la noticia de que el comandante del acorazado había querido repetir en Filadelfia la prueba del contraveneno, y se convirtió en mermelada de almirante en presencia de su estado mayor). Hay,



Luls Domínguez Salazar - Dibujo - 1964 / Carbón sobre papel - 14,5 x 20

asimismo, una oposición interna y dialéctica entre los dos actores que conforman el actante sujeto (oposición paradigmática: bueno/malo).

Blacamán El Malo que en un primer momento ayuda a Blacamán El Bueno, se convierte después en su opositor, adviniendo que éste último es responsable de su mala suerte ("y antes de amanecer me dijo con la misma voz y la misma determinación de otra época que ahora conocía la verdad y que era yo que le había vuelto a torcer la suerte...") y desarrolla en su contra las torturas más insólitas ("Me quitó los últimos trapos de encima, me enrolló en alambre de púas, me restregó piedras de salitre en las mataduras, me puso salmuera en mis propias aguas y me colgó por los tobillos para macerarme al sol, y todavía gritaba que aquella mortificación no era bastante para apaciguar a sus perseguidores). Pero luego Blacamán el Bueno se venga de su contrario, y se constituye también en su opositor ("empecé a desquitarme de sus infamias, y entonces lo resucité dentro de un sepulcro blindado, y allí lo dejé revolcándose en el horror"). Sin embargo, podemos considerar que los dos blacamanes son una sola persona, en sentido genérico, puesto que los atributos mágicos pasan del uno al otro mediante hechos igualmente esotéricos. El Bueno y El Malo son en el fondo representativos de la misma identidad, llevan el mismo nombre y poseen similares caracteres; lo único que no hay es la coincidencia en el tiempo de todos estos elementos conformadores.

A partir de la funcionalidad sujeto-objeto, existen múltiples pruebas. La primera de ellas es la resurrección de Blacamán El Malo después que se hace emponzoñar deliberadamente ("Todo el mundo lo daba por muerto cuando... se volvió a subir como un cangrejo, y ya estaba otra vez gritando que aquel contraveneno era sencillamente la mano de Dios en un frasquito..."), aunque después sabemos que todo fue una argucia para engañar ("Y solo allí tuvo ánimos para confesarse que su contraveneno no era más que ruibarbo con trementina, pero que le había pagado dos cuartillos a un calanchín para que le llevara aquella mapaná sin ponzoña"). La segunda prueba, también de las habilidades de Blacamán El Malo, es la invención de una extraña máquina de coser ("sin embargo, en esos tiempos le dio por encontrar aplicaciones prácticas para la electricidad del sufrimiento, y se puso a fabricar una máquina de coser que funcionara conectada mediante ventosas con la parte del cuerpo en que se tuviera un dolor"). La tercera prueba importante es la resurrección de Blacamán El Malo por parte de Blacamán El Bueno, hecho al cual ya nos hemos referido.

El relato se desarrolla sobre la base de tres secuencias. Comienza con el microrrelato de la llegada de Blacamán El Malo al pueblo, la demostración que realiza con la supuesta culebra venenosa, y culmina con el acto de cosificación que es la compra que hace el joven que luego se convertirá en el otro Blacamán ("Esa misma noche habló con mi padre, y por un real y dos cuartillos y una baraja de pronosticar adulterios, me compró para siempre"). Otra secuencia está constituida por las

correrías de los dos "adivinos" ("Andábamos a la deriva con nuestro tenderete de chanchullos, y la vida era una eterna zozobra..." hasta el momento en que saben la desgraciada noticia del comandante extranjero. La última secuencia contiene la huida de los dos hombres atemorizados ante la posible persecución, las torturas que infiere Blacamán El Malo a su acompañante, la transformación de éste en Blacamán El Bueno mediante un hecho sobrenatural ("y entonces fue cuando sucedió como en un sueño, que el conejo no sólo resucitó con un chillido de espanto, sino que regresó a mis manos caminando por el aire. Así fue como empezó mi vida grande..."), para terminar con el escarmiento que El Bueno da al Malo reviviéndolo para que permanezca siempre dentro del sepulcro blindado ("Viviendo en la sepultura, mientras yo esté vivo, es decir, para siempre"). Notemos que secuencialmente el relato empieza con una de las pruebas (hecho sobrenatural que luego se explica) y va reafirmando mediante la inclusión de reiteradas situaciones irreales que tienden a mantener el desequilibrio inicial, hasta el punto final del cuento cuando esa irrealidad llega al máximo. De esta forma, los hechos sobrenaturales siempre se hacen presentes con el fin de enfatizar lo excepcional y transmitirnos la global atmósfera indicial que caracteriza al relato. A través de la narratividad nos vamos asombrando cada vez más (ritmo in crescendo) y cada secuencia contiene un grado mayor de fantasía. De sorpresa en sorpresa, de duda en duda, llegamos a la última línea, sin poder concluir de inmediato acerca de la veracidad de lo narrado. Y esto es, desde nuestro punto de vista, uno de los mayores aciertos de García Márquez.

En cuanto al enunciado, el cuento principia con la comparación de Blacamán El Malo con una mula de monosabio ("Desde el primer domingo que lo vi me pareció una mula de monosabio") y un resumen de sus caracteres externos ("sus tirantes de terciopelo pespunteado con filamentos de oro, sus sortijas con pedrerías de colores en todos los dedos y su trenza de cascabeles"...), lo que introduce el primer elemento indicial. Se trata de un personaje raro, extraño, cuyas facultades extraordinarias demostrará luego a aquella "cochambre de indios" de Santa María de Darién a orillas del Caribe. Oposición obvia que se establece entre un ser excepcional (por su vestimenta y atributos) y el pueblo ignaro que lo escucha atónito. La prueba no se hace esperar: pidió "que le llevaran una culebra de verdad para demostrar en carne propia un contraveneno de su invención" y "alguien que parecía muy impresionado por su determinación consiguió nadie supo donde y le llevó dentro de un frasco una mapaná de las peores... y él la destapó... pero no bien se sintió libre el animal... le dio un tijerazo en el cuello que ahí mismo lo dejó sin aire para la oratoria y... quedó revolcándose en el suelo con el enorme cuerpo desbaratado como si no tuviera nada por dentro, pero sin dejarse de reír con todos sus dientes de oro". Esta parte contiene elementos importantes del procedimiento fantástico: hay un "alguien impresionado" (el asombro) y una referencia de duda

("que parecía"). La situación contiene un indicio que va a explicarse posteriormente: "...que le había pagado dos cuartillos a un calanchín para que le llevara aquella mapaná sin ponzoña". Esta explicación cumple la función de confundir más, porque es el único hecho que se justifica racionalmente dentro del relato, al lado de otros cargados de mayor irrealidad que no tienen aclaratoria. Por eso, no sabemos cuáles acontecimientos obedecen a argucias y cuáles están desprovistos de este tipo de procedimientos y se colocan, por ende, en el plano de lo supranatural puro.

Blacamán El Malo, mientras posee la suerte de sus poderes mágicos, siempre ríe ante las situaciones conflictivas ("pero sin dejarse de reír", "aquel idólatra que era capaz de morirse muerto de risa", "llorando de risa", "pero riéndose con tanta vida", "pensaban que hasta en su estado de aserrín iba a seguir riéndose"), lo que encierra no sólo una oposición entre las circunstancias externas límites (sometimiento a pruebas terribles) y la conducta interna (tranquilidad e hilaridad), sino también oposiciones dentro del mismo sintagma ("morirse muerto de risa", "llorando de risa"). Posteriormente, cuando Blacamán El Malo pierde su fuerza, ya no ríe ("no volvió a reír en mucho tiempo", "fijense bien que ahora no me estoy riendo como antes, sino aguantando las ganas de llorar", "exhaló el último suspiro... todavía aguantando sus lágrimas de hombre").

La exageración, como en los otros casos, refuerza la irrealidad: "nadie quería perderse la función del emponzoñado que ya empezaba a inflarse con el aire de muerte, y estaba dos veces más gordo de lo que había sido, echando espuma de hiel por la boca y resollando por los poros... La hinchazón le reventó los cordones de la polainas y las costuras de la ropa, los dedos se le amocillaron por la presión de las sortijas, se puso del color de venado en salmuera y se le salieron unos requiebros de postrimerías..."). La gente que estaba en la iglesia sale para verlo y se establece así un paralelismo entre la religión y la magia, es decir, que los creyentes son los mismos. Después cuando Blacamán cae medio muerto, es cubierto por las palmas benditas que cargaban las que antes estaban en el templo (unión de lo mágico y lo religioso). Todo el suceso está enfatizado, a nivel del enunciado, con el uso del imperfecto ("sabía", "iba", "era") y la utilización de formas modales ("aquello era tan increíble", "todo el mundo lo daba por muerto"). Los sustantivos y adjetivos también coadyuvan a reforzar el hecho sobrenatural ("miedo", "perplejos"). Luego, la resurrección de Blacamán El Malo convence definitivamente al público y ya nadie duda de sus facultades ("se amontonaron para comprar", "hasta el almirante del acorazado se llevó un frasquito, convencido...").

El encuentro de los dos blacamanes está signado por la desconocida fuerza del destino ("Aquella fue como la mirada del destino, no sólo del mío, sino también del suyo", "él debió verme por dentro alguna luz que no me había visto antes")

anunciatoria de los sucesos siguientes. El Bueno le expresa que desea ser adivino y surge una nueva contradicción, introducida por el elemento humorístico que demistifica un tanto la situación esotérica: "me dijo que faltaba poco, pues ya tenía lo más fácil de aprender que era mi cara de bobo" (adivino y bobo se excluyen aparentemente).

La evocación del curriculum vitae de Blacamán El Malo está llena de irrealidad pura, comparaciones abstractas, ruptura temporal, exageraciones ("Era capaz de convencer a un astrónomo de que el mes de febrero no era más que un rebaño de elefantes invisibles...", "había sido embalsamador de vi-reyes, y dicen que les componía una cara de tanta autoridad que durante muchos años seguían gobernando mejor que cuando estaban vivos", "pero el prestigio se le descalabró con la invención de un ajedrez de nunca acabar que volvió loco a un capellán y provocó dos suicidios ilustres..."). Igualmente, se plantea una gradación de los poderes de Blacamán a través de su propia historia, gradación que va de mayor a menor ("y así fue decayendo de intérprete de sueños en hipnotizador de cumpleaños, de sacador de muelas por sugestión en curandero de feria"). Esta disminución de atributos hace sugerir dudas en la realidad intratextual ("de modo que por la época en que nos conocimos ya lo miraban de medio lado hasta los filibusteros"), y esto cobra valor a nivel de la percepción del lector por el uso de la expresión: "andábamos a la deriva con nuestro tenderete de chanchullos", porque al fin y al cabo no sabemos si son chanchulleros o adivinos, si se trata de farrullería o de magia pura, si todo es verdad o mentira. Otras alusiones también siembran la confusión: "y la vida era una eterna zozobra tratando de vender los supositorios de evasión que volvían transparentes a los contrabandistas, las gotas furtivas que las esposas bautizadas echaban en la sopa para infundir el temor en los maridos holandeses...".

A pesar del fracaso de Blacamán El Bueno en su intento de adivino disfrazado de japonés, hay el primer factor indicial que sugiere su futuro éxito; esto es la capacidad de reír conjuntamente con el otro Blacamán ("Sin embargo, por mucho que nos muriéramos de risa..."). La hilaridad siempre está unida a lo extra-natural dentro del relato, y por ser esa razón el hecho de que el aprendiz pueda reír junto a su maestro, indica que también podrá imitarlo en los procedimientos mágicos. El azar es, asimismo, un elemento trascendente. Blacamán El Malo achaca su mala suerte al joven aspirante y lo desahucia como adivino ("así que él me desahució como adivino porque el sopor de la digestión te trastorna la glándula de los presagios"). Pero cuando pensamos que ya todo ha acabado para el acompañante, otro hecho absolutamente fantástico permite la continuidad: Blacamán El Malo lo utiliza para inventar la máquina de coser que funcionaba con la energía del sufrimiento y que "no sólo cosía mejor que una novicia, sino que además bordaba pájaros y astronautas según la posición e intensidad del dolor". Sin embargo, impera el aciago destino porque en ese momento saben

la noticia de la muerte del comandante del acorazado y la invasión de los infantes de marina. En esta instancia hay la mezcla de un acontecimiento que ha sido real en nuestra América (la invasión de los marines) y de procedimientos completamente irreales, quizás con el ánimo de dar una proyección simbólica ("andaban descabezando... no sólo a los nativos por precaución, sino también a los chinos por distracción, a los negros por costumbre y a los hindúes por encantadores de serpientes, y después arrasaron con la fauna y la flora y con lo que pudieron del reino mineral, porque sus especialistas en nuestros asuntos les habían enseñado que la gente del Caribe tenía la virtud de cambiar la naturaleza para embolatar a los gringos). Estas exageraciones permiten dar una visión de la irracional actitud de quienes ocupan territorios ajenos para perpetrar la dominación.

Blacamán El Malo y su acompañante huyen a la Guajira, y esta huida plantea nuevamente la actitud dubitativa (¿Por qué escapan quienes poseen poderes adivinos? ¿son magos o no lo son?), destacada en el discurso con: "Yo no entendía de dónde les había salido aquella rabia ni por qué nosotros teníamos tanto miedo. Y con: "Nos quedamos en las ruinas de una misión colonial, engañados con la esperanza de que no pasaran los contrabandistas" (¿engañadores engañados?). Además, otras formas completan el cuadro ambiguo: "él deliraba con el recuerdo de una mujer tan tierna que podía pasar suspirando a través de las paredes, pero también aquel recuerdo inventado era un artificio de su ingenio para burlar a la muerte con lágrimas de amor", "pensando con tanta fuerza que todavía no he logrado saber si lo que silbaba entre los escombros era el viento o su pensamiento".

El ensañamiento de Blacamán El Malo contra el otro rebasa toda realidad: "y con la perfidia de ventrílocuo que todavía le sobraba se puso a imitar las voces de los animales de comer, el rumor de las remolachas maduras y el ruido de los manantiales, para torturarse con la ilusión de que me estaba muriendo de indigencia en el paraíso". La respuesta de Blacamán El Bueno es igualmente fantástica: "... me llevó el cadáver de un conejo para mostrarme que prefería echarlo a pudrir en vez de dármele a comer... y entonces fue cuando sucedió como en un sueño, que el conejo no sólo resucitó con un chillido de espanto, sino que regresó a mis manos caminando por el aire".

Este maravilloso acontecimiento pauta la transformación de la personalidad del torturado. Como por arte de magia adquiere todas las facultades que antes pertenecían a Blacamán El Malo ("Así fue como comenzó mi vida grande") y se inicia la última parte del cuento donde se narran las acciones del nuevo adivinador. Sintagmáticamente toda esta parte es opuesta a la anterior, porque los fenómenos que se relatan son sobrenaturales en sentido estricto, y no hay en el discurso ningún asomo que nos haga dudar acerca de tal carácter ("Lástima que Blacamán El Malo no pueda repetir esta historia para que vean que no tiene nada de invención"). El Bueno pretende con sus "verdaderos" milagros acabar con la "mala fama de los blacamanes" y anuncia

la curación de palúdicos, hidrópicos, locos y bobos, la reposición de miembros mutilados y el tratamiento a los lazarinos, epilépticos y tullidos. Y lo único que no hace es resucitar a los muertos, no porque no pueda sino "porque apenas abren los ojos contratan de rabia al perturbador de su estado, y al fin y al cabo los que no se suicidan se vuelven a morir de desilusión". En esta secuencia, ya no se habla de chanchullos ni de argucias, y hasta un séquito de sabios confirma la "legalidad" de la "industria" de Blacamán El Bueno y le propone "una vida de penitencia para que llegara a ser santo" (nuevo intento de conjugar la magia y la religión). Sin embargo, el adivino rechaza la proposición alegando que él es un artista (mago- artista, mago/santo).

Blacamán El Bueno logra el pleno éxito: se reconcilia con los infantes ("este carricoche convertible de seis cilindros que le compré al cónsul de los infantes"), baila con reinas de belleza y las asombra con su retórica, adquiere tiendas y vende almanaques con sus versos de amor, medallas con su perfil y retratos rubricados; muestras de una bonanza que, paradójicamente, se sitúan en un ámbito de hechos prácticos y reales.

La oposición de los supuestos actos verdaderos de El Bueno y las sedicentes trampas de El Malo, se reitera en la parte final del relato cuando éste último realiza su fallido y postrer milagro de resurrección. Confiesa, "aguantando las ganas de llorar", que la gente ha padecido durante mucho tiempo sus "malas mañas de embustero y falsificador"; y en el espectáculo se alude a una situación anterior de similar engaño: "alguien que quizás no olvidaba las blacabunderías de otra época consiguió nadie supo dónde y le llevó dentro de una lata unas raíces de barbasco (Blacabunderías = Blacamán vagabundo. "Nadie supo donde" recuerda exactamente el pasaje de la culebra sin ponzoña). Pero ya Blacamán El Malo no tiene magia alguna ("aquella vez fue tan honrado...") y por esa razón muere. Luego es resucitado por El Bueno como escarmiento (fantasía pura): "... pues la gracia... es que siga viviendo en la sepultura mientras yo esté vivo, es decir para siempre".

El relato está construido con base en una primera persona "relatante" (Blacamán El Bueno cuenta), y esta forma es según Todorov "la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con su personaje, puesto que, como es sabido, el pronombre "yo" pertenece a todos... y el discurso de ese narrador tiene un status ambiguo, y los autores lo explotan de diversas maneras, poniendo el acento sobre uno u otro de sus aspectos: por pertenecer al narrador, el discurso está más acá de la prueba de la verdad; por pertenecer al personaje, debe someterse a la prueba".⁸ En todo caso, pensamos que en este cuento el narrador es omnisciente, pese a su representación, pues tiene una "visión por detrás", conoce todo y se mete en la intimidad de los personajes. Aunque la línea dominante es la narración en primera persona, hay múltiples rupturas por la inclusión de expresiones referidas a interlocutores ausentes, con

el fin de dar impresión de realidad ("pidiendo que le llevaran una culebra de verdad para demostrar en carne propia un contra-veneno de su invención, el único indeleble, señoras y señores, contra la picadura de serpiente, tarántulas y escalopendras", "desde entonces ando por el mundo desfiebrando a los palúdicos... y a ver quién se atreve a decir que no soy un filántropo, damas y caballeros, y ahora sí señor comandante de la vigésima flota, ordene a sus muchachos que quiten las barricadas...")

Desde el ángulo temático, podemos asentar que "Blacamán El Bueno vendedor de milagros" es un relato que se encuadra dentro de los temas del yo (o de la mirada), pues, como hemos visto, en él hay una continua ruptura de los límites entre la materia y el espíritu, conformada por la multiplicación de la personalidad (las condiciones esotéricas pasan de un Blacamán al otro), un pandeterminismo (el azar tiene su causa-efecto) y una transformación del tiempo ("de eso hace más de un siglo y nos acordamos todavía como si hubiera sido el domingo pasado").

En resumen, en este cuento se realizan la mayoría de las proposiciones formuladas por Todorov para la literatura fantástica, tanto en la historia como en el discurso, y se trata de un planteamiento intratextual que apunta hacia lo que dicho autor define como lo fantástico-maravilloso, en el cual —reiteramos— se termina con la aceptación de lo sobrenatural. Pese a los diferentes indicios que en el enunciado nos hacen dudar, concluimos, sin embargo, con la impresión de que son fenómenos que no podemos explicar desde un punto de vista racional.

Breve comentario final

Una vez estudiados los tres cuentos aludidos, es preciso establecer los rasgos que les son comunes y los aspectos diferenciales, con el objeto de ver cuáles son las constantes que unifican la creación fantástica en García Márquez.

En general, y como un primer elemento de cohesión, observamos que en los tres relatos hay un marcado acento en la captación fantástica de la realidad y que a veces, por uso exorbitado, parece contener connotaciones metafóricas. Un análisis más interpretativo genérico que estructural puro, pudiera llevarnos a la conclusión de que García Márquez pretende exagerar lo insólito que cotidianamente forma parte de nuestras vivencias americanas, para forjar una literatura que partiendo de esos hechos excepcionales recrea situaciones mediante la magia y la fantasía. En todos los relatos vistos existe una base objetiva, bien sea las creencias populares, la superchería, el ambiente de feria, la necesidad que tiene el hombre de aferrarse a lo esotérico como fórmula vital. La exageración cumple el propósito de hacer menos obvia la realidad y la magia le transmite a la creación un encanto especial, una distorsión que por am-

bigua resulta de caracteres quizás únicos en nuestra literatura. Sin embargo, en el fondo todos sabemos que en el ambiente cambiante y violento en que estamos inmersos, la realidad misma es también un poco mágica y distorsionada.

Y existe, además, un ingrediente que enriquece el planteamiento sobrenatural; nos referimos al humor. En los tres cuentos estudiados encontramos su presencia; a veces unido a la sátira, en otras oportunidades acompañado de un tono irónico, y en todos los casos sutilmente orientado a causar un impacto en el lector para que se sienta reflejado en la situación narrativa. Es interesante señalar, para reafirmar lo expuesto anteriormente, cómo el humor —hábilmente utilizado— permite la demistificación de lo sobrenatural con el objetivo de que nos sintamos identificados en plenitud con los hechos descritos, hechos que sin lugar a dudas conservan y transmiten el sabor profundo de nuestra tierra americana. Quizás podríamos concluir que lo fantástico en García Márquez es sólo una argucia —terriblemente inteligente— para exagerar una realidad que en su más preciso contenido también participa de un maravilloso esoterismo. El mismo García Márquez, ante una pregunta de Mario Vargas Llosa, expresa: "Vivimos rodeados de cosas extraordinarias y fantásticas y los escritores insisten en contarnos unas realidades inmediatas sin ninguna importancia. Yo creo que tenemos que trabajar en la investigación del lenguaje y de formas técnicas del relato, a fin de que toda la fantástica realidad latinoamericana forme parte de nuestros libros y que la literatura latinoamericana corresponda en realidad a la vida latinoamericana donde suceden las cosas más extraordinarias todos los días... Estas cosas suceden todos los días en América Latina y nosotros, escritores latinoamericanos, a la hora de sentarnos a escribirlas, en vez de aceptarlas como realidades, entramos a polemizar, a racionalizar diciendo: "Esto no es posible, lo que pasa es que éste era un loco", etc. Todos empezamos a dar una serie de explicaciones racionales que falsean la realidad americana. Yo creo que lo que hay que hacer es asumirla de frente, que es una forma de realidad que puede dar algo nuevo a la literatura universal".⁹

Según lo asienta Todorov, el relato fantástico en el siglo XX sufre una transformación fundamental, sobre todo con Kafka: antes se partía "de una situación perfectamente natural para desembocar en lo sobrenatural. La metamorfosis parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato un aire cada vez más natural..."¹⁰ Este proceso es lo que él llama **la adaptación**. García Márquez, tal y como lo hemos visto, también maneja este procedimiento para irnos adecuando paulatinamente a los planteamientos fantásticos.

Para concluir, hemos establecido en el cuadro que transcribimos a continuación otros paralelismos y diferencias entre los tres cuentos estudiados, lo que permite darnos, asimismo, una idea global de las proposiciones que los mismos encierran:

TRES CUENTOS DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ

	Un señor muy viejo con alas enormes	El ahogado más hermoso del mundo	Blacamán el Bueno vendedor de milagros
Sujeto	Sujeto Colectivo (el pueblo) Otros sujetos individuales (Pelayo y su mujer)	Sujeto Colectivo (el pueblo)	
Objeto	Objeto abstracto: cambiar de status o resolver problemas	Objeto abstracto: Tener una visión más amplia del mundo	Objeto abstracto: La trascendencia temporal y vital
Predicado de Base	Deseo	Deseo	Deseo
Donante	Inconsciente Colectivo	Inconsciente Colectivo	Inconsciente Colectivo
La prueba	Sometimiento del pueblo a los milagros	Prueba de la propiedad del ahogado y prueba paulatina de creer en su identidad	Las resurrecciones y el invento de la máquina de coser que funcionaba con la electricidad de los dolores humanos
Punto de vista del narrador	Omnisciente (3ª persona)	Omnisciente (3ª persona)	Omnisciente (3ª persona)
Carácter de la proposición realidad-irrealidad	Lo fantástico-maravilloso	Lo fantástico-extraño	Lo fantástico-maravilloso
Origen de la proposición irreal	"Vecina que sabía todas las cosas de la vida y la muerte"	"La más vieja de las mujeres"	Sujetos extraordinarios (los dos blacamanes)
Gradación de la realidad (de + a —)	(3)	(1)	(2)
Comparación de personajes con animales	Gallina perro	Mula de monosabio	Ballena, rémora, caballo, buey
Referencias literarias extratextuales	La Odisea: "Un sonámbulo que se levantaba de noche a deshacer las cosas que había hecho despierto"		La Odisea: "Se supo de un (marinero) que se hizo amarrar al palo mayor recordando antiguas fábulas de sirenas"
Uso de recursos para crear irrealidad	Utilización reiterada del imperfecto y de formas modales	Utilización reiterada del imperfecto y de formas modales	Utilización reiterada del imperfecto y de formas modales

CITAS

- GREIMAS, A. J. *Semántica Estructural*. Segunda Edición. Versión española de Alfredo de la Fuente. Madrid. Biblioteca Románica Hispánica Editorial Gredos. 1973.
- TODOROV, Tzvetan. "Las Categorías del Relato Literario". En: *Análisis Estructural del Relato*. Segunda Edición. Buenos Aires. Comunicaciones. Editorial Tiempo Contemporáneo. 1972. pp. 155-208.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la Literatura Fantástica*. Primera Edición. Traducción de Silvia Delpi. Buenos Aires. Editorial Tiempo Contemporáneo. 1972. pp. 192-196.
- Idem pp. 111-128.
- Idem. pp. 129-148.
- Idem. p. 53.
- Idem. pp. 149-166.
- Idem: pp. 102-105.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel y VARGAS LLOSA, Mario. *La Novela en América Latina: Diálogo*. Ediciones Carlos Milla Batres. Universidad Nacional de Ingeniería del Perú. pp. 20-21.
- TODOROV, Tzvetan. Op. Cit. p. 202.

BIBLIOGRAFIA

Directa

GARCIA MARQUEZ, GABRIEL. **La Increíble y Triste Historia de la Cándida Eréndira y de su Abuela desalmada**. Primera Edición. Buenos Aires. Editorial Suramericana. 1972. 163 p.

Indirecta

BAQUERO GOYANES, M. **Estructuras de la Novela Actual**. Segunda Edición. Barcelona, España, Editorial Planeta S. A. 1972. 250 p.

BARTHES, ROLAND; TODOROV, TZVETAN y otros. **Estructuralismo y Literatura**. Primera Edición. Buenos Aires. Colección El Pensamiento Estructuralista. Ediciones Nueva Visión. 1972. 223 p.

BARTHES, ROLAND; GREIMAS, A. J.; BREMONT, C.; GRITTI, JULES; MORIN, VIOLETTE; METZ, CHRISTIAN, TODOROV, TZVETAN; GENETTE, GERARD. **Análisis Estructural del Relato**. Segunda Edición. Buenos Aires. Comunicaciones. Editorial Tiempo Contemporáneo. 1972. 208 p.

DUCROT, OSWALD; TODOROV, TZVETAN; SPERBER, VAN; SAFOUAN, MOUSTAFA y WALTE FRANCOIS. **¿Qué es el Estructuralismo?** Primera Edición. Buenos Aires. Editorial Losada S. A. 1971. 474 p.

FAGES, JEAN B. **Comprender el Estructuralismo**. Segunda Edición. Buenos Aires. Editorial Galerna. 1970. 188 p.

GARCIA MARQUEZ, GABRIEL y VARGAS LLOSA, MARIO. **La novela en América Latina: Diálogo**. Ediciones Carlos Milla Batres. Universidad Nacional de Ingeniería del Perú. 57 p.

GREIMAS, A. J. **Semántica Estructural**. Segunda Edición. Versión española de Alfredo de la Fuente. Madrid. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. 1973. 398 p.

GREIMAS, A. J. **En Torno al Sentido (ensayos semióticos)**. Primera Edición en español. Traducción de Salvador García B. y Federico Prades S. Madrid. Colección Lingüística, Epistemología y Semiótica. Editorial Fragua. 1973. 375 p.

JAKOBSON, ROMAN; SICHEMBAUM, E.; SHKLOVSKI, V y otros. **Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos**. Primera Edición. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Buenos Aires, Biblioteca El Pensamiento Crítico. Editorial Signos. 1970. 235 p.

KOVACCI, OFELIA. **Tendencias Actuales de la Gramática**. Segunda Edición. Buenos Aires. Colección El Pensamiento Estructuralista. Ediciones Nueva Visión. 1972. 223 p.

MAÑU IRAGUI, JESUS. **Estructuralismo en Cuatro Tiempos**. Primera Edición. Caracas. U. S. B. 1974. 183 p.

