

## LA NOVELA LATINOAMERICANA

---



Emir Rodríguez Monegal / Claude Fell / Carlos H. Magis /  
Suzanne Jill Levine / Guillermo Putzeys Alvarez

## SUMARIO

Volumen XXV, número 6 / febrero de 1971

- 
- 1 El retorno de las carabelas, por Emir Rodríguez Monegal
- 5 Destrucción y poesía en la novela hispanoamericana actual, por Claude Fell
- 10 Novela, realidad y malos entendidos, por Carlos H. Magis
- 18 *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*: un paralelo, por Suzanne Jill Levine
- 

I El final del idilio, por Emilio Carballido

---

- 25 *Cien años de soledad*: una lección para el relato, por Guillermo Putzeys Alvarez
- 35 Crítica: Luis Adolfo Domínguez / Isabel Fraire / Federico Gorbea / Alfonso Peralta R. / Carlos Pereyra Boldrini / Juan Manuel Molina / Humberto Musacchio / Enrique Figueroa H.
- 49 Luis Emerich, Adolfo Falcón

Portada: *Tendido en azul*, de Adolfo Falcón

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Doctor Pablo González Casanova / Secretario General: Químico Manuel Madrazo Garamendi

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organó de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Doctor Leopoldo Zea / Editor: Jorge Alberto Manrique / Dirección artística: Vicente Rojo, Adolfo Falcón

---

Torre de la Rectoría, 10o. piso,  
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.  
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124  
Franquicia postal por acuerdo presidencial  
del 10 de octubre de 1945, publicado  
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.

Precio del ejemplar: \$ 6.00

Suscripción anual: \$ 65.00 Extranjero Dls. 8.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S.A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S.A.

Financiera Nacional Azucarera, S.A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Emir Rodríguez Monegal

## EL RETORNO DE LAS CARABELAS

En poco más de medio siglo la literatura latinoamericana ha dejado de ser una literatura semicolonial —marginalizada por el subdesarrollo de un continente aún en manos de los capitales extranjeros—, para convertirse en una de las literaturas centrales de esta época. No apunto este hecho con ánimo de reivindicación nacionalista, ni siquiera movido por el aceptado nacionalismo de todo un continente; sino porque es una verdad cada día más evidente. En Europa y en los Estados Unidos, hasta en algunos países del Tercer Mundo, la literatura latinoamericana es hoy traducida y leída, discutida e imitada. Es una literatura que cuenta.

El proceso de expansión de las letras latinoamericanas se ha acelerado notablemente en estos últimos diez años pero las señales del cambio ya eran visibles, para muchos al menos, en la tercera década del siglo. Y tal vez aun antes. Por eso, para poder entender lo que está ocurriendo ahora conviene echar una mirada a las etapas principales de difusión de la literatura latinoamericana en el mundo actual.

### *El retorno de las carabelas*

En 1898, cuando daba fin a su ensayo sobre la poesía de Rubén Darío, el joven crítico uruguayo José Enrique Rodó aludía al viaje del poeta a España y anunciaba el triunfo que aquélla habría de alcanzar en la misma Madre Patria. Unos dieciocho años más tarde, Rodó volvería a evocar ese viaje al escribir un artículo sobre la muerte de Darío. Apoyándose entonces en una feliz imagen del novelista venezolano Manuel Díaz Rodríguez sobre el “retorno de las carabelas”, afirmaría Rodó en 1916: “Por él la ruta de los conquistadores se tornaría del ocaso al naciente”.

En efecto: el viaje de Darío a España en las postrimerías del siglo XIX marca la línea divisoria de las aguas, ese momento en que las letras de la América hispánica devolverían con intereses la visita de las carabelas, llevando esta vez en sus vientres no sólo el oro de Indias sino el otro metal, aún más perdurable, de la nueva lengua española de esta América, de la nueva poesía, de la nueva prosa. Porque Darío