MOUNIN, GEORGES. **Claves para la Lingüística**. Primera Edición. Barcelona, España. Editorial Anagrama. 1969. 139 p.

PIAGET, JEAN. **El Estructuralismo**. Segunda Edición. Buenos Aires. Editorial Proteo. 1969. 124 p.

SAUSSURE, FERDINAND. **Curso de Lingüística General**. Quinta Edición. Buenos Aires. Traducción, Prólogo y notas de Amado Alonso. Editorial Losada S. A. 1965. 378 p.

TODOROV, TZVETAN. **Introducción a la Literatura Fantástica**. Primera Edición. Buenos Aires. Editorial Tiempo Contemporáneo. 1972. 212 p.

VARGAS LLOSA, MARIO. **García Márquez, Historia de un Deicidio**. Primera Edición. Barcelona-Caracas. Monte Avila Editores, C. A. 1971. 667 p.



Julio Cortázar

RAYUELA NOVELA-SALTO. TEORIA Y PRACTICA DEL JUEGO

ITALO TEDESCO

Hay en Rayuela un sentido lúdico constante. De ahí su nombre. Y los elementos que participan de la actividad infantil — jugar la rayuela—: la tierra, el cielo, la piedra, las casillas y el grupo de jugadores adquieren nuevas significaciones en la semiología de la novela. En ambas rayuelas —la del lector y la de los niños— se opera un antagonismo de imágenes que se limitan en una oposición que puede resolverse por dos vías: realizando el juego con el riesgo que implican las posibilidades de fracaso y cada participación posterior, o asumiendo la perspectiva del salto que enlaza los extremos y crea otra realidad.¹

1. Para una mejor comprensión de la idea del salto en relación con la concepción lúdica de Rayuela, téngase presente la atracción que ejerce el budismo-Zen sobre la cultura occidental. La iluminación, el nirvana o la trascendencia no son alcanzables desde vías cotidianas, regidas por la ordenación cronológica del tiempo. Sólo dando el salto, esto es, integrando la vida a una perspectiva existencial, de tiempo fijo presente

Como cada admisión de derrota origina el desconcierto o el viaje de regreso al punto de partida. Rayuela es novela-juego o novela-salto dentro de una concepción que tiene plena correspondencia en el funcionamiento de sus elementos narrativos. Su dirección abierta permite diversas formas de acercamiento a su estructura y es uno de los indicios claves presentes en la teoría del lector, que arranca del diseño mismo de la obra. Los primeros cincuenta y seis capítulos permiten el esbozo de la novela-rollo,² propicia a las afinidades del lector hembra que busca ser fecundado por el autor, en una relación de oferta y demanda de emociones comunes, expresadas en un lenguaje alienado por el esteticismo o por la caída en desgracia de algunas imágenes movidas por intenciones literarias "... y te quiero tanto Rocamadour, bebé Rocamadour, dientecito de ajo, te quiero tanto, nariz de azúcar, arbolito, caballito de juguete".³

Al lector-hembra se opone el lector-cómplice —y Cortázar escribe para ambos— que puede enfrentar el desorden intencional de la sintaxis narrativa, prosiguiendo la lectura de los capítulos prescindibles por el lector-hembra, en un riesgo característico de toda aventura lúdica, con finales imprevistos de acuerdo a los rumbos esotéricos que inician el tránsito hacia el juego o las posibilidades de concebir el salto.

Morelli —uno de los personajes de la novela-rollo— es el teórico de la novela. Sólo el lector-cómplice lo puede entender en su papel de diseñador del **roman comique**, apartado totalmente del desarrollo convencional. Se propone escribir un texto incongruente y antinovelístico, opuesto a la cerrazón de nuestra cultura excesivamente apegada a los resortes de una lógica simple fundada en el respeto a cada identidad. **"En ese sentido la novela cómica debe ser de un pudor ejemplar; no engaña al lector, no lo monta a caballo sobre cualquier emoción o cualquier intención, sino que le da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado"**.⁴ El lector se transforma en **"coparticipe y copadesciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma"**.⁵ Quien asume la complicidad llega a saber que Morelli, el viejo arrollado por un vehículo en uno de los sucesos de la novela-rollo, es un escritor y un teórico, que en su convalecencia en el hospital pasa por horas difíciles, lleno de soledad y pesimismo.

Las Morellianas son breves reflexiones que sirven de base a la teoría de la novela. Uno de los aspectos de ésta consiste

puro— se llega a esa forma de realización. El budismo aporta a la cultura del autor, la noción del salto. En Rayuela éste no llega a ser el camino hacia la luz, y se emparenta con el salto infantil de la rayuela.

2. Morelli —el Cortázar teórico de la novela— aporta la idea de la novela rolo. Es aquella que puede leerse linealmente, de un tirón. Se opone a la novela del lector cómplice, quien se complace en seguir el juego propuesto por el autor.
3. CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*. 12ª edición. Buenos Aires. Edit. Suramericana, 1970, p. 224.
4. *Ibid*, p. 454
5. *Ibid*, p. 453

en la necesidad de mostrar una acción que no resulte aprehensible por el lector. Va contra la acción de la novela tradicional, de corte cinematográfico, que da al espectador una sensación de historia organizada en base a la continuidad. **"En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir, que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados"**.⁶ De acuerdo con esto, la vida de cada hombre es un álbum de fotos, no unidas necesariamente en base a la contigüidad, propia del montaje de las imágenes que integran la narración del film. En Rayuela no hay parentesco con la sintaxis cinematográfica basada en la sucesión que tanto interesa al espectador o lector-hembra. **"Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas debería presumirlos e inventarlos el lector, desde la manera de peinarse, si Morelli no la mencionaba, hasta las razones de una conducta o de una inconducta"**.⁷

El desorden es el elemento propio de la ambientación. En él tiene lugar la bohemia y tiene dos sentidos: uno habitual y otro trascendente, propicio a las grandes búsquedas, relacionado con el orientalismo. **"No había un desorden que abriera puertas al rescate, había solamente suciedad y miseria, vasos con restos de cerveza, medias en un rincón, una cama que olía a sexo y a pelo, una mujer que me pasaba su mano fina y transparente por los muslos, retardando la caridad que me arrancaría por un rato a esa vigilancia en pleno vacío"**.⁸

Las citas de varios autores y una literatura marginal de corte periodístico o de humor, integradas al nivel del discurso, (Ortográfico, el gliglico y los boletines) son signos de la complicidad que caracteriza la rebelión contra el lenguaje y los desenlaces que provienen de la sucesión de lecturas. La novela de Morelli es producto de una búsqueda, y en ésta descansa el juego que se expande en una relación triple: el juego del autor con el lector, el juego de los personajes entre sí y el juego del autor con sus personajes, a través de la paradoja relacionada con el salto que aporta la concepción lúdica y el sentido metafísico no realizado.

No hay una acción que no aparezca fragmentada. Hasta la novela-rollo presenta cierta dispersión. Siempre hay interferencias de otros sucesos. Las sesiones de jazz sirven para iniciar la rebelión contra el lenguaje a través de un simbolismo erótico que expresa una teoría musical junto a una cadena de sensaciones. El accidente sufrido por Morelli no se narra a través de una línea gradacional, se ve interferido constantemente por algún detalle del frustrado concierto de Bertha Trepat, en un paralelismo narrativo característico de la obra. **"Oliveira trataba de imaginarse a Valentín llorando boca abajo en la cama, pero lo**

6. *Ibid*, p. 532
7. *Ibid*, p. 533
8. *Ibid*, p. 27

único que conseguía era ver a un Valentín pequeño y rojo como un cangrejo, en realidad veía a Rocamadour llorando boca abajo en la cama y a la Maga tratando de ponerle un supositorio, y Rocamadour resistiéndose y arqueándose, hurtando el culito a las manos torpes de la Maga. Al viejo del accidente también le habrían puesto un supositorio en el hospital...".⁹

II

De las novelas de la actualidad americana, Rayuela es quizás la que establece mayores posibilidades de establecer un amplio juego de connotaciones, en la determinación de sus significados inmediatos. La novela-juego o novela-salto que es, se apoya en la búsqueda incesante de sus personajes, movidos por interrogantes ultimistas o búsquedas cotidianas que establecen la dialéctica permanente que caracteriza el nivel de los hechos de esta anti-historia: partida, retorno, partida... en un proceso que Cortázar no concluye porque el diseño de la obra, permite prolongaciones sucesivas cada vez más complicadas (cada capítulo de los llamados prescindibles va haciendo otra novela distinta a la formada por las narraciones iniciales: del lado de acá, del lado de allá), susceptibles de alcanzar la infinitud.

La relación entre Horacio Oliveira y la Maga, establece las oposiciones esenciales de cada suceso instalado en la cotidianidad. Desde la primera novela, —la del lector-hembra— en los monólogos de Horacio se observan los hilos que rigen su funcionamiento dentro de la estructura narrativa: una angustia vital, un descentramiento y la necesidad de pasar por nuevas experiencias hacen de la búsqueda la actitud existencial predominante. Hasta los encuentros amorosos se ven rodeados de inseguridad porque a ambos les gusta desafiar el peligro de no encontrarse. Y el cruce de un puente real —uno de los tantos que existen en París— los lleva a una forma de encuentro. Otro puente, el de un río metafísico, —el budismo zen— los descubre por las diferentes formas de ubicuidad que presentan frente al problema ontológico. **"Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas".**¹⁰

El tema metafísico origina una forma de búsqueda y le aporta trascendencia a ésta y sus motivos. Pero a veces la búsqueda se sustenta en lo absurdo. Hasta un simple objeto que se cae de las manos de Oliveira necesita ser levantado del suelo con prontitud, debido a la creencia en ciertos presagios inexplicables en una conciencia tan aristotélica como la suya. El episodio del terrón de azúcar, búsqueda loca entre las patas de una mesa y las piernas de los comensales —o bebedores—, refleja un miedo atávico a cualquier forma de caída, una forma del instinto hu-

9. Ibid, p. 138
10. Ibid, p. 20

mano que imposibilita el salto en el vacío —forma de asumir la ultimidad para el budismo—. Preferible a la caída es la posición irracional del cuadrúpedo, asumida por Horacio para perseguir el objeto desplazado.

En Rayuela, las búsquedas son parte del juego del autor con sus personajes. En ellas pierden la noción de realidad y se integran a un universo caótico donde no pueden distinguirse bien las percepciones y las cosas pierden sus notas características. **"El mozo se tiró del otro lado de la mesa, y ya éramos dos cuadrúpedos moviéndonos entre los zapatos-gallina que allá arriba empezaban a cacarear como locas".**¹¹... **"y empecé a agarrar los zapatos de las mujeres y mirar si debajo del arco de la suela no estaría agazapado el azúcar, y las gallinas cacareaban y los gallos-gerentes me picoteaban el lomo".**¹²

Las búsquedas de lo cotidiano descentran al hombre de los signos reveladores de su humanidad. Las búsquedas de la ultimidad, del ser, o del mandala, lo descentran de la verdad que produce la comunicación total. Lo cotidiano carece de sentido en la obsesión de alcanzar un centro. Por eso, el amor entre la Maga y Horacio es un viaje constante hacia lo mismo, desde metas muy diversas, ubicables en los dos planos de una realidad bifurcada: las intenciones que los animan y los puentes de París. La ambientación recoge las imágenes que dan idea del tránsito hacia el riesgo de no encontrarse: **"...Maga, me preguntaba si este rodeo tenía sentido, ya que para llegar a la rue des Lombards me hubiera convenido cruzar más el Pont Saint Michel y el Pont au Change. Pero si hubieras estado ahí esa noche, como tantas otras veces, yo habría sabido que el rodeo tenía un sentido, y ahora en cambio, envilecía mi fracaso llamándolo rodeo".**¹³

Las búsquedas y los rodeos que preceden a cada encuentro explican en algo el sentido lúdico de la obra. En este nivel de juego —el de los personajes entre sí— se apoya en la contradicción de imágenes asociadas por una continuidad que a través del contraste, origina en el nivel del discurso una sintaxis con tendencia a la proliferación complementaria en razón de la expansión del universo connotacional, que en las significaciones se corresponde con la extensión caótica del universo que compone la ambientación donde se da el proceso dialéctico: **"Y por todas esas cosas yo me sentía antagónicamente cerca de la Maga, nos queríamos en una dialéctica de imán y limadura, de ataque y defensa, de pelota y pared. Supongo que la Maga se hacía ilusiones sobre mí, debía creer que estaba curado de prejuicios o que me estaba pasando a los suyos, siempre más livianos y poéticos".**¹⁴

Lo que aleja a la Maga de su amante es la ignorancia que

11. Ibid, p. 22
12. Ibid, p. 23
13. Ibid, p. 17
14. Ibid, p. 26

posee acerca de las grandes cuestiones y ése es el motivo del descentramiento de una relación afectiva normal que no es más que una falsa identificación a la que se llega por contraste, por el antagonismo de la intelectualidad argentina que representa Horacio frente a la sencillez de la mujer: **"Era de las que rompen los puentes con sólo cruzarlos, o se acuerdan llorando a gritos de haber visto en una vitrina el décimo de lotería que acaba de ganar cinco millones"**.¹⁵

La oposición conceptual que se establece entre ellos como un simple juego de conocimientos, reflejo de la realidad occidental, incluye algunos de los signos de la teoría del lector en el proceso de los encuentros y desencuentros de la Maga y Horacio, el juego del autor con el lector está en relación con el juego de los personajes. En las lecturas de ambos es fácilmente observable la adhesión de la Maga al libro en serie y al folletín. Cada lectura es un libro-menos. Para Horacio, más cerca de la complicidad, es un libro-más.

La teoría de Cortázar sobre la nueva novela no se localiza solamente en las ideas de Morelli. Algunas opiniones formuladas en otras fuentes sirven para reforzar el punto de partida teórico, que se cumple en la praxis narrativa de Rayuela. En las declaraciones suministradas a la revista "Life, en español", se observa su posición crítica frente al complejo esquema de influencias decisivas en su obra. Algunos novelistas españoles —según Cortázar—, son soporíferos. En Rayuela se observa la misma posición de sátira de la novela española. Peca de los mismos defectos del folletín organizado en base a la técnica del rollo. **"Hay que tener cuidado —dijo Morelli, cerrando los ojos—. Todos andamos detrás de la pureza, reventando las viejas vejigas pintarrajeadas. Un día José Bergamín casi se cae muerto cuando me permití desinflarle dos páginas, probándole que... Pero, cuidado, amigos..."**¹⁶ **"...Aquí has venido siguiendo el molde de todos tus connacionales que se largaban a París para hacer su educación sentimental. Por lo menos en España eso se aprende en el burdel y en los toros, coño."**

—Y en la condesa de Pardo Bazán —dijo Oliveira, bostezando de nuevo—".¹⁷ Las lecturas de la Maga, sentimentales, farragosas, se acercan a estos modelos. El rechazo de Cortázar a los modelos de la novela española (teoría), es en la praxis lúdica de su novela, el mismo rechazo que Horacio Oliveira siente hacia las cosas sencillas que componen el mundo-Maga-Rocamadour.

Los juegos de los personajes originan un vacío de comunicación. Y de la imposibilidad de ésta en el campo ideológico surge la necesidad de elaborar itinerarios, rehacerlos, cambiarlos en plena marcha y explicar los encuentros por vías telepáti-

15. Ibid, p. 20

16. Ibid, p. 627

17. Ibid, p. 69

cas. El juego es tan importante en el marco de la obra (no puede hablarse de esquema), que la ambientación es casi inexistente porque debe salir del juego de sugerencias que aporta la complicidad del lector con el suceso. Apenas el café, las calles, los ríos, los puentes y algún hotel barato son localizables en el plano de la realidad: **"Sentados en el café reconstruían minuciosamente los itinerarios, los bruscos cambios, procurando explicarlos telepáticamente, fracasando siempre, y sin embargo se habían encontrado en pleno laberinto de calles, casi siempre acababan por encontrarse y se reían como locos, seguros de un poder que los enriquecía... así andaban, Puch and Judy, atrayéndose y rechazándose como hace falta si no se quiere que el amor termine en cromo o en oscura romanza sin palabras..."**¹⁸

En la teoría de la novela elaborada por Morelli, hay algunas indicaciones que irrumpen contra la concepción tradicional del personaje como creatura del autor, instalada sobre cualquier plano de realidad por hilos que el autor maneja a su antojo. Morelli arremete contra el personaje-personaje y renueva su significación con la teoría del personaje-persona, que le interesa más. **"La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación sino la situación en los personajes. Con lo cual, estos dejan de ser personajes para volverse personas"**.¹⁹ Si repetimos una de nuestras premisas iniciales: Morelli, Cortázar teórico y Rayuela, praxis narrativa del mundo morelliano, se puede comparar en el nivel fáctico de la novela consumada, las aproximaciones de la teoría. En relación con los encuentros y desencuentros que integran la esencia lúdica, ¿dónde son observables? ¿En la morelliana? ¿O en la línea un tanto irregular de los sucesos?

La ausencia de una ambientación precisa resta posibilidad de ubicación de los personajes en situaciones definidas. La presencia de un complejo mundo psíquico caracterizado por permanentes ansias de fuga origina una situación de desarraigo insalvable en cada personaje. Bertha Trepat ha perdido la noción de los valores musicales en nombre de los cuales actúa, su desarraigo es tan intenso que la descentra de su propia racionalidad; y cuando Morelli es arrollado por un vehículo, se le ubica como escritor sin familia, herido a causa de un resbalón entre materias fecales. La rebeldía del viejo lo descentra del mundo en que se mueve, al que trata de cambiar con sus ideas. Al final se queda solo en un hospital, sin amigos, y lo que es más triste, sin lectores. Gregorovius entra en el proceso de búsquedas con metas presentidas vagamente, como las tres espacialidades en que afinca su origen y las tres progenitoras que afirma poseer. El conflicto entre la Maga y Horacio se resume en el juego que presenta una gradación que llega al vacío existencial, superada la primera etapa lúdica. Al final, sólo queda el drama o el melodrama. Horacio y la Maga lo viven, sobre to-

18. Ibid, p. 47

19. Ibid, p. 543

do Horacio, que llega a hacer literatura con su dolor (olvidando su burlona concepción del folletín y de los diálogos de amor de las novelas rioplateenses). Horacio es escogido por el autor para teorizar sobre la novela y caer luego en los defectos señalados al lenguaje de la novela-rollo. Cuando la Maga se aleja, como el centro, el mandala o la iluminación, los monólogos de Horacio —juego del autor con sus personajes— permiten al autor establecer el juego entre él y el lector, que vacila para entender que Horacio pueda filosofar sobre el recuerdo y la separación, cuando se miden con el reloj de las horas habituales **"Entre la Maga y yo crece un cañaveral de palabras, apenas nos separan unas horas y unas cuerdas y ya mi pena se llama pena, mi amor se llama mi amor. Cada vez iré sintiendo menos y recordando más, pero qué es el recuerdo sino el idioma de los sentimientos..."**²⁰ **"... Mi única culpa es no haber sido lo bastante combustible para que a ella se le calentaran a gusto las manos y los pies. Me eligió como una zarza ardiente y he aquí que le resulto como un jarrito de agua en el pescuezo. Pobrecita, carajo"**.²¹

La significación identificable en la distonía con que concluye el monólogo puede indicar rebeldía contra el desliz folletinesco o el afecto resignado que surge de la intelectualización del conflicto. En cualquier caso siempre es una situación la que se instala en el personaje. Con todos sucede así, en un lenguaje y un modo rebelde de novelar, que muestra un universo emotivo muy complejo, y deja casi desnudos a los personajes en lo que respecta a sus atributos físicos y a las formas de su epidermis, que deben suponerse en una de las múltiples formas de complicidad.

Del juego se va al conflicto existencial. En la Maga el amor está más cerca de ser esa extrema sed antropológica como lo define Cortázar en sus declaraciones a Life. Mientras los demás seres se desarraigan ante un ambiente de caos y confusión y tratan de acercarse a la recuperación de su nihilismo (por vía del arte, o del budismo, o simplemente por la bohemia); por otro juego dialéctico es ella la que está más cerca del mandala o del ser, que los demás buscan sin encontrar. Para el orientalismo el problema del ser se presenta casi con la misma urgencia de la rehabilitación presocrática, que marca el existencialismo heideggeriano en busca de salidas al absurdo existencial. Los budistas identifican la iluminación con la verdad. La diferencia con Occidente radica en que este vive desde la perspectiva cotidiana el ejercicio filosófico de un ahondar que se queda en lo intrascendente, porque la vida y la teoría marchan separadas. La iluminación o la salvación se alcanzan en la medida de la incorporación de la gran problemática a los quehaceres ordinarios.

No hay caminos para llegar al ser desde el no-ser que rige nuestras horas. Desde el Vedanta o desde el Budismo-Zen no se

20. Ibid, p. 115
21. Ibid, p. 226

señalan caminos porque en la vida misma está el zen, el centro o el mandala. Pero las palabras no llegan a él. Horacio Oliveira y los miembros del Club de la Serpiente se desarraigan porque tratan de explicarlo todo de acuerdo con las **categorías tranquilizadoras** que señalan los rumbos de sus vidas. Como el ser no es un saber de conocimiento, la Maga, que no conoce mayores informaciones conceptuales porque no las busca, es la que está más lejos del desarraigo. Teóricamente es la que está más cerca de la revelación. No llega a ningún centro, aunque es la que más disfruta de la espontaneidad, de la vida natural, del eros que la posee inevitablemente. Allí se realiza, y a través de las uniones sexuales consigue un centro que la enlaza a Horacio en una esporádica forma de comunicación, limitada por el orgasmo y su tiempo de aparición. Para la Maga es un salto constante entre el encuentro y el riesgo de no encontrarse. Pero una vez que aquel se realiza, ella lo hace con él, aunque no esté desprovista de notas afectivas busca en el centramiento de su cuerpo acoplado al otro, la emoción fundamental: **"Se daba entonces como una bestia frenética, los ojos perdidos y las manos torcidas hacia adentro, mítica y atroz como una estatua rodando por una montaña, arrancando el tiempo con las uñas entre hipos y un ronquido quejumbroso que duraba interminablemente..."**²² entonces la única posibilidad de encuentro estaba en que Horacio la matara en el amor donde ella podía encontrarse con él, en el cielo de los cuartos de hotel se enfrentaban iguales y desnudos y allí podía consumarse la resurrección del fenix".²³

La cercanía de la Maga a la vida trascendente es inconsciente. Sólo así tiene validez como alternativa de aproximación al zen. Precisamente —y de allí el gran juego del autor con los personajes— está más cerca del centro porque no lo busca. No se entienda que la idea de este juego presenta a un Cortázar omnisciente y posesivo, dueño de las vidas de estos seres desarraigados de todo rumbo y algunas veces hasta de especialidad: **"En París todo le era Buenos Aires y viceversa; en lo más ahincado del amor padecía y acataba la pérdida y el olvido"**.²⁴ Lo que sucede es que a fuerza de instalar situaciones en sus mentes llega a poseer los hilos que los llevan a la incomunicación y al auto-abandono. El juego es el mismo juego contradictorio de la cultura de occidente, incapaz de despojarse de ataduras formales y consciente de la poca validez de éstas:

—**"Sí, querida, —dijo Oliveira pensando que en el fondo la Maga había embocado el verdadero santo. Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida. Feliz ella que estaba dentro de la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba"**.²⁵

22. Ibid, p. 43
23. Ibid, p. 45
24. Ibid, p. 32
25. Ibid, p. 35

La búsqueda se reparte entre lo individual y lo colectivo. El centro es la obsesión del grupo. Y la incapacidad de las palabras es también incapacidad expresiva. De allí que se subvierta todo el orden discursivo de la literatura tradicional. La clara imagen puede convivir junto al peor lunfardo, los monólogos concluyen con expresiones distónicas de nivel inculto-informal. Esa realidad y la identidad aristotélica son interferencias que obstaculizan el pase de luz que trae el nirvana "aprehender una realidad profunda, algo que fuera por fin como un sentido de eso que ahora era nada más que estar ahí tomando mate y mirando el culito al aire de Rocamadour y mirando los dedos de la Maga yendo y viniendo con algodones, oyendo los berridos de Rocamadour a quien no le gustaba en absoluto que le dieran en el traste...".²⁶ Pretender que uno es el centro —pensó Oliveira— apoyándose más comodamente en el tablón. Pero es incalculablemente idiota".²⁷

Los postulados de Morelli aparecen comentados por algunos personajes, lo que amplía el esquema teórico. Sobre los personajes hay otros apuntes, "era fácil advertir el casi vertiginoso empobrecimiento de su mundo novelístico, no solamente manifiesto en la inopia casi simiesca de sus personajes sino en el mero transcurso de sus acciones y de sus inacciones. Acababa por no pasarles nada".²⁸

Ahora bien: ¿Se da en la praxis esta premisa de novela experimental?

Es consecuencia de la correspondencia entre el personaje persona y las vidas de Rayuela. La ausencia de situaciones definidas donde quepa tal o cual personaje explica muchas inacciones. Esta forma de la acción se aleja en buen trecho de la necesidad de concebir el desenlace. Rayuela, libro dirigible, no tiene finales ni comienzos. El destino final de la Maga pertenece al misterio. ¿Se ahogó en uno de los ríos de París? ¿Viajó desde París, dado su don de ubicuidad y su indiferencia por la ciudad al punto de ser lo mismo París, Montevideo, Ciudad del Cabo o Singapur? ¿O se ahogó en uno de los ríos metafísicos que le señaló a Oliveira? ¿Se cumple el salto de Horacio desde los balcones del manicomio adonde lo lleva su pesimismo? Sólo después en los capítulos prescindibles aparece convalescente, recibiendo algunos cuidados de Gekrepten, pero, ¿resuelve los problemas existenciales?, ¿y de qué convalece, de la locura o de la caída? ¿En qué concluye la lírica alienación de Bertha Trepát?

El empobrecimiento de la novela morelliana o novela nueva es el resultado de su confrontación con los lectores-hembras, que abandonan a Morelli porque no conciben la novela-salto y su carácter inconclusa y experimental (teoría y praxis).

El salto es la vía para el verdadero centramiento, (ya se ha

26. Ibid, p. 99
27. Ibid, 558



La novela — Salto, la novela — Juego de Julio Cortázar.

señalado), y como entidad tiene diversos valores en la novela. Desde un simple cambio de nombre —salto semántico—. (La Maga cambia a su hijo el nombre de Carlos Francisco por uno más sonoro y, para ella inexplicablemente sugestivo: Rocamadour) se llega a las implicaciones budistas de la filosofía oriental. A veces es un salto físico, y en el plano de las ideas siempre aparece catalogado como imposible. Sólo los saltos físicos adquieren realidad. **"Ahí donde me invitáis a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí... no te alcanzo, no paso de tu cuerpo"**.²⁹

El salto es inicio del juego. Elemento teórico del personaje-personaje que en la praxis salta a ser persona. El salto es teoría musical. En las reuniones del Club de la serpiente y su propensión a los conciertos de jazz se ve a la música como el motivo por el cual el hombre pierde asideros en la territorialidad, en una carrera al inmovilismo, muy semejante a la que experimenta Morelli frente a la explosión de luz que lo desconcierta y lo acerca a un *satori* instantáneo, nueva influencia budista. **"Las muchachas tienen la boca entreabierta y se van dando al miedo delicioso y a la noche, entonces sube una trompeta poseyéndolas por todos los hombres, tomándolas como una sola frase caliente que las deja caer como una planta cortada entre los brazos de los compañeros, y hay una inmóvil carrera, un salto al aire de la noche, sobre la ciudad"**.³⁰

Sólo son posibles los saltos que indican movimiento de un lugar a otro. El salto hacia la inmovilidad se frustra en cada intento de aparición. Horacio no puede alcanzar el centro. Sin embargo, salta de un puente a otro, de un hotel a otro, de la Maga a Pola o de Pola a la Maga con relativo éxito. Esta última relación no se ve clara en la novela-rollo y en el resto de la obra apenas se presentan algunas interpolaciones. Y los saltos posibles no llegan a cambiar las líneas ideológicas de las identidades, menos llegan a introducir significaciones especiales en el sistema novelístico.

También se opera el salto en la sintaxis narrativa de Rayuela. La concepción de novela sin fondo, de personajes-personas, de sus desplazamientos como formas de in-conducta, y la incongruencia intencional permite al autor elaborar un tablero accional que pudiera ordenarse desde cualquier perspectiva de identidad. No es ésto lo más notorio dentro del salto sintáctico porque ya va implícito en la teoría. Lo asombroso es que en algunos momentos un suceso aparentemente lineal en cuanto a la forma de exhibición, se ve interferido o asociado por una contigüidad de montaje cinematográfico con otro que en el mismo tiempo se está desarrollando en otra ambientación. El incidente ocurrido a Morelli siempre se relaciona en estos términos con algún detalle de la narración de las frustraciones musicales de Bertha Trepát y su paseo nocturno por París, al lado

29. *Ibid.*, p. 483

30. *Ibid.*, pp. 88-89

de Horacio...". **"La papada se agitó violentamente y el anciano, atragantado por la emoción y el catarro, desapareció entre bambalinas. Cuarenta manos descargaron algunos secos aplausos, varios fósforos perdieron la cabeza. Oliveira se estiró lo más posible en la silla y se sintió mejor. También el viejo del somnolencia que sigue al *schok*, interregno feliz en que se renuncia a ser dueño de sí mismo"**.³¹

Y el salto de la sintaxis hacia imágenes contiguas aparece expresado a través de la mezcla de lenguajes que caracteriza a Rayuela como estructura lingüística antisistemática. **"Oliveira trataba de imaginarse a Valentín llorando boca abajo en la cama, pero lo único que conseguía ver era un Valentín pequeñito y rojo como un cangrejo, en realidad veía a Rocamadour llorando boca abajo en la cama y a la Maga tratando de ponerle un supositorio y Rocamadour resistiéndose y arqueándose, hurtando el culito a las manos torpes de la Maga. Al viejo del accidente también le habrían puesto un supositorio en el hospital, era increíble la forma en que estaban de moda, habría que analizar filosóficamente esa sorprendente reivindicación del ano..."**.³²

Rayuela es una novela de subversión de los valores que integran la argentinidad. Su diseño experimental le permite esbozar los indicios teóricos y sus realizaciones, tema del presente enfoque. Su temática es la misma de la literatura de avanzada del continente. Sólo que por otros caminos. "Aislamiento, incomunicación, búsqueda. He aquí las condiciones de la novela contemporánea. Se trata aquí de temas universales, pero también fundamentalmente de la literatura de un continente subdesarrollado y explotado".³³

No obstante, es preciso aclarar que estas coordenadas temáticas no se inscriben en ningún ciclo anterior o parecido a las de la novela reivindicadora de los derechos del nativo. Cortázar lo señala en uno de sus ensayos teóricos: "Me permito insistir en que esta situación del hombre en tanto hombre, que marca la más inquieta novelística de estos días, no tiene nada que ver con la **novela social** entendida como complemento literario de una dialéctica política"³⁴. No hay una tesis en Rayuela, a menos que sea la tesis de su propio ejercicio narrativo. Pero sí apunta al cuestionamiento de los ídolos consagrados por la argentinidad. La misma dimensión geográfica del país se incluye en la sátira contra el nacionalismo patriótico que establece mejores formas de incomunicación. Nada mejor que un lenguaje experimental para desarrollar estos pensamientos. No en balde el monólogo predomina en el discurso en el que se confunden —como en la realidad— variados matices

31. *Ibid.*, p. 126

32. *Ibid.*, p. 138

33. FRANCO, Jean, *La cultura moderna en América Latina*, México, Joaquín Mortiz, editor, 1971, p. 244.

34. CORTÁZAR, Julio. "La situación de la novela", en *Revista Imagen*, suplemento N° 1, año 1. Caracas. Inciba. Mayo 1968.

conceptuales. La cultura propia interfiere las reflexiones más íntimas del hombre que oscila entre la necesidad de trascender y el ruido que marca la nota cotidiana: **"Se estaba poniendo sentimental, porque le terre es ronde, non amour ten fais pas, con el vino y la voz pegajosa se estaba poniendo sentimental, todo acabaría en llanto y conmiseración, como Babs, pobrecito Horacio anclado en París, cómo habrá cambiado tu calle Corrientes, Suipacha, Esmeralda y el viejo arrabal".**³⁵

La pérdida de la identidad cobra un sentido alarmante dentro de esta quiebra de valores. Entre Traveler, el amigo de Horacio, anclado en Buenos Aires, y Talita, su mujer, se da un viaje muy efímero por zonas de la realidad que lindan con la locura. Horacio los contagia de su angustia metafísica. Pero ésta no es propia de París porque el desarraigo está en el hombre: **"Traveler se quedaba solo en su oficina y se preguntaba cómo serían los atardeceres en Connecticut. Para consolarse pasaba revista a las cosas buenas de su vida".**³⁶

Cuando Horacio regresa a Buenos Aires se integra a las actividades de la pareja matrimonial que forman sus amigos. Rápidamente comienza a darse entre ellos un proceso de identificaciones que culminan con visiones fantasmales —o patológicas— o situaciones difíciles como el beso que Horacio da a Talita porque en su rostro ve el rostro de la Maga. Horacio-Traveler y Maga-Talita son nuevas identidades sintéticas en el juego del autor que sigue instalando situaciones en los personajes.

—**"Cómo te parecés a Horacio —dijo Talita—. Es increíble, cómo te parecés.**

—**Tic-tac —dijo Traveler— buscando los cigarrillos. Tic-tac.**

—**Sí, te parecés —insistió Talita— soltando el pato que se estrelló en el suelo con un ruido fofo que daba asco. El también hubiera dicho tic-tac, el también hubiera hablado con figuras todo el tiempo".**³⁷

... Y en la locura de Horacio, Talita es la Maga y es a ella a quien ve desde lo alto, ubicada en una de las casillas de la rayuela. **"Desde lo alto veía el pelo de la Maga, la curva de los hombros y cómo levantaba a medias los brazos".**³⁸ En los capítulos prescindibles que ordenan a medias el tablero, la relación Traveler-Talita concluye a gusto del lector-hembra. "Talita se corrió un poco en la cama y se corrió contra Traveler. Sabía que estaba esta vez de su lado, que no se había ahogado que él la estaba sosteniendo a flor de agua. Los dos lo sintieron en el ellos mismos, en la tierra común donde las palabras y las caricias y las bocas los envolvían como la circunferencia al círculo, esas metáforas tranquilizadoras, esa vieja tristeza satisfecha de

35. CORTAZAR, Julio. Ob. Cit, p. 248.

36. Ibid, p. 259

37. Ibid, p. 317

38. Ibid, p. 365

volver a ser el de siempre, de continuar, de mantenerse a flote contra viento y marea, contra el llamado y la caída".³⁹

El arraigo y el desarraigo son extremos del juego o extremos del salto. Rayuela es la novela de la incoherencia que determina y planifica su creador. Es también la novela del vacío donde los hombres no alcanzan ninguna esencia, ni racional ni filosófica, en la búsqueda alquímica de un centro que no se vislumbra porque la angustia ontológica no puede concebirse como un producto cotidiano. Se puede volver al comienzo de este enfoque. En ambas rayuelas —la del lector y la de los niños— se opera un antagonismo... Rayuela está hecha para crearlos. Otra lectura podría oponerse a este enfoque y desautorizarlo, si es que este tiene agarre al pretender asir lo no aprehensible. Como la acción fragmentada que estructura de manera peculiar su sintaxis narrativa.

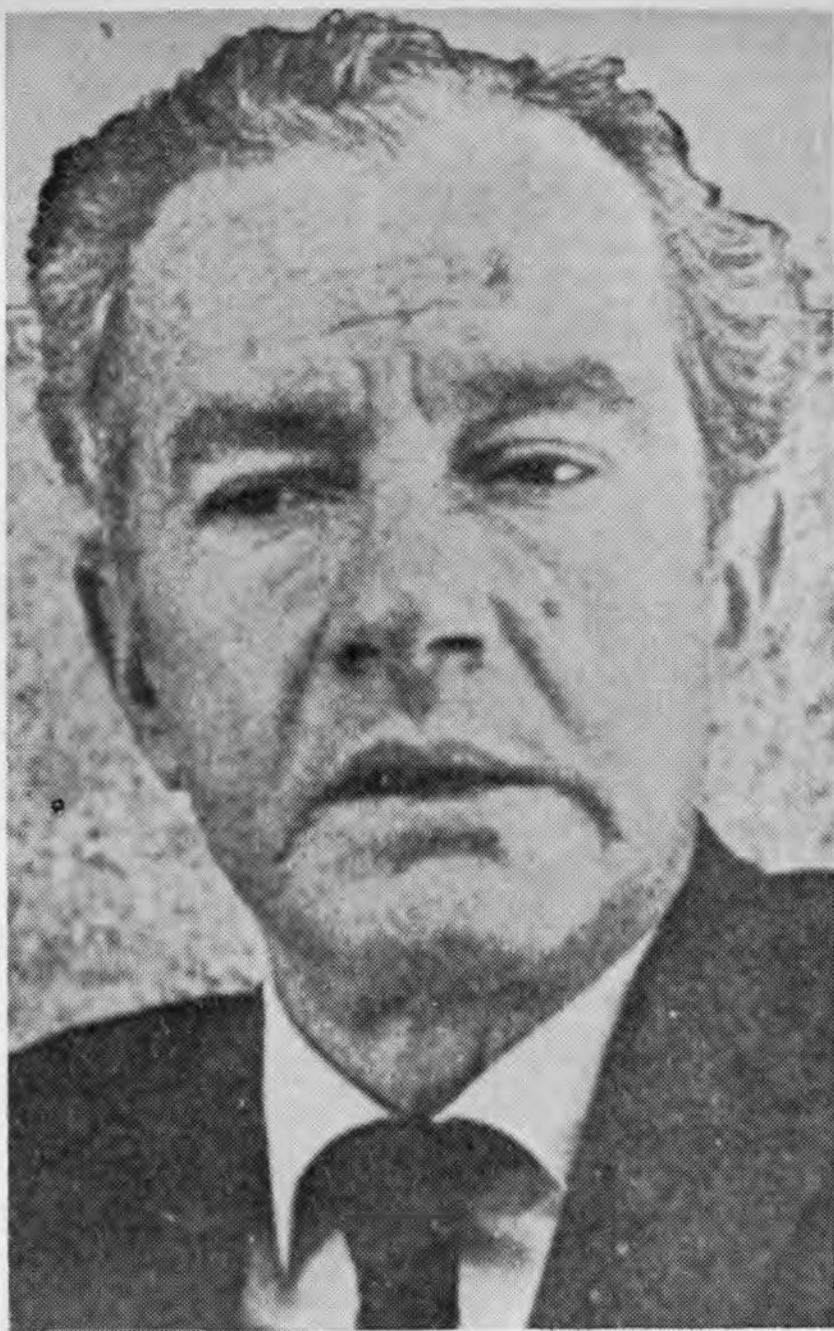
BIBLIOGRAFIA

CORTAZAR, Julio, *Rayuela*. 12ª edición. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970, pp. 635.

FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México, Joaquín Mortiz, editor. 1971, 358 págs.

Revista IMAGEN. I.N.C.I.B.A. Caracas, mayo 1958.

Revista LIFE. (Declaraciones de Julio Cortázar).



Juan Rulfo

JUAN RULFO, "NOS HAN DADO LA TIERRA" Y EL "PROBLEMA" DE LAS VANGUARDIAS

BUENAVENTURA PIÑERO DIAZ

Toda la crítica, mexicana y extranjera, que se ha mostrado fuertemente impresionada por la obra de Juan Rulfo —*El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*—, está de acuerdo en señalar la originalidad de la técnica y el potencial evocador del lenguaje —tan sui géneris— utilizado por el autor, así como las características más esenciales de lo que vagamente, llaman la nueva novela hispanoamericana. Y respondiendo a esta concepción unilateral de prejuicios —por prestigio formalista— se han dado a demostrar un sin fin de hipótesis, que las obras de Rulfo han sabido —por maestras— absorber sin consecuencias.

Aún cuando huelen y olfatean alguna modernidad en la prosa rulfiana si la comparan —y de hecho es lo que hacen—, con la de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, López y Fuentes, Magdaleno o el mismo Yañez, no muestran ni detectan, en verdad, los diferentes recursos lingüísticos y temáticos que la hacen "moderna", tanto frente

a la literatura nacida de la Revolución, como a la de temática agrarista o a la producida por los años de la publicación de las obras que nos ocupan.¹

Una apreciación crítica de la literatura debe y tiene que partir de un concepto previo de la crítica misma: ¿qué es la crítica?

Para el contemporáneo Todorov, todo muestreo crítico es una generalización de la práctica literaria contemporánea. Los métodos críticos de la época del clasicismo fueron elaborados en función de las obras literarias clásicas. La crítica de los románticos retoma los principios del propio romanticismo (la sicología, lo irracional, etc.).² Pues bien, como de manera acertadísima asienta Retamar en *Calibán*, "al leer la crítica que hace Fuentes de la nueva novela hispanoamericana —y en este caso está Rulfo—, nos damos cuenta de que su método crítico es una generalización de la práctica literaria contemporánea... de otras literaturas, no de la literatura hispanoamericana; lo que, por otra parte, casa perfectamente con la ideología enajenada y enajenante de Fuentes".³

No es ocioso recordar el extraordinario auge que en los últimos tiempos ha conocido la lingüística, fenómeno que ha llevado a más de uno —Carlos Fuentes— a considerar que el siglo XX —¡el siglo de tantas cosas!— parece ser, por encima de todo, que es el siglo de la lingüística; aunque para nosotros entre esas "tantas cosas tengan

1. a. Una importante excepción a la regla, es el trabajo del norteamericano James East Irby, *La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, donde —con paciencia y rigor crítico— coteja los textos de ambos escritores para satisfacer su curiosidad de crítico "hidráulico". Debemos señalar que este trabajo no ha sido publicado y reposa como tesis mimeografiada en la Biblioteca de la División de Estudios Superiores, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

b. Novelas agraristas mexicanas: *Tierra*, de Gregorio López y Fuentes. *El Resplandor* y *Cabello de elote* de Mauricio Magdaleno. *Las tierras flacas* y *Las tierras pródigas* de Agustín Yañez. *La Feria* de Juan José Arreola. (Las historias giran alrededor de una comunidad indígena que lucha porque se les reconozca su título de propiedad, dado por las autoridades coloniales). En *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno, ya existe —en forma colateral— una anécdota agrarista en los reclamos legales de Moctezuma III.

Hasta el presente, sólo existe en la literatura mexicana una sola novela de tema antiagrario: *La virgen de los cristeros*, donde su autor, Fernando Robles, defiende el punto de vista de los hacendados latifundistas.

2. TZUETAN TODOROV. "Formalistes et futuristes", en *Tel Quel*, p. 36.

3. R. FERNANDEZ RETAMAR. *Calibán*. p. 65.

más importancia humana el establecimiento de estados socialistas y la descolonización".⁴

No dudamos de que hayan razones específicamente científicas que hayan favorecido ese auge de la lingüística, pero sabemos también que hay interesadas razones ideológicas para tal auge más allá de la propia lingüística, y si no que lo diga *Mundo Nuevo* y el "periodismo crítico estructuralista".

El cuento y la novela modernos, a decir de los críticos, se distingue de la naturalista y sicologista anteriores por su técnica y su lenguaje. Ello es cierto, pero no sólo en el nivel de la gramaticalidad, del significante. ¿Y las motivaciones anecdóticas qué? ¿La obra no es un conjunto de lenguaje, técnicas y temas? ¡Una integridad!

Lo moderno por técnicas y lenguaje surge entre los años 1913 y 1930. El primer tomo de la novela-ciclo *En busca del tiempo perdido*, se publica en 1913; el último tomo, en 1927. En 1929 aparece la primera obra literaria importante de Faulkner, *El sonido y la furia* y —gran acontecimiento— el *Ulises* de James Joyce. De 1926 es *El sol también nace* de E. Hemingway, de 1925 y 1926, las dos grandes novelas póstumas de Franz Kafka, *El Proceso* y *el Castillo*.

La característica distintiva de esta nueva narrativa, desde el punto de vista de cualquier lector familiarizado con la historia literaria y comprobable en obras importantes del género, es el desplazamiento de la estructura tradicional hasta aquellos momentos, disolución parcial o radical, realizada con nuevos y diferentes recursos: todo ello en busca —desde sus orígenes— de una máxima objetividad.

A saber:

a) El papel del narrador se reduce al mínimo y es sustituido por el diálogo y el monólogo interior, recursos que establecen un contacto directo y rápido entre los acontecimientos, personajes y lector.

b) La anécdota se observa captada desde distintos ángulos para relativizarla y el lenguaje pasa a ser el gran personaje del relato.

c) Incorporación de lo documental al relato.

ch) El lector es obligado por las características del nuevo relato a ser algo así como un co-autor.

d) Caso omiso a la tradicional lógica sintáctica.

e) La descripción se reduce en aras de una alusión o evocación.

f) Rotura del relato realista al insertar elementos fantásticos,

4. *Ibid* p. 67.

g) Lo espectacular se desprecia y se insiste en presentar detalles, aparentemente, insignificantes.

h) El procedimiento más revolucionario de todos los recursos de la nueva técnica narrativa es el deliberado desorden cronológico. La trama se independiza de las leyes del tiempo, saltando del presente a diferentes planos del pasado o del futuro.

Al lector le toca, pues, reunir en una unidad superior las diferentes piezas del rompecabezas.

Hasta aquí, un breve resumen de lo que se ha venido considerando como características de la narrativa moderna... pero moderna europea o americana, no latinoamericana. Sin embargo, en forma por demás alegre se le ha aplicado en su totalidad a la narrativa latinoamericana.

¿Qué experiencia literaria latinoamericana —según Todorov!— le permitió a Fuentes "evaporar la carnalidad de nuestra novela, cuya crítica requeriría, en primer lugar, generalizar y enjuiciar esa visión de la historia expresada en ella, y le aplica tranquilamente esquemas derivados de otras literaturas, reducidas hoy día a especulaciones lingüísticas".⁵

Dicen, que al buen entendedor pocas palabras bastan; no obstante, el hábito de leer y consumir libros e hipnotizados por el prestigio rutilante del autor, nos lleva la mayoría de las veces, a dejar de un lado nuestra natural capacidad reflexiva y a plegarnos sin más a las teorías expuestas por el de turno.

Nunca, entiéndase bien esto, nunca dejaremos de elogiar, propiciar y criticar en forma positiva, lo que de evolución literaria representa, dentro de la historia de la literatura universal, la vanguardia artística, venga de donde viniere; pero de ahí a aceptar, pasivamente, aquellos módulos para caracterizar la nueva narrativa latinoamericana —donde se cercena la historia, o se le minimiza frente a criterios lingüísticos—, ya eso significa aceptar demasiada voluntad de lenguaje. Sobre tales criterios, la ahistorización de la literatura puede alcanzar expresiones verdaderamente delirantes.

Quedémonos con estos alertas de parcialidad ideológica en la nueva narrativa latinoamericana, y pasemos a detectar en *Nos han dado la tierra* las características antes enumeradas... o cercenadas.

5. *Ibid.*... p. 66

ARTE Y VANGUARDIA

Si partimos de la consideración de que las características mencionadas forman —a grosso modo— el haz de invenciones más interesantes y las aceptamos sin recelo para una "descripción formal", diremos, a priori, que Juan Rulfo sí las toma en cuenta en la estructura de sus relatos, y que es la última de ellas —la disolución temporal—, la que con rasgos más acusados se detecta y sobresale en la colección de cuentos *El llano en llamas*.

Con la obra de Rulfo pasa lo mismo que con cualquiera obra denominada clásica; son como las piedras preciosas: ¡cuánto más se pulen tanto más brillan! Veremos el por qué.

Vayamos al texto y destaquemos el primer párrafo:

"Después de tantas horas de caminar *sin* encontrar *ni* una sombra de árbol, *ni* una semilla de árbol, *ni* una raíz de *nada*, se oye el ladrar de los perros".⁶

Observaremos que este breve relato se inicia con tres elementos que van a ser indicios gramaticales determinantes, a lo largo de *Nos han dado la tierra*. A saber:

a) La estructura verbal que soporta la significación de este párrafo, se encuentra en impersonal: *se oye*.

b) El complemento circunstancial de tiempo que corresponde a la forma impersonal del verbo:

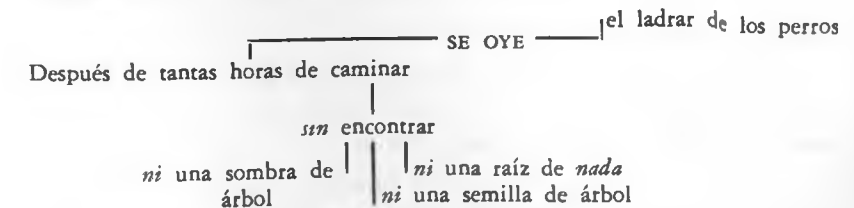
"Después de tantas horas de caminar... el ladrar de los perros"

se extiende de manera intencional en tres complementos circunstanciales de modo, que matizan y determinan la intención del narrador respecto a la topografía donde se desarrollará la anécdota:

"sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada".

c) El objeto directo del verbo principal —se oye—: "... el ladrar de los perros".

ESQUEMA 1.



6. JUAN RULFO. *El llano en llamas*. p. 13

El aspecto impersonal destacado en el aparte a), viene a funcionar en su correlación con otros indicios del mismo tipo. Claro está, si únicamente se nos hubiera dado tal indicio en este primer párrafo, no pasaría más allá de haberse empleado en una descripción tradicional; pero ya una repetición de indicios sí nos pone alertas en su posible significación.

La primera palabra del segundo párrafo es, precisamente, un indeterminado "Uno", donde se condensa la posible conciencia colectiva de los personajes que funcionan en el relato:

"Uno ha creído a veces en medio de este camino sin orillas..."

y de seguidas, la impersonalidad se refuerza con reiteradas estructuras verbales:

"Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza".

De otra suerte:

"Alguien se asoma al cielo... ese alguien es Melitón... se me ocurre eso... etc."

Con este muestreo de frases indeterminadas o difuminadas en su representación gramatical, podemos —sin riesgo de subjetivaciones— obtener una explicación ante la cantidad y coherencia de indicios, que atienden al tratamiento del tiempo y conciencia colectiva en este cuento.

Veamos:

A cualquier lector de este cuento de Rulfo, le sorprende la forma como se detiene el tiempo narrativo, que borra de una vez todo aparecer exterior, para de esa manera darnos una monótona y difusa vivencia interior, en donde se significa que cualquier tragedia es siempre inminente, intuida y totalmente aceptada sin posibilidades de actuación contra algo ya definitivo.

En *Nos han dado la tierra*, se comienza por eliminar el "yo" y la situación temporal y espacial concreta.

Espacial, porque desde "...ese camino sin orillas..." que domina toda la geografía inconcreta del cuento —el llano—, nos lanza Rulfo hacia lo indefinido de una realidad interior.

Temporal, ya que la historia del discurso narrativo se sucede en un momento de realidad interior, momento dado por un encogimiento sintagmático del primer párrafo:

Inicio del cuento: "Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros".

Final: "Ahora los ladridos de los perros se oyen aquí, junto a nosotros, y es que el viento que viene del pueblo retacha en la barranca y la llena de todos sus ruidos".

Todo lo que ocurre en forma de anécdota entre los dos momentos narrativos es un *flash*, un efluvio de la memoria —consciente que representa un acuerdo colectivo. Si bien es cierto que hay alusiones a un tiempo cronológico, la historia del discurso se desarrolla en un momento atemporal, en una especie de simultaneidad de los hechos vistos siempre en un presente impersonal —por atemporal— y difuso como de conciencia colectiva. Y se debe, proponemos, al trastorno operado en la sucesión temporal, puesto que pierde así su normal interrelación y, con ello, todo valor autónomo para producir la simultaneidad accional.

Rulfo, construye sus imágenes en una implicación de ideas y emociones diferentes como un complejo presentado —especialmente— en un instante. De esta manera, el cuento se sustrae al tiempo, pierde su temporalidad para incorporarse al espacio.

Tendremos que acordar que el efecto de este cuento es de algo que no está siendo escrito sino hablado. Si pensamos que el cuento se inicia con una aparente descripción, ya ese "Uno" con matiz impersonal del segundo párrafo, nos comienza a dar la clave de difuminación. Por ello descubrimos, que lo que pensábamos como aparente descripción no es más que la voz de dentro del cuento; esa voz nos llega no del exterior sino de ese "uno" tan especial de casi todos los cuentos de Rulfo: uno de tantos personajes sin nombre, sin apariencia hacia afuera.

Se trata, pues, de una conversación —no una descripción objetiva a lo tradicional— vaga de una conciencia, que no se nos ha situado ni en el espacio (el llano sin orillas), ni en el tiempo (cronológico).

Más adelante, se nos anuncia con un guión la aparente intervención de otro personaje o un diálogo entre participantes —se enfrentan un yo y un tú—, para que se haga progresar la narración:

"Nos dijeron:

—Del pueblo para acá es de ustedes.

Nosotros preguntamos:

—¿El Llano?

—Sí, el llano. Todo el Llano Grande".

De otra suerte:

"Nos puso los papeles en la mano y nos dijo:

—No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos.

—Es que el llano, señor delegado...

—Son miles y miles de yuntas.

—Pero no hay agua..."

Pero este supuesto diálogo o ruptura del monólogo, se reinicia con el mismo tono plural:

"*Todos levantamos la cara y miramos una nube negra... no decimos lo que pensamos... Nosotros paramos la jeta para decir que el llano no lo queremos... nos hemos puesto en fila para bajar la barranca...*"

Entonces nos preguntamos, ¿quién habla?, ¿con quién?, ¿dónde?, porque ese diálogo nos ha resultado un monólogo interior de alguien, un monólogo sin persona, espacio ni tiempo.

¿Quién habla?, ¿Y con quién? Rulfo, a veces, se preocupa en darnos algunos nombres: Melitón, Faustino o Esteban; pero ya no importan nombres porque la falta de situación concreta, la insistencia patológica en lo negativo de la realidad descrita y este paso, apenas perceptible, de autor a una conciencia que habla de ella hacia ella misma, comienza a trastocar la relación entre sujeto y objeto, la realidad y quien la observa.

Esto nos lleva, inevitablemente, a un rápido análisis de la conversación como un lento y ensimismado murmullo interior. El sujeto del discurso o la conciencia discursiva, para evitar salir de él mismo y hacer que no progrese el tiempo narrativo, recoge cada parte del discurso, cada frase o la oración inicial de su discurrir para que todo lo que se exprese quede como tragado de nuevo, en suspenso, como si las frases emitidas regresaran al emisor en un mismo momento sin historia.

Detengámonos en el segundo y tercer párrafo de este cuento:

"Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que *nada* habría después; que *no* se podría encontrar *nada* al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí, hay algo. Hay un pueblo. *Se oye...* que ladran los perros y *se siente* en el aire el olor del humo, y *se saborea* ese olor de la gente como si fuera una esperanza.

Pero el pueblo está todavía muy allá. Es el viento el que lo acerca".

Observando bien, nos daremos cuenta que ambos párrafos funcionan como complementos significadores del primero; es decir, que las proposiciones "...que *nada* habría después" o "que *no* se podría encontrar *nada* al otro lado", no aportan, esencialmente, nada al relato, al progreso narrativo, puesto que sólo nos sirven de glosa al complemento circunstancial del primer párrafo: "Después de tantas horas de caminar *sin* encontrar *ni* una sombra de árbol, *ni* una semilla de árbol, *ni* una raíz de *nada...*". Y ello es tan cierto que estas segundas proposiciones están construidas con las mismas negaciones del primer párrafo: ("*ni* una sombra", "*ni* una semilla", "*ni* una raíz", "que *nada* habría", "que *no* se podía encontrar *nada*").

El "se oye el ladrar de los perros" del primer párrafo se glosa en el segundo: "Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor de humo...". Pareciera que el encogimiento sintagmático del primer párrafo se relajara u aflojara en el segundo y tercero, pero para expresar la misma idea, que vuelta a repetir inicia el último párrafo de este cuento: "Ahora los ladridos de los perros se oyen aquí, junto a nosotros, y es que el viento que viene del pueblo retacha en la barranca y la llena de todos sus ruidos".

Por otra parte, el cuarto y quinto párrafos participan de idéntico recurso; pero ahora, la operación se invierte. El encogimiento se produce en el quinto y la glosa en el cuarto párrafo:

"Hemos venido caminando desde el amanecer. Ahorita son algo así como las *cuatro de la tarde*. Alguien se asoma al cielo, estira los ojos hacia donde está colgado el sol y dice:

—Son como *las cuatro de la tarde*".

Y un último ejemplo, idéntico por la técnica al anterior, para finalizar este aparte:

"Junto con *él* vamos *Faustino, Esteban* y *yo*. Somos *cuatro*. Yo los cuento: *dos adelante, otros dos atrás*. Miro más atrás y no veo a nadie. Entonces me digo: "*Somos cuatro*".

HISTORIA Y VANGUARDIA

Si la vanguardia formal —o artística— responde históricamente a la necesidad de asegurar la continuidad del movimiento creador e innovador que es consustancial con el arte, la ideológica, partiendo de la tesis justa de que el destino del arte se halla ligado al del hombre como ser creador, debe y tiene que responder a la lucha por destruir

la vieja sociedad (o nueva en algunos momentos, pero incapaz) y crear otra nueva, más humana.⁷

He aquí el problema a dilucidar:

Hasta ahora, habíamos visto en *Nos han dado la tierra* —y por razones didácticas— una cara del problema: tratamos de describir la ubicación contemporánea de Rulfo, en cuanto al empleo de las llamadas "Técnicas modernas" o vanguardia artística. No las desconoce Rulfo: ahí está el análisis precedente, donde el escritor las selecciona según su poder de "revelación", su visión del mundo.

Pero ¿cuál es su visión de mundo?, porque, aún, cuando quieran esconder las implicaciones totales de un estilo literario, lo analizado hasta ahora no lo es todo; sólo es una parte y nada más. Si dejáramos el comentario hasta aquí, quedaría el análisis del cuento mutilado y parcializado en favor de un gramaticalismo-formalismo-exagerado. Seamos dialécticos, —es decir, justos y científicos— y obtengamos el resultado de la tensión descrita entre arte e ideología. No es justo quien propicia la magnificación de un término en detrimento de otro. Si le damos más importancia a la vanguardia artística, enajenamos la obra literaria, la neutralizamos y, la necesaria —por evidente— trabazón e interdependencia literaria, sufriría un rudo golpe crítico.

En este cuento, la conciencia narrativa nos está mostrando un momento de su vivir en una anécdota sencilla: el personaje narrador y tres relacionantes más van a reconocer la tierra que le ha entregado el delegado de la reforma agraria: el Llano Grande. En el trayecto, la conciencia colectiva muestra imágenes pasadas acerca de la conversación mantenida con la autoridad. Ellos no quieren el Llano. El delegado agrario pide que muestren su descontento por escrito, pero que se cuiden de atacar al Gobierno, antes bien, al latifundio. Les dieron el Llano Grande y a ellos les gusta lo que sabe a tierra.

Pues bien, toda la trama de este cuento está mostrada en una perfecta adecuación entre lo que se comunica y cómo se comunica, la conciencia que fluye y la manera de fluir.

El carácter de atemporalidad y sentido negativo asignado a esta relación no es un mero capricho del autor, y ni mucho menos por un mero prurito de modernidad. ¿De qué serviría que detectáramos todas esas técnicas si no buscamos su justificación, el por qué y sus consecuencias en la visión de mundo rulfiana?: su visión integral del campo mexicano.

7. A. SANCHEZ VAZQUEZ, y otros "Vanguardia artística y vanguardia política". p. 187

Veamos:

Resulta indispensable puntualizar, previamente, algunos conceptos que nos servirán de apoyo más adelante. En primer lugar, concebimos las revoluciones como movimientos populares; cuando los amplios sectores de población permanecen al margen, el cambio violento en la posesión del poder se lleva a cabo mediante rebeliones cuyos personajes son las castas militares inconformes. Normalmente, las revoluciones traen transformaciones institucionales más o menos importantes; las sublevaciones se dirigen a los instrumentos del poder público, sin atender a la naturaleza de las instituciones.

Las revoluciones son manifestaciones opuestas al Estado, al que se atribuye la opresión y además, no son la expresión pura de una sola clase, sino movimientos subversivos en contra del poder público, en el que participa, como frente popular, la totalidad de los sectores inconformes. Por último, todas las revoluciones son, en cierto sentido, movimientos democratizantes, porque su triunfo trae consigo en general, una mayor permeabilidad social y la renovación de los estratos directivos de la sociedad.

Frente a esto, podemos afirmar que la Revolución Mexicana —que se inicia con la antirreelección porfirista y toma conciencia con la bandera de la reforma agraria— fue, por definición, un movimiento popular, una insurrección eminentemente campesina: Comienza como un movimiento político y se refuerza al añadirse la lucha social: la lucha por la tierra (El plan de Ayala del zapatismo).

Después de la Revolución y en pleno 1970, un especialista mexicano en reforma agraria nos informa:

"La distribución de la propiedad de la tierra de labor en México, en el curso de los últimos cincuenta años, ha sufrido cambios profundos como resultado del reparto agrario. A pesar de ello la estructura agraria presente dista, en verdad, de ser satisfactoria. En efecto, la posesión de las tierras de labor aún se encuentra marcadamente mal distribuida. En el extremo inferior, ocupando el 38% de la superficie abierta al cultivo, aparecen 2.305.092 parcelas ejidales y propiedades privadas menores de diez (10) hectáreas; en el extremo opuesto 17.000 terratenientes privados poseen el 29% del área laborable. Sin desconocer los defectos de las estadísticas, y atendiendo a las diferencias regionales, las proporciones anteriores son reveladoras del profundo desequilibrio existente entre las fuerzas productivas del campo; por un lado, el minifundismo incapaz de asimilar el progreso tecnológico y de proporcionar un nivel de vida aceptable a la familia rural: por otro, la empresa agrícola

capitalista —latifundio técnico— provisto de todos los elementos técnicos modernos. Su enfrentamiento conduce inexorablemente a la depauperación de la masa rural, debido a que el incesante crecimiento demográfico, en la agricultura comercial, presiona sobre el nivel de salarios rurales y, en la agricultura minifundista, origina la mayor división —real o virtual— de las atomizadas unidades de explotación”.⁸

En efecto, ha sido la tierra y su posesión, el norte que ha inducido a los campesinos mexicanos a lanzarse a las guerras para dignificarse y legalizar su existencia. Y si la historia del pueblo mexicano ha sido la expresión de la lucha por la tierra, se nos ocurre preguntar: la supuesta redistribución de la propiedad, a partir de la Revolución y sus programas de reformas ¿le han proporcionado mejores condiciones de vida al campesino mexicano o, por el contrario, tienen razón quienes vaticinan su fracaso (por surgir de algo que concluyó en democracia burguesa “sui géneris”)?

Rulfo nos presenta en *Nos han dado la tierra*, su visión de la reforma agraria mexicana, en su totalización con el resto de Latinoamérica por su identidad de perspectivas.

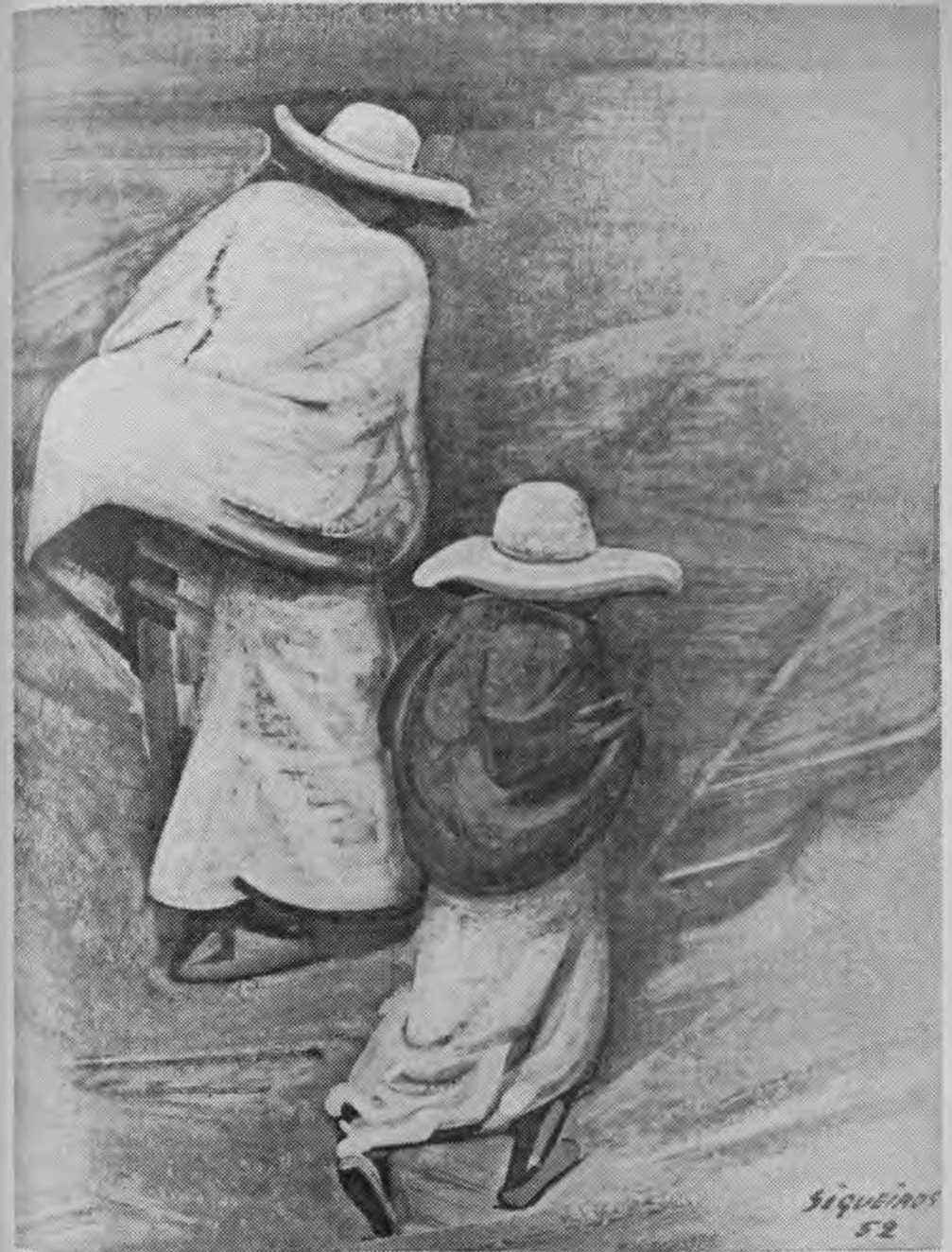
De manera jocosa pone en boca del delegado agrario la siguiente frase:

“—No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos”.

Un funcionario gubernamental, que se supone debe velar porque no se produzcan latifundios, irónicamente, entrega uno a estos campesinos: El Llano Grande. Lo que va a suceder es que no será un latifundio, en el estricto sentido del término, pues, legalmente, si no hay tierra laborable, no lo puede ser: “No creemos que el arado se entierre en esa como cantera. . . *ni raíz, ni nada* nacerá”. No obstante, las intenciones del funcionario son de que esa tierra “son miles y miles de yuntas”: un latifundio.

La inmoralidad burocrática va más allá de un simple engaño, de una simple trampa. Y se nos aparece la acción como una tragedia sin solución. O aceptan el Llano Grande o no hay nada; pero que no protesten porque el Gobierno no es el culpable, antes bien, el latifundismo; ellos deberían atacar el mal del latifundismo (amparado por el mismo funcionario).

8. J. SILVA HERZOG. *Historia de la Revolución Mexicana*. p. 345



Obra de David Alfaro Siqueiros

¿Entonces?...

"—Servirá de algo. Servirá aunque sea para correr yeguas.

—¿Cuáles yeguas? —le pregunta Esteban".

Porque les quitaron, primero la "30-30" y después los caballos (símbolos de la Revolución).

A estas alturas, recordemos la reflexión que en el último extremo de la esperanza, se hace el condenado a muerte de *Diles que no me maten*:

"Es difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos está muerta".⁹

Es por ello que estos personajes de Rulfo se deciden a vivir sólo por dentro y desde adentro en un tiempo interior; cuando salen, si lo hacen, es para estallar en violencia y juntarse con la que le ofrecen en el exterior.

Si las cosas no cambian en el exterior (Revolución detenida), los personajes viven ese cambio en un presente-pasado o en un presente-futuro, que refuerza la inevitable actitud angustial frente a una situación que siempre se les presenta con la misma cara: la violencia de la miseria.

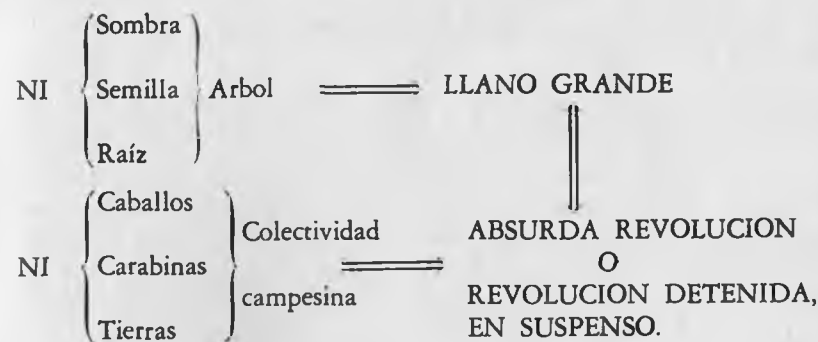
9. JUAN RULFO. "Diles que no me maten" en *El llano en llamas*, p. 42.

CONCLUSIONES

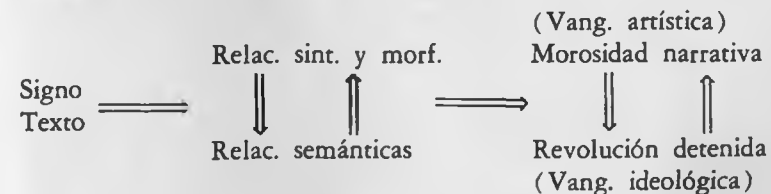
Para nosotros, las obras literarias se incluyen más entre las manifestaciones del habla que entre las conceptualizaciones de la lengua. Esto es muy importante. Importantísimo y definitivo para el proceso crítico venezolano. Debemos trabajar el hecho literario, concibiéndolo no como estructuras, como entes autónomos y en cierto modo trashistóricos o atemporales, sino hay que tomarlo como caracteres de la acción de un sujeto trasindividual y resultado de un proceso cuyo desarrollo puede aportar cambios a las partes y a la totalidad.

Un estudio ortodoxo de la obra literaria a lo Barthes, Greimas o Todorov, mal podría destacar aquello que la distingue como tal, es decir, lo que la singulariza dentro del sistema global de la lengua. Sólo, después de discernidas las estructuras significativas, puede el estudio lingüístico ilustrar sobre los medios utilizados por el escritor en su tarea creadora.

ESQUEMA 2.



ESQUEMA 3.



EPILOGO

La primera edición de *El Llano en llamas*, data de 1953. Cercanos ya a los veintitrés años de su aparición, no ha pasado ninguno sin que se haya reimpresso en tirajes —los cuatro últimos años— de cien mil ejemplares.

Todo parece indicar que los cuentos de Juan Rulfo "no pasan", pues funcionan como testimonio de la realidad del país, en llamas continuas.

¿En qué consiste su actualidad?

Los personajes rulfianos son capaces de matar soñando a los que están viviendo sus pesadillas, y el paisaje en acecho y de miedo huele a crimen.

¿En qué consiste su actualidad?

En que ambos fenómenos pertenecen a una época determinada: la Revolución Mexicana: 1910-...?

¿Hasta qué punto es histórica la visión de mundo de Juan Rulfo?

Es histórica en dos vertientes:

a) No sólo hace historia al narrar los hechos y los estados de conciencia, sino también

b) al proyectar por medio de una técnica, su técnica literaria, escogida, un mensaje social.

Existen en *El Llano en llamas* tres cuentos que abordan, directamente, el tema de la Revolución: *El Llano en llamas*, *La noche que lo dejaron solo* y *Nos han dado la tierra*. Lo singular de Juan Rulfo es no hablar directo. Sugiere más y de una manera mucho más inquietante por medio de eludir lo esencial. En general, todos los cuentos de *El Llano en llamas* no son más que una lamentable herencia de la Revolución, de la que el mexicano de los años setenta aún no puede desprenderse. La Revolución aparece aquí como una fuerza ciega que invade a los personajes en una inundación más, en un incendio más, dejándolos descargarse, olvidarse de sí mismos, en un mundo de irresponsabilidad colectiva.

Es el cuento titular del libro, *El Llano en llamas*, el que desarrolla un panorama más amplio del campo de batalla, dándonos a conocer lo que era una batalla perdida; y no porque los federales hubieran tenido más fuerza que los revolucionarios. No. La batalla está perdida, la lucha no tiene sentido si no hay motivación ideológica, si no hay conciencia clara de por qué se está matando gente y qué cosa se está defendiendo.

La Revolución vivida por los que no sabían qué diferencia había entre Benito Juárez y Morelos, a quienes honraban con ofrendas en los monumentos de héroes desconocidos, se convirtió en una fiesta de instintos, impregnada de espíritu de reivindicación. Por eso el "Pichón", narrador de *El Llano en llamas*, se acuerda muy bien de todos los hechos espectaculares, de todas las "hazañas" que había vivido, drogándose con la sangre y la victoria fácil.

La soledad de los personajes de Rulfo no nos parece un hecho ya dado y natural. Es más bien producto de la condena y el abandono. La garra poderosa de una Revolución abortada, los coloca al margen de una sociedad satisfecha y, la misma garra deja que, la naturaleza indómita, los aplaste. Siendo así, el hombre que es segregado por la Historia tiene, forzosamente, que ignorarla. Ni siquiera le pertenece su historia personal, siendo él el poseído de sus pasiones y pesadillas; pero su profundo fatalismo es también producto social, consecuencia de los siglos de enajenación.

Todos estos fantasmas reales de Rulfo que viven sólo para morir, parecen hundidos en *La noche que lo dejaron solo*. El muchacho de este cuento, perteneciente al bando de los cristeros, sólo conoce las caras difuminadas de sus familiares colgados y el impulso de un miedo animal.

La situación de los criminales y los desdichados de Rulfo es existencialista por no haber podido resultar socialista.

En el cuento que nos ha ocupado las páginas precedentes, ya vimos los resultados de la Revolución. Un grupo de hombres desarmados —ya sin sus carabinas— caminan desesperadamente por el llano sin orillas. La Revolución los está saludando con una mueca feroz y revanchista, pero los que no han tenido clara la conciencia de los objetivos de la Revolución son ahora los mismos que no tienen la fuerza de reclamar sus derechos conculcados. "Nosotros no hemos dicho nada contra el Centro. Todo es contra el Llano...". Si los personajes de este cuento no hubieran caminado por el llano de su inmensa burla y con los ojos cerrados, *Nos han dado la tierra* quizás hubiera adquirido una tremenda fuerza y fuera un verdadero cuento revolucionario. Pero a ellos les quitaron, no sólo los caballos y las carabinas sino —desde hace siglos— el acceso a los bienes que estaban produciendo, esclavizándoles la conciencia.

Los cuatro propietarios del llano no son capaces de rechazar, en presencia de los representantes del gobierno, ese don ridículo, ese "duro pellejo de vaca", aunque sientan rabia momentánea e intenten una discu-

sión. Por eso el delegado agrario se puede insolentar irónicamente: "No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos".

Lo único que pueden hacer esta difícil clase de derrotados, es llenarse los ojos de humillación, sintiendo el absurdo de una Revolución que está pasando al bajo y servil burocratismo. Apenas les queda aliento para mirar las chachalacas y reconfirmar: "La tierra que nos han dado está allá arriba".

BIBLIOGRAFIA

- BENEDETTI, MARIO. "Juan Rulfo y su purgatorio a ras del suelo", en *Letras del continente mestizo*. Montevideo. Arca, 1967.
- BLANCO AGUINAGA, CARLOS. "Realidad y estilo en Juan Rulfo", *Revista mexicana de Literatura*, I, 1 (1955), p. 59-86
- CARVALLO, EMMANUEL. "Arreola y Rulfo, cuentistas". *Universidad de México*, VIII, núm. 7 (marzo, 1954), p. 28-29, 32
- CODDOU, MARCELO. "Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo". *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 1, 2, (Sept., 1971) p. 139-158
- COLINA, JOSE DE LA. "Notas sobre Juan Rulfo". *Casa de las Américas*, 26 (Oct.-Nov., 1964), 133-138
- COULSON, GRACIELA. "Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 1, 2, (Sept., 1971), p. 159-196
- FERNANDEZ R., ROBERTO. *Calibán*. Maracaibo. Centro de Estudios Literarios (L.U.Z.), 1973
- FERNANDEZ, SERGIO. "El mundo paralítico de Juan Rulfo", en *Cinco escritores hispanoamericanos*, México: U.N.A.M., 1958
- FERRER CHIVITE, MANUEL. "El laberinto mexicano de/en Juan Rulfo", México: Novaro, 1972.
- IRBY, JAMES EAST. "La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos". México, U.N.A.M., 1956 (Tesis mimeografiada).
- JUAN RULFO. La Habana: Casa de las Américas, 1969. (Serie Valoración Múltiple).
- MAGAÑA, GILDARDO. *Emiliano Zapata y el agrarismo en México*. México. Edit. Ruta. 1952.
- MENDIETA Y NUÑEZ, LUCIO. *El problema agrario en México*. México. Edit. Porrúa 1954.

- RADOWSKA, KRYSZYNA. "Voces de este mundo", en *Revista de la Universidad de México*. Volumen XXIX, núm. 12, agosto, 1975
- RODRIGUEZ ALCALA, HUGO. *El arte de Juan Rulfo*. México. INBA. 1965
- RULFO, JUAN. *El llano en llamas*. México. F. C. E. 1964.
- SILVA HERZOG, JESUS. *Historia de la Revolución Mexicana*. México. Fondo de Cultura Económica. 1973
- SANCHEZ VASQUEZ, ADOLFO. *Literatura y Arte Nuevo en Cuba*. Barcelona. Edit. Estella. 1973
- VON MUNK BENTON, GABRIELE. "El ambiente rural de El llano en llamas", en *Literatura Iberoamericana* (Memoria del X Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana), México, 1965, p. 123-129.
- XIRAU, RAMON. "Juan Rulfo: Nuevo escritor de México", *Insula* (Madrid), XVI, 179 (Oct., 1961), 4



J. REDON.

Jorge Luis Borges

TEORIA Y PRAXIS DEL TIEMPO METAFISICO BORGESIANO

IRASET PAEZ URDANETA

La concepción borgesiana del tiempo se encuentra teóricamente expuesta en algunos ensayos y notas de *Otras inquisiciones*¹, *Discusión*², *El Hacedor*³ y, principalmente, en la *Historia de la eternidad*.⁴ En tales textos no se responde razonablemente a los distintos —pero no numerosos— interrogantes que implica el problema del tiempo. Por el contrario, el tiempo es aceptado en su condición de indesentrañable complejidad metafísica, a causa de lo cual una posible exposición sensata y esclarecedora sobre el tema se sustituye por un conjunto de sugestivas especulaciones en las que priva, fundamentalmente, la intención de ocasionar favorables efectos estéticos.

1. Jorge Luis Borges. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1964.
2. Idem. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1964.
3. Idem. *El Hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1971.
4. Idem. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1961.

Esas especulaciones se refieren, en primer lugar, a diferentes nociones generales sobre el tiempo, y, sustancialmente, a las ideas alusivas a la concepción borgesiana de la eternidad y a la reelaboración teórica del tiempo cíclico y recurrente.

Una de esas nociones generales es la que plantea la infinitud del tiempo a partir de lo inconcebible de uno de sus instantes, sin otro precedente y otro ulterior, y así hasta lo infinito. Es una recreación eleática que Borges ha derivado de la refutación que Philip Henry Gosse hizo a la determinación cronológica del acto de la creación del mundo, John Stuart Mill, por ejemplo, considera el tiempo como un proceso causal, infinito, que puede ser interrumpido por un acto futuro de Dios. Para Mill la *creatio mundi* se verificó en el momento *a* del tiempo y en "el momento *z* o quizás en el *v* se verificará la *consumatio mundi*. Gosse no lo acepta así. Para él, la creación sucedió en un momento *c* o *e* (no necesariamente en *a*); el momento *n* producirá los momentos anteriores al momento *v* (o *z*), pero antes de éste puede ocurrir la consumación. En este sentido, el tiempo es para Gosse (y con complacencia de Borges) un proceso infinito, interrumpido por un acto pretérito pero no por ello detenido, ya que la creación precisa de un momento anterior, y este momento anterior de otro momento anterior, y este otro momento anterior de otro momento anterior... y así, igual sucedería con la consumación.⁵

El razonamiento eleático también fundamenta otras dos nociones borgesianas: la permanencia de un tiempo inmóvil que los hombres atravesamos⁶ y la existencia presente de múltiples tiempos hipotéticos.⁷

5. Id. "La creación y P. H. Gosse". *Otras inquisiciones* (ed. cit.), p. 37-41.

6. "En el primer capítulo de su libro [E. Heard] afirma la existencia de un tiempo inmóvil que nosotros los hombres atravesamos. Ignoro si ese memorable dictamen es una mera negación metafórica del tiempo cósmico, uniforme, de Newton, o si literalmente afirma la coexistencia del pasado, del presente y del porvenir. En el último caso (diría Dunne) el tiempo inmóvil degenera en espacio y nuestro movimiento de traslación exige otro tiempo..." Vid. Notas. *Discusión* (ed. cit.), p. 169.

7. "El procedimiento creado por Dunne para la obtención inmediata de un número infinito de tiempos es menos convincente y más ingenioso. Como Juan de Mena en su *Labyrintho*, como Uspensky en el *Tertium Organum*, postula que ya existe el porvenir, con sus vicisitudes y pormenores. Hacia el porvenir preexistente (o desde el porvenir preexistente, como Bradley prefiere) fluye el río absoluto del tiempo cósmico o los ríos mortales de nuestras vidas. Esa traslación, ese fluir, exige como todos los movimientos un tiempo determinado; tendremos pues, un tiempo segundo para que se traslade el primero; un tercero para que se traslade el segundo y así hasta lo infinito... Tal es la máquina propuesta por

Una consideración básica, sostenida por la mayoría de las filosofías, es la del tiempo como un incesante proceso de corrupción. Es este el motivo subyacente a la dramática empresa del emperador Shih Huang Ti, quien ordenó la destrucción de todos los libros existentes en el Imperio y la edificación de una muralla supuestamente insalvable, para evitar con ello el avance del tiempo y el advenimiento de sus consecuencias: el olvido y la muerte. Los libros fueron destinados a la hoguera porque postulaban el tiempo, recordaban el tiempo pasado. La muralla era una barrera espacial para impedir la irrupción de la muerte, puesto que el emperador y sus magos creían que la inmortalidad era intrínseca y que la corrupción no podía entrar en un orbe cerrado. Shih Huang Ti quería recomenzar el tiempo, soslayando el pasado y el porvenir. No obstante, al hacerlo, su presente no dejaba de acumular los días de ayer y los días de mañana, por lo que su empresa no fue más que un vano consuelo.⁸ Además, y según lo declara Borges posteriormente, el espacio "*es un incidente en el tiempo y no una forma universal de intuición, como impuso Kant*"; "*la relación espacial —más arriba, izquierda, derecha— es una especificación como tantas otras, no una continuidad*".⁹ Amurallar el Imperio para perpetuar un espacio, no invalidaba que el Imperio y el espacio fueran el tiempo.

Casi todas las nociones anteriores inciden en una característica más o menos tácita: la del tiempo como causalidad. Es éste un principio extensivo de la doctrina de los estoicos cuando afirmaban que formando un todo el universo —un todo que es tiempo—, cada una de sus partes prefiguraba (siquiera de un modo secreto) la historia de las otras. Es decir: un instante del tiempo determina todos los infinitos instantes del tiempo. Esto no deja de parecer increíble.

Igualmente, esas mismas nociones no dejan de insinuar la existencia de la eternidad y la existencia de una serie de inquietantes especulaciones sobre ella.

En el comienzo de la Historia de la eternidad, Borges justifica aquella sustitución de que hablábamos en el principio, cuando confiesa que el tiempo le es un problema especial, "*un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica*" y la eternidad (esa eter-

Dune. En esos tiempos hipotéticos o ilusorios tienen interminable habitación los sujetos imperceptibles que multiplica el otro regressus". Vid. *Otras inquisiciones* (ed. cit.), p. 33-34.

8. J.L. Borges. Op. cit., p. 9-12.

9. "Pienso que para un buen idealismo, el espacio no es sino una de las formas que integran la cargada fluencia del tiempo. Es uno de los episodios del tiempo y, contrariamente al consenso natural de los ametafísicos, está situado en él, y no viceversa". Vid. *Discusión* (ed. cit.), p. 43.

nidad que no puede ser más que una grandiosa y silenciosa metáfora) "un juego o una fatigada esperanza".¹⁰ Tal aseveración pone de manifiesto el valor lúdico que para Borges posee esa persistente preocupación de las filosofías idealistas: la eternidad como ilusión de la permanencia en el ser. "Todas las cosas quieren persistir en su ser", había dicho Spinoza no en desmedro de Parménides, y deseo de atenuar el gravoso suceder incontenible de los días. Esta empresa, intrascendental por imposible, sólo puede proyectarse en la tarea literaria, donde goza de la suerte de poder realizarse con todas las ventajas de las mentiras irreveles y las verdades indemostrables.

En alusión a Platón se postula que el tiempo "es una imagen móvil de la eternidad" y de ello Borges deriva la convicción reversible de que la eternidad "es una imagen hecha con sustancia de tiempo", y es a la vez su modelo o arquetipo. Uno de los primeros misterios sería resolver hacia cuál dirección fluye esa imagen móvil que es el tiempo: del pasado hacia el porvenir es la creencia común; Unamuno propone (en un verso quizás involuntario) la fluencia desde el futuro; Francis Bradley excluye el porvenir ("que es una mera construcción de nuestra esperanza") y reduce lo actual a la "agonía del momento presente desintegrándose en el pasado".¹¹ Sin embargo, una de las escuelas filosóficas de la India niega la existencia del presente. La idea esencial de movimiento temporal es refutada mediante el argumento eleático de la inversión regresiva hacia lo infinito imposibilitador,¹² por lo que obviamente la eternidad resulta ser una totalidad detenida, implícita en la simultaneidad del pasado, el presente y el futuro.¹³ Es en lo que precisamente coinciden varias de las eternidades forjadas por los hombres (la del nominalismo, la de Ireneo, la de Platón). La eternidad propuesta por

10. J.L. Borges. "Historia de la eternidad". *Historia de la eternidad*, edic. cit., p. 11.

11. En cuanto a una posible abolición del pasado: "El propósito de abolir el pasado ya ocurrió en el pasado y —paradójicamente— es una de las pruebas de que el pasado no se puede abolir. El pasado es indestructible; tarde o temprano vuelven todas las cosas, y una de las cosas que vuelve es el proyecto de abolir el pasado". Vid. "Nathaniel Hawthorne. *Otras inquisiciones*, ed. cit., p. 87.

12. "Es imposible que en ochocientos años de tiempo transcurra un plazo de catorce minutos, porque antes es obligatorio que hayan pasado siete, y antes de siete, tres minutos y medio, y antes de tres y medio, un minuto y tres cuartos, y así sucesivamente, de manera que los catorce minutos nunca se cumplen". Vid. *Historia de la eternidad*, ed. cit., p. 13.

13. "Como Edward Carpenter, como Leadbeater, como Dunne, Uspensky profetiza que nuestras mentes prescindirán del tiempo lineal, sucesivo, y que intuirán el universo de un modo angélico: sub specie aeternitatis". Vid. *Discusión*, p. 169.

Plotino ("El pasado está en su presente, así como también el porvenir. Nada transcurre en ese mundo, en el que persisten todas las cosas, quietas en la felicidad de su condición") reafirma la realidad dual de Platón y convierte el mundo en un museo "quieto, monstruoso y clasificado", donde los objetos son irrealidades por su carácter insalvable de reflejos. Borges aprovecha este planteamiento y retoma el concepto de las "especies" de Platón para alegar una muestra de la existencia *los incluye, que es su realidad permanente*. La existencia de la especie especímenes reflejados, "existen en cuanto participan de la especie que los incluye, que es su realidad permanente". La existencia de la especie es la evidencia de la eternidad: Keats no podía refutarse a sí mismo si el ruiseñor que contempla en Inglaterra sea el mismo que contemplara Ruth en los trigales de Belén de Judá; Schopenhauer no niega la posibilidad de que su gato gris le sea anterior en más de quinientos años. Ciertamente, pudiera aceptarse como eterno el ruiseñor ideal de Platón, no el espécimen que mora entre nosotros ni el que en sus respectivos momentos observaran el poeta inglés y la virtuosa judía. El gato de Schopenhauer también estaba hace quinientos años sin inmutarse por saber o desconocer que el filósofo alemán habría de ser su dueño en el futuro. Otros arquetipos platónicos son igualmente entusiasmantes para Borges, aunque algunos de ellos sólo pueden ser intuitos con el auxilio de la muerte, la fiebre o la locura. No obstante, a pesar de muestras falsamente convincentes, la eternidad platónica "es más pobre que el mundo", es una copia despedazada del tiempo y sólo se realiza a través de formas primarias (particularmente básicas) y desdeña los matices, lo generalmente secundario.

La eternidad discutida por San Agustín y decretada por Ireneo se confunde indolentemente con el misterio de la Trinidad (el Padre engendra el Verbo, el Espíritu Santo es engendrado por el Padre y el Verbo; este doble proceso "no aconteció en el tiempo, sino que agota de una vez el pasado, el presente y el porvenir") y además deviene convertida en uno de los atributos de la mente de Dios. Los manuales de teología no se demoran en definir la eternidad. Se reducen a prevenir que es la "intuición contemporánea y total de todas las fracciones del tiempo"¹⁴ y suelen copiar el concepto dado por Boecio: "Aeternitas

14. No es aceptable la prueba incoactiva que de la eternidad suministra San Agustín. Esa prueba es la rememoración de un poema. "Antes de comenzar, el poema está en mi anticipación; apenas lo acabé, en mi memoria; pero mientras lo digo, está distendiéndose en la memoria, por lo que llevo dicho; en la anticipación, por lo que me falta decir. Lo que sucede con la totalidad del poema, sucede con cada verso y con cada sílaba. Digo lo mismo, de la acción más larga de la que forma parte el poema, y del destino individual, que se compone de una serie de

est interminabilis vitae tota et perfecta possessio", sentencia que Borges prefiere antes que a la de Hans Lassen Martense (*Aeternitas est merum hodie, est immediata et lucida fruitio rerum infinitarum*). Otro atributo, el de la omniscencia, fortalece la creencia de la innegable eternidad divina y, por extensión, la creencia en la eternidad del universo, la eternidad de ser el universo. En efecto, la eternidad de Dios registra de una vez (*uno intelligendi actu*) no solamente todos los instantes de este mundo sino los que tendrían su lugar si el más nimio de ellos cambiara. "Su eternidad combinatoria y puntual es mucho más copiosa que el universo" y por eso éste la requiere. La eternidad, entonces, puede ser entendida también como la total percepción del ininterrumpido proceso de ser el mundo. Esa percepción recae en Dios, pero no es definitivamente imposible que, en alguna inesperada ocasión, recaiga en un hombre.¹⁵

Hasta aquí, en orden cronológico, la historia de dos eternidades: una, realista, anhelante de quietos arquetipos; otra, nominalista, que niega la verdad de los arquetipos y quiere congregarse en un segundo todos los detalles del universo. Ambas posiciones no pueden ocultar tras su aparatado verbal la verdad real del tiempo permanente y dinámico, imposiblemente insoslayable. No obstante, para Borges la sucesión temporal es "una intolerable miseria" y la eternidad, la aspiración de los apetitos magnánimos al codiciar todos los minutos del tiempo y toda la variedad del espacio. Esas dos posiciones encubren, en realidad, un mismo sentimiento piadoso, porque sin un ensueño de la eternidad, "sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal —lo cual nos afantasma incómodamente". Es cierto que es una copiosa invención. "Es verdad que no es concebible, pero el humilde tiempo sucesivo tampoco lo es. Negar la eternidad, suponer la vasta aniquilación de los años cargados de ciudades, de ríos y de júbilos, no es menos increíble que imaginar su total salvamento".

acciones, y de la humanidad, que es una serie de destinos individuales". Vid. *Historia de la eternidad*, p. 36.

15. La posesión de la eternidad por parte de los hombres puede ser consciente u onírica. "Dunne, asombrosamente, supone que ya es nuestra la eternidad y que los sueños de cada noche lo corroboran. En ellos, según él, confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir. En la vigilia, recorremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo; en el sueño abarcamos una zona que puede ser vastísima. Soñar es coordinar los vistazos de esa contemplación y urdir con ellos una historia o una serie de historias... (Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden es vivir; hojearlas, soñar)". Vid. *El tiempo y J.W. Dunne*. *Otras inquisiciones*, p. 35.

Sólo resta exponer la teoría personal que el propio Borges suscita acerca de la eternidad. "Es —según el mismo lo declara— una pobre eternidad ya sin Dios, y aun sin otro poseedor y sin arquetipos", asumida a raíz de una escena evanescente y sentimental. Borges relata uno de sus interminables paseos nocturnos. Delante de una humilde casa suburbial, acuciado por una noche en serenidad, sintió la vivencia de la intemporalidad: "Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temer imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad. Sólo después alcancé a definir esta imaginación. La representación de ese sitio suburbial es, a través del tiempo, la misma. "El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia o inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo. El número de tales momentos no es infinito. Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión".¹⁶

Este concepto de sucesión constituye asimismo la base motivante de las especulaciones que Borges recoge sobre el tiempo cíclico y recurrente. En ellas se postula y se acepta la existencia del tiempo, pero como circunstancia que repite cíclicamente sus presentes. Esta repetición circular es infinita y constante. Al comienzo de un ensayo de la *Historia de la eternidad* Borges formula la doctrina de los ciclos (o del Eterno Retorno) de la manera siguiente:

"El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y sólo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas hasta la de tu muerte increíble".¹⁷

No olvida atribuirle a Nietzsche y luego se propone refutarla con argumentos no menos artificiosos. Sus agobiadoras pruebas matemáti-

16. Vid. *Historia de la eternidad* (ed. cit.), p. 37-41.

17. Vid. "La doctrina de los ciclos". Op. cit., p. 75.

cas, por ejemplo, no insisten sino en promover un universo constituido por un número infinito de términos, "rigurosamente capaz de un número infinito de combinaciones", por lo que la posibilidad de una Repetición resulta computable en cero. Sin embargo (y lo intuimos por debajo del texto) esa infinitud constitutiva y combinatoria del mundo no es precisamente un consuelo. Recordemos que la tarea del metafísico Borges es la de imponerse sus propias limitaciones y una de esas limitaciones es la de evitar sentirse extraviado en un espacio y un tiempo inacabables.

Otros argumentos se citan en el examen del Eterno Retorno: unos en pro y otros en contra. Entre estos últimos figuran los apasionados rebatimientos de San Agustín (la aparatosa inutilidad de esa rueda, la irrisión de que el Logos muera como un pruebista en la cruz, en funciones interminables, etc.) y las leyes termodinámicas del irreversible universo (El calor y la luz son formas de la energía. Al proyectarse sobre una superficie negra, la luz se convierte en calor. El calor, en cambio, ya no volverá a la forma de luz. Esta comprobación de aspecto inofensivo o insípido, anula el "laberinto circular" del Eterno Retorno).¹⁸ Posible o imposible, la reiteración cíclica es rotundamente entusiasmante para Borges. Es la clave temática y técnica de muchos de sus relatos. Es la explicación que secretamente subyace en el fondo de varios problemas sobre el tiempo, como sucede precisamente en cuanto a la permanencia indefinida (en múltiples lugares y con múltiples formas) de un mismo objeto o (inmodificado esencialmente) de un mismo hecho.¹⁹

18. "La luz se va perdiendo en calor; el universo, minuto por minuto, se hace invisible. Se hace más liviano, también. Alguna vez, ya no será más que calor: calor equilibrado, inmóvil, igual. Entonces habrá muerto". Id., p. 89.

19. Cf. "In memoriam J.F.K." (*El Hacedor*, ed. cit., p. 109), en donde Borges habla de una bala disparada en 1897 contra el Presidente del Uruguay, antes contra Lincoln, antes contra Gustavo Adolfo de Suecia. Pero en el pasado, la misma bala fue cordón de seda para el estrangulamiento, fusilería y bayoneta, cuchillo que segó el cuello de una reina, clavo de la carne del Redentor, veneno de un jefe cartaginés, copa bebida por Sócrates y, en el alba del tiempo, piedra lanzada contra Abel. Cf. además "La Trama" (Id., p. 28): "Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: ¡Tú también, hijo mío! Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo

En el ensayo "El tiempo circular" se alude a la tesis que Platón encubre en el trigésimo noveno párrafo del *Timeo*,²⁰ a las explicaciones de Cicerón y de Sir Thomas Browne, a la ejemplificación de Lucilio Vanini, al lacónico razonamiento de David Hume (del que Borges elabora su propio concepto del tiempo cíclico²¹ y la serena observación de Bertrand Russell.²² Estas alusiones derivan hacia una interpretación —menos pavorosa y melodramática— de las eternas repeticiones: la de una concepción de *ciclos similares, no idénticos*, a cuyo favor se cita el testimonio de Marco Aurelio (ratificado a la vez por el testimonio de Schopenhauer y del *Eclesiastés*).

y le dice con mansa reconvencción y lenta sorpresa (y estas palabras hay que oír las, no leer las): ¡Pero, che! Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena".

20. "Pero uno de los sacerdotes más ancianos exclamó: —¡Solón! ¡Solón!, vosotros los griegos seréis siempre niños; en Grecia no hay ancianos! — ¿Qué queréis decir con eso?, replicó Solón. — Sois niños en cuanto al alma, respondió el sacerdote, porque no poseéis tradiciones remotas ni conocimientos venerables por su antigüedad. He aquí la razón. Mil destrucciones de hombres han tenido lugar y de mil maneras, y se repetirán aún, las mayores por el fuego y el agua, y las menores mediante una infinidad de causas. (...) es muy cierto e innegable (...) que en el espacio que rodea la tierra y en el cielo se realizan grandes revoluciones, y que los objetos que cubren el globo a largos intervalos desaparecen en un vasto incendio". Vid. "Timeo o de la Naturaleza". Platón, *Diálogos escogidos*. Trad. de Patricio de Azcárate. Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 1957. p. 655.

21. "No imaginemos la materia infinita, como lo hizo Epicuro; imaginémosla finita. Un número finito de partículas no es susceptible de infinitas trasposiciones; en una duración eterna, todos los órdenes y colocaciones posibles ocurrirán un número infinito de veces. Este mundo, con todos sus detalles, hasta los más minúsculos, ha sido elaborado y aniquilado: infinitamente (*Dialogues concerning natural religion*, VIII)". Vid. "El tiempo circular". *Historia de la eternidad*, p. 93.

22. "Muchos escritores opinan que la historia es cíclica, que el presente estado del mundo, con sus pormenores más ínfimos, tarde o temprano volverá. ¿Cómo formular esa hipótesis? Diremos que el estado posterior es numéricamente idéntico al anterior; no podemos decir que ese mundo ocurre dos veces, pues ello postularía un sistema cronológico —*since that would imply a system of dating*— que la hipótesis nos prohíbe. El caso equivaldría al de un hombre que da la vuelta al mundo: no dice que el punto de partida y el punto de llegada son dos lugares diferentes pero muy parecidos; dice que son el mismo lugar. La hipótesis de que la historia es cíclica puede enunciarse de esta manera: formemos el conjunto de todas las circunstancias contemporáneas; en ciertos casos todo el conjunto se precede a sí mismo. (*An inquiry into meaning and truth*, 1940, pág. 102). Vid. op. cit., p. 93-94.

Aunque los años de tu vida —escribe el emperador-filósofo— fueren tres mil o diez veces tres mil, recuerda que ninguno pierde otra vida que la que vive ahora ni vive otra que la que pierde. El término más largo y el más breve son, pues, iguales. El presente es de todos; morir es perder el presente, que es un lapso brevísimo. Nadie pierde el pasado ni el porvenir, pues a nadie pueden quitarle lo que no tiene. Recuerda que todas las cosas giran y vuelven a girar por las mismas órbitas y que para el espectador es igual verlas un siglo o dos o infinitamente” (Reflexiones, 14).

De acuerdo con este nuevo criterio, el tiempo no reitera cíclicamente momentos idénticos sino análogos, parecidos pero no los mismos. No obstante, a pesar de esta condición de identidades semejantes, a partir de cualquiera de ellas se puede prefigurar las demás porque, en las demás, también ésta se encuentra prefigurada. Repite Marco Aurelio: “*Quien ha mirado lo presente ha mirado todas las cosas: las que ocurrieron en el insondable pasado, las que ocurrirán en el porvenir*” (Reflexiones, libro sexto, 37).

Las justificaciones borgesianas del tiempo cíclico y recurrente son, como en el caso de la eternidad, de índole recreativa. En ellas se pone de manifiesto una excepcional inteligencia anhelante de hermosas revelaciones y patéticos razonamientos. Al igual que Nietzsche, Borges no ignora que el Eterno Retorno es de las fábulas o miedos o diversiones que recurren eternamente. Como ningún arcángel lleva la cuenta de la sucesión o repetición de los años, ese Eterno Retorno es inverificable y nada significa para la práctica —lo cual no daña al pensador—, pero tampoco nada significa para la inteligencia —lo cual ya es grave... inquietarla— por esa veleidad del espíritu o la imaginación. Sin embargo, el humanismo de Borges no tarda en apartar esa verdad: “*En tiempos de auge la conjetura de que la existencia del hombre es una cantidad constante, invariable (por su finitud y repetición), puede entristecer o irritar; en tiempos que declinan (como estos) es la promesa de que ningún oprobio, ninguna calamidad, ningún dictador podrá empobrecernos*”.²³ En su obra poética se perfilan o se concretan muchas de las especulaciones que hasta aquí hemos mencionado. Confróntense, por ejemplo, algunas composiciones como “La noche cíclica”, “Tango”, “El reloj de arena” y “Arte poética”.²⁴ La constante temática, sin embargo,

23. Id., p. 97.

24. Jorge Luis Borges. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 1964. (Vid. pp. 144-145; 173-175; 178-180; y 223-224, respectivamente).

parece ser la irrecuperabilidad del tiempo: algo inexorable que nos hace y nos deshace y se nos va. En la poesía borgesiana no hay lugar para juegos: lo metafísico allí es el delirio o dolor que un hombre nos confiesa sinceramente y sin estupor. Es en los relatos donde la situación se subvierte y la metafísica se demitifica al entrar en el campo de la mitificación literaria. Aquí el sentimiento personal no es el factor motivante de un interés metafísico. Aquí el intelectual calla sus conceptos. Aquí el artífice entra en escena para humanizar con seres que no son él las especulaciones que no les son del todo ajenas, que podrían serles personales en la verdad irreal del imaginario universo de un cuento. Si bien un planteamiento metafísico puede causar estupor en su forma de impersonal expresión conceptual, no se olvide que mayor estupor aún puede causar cuando sabemos que condiciona la vida de un ser humano, así este ser no exista más que en las amarillentas páginas de un libro, así él no sea más que una ilusión-que-se-parece-a-nosotros urdida por el nosotros que no hemos podido o podríamos ser. Como se sabe, la narrativa no procede por conceptos, procede por hechos. La experiencia humana —falsa o verdadera— es la única que puede concernirnos. Esta situación es referible (y ostensible) en relación al primer texto de *Ficciones*, que de narración tiene muy poco. Hablamos de *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*. Las concepciones de los filósofos de Tlön no exceden de ser ideas con función de ideas. Interesa saber que en este planeta imaginario la frase “*todos los aspectos del universo*” es rechazable, porque supone la imposible adición del instante presente y de los pretéritos; que tampoco es lícito el plural “*los pretéritos*”, porque supone otra operación imposible; que una de las escuelas filosóficas llegue a negar el tiempo en razón de que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente; que otra escuela declare que ha transcurrido ya todo el tiempo y que nuestra vida es apenas “*el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable*”.²⁵ Pero no se justifica la presencia de conceptos que no conduzcan a la acción. Afortunadamente, esto no se repite en los demás relatos borgesianos.

En el de “Pierre Menard, autor del Quijote”, el personaje parece satisfecho con su tiempo y no se muestra atormentado por ninguna especulación o irrealidad (a pesar de que él mismo es irreal). Su mentalidad, más bien, lo hace rechazar esos juegos temporales que sitúan a los personajes de una determinada época en otra época y lugar que no son los suyos originalmente. “*Como todo hombre de buen gusto, Menard*

25. Idem. Ficciones “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1965, p. 23ss.

abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos —decía— para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas".²⁶ Este rechazo no obedece primordialmente a razones estéticas y debe entenderse como un manifiesto odio hacia el tiempo, inconsecuente limitador de la existencia y las tareas del hombre. Que todas las épocas son iguales equivaldría a decir que Menard es Cervantes, lo cual disgustaría al primero. Que todas las épocas son distintas, es una verdad que no cuenta: Menard sólo vive en función de la suya; su conciencia presente no ha vivido las demás. No obstante, al dedicarse al anacrónico empeño de re-escribir el *Quijote*, Menard plantea inevitablemente que el tiempo existe porque todas las épocas son iguales y que todo el tiempo no existe porque todas las épocas son diferentes. La desbocada dialéctica de este relato borgesiano no se apiada fácilmente de nuestra comprensión.

En el de "La Biblioteca de Babel", por otra parte, se postula la eternidad del mundo a partir de la existencia ab eterno de la Biblioteca. De esa verdad cuyo corolario inmediato es su eternidad futura (en cuanto a nuestra esperanza de la persistencia del mundo en el porvenir), "ninguna mente razonable puede dudar".²⁷ Esta eternidad es inmanente a la Biblioteca debido a su condición de ámbito "ilimitado y periódico". Se origina, en consecuencia, un tiempo infinito y cíclico que parece corresponder solamente al Objeto porque el Sujeto está quizás condenado a cruzar la Biblioteca y no regresar, a vivir quinientos años en una de sus galerías y después de muerto ser arrojado al vacío. Quinientos años no son la eternidad.

¿Es que entonces existen dos tiempos: el tiempo del Mundo y el tiempo individual? Yu Tsun, personaje principal de "El jardín de senderos que se bifurcan"²⁸ no da, por ejemplo, una respuesta a este interrogante, pero sus convicciones personales indican que —al menos para él— existe un tiempo individual que básicamente es *presente singular* y que igualmente puede ser *presente pluralmente multiplicado*. El caso del presente singular es el que ha asumido totalmente Yu Tsun ("... todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos y siglos y sólo en el presente ocurren los hechos..."), quizás porque saben que su muerte es inevitable. El caso del presente plural es el que se plantea en la hipotéti-novela *El jardín de senderos que se bifurcan* de Ts'ui Pên antepasado de Yu Tsun. Para éste el tiempo es

26. Vid. "Pierre Menard, autor del Quijote". Op. cit., p. 49.

27. Vid. "La Biblioteca de Babel". Op. cit., p. 87.

28. Vid. "El jardín de senderos que se bifurcan". Op. cit., p. 97-111.

uniforme y absoluto, no para su antepasado. Para Yu Tsun el presente sólo tiene una posibilidad futura y por ella opta; para Ts'ui Pên hay múltiples posibilidades y todas son optables, aunque no por todos los hombres a causa de que la totalidad de ellas no les está prevista. Es éste el tema de la laberíntica novela que ha descifrado el sinólogo Stephen Albert. "A diferencia de Newton y de Schopenhauer —revela Albert a Yu Tsun—, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros los dos".²⁹ La revelación no modifica las convicciones de Yu Tsun; éste persiste en la suya y prosigue desenvolviéndose en la posibilidad que ha escogido (porque allí lo han encaminado los hechos o lo ha conducido el destino). Con mucho dolor, Yu Tsun mata a S. Albert para poner en conocimiento de los alemanes el sitio donde se asentaba la artillería británica: la ciudad de Albert, sobre el río Ancre.

En ese tiempo presente y singular Yu Tsun no advierte la totalidad que Ireneo Funes advierte en la suya. Este sorprendente personaje borgesiano posee una espantosa capacidad (el horror respetuoso de Borges no nos lleva a sentirla como dichosa): Funes domina absolutamente su memoria devoradora y por ello es dueño de todos los detalles de su tiempo pasado, que no es tal. El de Funes es un tiempo presente incluido en una eternidad a medias, una eternidad que en este caso consiste en la total y lúcida posesión del pasado y el presente. Funes sabía "las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho".³⁰ Funes era incapaz de ideas generales, platónicas. Le costaba comprender el símbolo genérico

29. Id., p. 109-110.

30. De acuerdo a una observación de Cicerón, la eternidad a medias de Funes presupone también el porvenir, por lo que podría considerarse completa. Explica Cicerón en *De fato*: "Como todo sucede por el hado, si existiese un mortal cuyo espíritu pudiera abarcar el encadenamiento general de las causas, sería infalible; pues el que conoce las causas de todos los acontecimientos futuros, prevé necesariamente el porvenir". ("Notas". *Discusión*, p. 175). No sabemos si el enunciado anterior cuenta con la aceptación ciceroniana. El orador romano la formula revisando la doctrina de los estoicos. Es evidentemente aplicable a este relato. Of. "Funes el memorioso". *Ficciones*, p. 117 a 127.

perro, porque comprendía sólo lo que recordaba: innumerables perros, el perro de las tres y catorce (visto de perfil) y el de las tres y quince (el mismo perro visto de frente). Lo grave para Funes no era en verdad el suceder del Tiempo. Lo grave era que la permanencia del mundo se le dibujaba íntegramente —eternamente— en su memoria, por lo que su recuerdo conservaba vivo de manera insoportable un tiempo moroso.

Las variaciones del tema del tiempo no se agotan en este relato de *Ficciones*. En el "Tema del traidor y del héroe", por ejemplo, se figura nuevamente un tiempo uniforme en el que pervive (hacia el presente, hacia el futuro) los decretos y hechos del pasado.³¹ En "La muerte y la brújula", el detective Erik Lönnrot aspira a la futura recurrencia de los hechos (a lo que es anente el asesino Red Scharlach) a fin de que éste simplifique el laberinto que volverá a crear para atraparlo y volver a causar su muerte.³² "El milagro secreto" se inicia con un epígrafe bastante sugerente:

"Y Dios lo hizo morir durante cien años, lo animó y le dijo:

—¿Cuánto tiempo has estado aquí?

—Un día o parte de un día, respondió.

Alcorán. II, 261.

Un minuto antes de ser fusilado, Jaromir Hladik pide a Dios que le conceda el tiempo necesario para terminar su obra maestra. Dios se le concede: el universo se paraliza mediante el detenimiento del suceder temporal; es decir, mediante la consiguiente paralización del tiempo del mundo. El tiempo individual de Hladik prosigue su marcha. Lenta y cómodamente, durante un año, el escritor judío revisa, perfecciona y acaba su obra. Concluye su tiempo individual. Despierta el tiempo del mundo y de inmediato los fusiles ciegan la vida del condenado. Podemos inferir del relato que el tiempo es la sustancia esencial del mundo y la realidad.³³ Finalmente, en uno de los últimos relatos del libro, se plantea la negación del pasado y la desmesurada multiplicación de un presente singular. Hablamos de "Tres versiones de Judas" y la tesis aparece expuesta en una nota al pie de página: Erfjord, en el tercer apéndice de la *Christelige Dogmatik* anota "que la cruci-

31. Vid. "Tema del traidor y del héroe". Op. cit., p. 137-141.

32. Nótese cierta ironía al final de este relato. La consecuencia de ella es la dubitación entre si volverán a encontrarse o no. Vid. "La muerte y la brújula". Op. cit., p. 143-158.

33. Vid. "El milagro secreto". Op. cit., p. 159-167.

*fixión de Dios no ha cesado, porque lo acontecido una sola vez en el tiempo se repite sin tregua en la eternidad. Judas, ahora, sigue cobrando las monedas de plata; sigue besando a Jesucristo; sigue arrojando las monedas de plata en el templo; sigue anudando el lazo de la cuerda en el campo de sangre"*³⁴

Varios relatos de *El Aleph* continúan recreando los planteamientos alusivos al tiempo. "El Inmortal", por ejemplo, plantea la idea de que posibilidades infinitas están ligadas en un tiempo infinito y que en ese plazo le ocurren a un hombre todas las cosas. Esta especie de eternidad deriva de las aguas oscuras del río que se encuentra fuera de la Ciudad de los Inmortales.³⁵ Marco Flaminio Rufo ha venido en su búsqueda y ha bebido de ellas. Aquí comienza su inmortalidad, un destino que se cansa pronto de sucesivas vidas y que felizmente encuentra la mortalidad al beber las aguas claras de otro río. Era entonces el anticuario Joseph Cartaphilus, y ya había sido guerrero en Bretaña, calígrafo en Bulaq, ajedrecista en Samarcanda, astrólogo en Bikanir y en Bohemia, etc. La posesión de la inmortalidad ilustra sobre los efectos éticos que ésta opera sobre los hombres: los mortales son como fantasmas y cada acto que ejecutan puede ser el último. Para los inmortales —y en su eternidad— ningún acto ejecutado es ni puede ser el último. "Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infaigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es precisamente precario".³⁶

Esta declaración no postula abiertamente la existencia del tiempo circular y regresivo, quizás porque Flaminio no deseaba presenciar involuciones temporales (y así, volver a padecer los sufrimientos de su pérdida en el desierto o en el laberinto subterráneo de la Ciudad de los inmortales), o quizás porque para la indiferente eternidad de estos seres poco importaba saber si un acto era nuevo o repetido. La tesis

34. Vid. "Tres versiones de Judas". Op. cit., p. 174.

35. Esta laberíntica Ciudad representa, por lo demás, una cierta materialización de la eternidad (que será la razón por la cual la rechaza Flaminio Rufo). "Esta ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz". Vid. "El Inmortal". *El Aleph* (Buenos Aires: Emecé, 1963), p. 15.

36. Id., p. 22.

del tiempo circular y regresivo se cita ostensiblemente en otro relato, "Los teólogos", donde diversas sectas heréticas de la Edad Media la replantean.³⁷ Se parte del precedente platónico ("Platón enseñó en Atenas que, al cabo de los siglos, todas las cosas recuperarán su estado anterior, y él en Atenas, ante el mismo auditorio, de nuevo enseñará esa doctrina") En él se basarían los "monótonos" para afirmar que la historia "es un círculo y que nada es que no haya sido ni será". El rebatimiento ortodoxo que le enfrentaría Juan de Panonia alegaría que el tiempo no rehace lo que perdemos, puesto que la eternidad lo guarda para la gloria o para el fuego ("... Jesús no fue sacrificado muchas veces desde el principio del mundo, sino ahora una vez en la consumación de los siglos"). El heresiarca Euforbo fue entonces condenado a la hoguera. Ya en ella decía. "Esto ha ocurrido y volverá a ocurrir (...) No encendéis una pira, encendéis un laberinto de fuego. Si aquí se unieran todas las hogueras que he sido, no cabrían en la tierra y quedarían ciegos los ángeles. Esto lo dije muchas veces". Años más tarde irrumpió la secta de los "histriones", los cuales profesaban —también platónicamente— la existencia de dos mundos (uno reflejo inverso de otro) y negaban categóricamente la posibilidad de las repeticiones temporales. Para ellos el mundo era cada vez más nuevo, hasta el punto de creerse que Dios estaba por crearlo. Si la eternidad que entreveían los monótonos se fundamentaba en la presencia de tiempos que comenzaban y acababan (y volvían a comenzar y a acabar), la de los "histriones" se fundamentaba exclusivamente en tiempos que sólo comienzan.

El Minotauro de "La casa de Asterión"³⁸ vive menos especulativamente dentro de otra perspectiva de eternidad, quizás motivada por su absoluta soledad. Esa eternidad es vivida plenamente y tiene conciencia del final previsible. Asterión no existe sino en función de su presente. El pasado sólo es recuerdo en el presente; la llegada de Teseo no es sino culminación de esa actualidad permanente que él ha asumido. El relato que sigue a éste recoge un problema diferente. Nos referimos a "La otra muerte", donde en un tiempo presente se verifica una involución correctiva hacia un tiempo pasado. Esta involución se efectúa en base a una suposición causal que determina que al modificarse un hecho del pasado se modifican las causas anteriores y los efectos posteriores.³⁹ La narración gira en torno a Pedro Damián, soldado enterriano que se comportara cobardemente en la batalla de Masoller (1904). Así lo atestiguan numerosas personas. Pero Damián dedicó su vida a corregir "esa bochornosa flaqueza" y se propuso merecer otra batalla que el

destino le trajera. El destino se la trajo en la hora de su muerte, y en los momentos de su agonía revivió la batalla y se condujo valientemente. Esto también lo atestiguaron numerosas personas. Los testimonios extrañamente se contradecían. "En la Suma Teológica —escribe Borges— se niega que Dios pueda hacer que lo pasado no haya sido, pero nada se dice de la intrincada concatenación de causas y efectos, que es tan vasta y tan íntima que acaso no cabría anular un solo hecho remoto, por insignificante que fuera, sin invalidar el presente. Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas".⁴⁰ Hállase aquí la clave de lo acontecido en el relato.

La "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", por su parte, se basa en la recurrencia cíclica de un hecho: un valiente homicida asediado por sus capturadores. En una ocasión es Cruz el asediado. En otra, es el capturador. Se da cuenta de que es el mismo hecho, de que es falso su papel porque él fue y debe seguir siendo el asediado.⁴¹ "El Zahir" reproduce la idea de un tiempo singular (materializado en una alucinante moneda) que implica innumerables posibilidades futuras. El dinero, por lo tanto, es "tiempo imprevisible, tiempo de Bergson, no duro tiempo del Islam o del Pórtico".⁴² En "La escritura del dios" el personaje principal —Tzinacán— pierde la noción del tiempo a causa de la oscura prisión que sufre. Al darse cuenta de ello quiere "probarlo". Voluntariamente provoca la regresión de los recuerdos y hace que el tiempo recurra de nuevo a él. (Empeñado en esta empresa es cuando se le revela el gran secreto). El tema del relato es pues la obtención (y pérdida voluntaria después) del tiempo mediante una inversión metapsíquica.⁴³ Una última narración de *El Aleph*, "El hombre en el umbral", ilustra la posesión de la eternidad a partir de la consideración del presente inmediato como remoto tiempo pasado. Un tirano militar escocés, D. A. Glencairn, desaparece repentinamente en una tumultuosa ciudad musulmana de la India. Un comisionado se encarga de buscarlo infructuosamente. Llega

40. Id., p. 78.

41. Vid. "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)". Op. cit., p. 53-57.

42. El concepto básico del idealismo bergsonianos es la "duración pura", es decir, inmaterial, fundamento primario de todo lo existente. Materia, tiempo y movimiento son formas distintas en que la "duración" se manifiesta en nuestras representaciones. El conocimiento de la "duración" sólo es accesible a la intuición, entendida como "comprensión", como "visión" mística no conceptual, en la cual "el acto de conocer coincide con el acto que engendra la realidad". Vid. "El Zahir". Op. cit., p. 103-114.

43. Vid. "La escritura del dios". Op. cit., p. 115-121.

37. Vid. "Los Teólogos". Op. cit., p. 35-45.

38. Vid. "La casa de Asterión". Op. cit., p. 67-70.

39. Vid. "La otra muerte". Op. cit., p. 71-79.

finalmente al umbral de un templo y pregunta por Glancairn a un anciano que allí estaba sentado (un "hombre antiguo, para quien el presente era apenas un indefinido rumor") —"¡Un juez!, articuló con débil asombro—. Un juez que se ha perdido y lo buscan. El hecho aconteció cuando yo era niño (. . .) El tiempo que se fue queda en la memoria; sin duda soy capaz de recuperar lo que entonces pasó". Relata entonces como muy vieja una historia que no es otra cosa que la historia que verdaderamente ha sucedido en el presente, la historia de la muerte del juez escocés. El anciano concluye pacientemente. "Estas cosas ocurrieron y se olvidaron hace ya muchos años".⁴⁴

En los relatos "no metafísicos" de *El informe de Brodie* hay resonancias de la problemática del tiempo en los juegos temporales que allí se plantean. Conscientes o inconscientes, es válido considerarlas como pruebas de que esa problemática está muy arraigada en el espíritu de Borges. En un primer relato, "El encuentro", se da lugar a una invalidación del tiempo (o a una moderada demostración de su consecución cíclica). Los hombres y Borges no presenciaron verdaderamente el presente, presenciaron el pasado, el fin de la historia de Juan Almada y Juan Almanza. Las armas de estos dos gauchos pendencieros desearon encontrarse alguna vez y no lo hicieron sino después de muertos ellos, en las manos de Maneco Uriarte y de Duncan. ("Se habían buscado largamente, por los caminos de la provincia, y por fin se encontraron, cuando sus gauchos ya eran polvo. En su hierro dormía y acechaba un rencor humano (. . .) Quién sabe si la historia concluye aquí, quién sabe si no volverán a encontrarse")⁴⁵ En el de "La señora mayor" presenciamos —ex tempore— la conclusión de un determinado tiempo histórico. María Justina Rubio de Jáuregui (la señora mayor, hija de un prócer menor) había alcanzado los cien años. Ya no vivía el presente, carecía de deseos, se hundía feliz en una especie de inconsciente eternidad.⁴⁶ En ocasión de su aniversario, "la irrupción de la turba, el tumulto insólito, los fognazos, el discurso, los uniformes, los repetidos apretones de mano y el ruidoso champagne" acabarían con su vida. "Pienso —escribe Borges— en los muertos de Cerro Alto, pienso en los hombres olvidados de América y de España que perecieron bajo los cascos de los caballos; pienso que la última víctima de ese tropel de lanzas en el Perú sería, más de un siglo después, una señora anciana".

Dos últimos relatos de este libro, "Guayaquil" y "El Evangelio

según San Marcos" reproducen evidentemente la noción del tiempo recurrente. En el primero, la histórica entrevista celebrada entre Simón Bolívar y José de San Martín, sucede de nuevo, ya no en Guayaquil sino en Buenos Aires, entre Eduardo Zimmermann (de la Universidad del Sur) y un profesor titular de Historia Americana. La conversación entablada entre los dos catedráticos impide precisar —por su confusión— quién asume el papel de uno o de otro Libertador. No obstante, el motivo histórico prevalece: en Guayaquil uno de los dos generales tuvo que ceder. En Buenos Aires, uno de los dos profesores también.⁴⁷ En el segundo relato, "El Evangelio según San Marcos", un hecho recurrente es llevado a cabo inconscientemente por quienes no parecen poseer la noción del tiempo pasado: la crucifixión de un hombre, Baltasar Espinoza, que por enseñar elocuentemente el Evangelio según San Marcos acabó por asemejarse a Cristo ante los ojos de tres seres oscura y noblemente aciagos e ignorantes.⁴⁸ En estos relatos, la recurrencia del tiempo no es una recurrencia *per se*; es una recurrencia motivada por la permanencia, en el tiempo, de un motivo que se cumple eternamente o que se posterga a sí mismo para luego ocurrir.

De *El Libro de arena* deberíamos mencionar principalmente dos relatos. Uno es "El Otro", donde el *alter ego* de Borges se aparece accidentalmente en su presente, aunque ya dicho encuentro se había producido, también accidentalmente, en el pasado. El presente de un Borges joven, (arrogante, estudiante en Ginebra), es el pasado del Borges anciano, (sosegado y ya encumbrado por su obra), del Borges que en un presente va al río Charles en Boston sin saber del otro Borges. El porvenir del segundo es aquí el presente del primero. Los relatos de "alter ego" no son extraños. Lo extraño en este caso es la ruptura de una unidad en dos unidades equivalentes y la proyección de ellas en diferentes tiempos respectivos, que no son varios sino uno solo, por lo que la unidad esencialmente se mantiene.⁴⁹

El otro relato es "Utopía de un hombre que está cansado". Aquí, un hombre (Eudoro Acevedo —Borges nuevamente disfrazado—) irrumpe en otro presente que está en el futuro. Allí encuentra a un hombre sin nombre que, como otros, está empeñado en la aniquilación del pasado por medio del olvido voluntario, en no dejar rastros en el presente ni conservar su historia ("Vivimos en el tiempo, que es sucesivo, pero tratamos de vivir sub specie aeternitatis".) Acevedo regresa al

44. Vid. "El hombre en el umbral". Op. cit., p. 143-150.

45. Jorge Luis Borges. "El Encuentro". *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Emecé, 1972, p. 49-61.

46. Vid. "La señora mayor". Op. cit., p. 109-124.

47. Vid. "Guayaquil". Op. cit., p. 109-124.

48. Vid. "El Evangelio según Marcos". Op. cit., p. 1251-36.

49. Jorge Luis Borges. "El otro". *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé, 1975, p. 9-21.

presente que era en su pasado inmediato con una tela que habrá de ser pintada dentro de "miles de años".⁵⁰

Otros dos relatos traen menciones interesantes. En "Avelino Arredondo" se intenta un inicial parcelamiento (y población) del tiempo, y luego se le abandona por un tiempo sin tiempo. Esto es: un tiempo con apariencia de eternidad ("sin tiempo") pero todavía tiempo, todavía accidente o momento en una secuencia cronológicamente ordenada (la eternidad podía apoderarse de todos los días, pero debía concluir el 25 de agosto, fecha en la que Arredondo cumpliría su empresa).⁵¹ En el relato "El libro de arena", el libro infinito (que por tal razón no tenía ni principio ni fin) lleva a su poseedor a declarar: "Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si estamos en el tiempo estamos en cualquier punto del tiempo". Esta verdad devela su humano terror.

Como se habrá podido notar en el desarrollo de este tema, la ideología borgesiana sobre el tiempo se basa constitutivamente en muy pocos autores filosóficos: Platón —básicamente—, los pensadores medievales, Bradley, Hume, Nietzsche, Schopenhauer, Bergson. Los planteamientos que discute, formula y recrea giran en torno a sus creencias. Las raíces de ellas también las conoce Borges: a Anaximandro de Mileto se remonta la noción de la infinitud del tiempo; a las doctrinas pitagóricas, la teoría cíclica de las cosas (el ciclo universal y el eterno retorno); a Jenófanes de Colofón, la negación del devenir y del movimiento del universo; a Parménides de Elea, la eternidad inmutable; a Empédocles de Agrigento, la perfección del anterior postulado parmenídico; a Leucipo de Mileto, la eternidad del movimiento; a Aristóteles el tiempo como movimiento y como número de movimiento, lo eterno fuera del tiempo; lo mortal en el tiempo y el instante como su límite; y como ya es sabido, a la tesis estoica que incide en proponer el retorno cíclico del universo (el gran año, la conflagración universal y la idéntica reproducción del todo).

A pesar de su entusiasmo metafísico, el subjetivismo borgesiano no niega el carácter objetivo del tiempo. La aceptación del tiempo de Bergson no lo exige de reconocer que la realidad no está fuera de esa condición primordial de la existencia de la materia. El tiempo es afortunada o desafortunadamente irreversible (desde el punto de vista, el *corsi e ricorsi* de Vico no excede de ser una metáfora). El tiempo y el espacio, según Einstein, no existen de por sí, al margen de la materia; antes bien, se encuentran en una interconexión universal de tal

50. Vid. "Utopía de un hombre que está cansado". Op. cit., p. 121-33.

51. Vid. "Avelino Arredondo". Op. cit., p. 149-66.

naturaleza que en ella pierden su independencia y aparecen como partes relativas de un espacio-tiempo único e indivisible. El tiempo es una proyección de la vida: así lo dicen unos versos de uno de sus poemas:

.....
*Vehemente en las batallas y apacible en las
bóvedas
sólo existe la vida.
Son proyecciones suyas tiempo y espacio,
son instrumentos mágicos del alma,
y cuando ésta se apaga,
juntamente se apagan el espacio, el tiempo, la
muerte,*

Otra confesión borgesiana suele recurrentemente citarse para confirmar que el tiempo es una tortura intelectual inventada por el espíritu para sobrecoger al espíritu con la revelación de nuestra fugaz eventualidad, o es una verdad aceptada, sin dolor, simplemente, por la misma razón.

"...Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume pero yo soy el fuego. El mundo desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges".⁵²

52. Vid. "Nueva refutación del tiempo". Otras inquisiciones, ed. cit., p. 256.

CRONICA

RUMBOS DEL INSTITUTO PEDAGOGICO

En el acto solemne de instalación del Instituto Pedagógico en el nuevo y magnífico edificio que construyera especialmente nuestro Ministerio de Educación, acto que fue presidido por el ciudadano Presidente de la República y los Ministros del Despacho el Director del establecimiento Dr. Rafael Escobar Lara y el Profesor Juan Gómez Millas, Jefe de la Misión Universitaria chilena que trabaja en dicho Instituto, señalaron en vibrantes y oportunos discursos el programa de acción educativa que corresponde a tan alto plantel científico en la vida cultural venezolana. De la disertación del Dr. Escobar Lara entresacamos los siguientes y muy útiles párrafos:

"Entre los numerosos e inquietantes problemas que presenta hoy nuestra evolución republicana, ninguno tiene la significación y trascendencia de nuestro problema educacional. En él radica la clave de muchos otros que no son sino corolarios de este punto neurálgico de nuestra vida republicana".

"Necesitamos población, vías de comunicación, política sanitaria; pero, necesitamos ante todo, formar una conciencia de nuestros derechos y deberes para con la República, y esta conciencia nacional sólo puede crearla la Escuela. De ahí, que yo considere que toda reforma u orientación fundamental de nuestros hábitos como nación debe tener su origen o punto de partida en la escuela. A ella está confiado el porvenir de las generaciones que habrán de resistir el embate de nuevas

doctrinas, de nuevas ideologías que pugnan por enseñorearse de las generaciones nuevas, minando lo que ellas tienen de básico en la tradición y la herencia histórica de nuestra patria. Orientando la escuela, capacitando y dignificando al maestro, habremos realizado una obra del más puro y acendrado republicanismo".

"Este Instituto Pedagógico, que hoy inicia una nueva vida, con la decidida cooperación del Ejecutivo Federal, está llamado a realizar en nuestro medio una doble misión. Será un centro de estudio y perfeccionamiento para los futuros profesores de la Enseñanza Secundaria y Normalistas del Estado y será también, un centro de Cultura Superior donde se remoce y oriente nuestra anquilosada cultura humanista, que haciendo a un lado viejos y rutinarios sistemas académicos, tome un ritmo nuevo y creador, aborde el estudio de los problemas del momento que vive hoy el mundo y proyecte sobre nuestro medio una orientación positiva, para reinspirar en nuestra tierra nuevas formas de convivencia donde sea una realidad concreta el respeto al derecho ajeno y el reconocimiento del deber que el ejercicio de todo derecho envuelve".

"Necesitamos con urgencia la formación de un fuerte grupo dirigente, con una conciencia clara de los peligros que amenazan nuestra vida republicana; con una filosofía que le permita comprender cuál será la solución de los problemas que confronta hoy nuestra patria, que lleve su acción renovadora y cultural a todos nuestros estratos sociales. Si la obra de este Instituto puede contribuir a esta renovación indispensable en la vida de la patria, habrá cumplido así el objetivo precioso que sea dable señalarle".

"No olvidemos que nuestra riqueza lleva envuelta un peligro. Si no afianzamos nuestra nacionalidad, formando una sólida y compacta conciencia nacional, podremos ser presa fácil de una potencia cualquiera que necesite para sus finalidades de orden político de nuestros innumerables recursos materiales. Formando esa conciencia habremos dignificado la República, habremos puesto una valla a las ambiciones de otros países, que pueden mirarnos como una presa fácil para sus designios imperialistas; y, finalmente, contribuiremos a crear en un mañana no lejano, una Venezuela grande, unida, libre, cual lo soñó nuestro Libertador y como debemos construirla nosotros".

El Profesor Juan Gómez Millas trató especialmente en su discurso las relaciones entre Estado y Educación y la primordial función educativa que compete al Estado Moderno. De su disertación son las frases que transcribimos:

"El Estado moderno impulsa el desarrollo de la función educacional y la orienta en el sentido de sus conveniencias nacionales y de los inte-

reses sociales. La educación ha llegado a ser uno de los resortes de la vida moderna, un elemento primordial en la política".

"Y aquí, en América, esta cuestión reviste, caracteres de mayor gravedad. Los Estados americanos están llamados a cumplir para con la comunidad humana deberes esenciales que cada día se precisan mejor y, por su parte, el mundo reclama a cada momento la presencia del continente americano en la solución de los complicados y amargos problemas que lo afectan; el destino que hoy se elabora en otros continentes influirá en nuestro propio destino. Vivamos alertas, por tanto superemos nuestras bases técnicas y culturales y tomemos conciencia recia de nuestra propia nacionalidad y de nuestras capacidades humanas y productoras".

"La hora romántica ha pasado. La hora que se anuncia es de esfuerzo vital, de tensión nerviosa y de máxima capacitación; y ello nos obliga a elevar la dignidad moral de los pueblos americanos a formar juventudes preparadas en las técnicas de explotación y defensa de nuestros países y pueblos conscientes, disciplinados y aptos para la actividad productora".

El Instituto Pedagógico Nacional y las Escuelas Normales que cada día mejoran sus condiciones materiales de existencia, están obligadas a inspirarse en altos conceptos de nacionalidad y americanismo y en ideas claras respecto de la función del profesorado y de las tareas de la escuela primaria y secundaria".

"Porque asistimos a una renovación de los conceptos que han servido de fundamento a la educación y de los ideales que la han orientado hasta el presente".

"La escuela por la ilustración ya no basta hoy día: lo que la vida actual reclama es la escuela para la nacionalidad, en servicio permanente y activo de los intereses sociales".

"La vida de los países americanos, su prosperidad, su eficiencia, y aun podríamos decir su libertad, dependen de la capacidad de sus industriales, comerciantes, agricultores, y profesionales cuya preparación está vinculada al valor y a las orientaciones de la educación secundaria y especial. Y esto se vincula en parte no despreciable a la preparación y espíritu público del profesorado correspondiente. Por eso, sobre este Instituto Pedagógico, cuya tarea es formar esos profesores, podéis hacer recaer una significativa responsabilidad en el porvenir de la República".

Por la naturaleza misma de su tarea, es este un Instituto de enseñanza Superior. De acuerdo con una experiencia, que ahora es universal,

no bastará que el joven que a él se incorpora entre en contacto con los últimos progresos de las ciencias: Será también indispensable que su espíritu y su voluntad se adiestren en los métodos de investigación científica, única manera de que pueda comprender el valor de las ciencias que mañana va a enseñar a la juventud venezolana y desarrollar las aptitudes que lo harán contribuir al adelanto de esa misma ciencia en su propio país".

"El Instituto Pedagógico Nacional va a trabajar con dos cosas que son extremadamente delicadas: con la verdad y con la juventud. Por eso es por lo que las condiciones generales en que se desenvuelva su trabajo y la preparación científica que en él se imparta deben constituir una garantía segura para la comunidad nacional en que va a vivir y a la cual le va a aportar su energía constructiva".

REVISTA NACIONAL DE CULTURA

Año I, Nº 4, Caracas, febrero, 1939.

COLABORADORES

PEDRO DIAZ SEIJAS. Egresado del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, en la especialidad de Castellano, Literatura y Latín en 1946. Ha publicado numerosos estudios críticos, especialmente de Literatura Venezolana e Hispanoamericana.

Ha sido Vicepresidente del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Forma parte del Consejo Directivo del Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos". Actualmente es Jefe del Departamento de Castellano, Literatura y Latín del I.U.P.C.

AURA BARRADAS DE TOVAR. Profesora egresada del I. U. P. C. en la Promoción Eloy González (1951). Es autora de libros de texto para Educación Secundaria y colaboradora de la Revista *Letras*.

Realizó estudios de post-grado en el I.U.P.C. y fue, durante años, profesora de Literatura Española en el Depto. de Castellano, Literatura y Latín del I.U.P.C. Actualmente está jubilada por el Ministerio de Educación.

IGOR DELGADO SENIOR. Abogado (1964) y Licenciado en Letras (1968) por la Universidad Central de Venezuela. Hizo su post-grado en Letras en la U.C.V. y fue Coordinador General de la Dirección de Cultura de dicha Universidad. Actualmente desempeña el cargo de Coordinador de Asuntos Internacionales de la U.C.V.

PATRICIA THOMAS DE ARENAS. Egresada de la Universidad de Londres y del Queen Mary College en Francés e Inglés. Realizó post-grado de Ciencias Sociales y Administración en el London School. Cursa la Maestría de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Central de Venezuela y se desempeña como profesora de Inglés en el Departamento de Idiomas Modernos del I.U.P.C.

BUENAVENTURA PIÑERO DIAZ. Graduado del I.U.P.C. Maestro y Doctor por la Universidad Nacional Autónoma de México. Colaborador de la *Revista de la Universidad de México*, *Revista de Literatura Hispanoamericana* (L.U.Z.), *Revista de la Asociación Hispana de Escritores* (España), *Manatí* y *Xilote*, Profesor del Departamento de Castellano e Investigador del C.I.L.L.A.B.

ARGENIS PEREZ HUGGINS. Egresado del I.U.P.C. Cursó Estudios de Maestría en Letras Hispanoamericanas en el I.U.P.C. y U.C.V. Colaborador de *magen*, *Letras*, *Revista del Instituto Pedagógico*. Profesor del Departamento de Castellano e Investigador de C.I.L.L.A.B.

ITALO TEDESCO. Profesor de Literatura Hispanoamericana en el I.P.U.C. Ha realizado cursos de post-grado en la Universidad de Río Piedras (Puerto Rico), en el Instituto Universitario Pedagógico de Caracas y en la Universidad Central de Venezuela. Adelanta investigaciones sobre la actual narrativa hispanoamericana, desde el Seminario que dicta en la Especialidad.

SALVADOR TENREIRO. Alumno del último semestre en la especialidad Literatura y Lengua Castellana del I.U.P.C. Colaborador de la Revista *Imagen*. Publicó un poemario titulado "Razón de Amor" en Ediciones Estudiantiles del P.E.C.

IRASET PAEZ URDANETA. Egresado en el año 70 del I.U.P.C. y de la U.C.V. Asiduo Colaborador de revistas nacionales e internacionales especializadas en lingüística y literatura. Profesor del Departamento de Castellano, Literatura y Latín del I.U.P.C. En la actualidad se encuentra estudiando un post-grado de lingüística en los Estados Unidos.

El Consejo de Redacción de la Revista "Letras" expresa las más sinceras gracias al Profesor Luis Domínguez por su amplia colaboración en el diseño de dicha revista y por la elaboración de varios dibujos que ilustran algunos artículos de esta edición.

NOTICIAS DEPARTAMENTALES

Reorganización del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios "Andrés Bello"

El Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios "Andrés Bello", inició sus actividades hace más de diez años, en 1965, al conmemorarse entonces los cien años de la muerte del insigne humanista venezolano. Su propósito fue, esencialmente, sustentar la Cátedra Andrés Bello, con la que se quiso divulgar de manera permanente el vasto campo de estudios que alcanzó el pensamiento bellista, muy particularmente en la investigación literaria, en la gramatical y la filosófica. Mucho se hizo entonces: se dictaron cursillos y se ofrecieron ciclos de conferencias en relación con la vigencia de las ideas de Bello en esos diferentes aspectos de su obra; y finalmente, se realizó un seminario sobre su teoría gramatical, tan fecunda y moderna aún en nuestros días.

Desde ese año de su fundación, el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios "Andrés Bello", ha tenido a su cargo la organización y orientación de los cursos de actualización en Lingüística y Literatura que el Instituto Pedagógico de Caracas ha venido ofreciendo a los profesores de educación media del país. Esta labor se complementa ahora con las modificaciones que han sido previstas en el nuevo reglamento que, desde este año, regirá sus actividades. Los propósitos se encauzan, de esta manera, hacia la investigación lingüística y literaria. En tal sentido, se han organizado tres secciones de trabajo: la Sección de Lingüística y Dialectología, que tiene a su cargo la delimitación de las zonas dialectales de Venezuela y el propósito de orientar toda investigación de lingüística teórica a través de la Cátedra Andrés Bello; la Sección de Estudios Literarios, dedicada a estudiar los valores narrativos venezolanos e hispanoamericanos y a la indagación y aplicación de una metodología básica de la crítica literaria moderna; y la Sección de Bibliografía y Documentación, destinada a orientar y sistematizar las técnicas de investigación bibliográfica y a reunir todos los materiales de índole

documental concernientes al estudio de nuestra lengua, de la literatura nacional, la hispanoamericana y la española.

El cuerpo directivo del Centro ha quedado integrado así: Consejo Directivo: profesores, Oscar Sambrano Urdaneta, Luis Quiroga Torrealba y Luis Valero Hostos; Adjuntos: profesores Minelia de Ledezma, Francisco D'Introno, Buenaventura Piñero, Argenis Pérez H., Luis Rafael Yépez y Rafael Angel Rivas.

ACTIVIDADES DEL C. I. L. L. A. B. PROGRAMADAS PARA EL PRIMER PERIODO DE 1976

Sección: Investigación Literaria

1. Seminarios
 - 1.1. Cátedra "Jesús Semprum": Seminario Libre sobre "Orientación Metodológica Literaria", dictado por el Profesor Buenaventura Piñero D.
 - 1.2. Cátedra "Rómulo Gallegos": Seminario Libre sobre "Lo folklórico en la Literatura Venezolana" a cargo del Profesor Argenis Pérez H.
2. Conferencias
 - 2.1. 20 de Abril de 1976: Conferencia del Dr. José Antonio Castro (Universidad del Zulia), acerca de la Sociología del hecho literario.
 - 2.2. 22 de Abril de 1976: Conferencia del Dr. Víctor Fuenmayor R. (L.U.Z.), sobre Semiología Literaria.
 - 2.3. 28 de Mayo de 1976: Coloquio sobre Semanálisis, dirigido por el Prof. Juan Gregorio Rodríguez Sánchez (L.U.Z.)

Sección: Lingüística y Dialectología

Cátedra "Andrés Bello"

1. Estudio y divulgación del pensamiento gramatical de Bello. En esta sección se han programado las siguientes charlas:
 - 1.1. **Vigencia de Bello en la literatura y la lingüística.**
Ponente: Profesor Pedro Díaz Seijas.
Fecha: 22 de marzo. Lugar: IUPC.
 - 1.2. **Historia del Pensamiento gramatical de Bello.**
Ponente: Profesora Minelia de Ledezma.

- 1.3. **El Pensamiento Gramatical de Bello y la lingüística estructural.**
Ponente: Profesor Luis Quiroga.
Fecha: 10 de mayo. Lugar: IUPC.

- 1.4. **El pensamiento gramatical de Bello y la lingüística generativo-transformacional.**
Ponente: Profesor Francesco D'Introno.
Fecha: 7 de junio. Lugar: IUPC.

2. Estudio e investigación sobre teoría lingüística. El adjunto de esta sección, Profesor F. D'Introno, está realizando dos investigaciones sobre sintaxis del español cuyos resultados se darán a conocer en los siguientes congresos internacionales:

- 2.1. **Alternancia le/lo en el español de Venezuela.** Simposio sobre Dialectología del Caribe. Universidad de Puerto Rico. 1-4 de abril de 1976.

- 2.2. **Spanish "se" and the Specific Subject Constraint.** Congreso de la Linguistic Society of America. Universidad de New York en Oswego. 21-26 de julio de 1976.

SEMINARIO DE DIALECTOLOGIA

Delimitación de las Zonas Dialectales de Venezuela.

1. Se continuará la investigación que desde hace tres años se está realizando para delimitar las zonas dialectales del país.

Durante el primer semestre del presente año, se seguirá analizando el material recogido en los trabajos de campo cumplidos en el Distrito Federal y en los estados Aragua, Carabobo, Lara, Yaracuy, Falcón, Zulia, Sucre, Miranda y Nueva Esparta.

Este estudio conducirá a obtener una muestra verdaderamente confiable de las características léxicas, morfosintácticas y fonéticas de las poblaciones encuestadas.

2. Los alumnos del Seminario continuarán participando, como hasta ahora lo han hecho, en la investigación. A cargo de ellos ha estado la transcripción literal del material grabado que se ha recogido en cada exploración. A la vez realizarán trabajos de campo en las parroquias de Macarao y San Juan del Distrito Federal.

ACTIVIDADES DE EXTENSION

COLABORACION DEL DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATIN CON EL DEPARTAMENTO DE LENGUAS DE LA DIRECCION DE PLANEAMIENTO DEL M. E.

El Departamento de Lenguas de la Dirección de Planeamiento del Ministerio de Educación realizó durante el pasado mes de febrero unas jornadas docentes con coordinadores y jefes de departamentos de lenguas de los diferentes liceos capitalinos. Tales jornadas estuvieron destinadas a iniciar la actualización de los contenidos de los actuales programas y proposiciones de trabajo, a nivel de educación media, a fin de ponerlos cónsonos con el estado actual de los conocimientos adquiridos por las investigaciones lingüísticas, el desarrollo de una metodología en el análisis literario y el despertar de latentes contenidos que favorezcan el desarrollo de una verdadera conciencia nacional.

Para tal evento, el Despacho solicitó la colaboración del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, a través de su Departamento de Castellano, Literatura y Latín. Considera —según opinión expresada— que se hace necesario que nosotros comuniquemos nuestras experiencias a la población profesoral que se desenvuelve en el mencionado nivel.

Conscientes de que la actualización debe ser una tarea constante, y más aún en un mundo cambiante como el nuestro, se accedió a participar en las referidas jornadas. Fueron designados, como ponentes, los profesores Josefina Falcón de Ovalles y Luis Alvarez, por el área de Lingüística; por el área de Literatura, Buenaventura Piñero y Pedro Díaz Seijas.

Josefina Falcón de Ovalles expuso la necesidad de estar conscientes sobre lo que tendrá que ser la orientación futura de la enseñanza-aprendizaje de nuestra lengua; disertó sobre la terminología manejada actualmente y su característica envolvente y generalizante; analizó el marco conceptual y su tradición significativa y propuso soluciones encaminadas por el sendero de la gramática generativa y transformacional.

Luis Alvarez, por su parte, dentro de la misma concepción anterior, destacó el problema de la necesidad de un tratamiento científico de los hechos de lengua, acorde con el desarrollo tecnológico. Explicó metas contenidas en las dos grandes corrientes lingüísticas del siglo XX: el Estructuralismo y la Gramática Transformacional, y sus posibilidades de aplicación a nivel medio; esto fue ejemplificado con una temática tomada de los programas en estudio. Otro elemento teórico de singular importancia fue la discusión del trabajo intitulado "Oraciones personales e impersonales. Problemática de una clasificación", publicado en el N° 31 de **Letras**.

Buenaventura Piñero, al describir la realidad programática

en el área de literatura y al señalar el predominio de métodos formales en el tratamiento de hechos literarios, centró su exposición y posterior discusión en la necesidad de abrir un panorama más amplio para tales actividades. Señaló que si no vamos más allá de la gramática de una obra, corremos el riesgo de perder gran parte del mensaje que toda obra literaria representa. Destacó la importancia de diferenciar el signo-texto del signo lingüístico y avanzar así hacia la consecución de lo que llamó una sociología integral. El estudio de una obra literaria, desde este ángulo, podrá dar cuenta, no sólo de la riqueza —o pobreza— idiolectal de un autor determinado, sino también de la producción grupal que tal obra representa, como producto socio-económico que, en última instancia, es.

Clausuró las jornadas, Pedro Díaz Seijas. Realizó una interesante conversación sobre literatura venezolana y realidad social. En este aspecto expresó múltiples e inobjectables consideraciones acerca de la nacionalización de la conciencia del docente medio; de la realidad que lo envuelve y lo condiciona; de la lucha desesperada que tiene que librar con unos medios de comunicación cada días más consumistas, más disociadores, más alienantes. Habló también sobre la importancia que tiene la literatura nacional en estos menesteres y formuló críticas a la conducción de los citados medios masivos y su virtual enfrentamiento con el desarrollo educativo en general.

Los resultados —a nuestro juicio— fueron buenos. Por una parte, los profesores asistentes vislumbraron la necesidad de la actualización constante; solicitaron del Despacho de Educación, la extensión de estos planteamientos a la gran masa de maestros de lengua tanto de Caracas como del interior de la República; comprendieron la posibilidad de formar un alumnado crítico, a través del enjuiciamiento de diferentes corrientes de opinión; pidieron la ampliación de los cursos de post-grado, a fin de que estas realidades cuenten con más concedores y defensores, que hagan posible las transformaciones planteadas.

Por otra parte, el Departamento reforzó viejos lazos de unión con sus egresados y muchos de ellos se incorporaron a nuestros cursos de post-grado en lingüística y literatura hispanoamericana.

L. A.

LENGUAS CLASICAS

Entre las actividades de extensión realizadas por la Cátedra de Lenguas Clásicas del Departamento de Castellano, Literatura y Latín durante el año de 1975, se destacaron los cursos denominados Actualización en Latín, Niveles I y II, y Latín para biólogos, dictados por los profesores María Mercedes Ojeda y Germán Flores.

El primero de estos cursos se planificó sobre el supuesto de que los asistentes, siendo profesores de Castellano, poseían los conocimientos básicos de morfología y sintaxis castellanas que permitirían obviar las dificultades que normalmente se presentan en la enseñanza del latín.

De acuerdo con esta premisa se programó un mínimo de conocimientos de morfología y sintaxis latina que permitieran a los cursantes avanzar rápidamente en la traducción de textos. Para lograr este objetivo se seleccionaron lecturas sencillas, pero cuyo contenido ofreciera elementos de interés para personas adultas y profesionales. El resultado de estos dos cursos de actualización puede ser calificado de excelente, ya que se logró ampliamente el objetivo propuesto. Los alumnos respondieron positivamente, hasta el punto que en el corto lapso de 2 semestres pudieron llegar a traducir textos seleccionados de autores latinos como Ovidio, Cicerón, Plinio el Joven y otros.

El curso denominado Latín para biólogos representó una interesante novedad, ya que por primera vez se ofrece un curso de este tipo. El trabajo se orientó al conocimiento de la nomenclatura usada en Botánica y Zoología, de acuerdo con las normas básicas de la sintaxis latina. Los alumnos realizaron el trabajo de recopilación de nombres botánicos y zoológicos clasificados en Venezuela, estudiando conjuntamente algunas raíces griegas que forman parte de la nomenclatura en anatomía y química.

Para el 1er. período del presente año lectivo la Cátedra de Lenguas Clásicas ha planificado ofrecer de nuevo los cursos mencionados.

M. M. O.

PINCON SALAS Y EL 40 ANIVERSARIO DEL I.U.P.C.

Con motivo de cumplirse los cuarenta años de fundado el Instituto, años de duro batallar para darle en forma definitiva su fisonomía de Instituto de Estudios Superiores, traemos al recuerdo de profesores y alumnos, el editorial que escribiera el distinguido ensayista Mariano Picón Salas, en la Revista Nacional de Cultura N° 4, febrero de 1939, con motivo de trasladar el Pedagógico a la nueva sede de El Paraíso. El referido editorial despierta gran interés para pensar y reflexionar acerca de la búsqueda y destino de nuestra Casa de Estudios, cuyo rumbo, en la exacta dimensión de la palabra, no ha podido encontrar todavía; no obstante, el esfuerzo de muchos educadores que han luchado por hacer de él una institución ampliamente democrática, con libertad de acción, deseosa de normas que permitan mayor flexibilidad en la cátedra, un mejor sistema de selección de docentes, una programación y planificación más ajustada al ritmo del país, y que todo ello conlleve a un producto humano de calidad, capaz de sensibilizar la juventud, necesitada con premura de

orientación hacia los altos valores venezolanos. Una formación con miras al futuro del país y no teñida de interés histórico de grupos, ya que esto cambiaría la perspectiva de la nación, urgida en su desarrollo, su libertad y en la formación de sus ciudadanos; pero si se distorsionan estos ideales no se podrá "comprender de manera integral los arduos problemas de la nación y de llevar su impetu de cultura hasta la entraña misma del pueblo".

No podemos negar en forma rotunda, que el Instituto no haya cumplido una meritoria labor en la formación de un profesorado nacional que ha contribuido, dentro de sus limitaciones, a la educación venezolana; pero los fines de esa corporación están proyectados más allá. A cubrir las necesidades de un hombre nuevo que será el nuevo venezolano interesado en el desarrollo y liberación político-económico y cultural del país.

Ojalá que el mensaje del maestro Picón Salas, despierte preocupación e interés a los responsables de dirigir la educación en estos momentos álgidos de nuestra historia, a objeto de que se formen en el Instituto "equipos de hombres decididos que más allá de la limitada rutina profesional sean capaces de la mirada amplia, que sin desdeñar el estudio analítico de los hechos realicen, también la síntesis; que sobre las episódicas circunstancias vayan creando y preparando su futuro como tarea y plan colectivo que requiere previsión, sagacidad, voluntad de las generaciones dispuestas a asumir su responsabilidad histórica".

L. R. Y.

HUMANIDADES SUPERIORES

Durante el presente mes de febrero, el Instituto Pedagógico Nacional se ha instalado en su nuevo edificio que es sin duda, por la amplitud y magnificencia arquitectónica, una de las más bellas construcciones escolares, si no la más bella que se haya levantado en la activa Venezuela de los últimos meses. Espaciosas salas de clase, anfiteatros y laboratorios, campos de juego, terrazas y jardines dan a este establecimiento una calidad y un ámbito material susceptible de aprovecharse, también, en una obra espiritual inten-

sa. Puede ser esta gran casa mucho más que un centro de estudio y perfeccionamiento para los futuros profesores de Educación Secundaria de la República; le compete la misión y el destino de convertirse en el hogar orientador de nuestra quebrantada cultura humanística. Y en esta respetable pero manoseada palabra "Humanidades", quisiéramos aludir no sólo a un tipo de enseñanza académica, conservadora de viejas tradiciones, sino con su originario sentido renacentista a una educación integradora y universal proyectada —como lo soñaban aquellos creadores del alma moderna en la Italia de hace cuatro siglos— a la completación estética, moral, física e intelectual del hombre. Frente a las Humanidades clásicas pueden existir —como ya lo dijo alguna vez nuestro gran Cecilio Acosta— las Humanidades modernas.

Si algún sentido puede dársele en un país como el nuestro a los altos estudios humanísticos, es el de oposición a la pura enseñanza rutinaria y profesionalista que pesó tanto tiempo sobre nuestros envejecidos sistemas didácticos. El problema de la educación en Venezuela en los días que estamos viviendo, comporta dos aspectos, tan indisolublemente unidos entre sí, que no pueden aislarse ni fragmentarse; por una parte, las dictaduras toscas e improgresivas que gravitaron sobre el país hasta 1935 nos entregaron una inmensa población campesina analfabeta a la que el Estado debe dar —y en poco tiempo— un destino espiritual y económico. No solo se trata de llevar a esas masas rurales —como podría creerlo una superficial filosofía— el libro y la escritura. Se trata de algo más: de mejorar desde un punto de vista físico y moral sus formas de convivencia; de incorporarlos de manera activa y creadora a la producción nacional y a la vida jurídica de la patria. Pero ni este ideal que ahora sensibiliza profundamente el país y que de cierta manera está orientando nuestra Política educacional de los tres últimos años, pudiera realizarse si no existe en Venezuela un fuerte grupo ductor, de ágil y comprensiva mentalidad moderna capaz de iniciar tan seria tarea de adiestramiento colectivo. Una "élite", no en el sentido pretenciosamente exhibicionista y adornado que ordinariamente se asocia a esta palabra, sino en el más alto y responsable de comprender de manera integral los arduos problemas de la nación y de llevar su impetu de cultura hasta la entraña misma del pueblo. La cultura superior que en otras épocas de nuestra azarosa vida republicana se consideró como adorno o pedestal individual asumirla, así, en este mo-

mento renovador de la patria, un profundo valor y significado social.

Por eso, nos entusiasma la idea de un establecimiento que más allá de la limitada y circunscrita enseñanza profesionalista asuma en la formación moral e intelectual de nuestro país una misión semejante a la que la famosa Escuela Normal Superior ha llenado en la vida espiritual francesa o a las que las buenas Facultades de Letras y Filosofía comienzan a cumplir en algunas repúblicas hermanas del Continente. Por la variedad de sus estudios, el nuevo Instituto pudiera satisfacer entre nosotros, tan alta urgencia cultural. Sin que se renuncie al cometido de dotar a nuestra educación secundaria de un profesorado eficiente, muchas cátedras nuevas del Pedagógico abiertas a los estudiosos serían susceptibles de convertirse en centros de investigación organizada y creadora en muchas formas de la cultura humanística y científica que solo han tenido en Venezuela un desarrollo esporádico y débil. Los estudios filológicos y lingüísticos que hasta ahora solo se abordaron entre nosotros con un método dogmático o preceptivo sin descubrir ni abundar su profundo valor social y psicológico; los estudios de Historia social y económica y los estudios geográficos capaces de ayudarnos a la exploración sistemática de nuestra realidad nacional, frecuentemente envuelta en un vano y gaseoso retoricismo. Equipos de hombres decididos y estudiosos que más allá de la limitada rutina profesional sean capaces de la mirada amplia; que sin desdeñar el estudio analítico de los hechos realicen, también, la síntesis; que sobre las episódicas circunstancias vayan creando y preparando el futuro como tarea y plan colectivo que requiere previsión, sagacidad, voluntad de las generaciones dispuestas a asumir su responsabilidad histórica. Tal es y debe ser el camino y finalidad de la Cultura en este interesante minuto de nuestra Historia contemporánea.

No es, ni tiene por qué ser antitético este espíritu filosófico, esta amplia concepción y comprensión del mundo que ya quisiéramos como fuerza operante en nuestra vida cultural, con la tendencia técnica y práctica que es otra imposición de nuestra época. Contra el esterilizado y falso humanismo de Academia que se contenta con la muerta veneración del pasado, es posible erigir otro que sin negar el valioso legado de las generaciones y las épocas anteriores trate

de vivificarlo y conjugarlo en tiempo presente, armonizarlo con las urgencias y soluciones de hoy. En un Humanismo así, habían ya soñado aquellas grandes almas universales del Renacimiento italiano en quienes el amor de la belleza antigua no agotó ni disminuyó su profunda y emocionada vivencia contemporánea. Y al mismo tiempo que compulsaban un texto clásico contribuían a crear el moderno sistema de las ciencias de la naturaleza, y fecundaban de su acción e individualidad potente, en la Política como en el Arte, en la empresa económica como en la Filosofía, el ambiente en que vivieron. Plenitud e integración humana que ahora vuelve a añorar un siglo disgregado y convulso como el nuestro, y sin las cuales no parece concebible la auténtica validez y eficacia educativa.

De Institutos de Cultura moderna como el que nuestro Ministerio de Educación acaba de establecer magníficamente en una de las más bellas avenidas suburbanas y en uno de los más bellos edificios de Caracas, podría empezar a irradiar sobre el país un impetu espiritual de esos que contribuyen a rehacer y mejorar la vida profunda de los pueblos. Hay en Venezuela como augurio optimista para la acción, fe y entusiasmo y una nueva actitud de estudio y trabajo que son los elementos necesarios para esta recuperación material y moral de la patria en que los venezolanos de hoy estamos empeñados. Y ya hemos tratado de definir desde las páginas de esta Revista, el papel que en semejante tarea histórica incumbe a la Cultura.

Revista Nacional de Cultura. Año 1. N° 4. Febrero de 1939.

RAFAEL ESCOBAR LARA Y JUAN GOMEZ MILLAS
EN EL 40 ANIVERSARIO DEL I.U.P.C.

Al arribar nuestro Instituto a los cuarenta años de existencia —1936-1976—, sea propicio el momento para evocar el nombre del doctor Rafael Escobar Lara, quien para febrero de 1939, era director de nuestra Casa de Estudios y recibía la nueva sede, donde todavía desennuelve sus actividades el personal directivo y administrativo, suerte de casa rectoral en el cuadragésimo aniversario. Y sea propicio igualmente, para recordar al profesor Juan Gómez Millas, jefe de la misión universitaria chilena, la cual vino a contribuir

hondamente en la formación de educadores para la nueva orientación en la Enseñanza Secundaria y Normal, mediante los buenos oficios del conocido ensayista y Profesor Mariano Picón Salas, quien para el momento desempeñaba el cargo de Superintendente de Educación Nacional.

En aquel 4 de febrero de 1939, la Revista Nacional de Cultura publicó una rónica titulada "Rumbos del Instituto Pedagógico", en donde destaca fragmentos de los discursos pronunciados por Escobar Lara y Gómez Millas, a través de los cuales se destaca la visión y preocupación por el hecho educativo venezolano como eje esencial para "formar una conciencia de nuestros derechos y deberes para con la República, y esta conciencia nacional solo puede crearla la Escuela". Así se expresaba el Dr. Escobar Lara, y con una perspectiva en el devenir afirmaba: "Formando esa conciencia habremos dignificado la República, habremos puesto una valla a las ambiciones de otros países, que pueden mirarnos como una presa fácil para sus designios imperialistas". Por su parte, el profesor Gómez Millas, con un criterio renovador decía: "El Estado moderno impulsa el desarrollo de la función educacional y la orienta en el sentido de sus conveniencias nacionales y de los intereses sociales".

"Y aquí, en América, esta cuestión reviste carácter de mayor gravedad. Los Estados Americanos están llamados a cumplir para con la comunidad humana deberes esenciales que cada día se precisan mejor y, por su parte, el mundo reclama a cada momento la presencia del continente americano en la solución de los complicados y amargos problemas que lo afectan; el destino que hoy se elabora en otros continentes influirá en nuestro propio destino. Vivamos alertas, por tanto; superemos nuestras bases técnicas y culturales y tomemos conciencia de nuestra propia nacionalidad y de nuestras capacidades humanas y productoras". ¡He ahí! a un maestro hablando al mundo, a un continente, a un país y señalando rumbos para la educación del Siglo XXI.

L. R. Y.

PRIMER SIMPOSIO DE DOCENTES E INVESTIGADORES DE LA LITERATURA VENEZOLANA

A.P.H.

Auspiciado por el I.U.P.C., y con la operatividad manifiesta del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello", de pendiente del Departamento de Castellano, Literatura y Latín, se celebró en noviembre del año pasado el PRIMER SIMPOSIO DE DOCENTES E INVESTIGADORES DE LA LITERATURA VENEZOLANA.

De singular importancia para la docencia y la investigación en nuestro país, fue este evento. A él llegamos después de una tenaz y empeñosa labor. Fueron muchas y difíciles las reuniones preparatorias para diseñar y programar el acontecimiento que nos ocupa. Contactos con las Universidades, con personalidades de largas ejecutorias en la actividad literaria de Venezuela; movilización para que las autoridades de nuestro plantel tuvieran cabal conocimiento de la importancia de estructurar el Simposio; formulación de los principios básicos que irían a justificarlo; en fin, y a partir de la coherencia interna del núcleo organizador: Oscar Sambrano Urdaneta, Pedro Díaz Seijas, Valero Hostos, Luis R. Yépez, Buenaventura Piñero, Edgar Colmenares, Manuel Ber-

múdez, Ernestina Salcedo Pizani, Argenis Pérez H., se inauguró el 26 de noviembre del pasado año este evento que, sin duda, signará el futuro de la Literatura venezolana a nivel docente e investigativo.

En el discurso inicial, Pedro Díaz Seijas sostuvo, entre otras cosas, lo siguiente:

"...el poder formativo de la Literatura venezolana es tanto y hasta más que el de la misma Historia Patria; porque la Literatura en todas sus manifestaciones, se nutre de la Historia. Pero de una Historia más trascendente: la historia del hombre venezolano. La narrativa, la poesía, el teatro, el ensayo nacionales, contienen núcleos fundamentales en los que el arquetipo hace su aparición, a veces sin que el escritor haya podido desprenderse o desentenderse de esa intromisión".

En esas formulaciones está latente la conciencia de que nuestra literatura es imprescindible no sólo para la comprensión del ser venezolano, sino para hacer frente a la "desintegración en que estamos amenazados de caer". En efecto, las sesiones de trabajo demostraron, en cierta manera, la unanimidad de los asistentes en concebir la enseñanza y la investigación de la literatura nacional como vitales para la detección de una fisonomía cabal del venezolano. En estas sesiones, donde estuvieron presentes significativas representaciones de la Universidad del Zulia, U.C.V., Universidad "Andrés Bello", Centro de Estudios Latino-Americanos "Rómulo Gallegos", Universidad de Oriente, Colegios Universitarios e Instituto Pedagógico de Caracas, las intervenciones estuvieron persuadidas por una honda preocupación en torno a la infravaloración de que es objeto nuestra Literatura, tanto a nivel de los programas de Educación Superior, como en Media y, en general, en los momentos fundamentales de la vida nacional; esto no sólo atañe a lo que podríamos llamar la literatura "cultura" en Venezuela, sino, de igual forma, al desamparo en que se hallan las manifestaciones orales y escritas del folklore, así como la literatura indígena. Es indudable que el contenido de los informes presentados, en ese sentido, por las diferentes Instituciones asistentes al Simposio, es desigual en lo que respecta al tratamiento de nuestra literatura; pero un balance objetivo nos dirá que, en conjunto, se ha hecho muy poco por comprender en su diacronía y sincronía, en su proyección pragmática y espiritual, el hecho literario venezolano. En ese aspecto, fueron certeras las intervenciones de Díaz Seijas, Sambrano Urdaneta, Gustavo Luis Carrera, José Antonio Castro, Augusto Germán Orihuela, Adriano González León, Emerson Rodríguez, Adolfo Rodríguez, y muchos otros compa-

ñeros que estuvieron a nuestro lado en los días de noviembre del pasado año.

Pero el Simposio no se quedó en el diagnóstico feroz, descarnado de una situación. De él salió un cuerpo considerable de Recomendaciones y Resoluciones muy operativas cuyo corolario central es la DECLARACION DE CARACAS donde están, a nuestro juicio, lo que llamaríamos desenfadamente, si se quiere, los "fundamentos epistemológicos" de lo que debe ser el futuro de la Docencia y la Investigación de la Literatura venezolana. En efecto, en las consideraciones previas a las recomendaciones específicas emanadas del Simposio, se sostiene que

"Entendemos la literatura nacional como parte importante del patrimonio cultural e inalienable de un pueblo, y sostenemos la idea de que todo menosprecio o marginamiento de esa literatura y de su estudio es una forma de expresión del espíritu neocolonialista, que disfrazado a veces de pretensiones tecnológicas, condiciona en la política educativa del país una peligrosa disminución de las materias humanistas".

Esta formulación responde a una clara visión del proceso de erosión de lo nacional que vive nuestro país. En la medida en que nuestros valores esenciales puedan ser distorsionados e incorporados a la industria cultural como una mercancía más; en la medida en que se opere eso que llama Marcuse una "desublimación de la cultura"; en la medida en que los mass-media impongan sus patrones y vayan generando una estructura ideológica a contrapelo de la vida espiritual de la nación, en esa medida, nuestra literatura y los valores implícitos en ella quedarán reducidos a cenáculos o a servir de trampolín para la penetración extranjera con el beneplácito silencioso y alcahuete de los Quislings criollos, que disfrazan su entrega con una "tecnología" a ultranza, totalmente desprovista de levadura nacional. Esto no significa que querremos convertir en coto cerrado nuestra creación literaria; al contrario, creemos que una afirmación del espíritu nacional no es incompatible con la asimilación de esquemas culturales que puedan enriquecerlo. Las obras de Cortázar, de García Márquez, Vargas Llosas, Arguedas, Garmendia o Adriano González, están persuadidas de la vida de sus propias tierras junto al elan promisorio que les aportan las experiencias culturales de la vanguardia europea. Pero de allí, a convertirnos en aculturados, en cómplices de nuestra propia disolución espiritual, eso no lo podemos tolerar; porque si nuestra economía, nuestra política, nuestras costumbres, nuestra actual percepción del mundo se hallan en función de los esquemas ideológicos suministrados por la penetración extranjera, por la televisión y la radio, por el cine; por lo menos, como docen-

tes e investigadores venezolanos, se nos impone salvar esa vital parcela de la vida nacional que es nuestra literatura; de allí que uno de los apartes de la DECLARACION DE CARACAS, emanada del Simposio, afirme que

“La Literatura venezolana es, por lo tanto, materia fundamental para la formación de una conciencia nacional. Su contribución es esencial e irrenunciable para la conformación de un universo característico, en el que el hombre realiza y asume su verdadera identidad nacional”.

Todo ello explica que recomendamos la creación permanente de una Asociación de docentes e investigadores de la literatura venezolana, a nivel de la educación universitaria y superior; que se desarrollen las investigaciones y la docencia de la literatura oral, marginal e indígena del país; que se dé mayor importancia a la Literatura Venezolana en los Programas de Educación Primaria y Media; que se reconozca la figura académica del investigador para mejorar la tarea docente; finalmente, que el aprendizaje de la literatura nacional forme parte de todos los niveles del proceso educativo venezolano. Esas y muchas otras recomendaciones se hallan en los documentos surgidos del Simposio. Serán, sin duda, de gran valor para nuestro futuro inmediato. Y es que, frente a la flagrante inversión de valores culturales que vive el país, como lo ha reconocido el Manifiesto de Calabozo, debemos oponer una de las más altas manifestaciones de nuestra identidad nacional que es la Literatura venezolana.

DECLARACION DE CARACAS

Los integrantes del Primer Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana que laboran en las universidades e institutos de educación superior del país, reunidos en Caracas, durante los días 26, 27 y 28 del mes de noviembre de 1975, en la Casa de Bello, declaran:

I.—La literatura es una de las dimensiones vitales del hombre. Su existencia y su validez, como creación del espíritu, radican en su función testimonial, por medio de la palabra, de la toma de posesión del mundo exterior en el que habitan las cosas, los seres, los objetos, asentados y calificados por los propios sentimientos humanos.

II.—La literatura venezolana es, por lo tanto, materia fundamental para la formación de una conciencia nacional. Su contribución es esencial e irrenunciable para la conformación de un universo caracte-

rístico, en el que el hombre realiza y asume su verdadera identidad nacional.

III.—La proyección universal de lo venezolano con carácter permanente, sólo ha de lograrse por la vía del desarrollo de la inteligencia, una de cuyas más altas manifestaciones, expresión testimonial, reside en la literatura del país.

IV.—Ante la necesidad de fortalecer los fundamentos de una conciencia nacional, en la que aparecen síntomas de una profunda crisis, es imperativo el aprendizaje de nuestra literatura como función viva, en todos los niveles del proceso educativo venezolano.

V.—Movidos por los más altos principios de la inteligencia, conscientes de que es imperiosa la apertura de vías para que nuestro pueblo se proyecte por su propio esfuerzo hacia las metas que han sido señaladas desde los días iniciales de nuestra independencia, por hombres arquetípicos como Bolívar y Bello, declaramos que nuestro esfuerzo, nuestra experiencia de docentes e investigadores de la literatura nacional, estarán dirigidos a lograr la auténtica valoración que en nuestro proceso formativo de generaciones, corresponde a la literatura venezolana, como expresión afirmativa del alma nacional.

Caracas, Casa de Bello, 28 de noviembre de 1975.

RESOLUCIONES

De acuerdo con las recomendaciones generales, aprobadas en el primer Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, se llegó entre los delegados a las siguientes resoluciones:

I.—Creación de la Asociación de docentes e investigadores de la Literatura Venezolana a nivel de la educación universitaria y superior.

II.—Nombramiento de una Comisión preparatoria a tal efecto, integrada así: Dr. Gustavo Luis Carrera, por el Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela; Prof. Oscar Sambrano Urdaneta, por el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello” del Departamento de Castellano, Literatura y Latín del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas; Prof. Pedro Díaz Seijas, por la Academia Venezolana de la Lengua; Dr. Pascual Venegas Filardo, por la Cátedra de Literatura Venezolana de la Universidad Católica “Andrés Bello”; Dr. Rafael Di Prisco, por la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela; Dr. José Antonio Castro, por el Centro de Investigaciones Literarias de la Universidad del Zulia;

Dr. Emerson Rodríguez, por el Departamento de Humanidades de la Universidad de Oriente; Dr. Domingo Miliani, por el Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos".

Además de los integrantes nominados y representados en el Simposio, quedó abierta la participación de otras instituciones educativas universitarias o académicas en general.

III.—Nombramiento de la Comisión preparatoria del Segundo Simposio de docentes e investigadores de la literatura venezolana, que habrá de realizarse en Maracaibo, en noviembre de 1976, en la Universidad del Zulia. Dicha comisión quedó integrada por los doctores José Antonio Castro, Juan Darío Parra y el Licenciado Juan Gregorio Rodríguez Sánchez.

IV.—La publicación de una revista, órgano de la Asociación de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, cuyo primer número habrá de aparecer en el próximo año de 1976.

RECOMENDACIONES APROBADAS EN EL PRIMER SIMPOSIO DE DOCENTES E INVESTIGADORES DE LA LITERATURA VENEZOLANA

Antes de proceder a una serie de recomendaciones en la que se recojan las proposiciones que en materia de docencia e investigación se han hecho en el Primer Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, nos ha parecido indispensable sustentar una declaración de principios que, a modo de exposición de motivos, respalde nuestras conclusiones, que de otra manera podrían ser enjuiciadas de un modo equívoco, al juzgárselas falsamente como la magnificación deformante que un grupo de profesionales hace de su campo de trabajo.

El deterioro que parece advertirse en los estudios e investigaciones de Literatura Venezolana, y aún entre los lectores de las obras de nuestros escritores, forman parte de un proceso mayor y más grave de desintegración de casi todos aquellos elementos que forman la esencia misma de la nacionalidad venezolana. Consideramos que todo cuanto se haga por el enriquecimiento y la defensa, si es necesaria, de los rasgos que nos definen y tipifican como pueblo, es labor inaplazable e intransferible. Entendemos la literatura nacional como parte importante del patrimonio cultural e inalienable de un pueblo, y sostenemos la idea de que todo menosprecio o marginamiento de esa literatura y de su estudio es una forma de expresión del espíritu neocolonialista, que disfrazado a veces de pretensiones tecnológicas, condiciona en la

política educativa del país una peligrosa disminución de las materias humanistas.

Es en función de los más elevados intereses de la nacionalidad venezolana que abogamos por el cumplimiento de las siguientes recomendaciones:

1. Ante la disminución o ausencia de los estudios de Literatura Venezolana en Institutos de Educación Superior, recomendamos que se apoyen y se estimulen todas aquellas iniciativas tendientes a crear o ampliar dichos estudios, o a reordenarlos y darles la debida jerarquía.

2. Recomendamos que, junto a los que han sido estudios tradicionales, en nuestras letras se desarrollen las investigaciones y la docencia de la literatura oral, marginal, e indígena del país.

3. En vista del deterioro que se observa a todos los niveles de la docencia de la asignatura que nos compete, sin excluir a las restantes, apoyamos, enfáticamente, la revisión del actual régimen semestral.

4. En virtud de la permanente dificultad con que se tropiezan quienes deben conocer obras de autores venezolanos, recomendamos la creación de un Fondo Editorial específicamente destinado a satisfacer las necesidades bibliográficas existentes.

5. Requerimos de las autoridades competentes, dar a la Literatura Venezolana mayor importancia en los programas de Educación Primaria y Media.

6. Es igualmente necesario instar al reconocimiento de la figura académica del *Investigador*, así como exhortar a las Instituciones correspondientes a dar facilidades para que el docente cumpla actividades de investigación.

7. Recomendamos el establecimiento, a nivel de cátedra, de planes de investigación, a cumplir por parte de los profesores, para el mejoramiento de la tarea docente.

8. Destacamos, así mismo, la significación de la Investigación literaria como vía para la justa valoración de las tendencias críticas, con vistas a un enfoque más sereno y propio, dirigido a encaminar los estudios literarios hacia una perspectiva que considere realidades de nuestra época y nuestro medio.

9. Reclamamos el respaldo material indispensable para el cumplimiento de las actividades de investigación y la publicación de sus resultados.

10. Como requisito indispensable, recomendamos la creación de

cátedras de Metodología de la Investigación, a fin de proporcionar los instrumentos básicos para el desarrollo del trabajo investigativo.

11. Proponemos que, una vez creada la Asociación de Profesores e Investigadores de la Literatura Venezolana, se establezca un Concurso anual de Investigación de la Literatura Venezolana.

RECOMENDACIONES GENERALES

I.—Que se nombre una comisión, la cual se encargue de preparar el Segundo Simposio de Docentes e investigadores de la Literatura Venezolana que habrá de efectuarse en la ciudad de Maracaibo (Universidad del Zulia), en el mes de noviembre de 1976.

II.—Que se nombre una comisión de enlace con la anterior y a la vez preparatoria de la Asociación de Profesores e Investigadores de la Literatura Venezolana, cuya gestión se concentre en la organización de dicha asociación y su posible funcionamiento antes de la realización del Segundo Simposio en noviembre de 1976.

III. Acordar como primera contribución para la publicación de la revista de la Asociación, el material surgido de este Simposio, al que habrán de añadirse las colaboraciones que los miembros de la Asociación aportarán para la conformación del volumen, que será publicado por el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas.

TODOROV EN EL PEDAGOGICO

El nombre de Tzvetan Todorov es, desde hace algunos años, "valor de uso" en todo intento serio de abordaje de la obra literaria. En nuestro país, a partir del Seminario de Literatura Hispanoamericana en el año 1971, que tuvo lugar en el Instituto Pedagógico, se conocen y aplican los lineamientos básicos de sus teorías. "Poética", "Literatura y Significación", "Categorías del relato literario", y otras, han sido manejadas con cierta eficacia en el análisis de los textos narrativos; al lado, por supuesto, de las concepciones de Barthes, Jakobson o Greimas. No sólo en el nivel superior, sino en Educación media, han circulado con profusión las nociones de Todorov acerca de "predicado de base", "secuencias y microsecuencias", "nivel del ser y del parecer", "tiempo de la historia y tiempo del discurso"; todas ellas, en un intento plausible de sistematizar y dar rigor a los estudios literarios en el país, a fin de superar el subjetivismo analítico que aun campea en estos dominios de la actividad intelectual.

Todorov llegó a Caracas traído por la Escuela de Letras de la Universidad Central, a fin de dictar un curso sobre TEORIA DEL SIMBOLO. En este sentido, su presencia sirvió para aclarar y mejorar muchas de sus formulaciones, así como para auscultar hacia qué vía se orientan actualmente sus investigaciones. Ya para el viernes, 26 de marzo, Todorov asistió al Pedagógico donde tuvimos, estudiantes y alumnos, la oportunidad de escucharlo y conversar con él por espacio de tres horas. En nuestro plantel, habló de la situación de la crítica literaria en Francia, así como del estado actual de la lingüística, y de las diferencias entre Estructuralismo y Semiología. Fue una reunión muy provechosa y dinámica, con intervenciones de docentes y alumnos; así pudimos escuchar aseveraciones de Todorov, como las siguientes:

1.— Su interés, en este momento, es el estudio del discurso humano, en general, para ello, ha estudiado el folklore, las formas mágicas, el discurso esquizofrénico, el cual no tiene que ver, por cierto, con ninguna lengua específica. Igualmente se interesa por la semántica, puesto que el sentido está condicionado por razones históricas y raciales; no se puede hablar de lingüística sin semántica, ni de las dos, siq hacer sociología.

2.— Sostiene que no ha cambiado mucho en referencia a sus posiciones anteriores; es claro que le interesa el discurso

literario, pero para buscar otras vertientes de la emisión verbal humana. No ha abandonado la literatura, sino que ésta le ha enseñado otros caminos, otros discursos. Mantiene que los discursos deben ser estudiados en sí mismos, como un fin y no como medios, de ahí su preocupación por el habla de los esquizofrénicos, por ejemplo, o por el chiste. Para Todorov, el análisis del mensaje debe hacerse partiendo de las características del emisor.

3.— Otro aspecto importante de su intervención fue aquel donde Todorov sostuvo que el discurso literario no tiene identidad lingüística, porque utiliza una multiplicidad de registros verbales. La literatura es una entidad sociológica e histórica; por lo tanto, cada época define la extensión de lo que es literatura.

4.— En cuanto a las diferencias entre estructuralismo y semiótica, sin comprometerse en una separación tajante, delimitó su posición diciendo que el estructuralismo es un método no ligado a un objeto particular; en cambio, la semiótica es un método con objeto, incluido el estructuralismo; la semiótica es producción de la significación.

Estas fueron, en líneas generales, sus formulaciones; pero ellas nos persuadieron de que Todorov ha superado algunas de sus concepciones, y se orienta hacia el estudio más integral del signo, lo cual nos permite, a su vez, deslindar hasta dónde se ha aplicado en forma ortodoxa su diseño teórico, y hasta dónde hemos sido elásticos; pero, de igual manera, la dialéctica de los cambios operados nos enseña lo que debemos conservar de sus premisas teóricas y la necesidad de enriquecerlas con nuestras propias experiencias, y con un conocimiento cada día más cabal del lenguaje, ya que, como nos dijo el propio Todorov, toda búsqueda del significado debe partir, necesariamente, del estudio de la estructura significante.

A.P.H.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

VIVAS, JORGE E. PARA UNA GRAMATICA DEL VERBO LLOVER, Cumaná, Universidad de Oriente, 1975. 90 páginas. Mimeografiado.

Este trabajo, dedicado al estudio de las oraciones con verbos impersonales del tipo "llover", comprende tres partes, una conclusión, las notas y una bibliografía.

En la primera parte el autor trata del enfoque que la gramática tradicional da a ese tipo de oraciones: Bello, quien llama a esas oraciones unipersonales, afirma que en esos casos hay un sujeto de 3ª persona singular indeterminado; la Real Academia (1959) sostiene que hay un sujeto determinado —Dios, el cielo, etc.— que no se expresa; Seco y Gili Gaya prefieren un sujeto "mental" del tipo "la lluvia" que no se realiza gramaticalmente, mientras que Oca se inclina por un sujeto no específico, gramaticalmente expresado en el mismo sufijo verbal.

La segunda parte está dedicada a los estructuralistas, quienes, de manera general, consideran estas oraciones como unimembres, es decir sin sujeto: Bloomfield por ejemplo, afirma que "llueve" es una oración en la cual no puede hacerse una subdivisión entre sujeto y predicado, opinión ésta compartida por Lacau, Rosetti, Kovacci y también Alarcos Llorach— para quien sólo hay un sujeto gramatical expresado en el mismo verbo, pero no hay un sujeto léxico—. Por otra parte la Academia en su *Esbozo* (1973), se atiene a ese principio estructuralista, aunque deja entrever la posibilidad de asignar a "llover"

un sujeto léxico, así como lo plantea Roca Pons. Al final de esta segunda parte el autor analiza las posiciones de Bühler y Phänder; para ambos las oraciones con verbos como "llover" implican un sujeto que no es el "autor" de la acción, sino la "situación en que sucede el acontecimiento".

En la tercera parte, dedicada a la gramática generativo-transformacional, hay una sección sobre la corriente de Chomsky, una sobre la corriente de Fillmore y otra sobre la corriente de Lakoff. Después de un resumen de la teoría de Chomsky, el autor pasa revista a algunos de los análisis propuestos: los de Costabile y Puglielli para el italiano y los de Hadlich, H. Contreras y D'Introno para el español: en la mayoría de los casos se propone un sujeto indeterminado en la estructura profunda que es elidido por una transformación. D'Introno y Postal proponen además otra posibilidad: el sujeto es un elemento léxico —p. ej. "la lluvia"— que es incorporado o lexicalizado dentro del verbo. Luego el autor pasa a hablar de la gramática de los casos y señala que de acuerdo a Fillmore y Goldin oraciones con el verbo "llover" tienen una estructura profunda en la que no hay ni Agente, ni Objeto, ni Instrumental sino simplemente un Locativo: como éste no puede convertirse en sujeto el verbo permanece en 3ª persona singular. Por fin el autor revisa los trabajos de Chafe y Cook, ambos de tipo semántico y basados en la teoría de los casos. En los dos análisis el esfuerzo está concentrado en una clasificación semántica de los verbos: para Chafe "llover" es un verbo de "acción-ambiente" y es derivado léxicamente a partir de una raíz nominal, para Cook "llover" se clasificaría probablemente como verbo de "estado con objeto vacío", es decir nulo.

En la conclusión, el autor retoma las ideas de Chafe, Cook y Fillmore y propone para las oraciones impersonales una estructura profunda con un verbo "ambiental de proceso" seguido de N1 y N2. N2 es un locativo que puede elidirse. N1 es un objeto que lexicaliza al verbo, si éste tiene la misma raíz que el N1, de otra manera el verbo no lexicaliza y se realiza como "caer", "hacer" (hace frío) etc., o como "ser" y "estar" (El salón está/es caluroso) si expresa estado.

El trabajo, muy bien escrito y muy claro, tiene la virtud de resumir las posiciones más radicales que se han tenido sobre el fenómeno de los impersonales, desde Bello a Chafe, tratando de reagrupar los enfoques según la presencia o ausencia de un sujeto a cierto nivel del análisis: por ello los gramáticos clásicos van con los transformacionistas y ambos se oponen a los estructuralistas. La monografía, que va acompañada de excelentes notas explicativas y una extensa y actualizada bibliografía, es sin duda alguna una muy buena guía para los que se interesen en el problema. Sin embargo el autor, quien al final propone una solución, no desarrolla plenamente su posición ni se detiene sobre la idea, a veces esbozada, de que el mismo fenómeno debe estudiarse desde varios puntos de vista —semán-

tico, sintáctico y morfológico— sin por ello mezclar los niveles de análisis. La misma solución que el autor propone no deja de ser un enfoque semántico, cuyas relaciones con la sintaxis y la morfología quedan por explicar.

F. D'Introno.

LOPEZ MORALES, HUMBERTO. INTRODUCCION A LA LINGUISTICA GENERATIVA

En la colección **Romania** de las ediciones Alcalá, Madrid, 1974, ha publicado Humberto López Morales su libro **Introducción a la Lingüística Generativa**. Es una obra que cumple una utilísima función, porque, ciertamente, no sólo responde a la finalidad que ha previsto el autor de hacer accesible los fundamentos de la teoría generativa al estudiante que inicia su preparación en lingüística moderna, sino que este propósito llega aun a todo estudioso del lenguaje que —como ha de ser— requiera encontrarse al día en la nueva metodología lingüística. La intención se hace evidente a través del adecuado tratamiento didáctico allí seguido, el que nunca decae ante el enfoque o el análisis de cada uno de los contenidos que el autor explica. No se trata en realidad, como éste señala, de una gramática generativa del español; pero toda la demostración se apoya en muestras de la lengua española, que facilita —junto con la sencillez expositiva— la comprensión de los problemas gramaticales planteados en cada caso, y, sobre todo, el conocimiento directo de los instrumentos metodológicos que aplican los generativistas.

La posición del profesor López Morales es ecléctica, pues él mismo se confiesa, dentro de esa actitud, sólo como "un observador entusiasta de esta teoría". Por eso su trabajo está dirigido en particular al comentario y a la adecuada apreciación de los textos capitales en que se sustenta este nuevo criterio gramatical. Lo que favorece la posición objetiva e imparcial con que el autor conduce el análisis o procede a la crítica de puntos de vista o de soluciones que no siempre se juzgan como ajustados a algunas realidades de la estructura interna de la lengua, o bien porque muchos aspectos de la teoría están aún en revisión, o bien porque son numerosos los problemas que no han sido resueltos definitivamente por el generativismo.

L. Q. T.

DÍAZ SEIJAS, Pedro. **La gran narrativa latinoamericana**. Caracas. Edic. del Departamento de Cultura y Publicaciones del I.U.P.C. 1976.

Este libro del Profesor Pedro Díaz Seijas viene a señalar una etapa importante en la crítica literaria venezolana y significa, al mismo tiempo, un hito definitivo en su fecunda producción crítica.

El autor, nos ha sorprendido gratamente con este libro —producto de un curso de Maestría—, donde explora la vanguardia crítica universal aplicada a libros de autores latinoamericanos: **Doña Bárbara, La mala hora, El siglo de las luces, Rayuela, La muerte de Artemio Cruz y Los pies de barro**.

En forma coherente y en un difícil equilibrio metodológico, van explicándose y constatando las proposiciones de Eco, Todorov, Maldivsky, Rosolato, Prieto, Greimas, Mounin, Blanchot, Barthes, etc., dirigidas a las producciones hispanoamericanas.

Entre otros aciertos, el Profesor Díaz Seijas, en su trabajo sobre Gallegos ("Aproximación semiótica al universo narrativo de Doña Bárbara"), demuestra en forma precisa cómo de la obra del maestro queda todavía mucho por decir, siempre y cuando nos acerquemos a ella con un criterio científico de análisis crítico.

Se inicia el volumen crítico, exponiendo la adhesión al análisis semiótico y estructuralista, para luego entender la obra literaria como producto de un proceso semiótico donde la dimensión semántica comprendería el estudio de las relaciones entre los signos y sus designados; la sintáctica, las relaciones entre signos, y la pragmática se ocuparía de la relación entre los signos y sus usuarios.

A Carpentier ("De la realidad al mito" en *El Siglo de las luces*) lo aborda, por ejemplo, a través de las estructuras y los universos semánticos de la obra, sin descuidar, por ello, la gran importancia que tiene el lenguaje en la creación del mundo mítico, para concluir que si bien es cierto que el contexto histórico es el punto de partida para la aventura mítica del narrador, no obstante, de la realidad americana trasciende en la obra de Carpentier, lo mítico, lo esotérico, "que fija en el orden espiritual el verdadero sentido de la narración".

En el estudio sobre Garmendia ("**Los pies de barro** o el mundo informativo de los seres y las cosas"), anota la existencia de realidades que se aproximan a los objetos y a los seres, "a veces en cabal compenetración dentro de la función verbal" y descubre el hecho de que la información de Garmendia no excluye la comunicación que el escritor trata de hacer significativa a lo largo del relato. Para concluir admitiendo que la técnica de Garmendia en **Los pies de barro** es inversa a la de Cortázar en *Rayuela*: "Garmendia en vez de tratar de descubrir su novela

la va escribiendo a través de sus personajes". Y es en ese escribir la novela, donde está la participación activa del lector.

Es necesario que esta importantísima etapa de superación crítica dentro de la literatura venezolana, debe y tiene que motivar a todos los estudiosos de problemas literarios a que no sea esta obra del Profesor Díaz Seijas un solitario esfuerzo por reinterpretarnos a la luz de nuevas motivaciones científicas.

B.P.D.

CASTRO, JOSE ANTONIO. **EL PROCESO CREADOR**. Maracaibo. Universidad del Zulia. 1975.

El Centro de Estudios Literarios de la Universidad del Zulia, acaba de publicar el segundo libro del profesor José Antonio Castro sobre crítica literaria: **El proceso creador**.

Forma esta nueva entrega, una recopilación de algunos trabajos de Castro, aparecidos en revistas literarias y en distintos momentos de su actividad.

La presencia de autor y método le dan una difícil unidad a los varios temas y autores que enfoca: desde "Poeta en Nueva York", "Los Sueños" de Quevedo, Kafka, la Generación Beatnik, el tema de la paz en la poesía de Bello, Pocaterra, Garmendia, M. A. Asturias, García Márquez, reflexiones sobre la obra de Gallegos, hasta el festín literario de **Paradiso**.

Se inicia este libro del profesor Castro con un discurso-ensayo, donde el autor propone una manera útil de ver la obra literaria y, amparándose en la ya famosa frase de De Bonald, "la literatura es expresión de la sociedad", que "puede guiarnos sin tropiezos desde la literatura de las sociedades primitivas... hasta la compleja literatura de las sociedades modernas", expone su particular enfrentamiento al hecho literario. Considera, pues, la literatura como una superestructura económica y, llega como colofón, a afirmar que las variantes de nuestra historia política, las dictaduras militares y las democracias de violencia y terror, tienen sus antecedentes literarios en obras como las novelas de Rómulo Gallegos. No obstante, insiste en la complejidad del fenómeno literario como cualquier otro producto que derive de las interrelaciones económico-político-sociales.

Merece destacarse de los once ensayos publicados, los dirigidos a Pocaterra, Gallegos y Lezama Lima por lo novedoso del enfoque que reflexiona el autor.

En "El sentido de lo grotesco en los cuentos de Pocaterra", José Antonio Castro, analiza el "afán de verdad" como credo artístico del escritor, afán de verdad que lo condujo muchas

veces a páginas de dudoso gusto. Y partiendo de la Clasificación de Wieland sobre lo grotesco, estudia cada una de las presentaciones grotescas y trágicas de Pocaterra, en personajes, objetos y situaciones.

En el estudio-reflexión que le dedica a Gallegos —**Doña Bárbara, Cantaclaro y Canaima**—, expone la idea de que el novelista, verdaderamente, rebasó las concepciones sociológicas de su tiempo, al desear interpretar lo venezolano, puesto que quienes pretendieron hacer trabajos de interpretación sociológica —en su tiempo—, no lograron aprehender el hecho social en su compleja dimensión como sí lo hizo el Maestro.

Concluye el ensayista, en que la obra galleguiana tiene la particularidad de presentar en sus obras, una "totalidad" en la acertada selección de las "posibilidades concretas" que acobaban al autor, estructurando así "tipificaciones" de una cuasi-científica "omnilateralidad": Juan Crisóstomo Payara, Florentino Coronado y Marcos Vargas.

En "Los caminos de Paradiso", trata el autor de explicarse el concepto de "sobrenaturalidad", que en Lezama rebasa el campo meramente artístico, a través del poema, la metáfora y la imagen final que asegura la pervivencia de la poesía. Analiza lo burgués "en el conformismo, en la memoria que se estira para tomar los objetos y sucesos minúsculos atiborrados de cosas, olores, comidas, frases...", y finaliza con acertadas consideraciones acerca de la significación de lo sensorial, el sexo, la muerte y la cultura.

Todos los autores trabajados son ejemplos que opone José Antonio Castro "a una posible tesis de la inutilidad de la literatura".

B. P. D.

AZUELA, ARTURO. UN TAL JOSE SALOME. México. Joaquín Mortiz. 1975.

Arturo Azuela, maestro de Historia de la Ciencia de la U.N.A.M. ha escrito dos novelas: **El tamaño del Infierno**, aparecida en 1974 y **Un tal José Salomé**, publicada en 1975. Con ellas, Arturo Azuela se ha ido configurando en el breve espacio de dos años como un escritor hecho de talento y de oficio.

En el primero, un relato extratemporal, salpicado de imágenes y de metáforas, nos conduce a la crónica mexicana tradicional, al estilo de la que practican escritores de pura cepa en el siglo XIX, de la de un Guillermo Prieto, por ejemplo. Apunta ya en ella un rasgo que se va a perfilar de modo definitivo en el segundo: el realismo poético, como el de Juan Rulfo o el de algunos fragmentos del mundo macondiano de García Márquez.

Testimonio de una vocación literaria que subyacía bajo el cúmulo de quehaceres diversos, **El tamaño del Infierno** es para Azuela, según lo declaró en una entrevista con Marco Aurelio Carvallo, en **Excelsior** del 13 de Marzo de 1974, una obra "con muchos personajes y cambios en el tiempo, así como diversas técnicas narrativas". En el número 56 de la Revista **Diálogos**, Ramón Xirau señaló: "No cabe duda de que Azuela es un novelista nato: entra firmemente en el mundo de la novelística actual en lengua española. **El tamaño del Infierno** es la novela de la decadencia de una familia que se desparrama hasta la muerte al pasar del campo a la ciudad..."

Un tal José Salomé cuenta la historia de un hombre al que le convierten su habitat natural —el bosque en donde cumple el oficio de leñador— en suburbio de gran ciudad, en ciudad perdida, en villa-miseria, desarraigándolo, "despaisándolo". El lenguaje se enreda en torno a la anécdota, tratando de cubrirla, de aprisionarla, y la búsqueda de formas de expresión únicas parece ser la obsesión dominante. De esta segunda novela ha dicho Francisco Zendejas, en "Diorama" de **Excelsior** del 3 de Agosto de 1975, que "su singularidad estriba, tal vez, en el hecho de su propio lenguaje; una estructura propia e irrepetible". Y en el mismo número de "Diorama", parafraseando el título del libro, Ernesto Mejía Sánchez apunta que los personajes de las dos novelas de "un tal Arturo Azuela" son "personas que perdurarán mientras perduren esas tenaces pasiones de los hombres: conocer, simular, tener razón, dar una lección".

B.P.D.

CORRESPONDENCIAS Y REVISTAS

El Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello", dependiente del Departamento de Castellano, Literatura y Latín de nuestra Casa de Estudios Superiores, ha recibido diversas comunicaciones en donde acusan recibo de la revista **Letras** N° 31, a la vez que expresan las gracias por el envío y felicitan por el contenido de la misma. Merecen destacarse las correspondencias de las revistas **Hispanérica** de U.S.A.; de la Editorial de la Universidad de Puerto Rico y la del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá.

Coincidente con estas cartas, hemos recibido igualmente las revistas siguientes: **Revista Iberoamericana**, N° 91, abril-junio 1975, Universidad de Pittsburg U.S.A.; **Razón y Fábula**, N° 38, octubre, 1975, Universidad de los Andes, Colombia; **Alero** N° 10, enero-febrero, N° 13 julio-agosto, 1975, Universidad de San Carlos, Guatemala; **Revista Chicano-Riqueña**, N° 4, 1974, 1 y 2, 1975, Indiana University Northwest.; **Fragmentos** N° 1, 1976, Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos" Caracas.

L. R. Y.

**DEPARTAMENTO DE CASTELLANO
LITERATURA Y LATIN**

PROFESORES:

Jefe del Departamento: Pedro Díaz Seijas

Adjunto: Ligia Naranjo de Lozada

Coordinador Académico: Judith Figuera de Womutt

Coordinador Administrativo: Luis Valero Hostos

CATEDRA DE LENGUAS CLASICAS

María Mercedes Ojeda (Jefe)
Germán Flores
Luisa Rodríguez
Oscar Hernández

CATEDRA DE LINGUISTICA GENERAL

Josefina Falcón de Ovalles (Jefe)
Luis Alvarez
Nelly Pinto de Escalona
José Adames
Minelia de Ledezma
Raquel Tusso

CATEDRA DE LINGUISTICA HISPANICA

Aura Gómez de Ivashevsky (Jefe)
Luis Alvarez
Nelly Pinto de Escalona
Ligia de Lozada
Alicia Salazar
Marco Antonio Martínez
María Córdoba de Rojas

CATEDRA DE CASTELLANO INSTRUMENTAL

Digna de Rivas (Jefe)
Judith de Womutt
Betzabé de Quiroga
Edina Barradas de Rodríguez
Orietta García Golding
Hilda Hernández
Ramona de Rivero
Conchita de Roa
Luisa de Castillo
Ramón Vivas
Gladis Gil V.

CATEDRA DE LITERATURAS EUROPEAS

Ernestina Salcedo Pizani (Jefe)
María I. Martín de Puertas
Buenaventura Piñero Díaz
José Capobianco
Leonor Botifol
Argenis Pérez H.

CATEDRA DE ANALISIS LITERARIO

Edgar Colmenares del Valle (Jefe)
Argenis Pérez Huggins
Manuel Bermúdez
Rafael A. Rivas

CATEDRA DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Oscar Sambrano Urdaneta (Jefe)
Elena Vera de González
Italo Tedesco

SECCION DE POSTGRADO

Manuel Bermúdez (Jefe)
Domingo Miliani
Rafael Angel Rivas
Francisco D'Introno
José Adames
Luis Quiroga Torrealba

PREPARADORES

Aracelys Velázquez
Yajaira Palencia de Villalobos

Magaly Malavé Mata
Silvia Lares

DELEGADOS ESTUDIANTILES

Juan Rivas
Yajaira Arcas
Aquiles Sánchez
Luis Arturo Izaguirre
Asdrúbal Córdoba
Teresa Rivas
Teolindo Jiménez
Griselda Navas

PERSONAL DE SECRETARIA

Mirna Sánchez
Flor María Díaz
Yolanda I. de Becerra
Luisa Licon

PERSONAL OBRERO

Germán Arias

Se terminó de imprimir este libro
el día 28 del mes de Septiembre de
1976 en los Talleres de Gráficas
Armitano, C. A., sito en la 4ª Transv.
de la Avenida Principal de Boleíta
Edificio Centro Industrial, 2º piso.
Teléfonos 34.25.65 al 68
Caracas — Venezuela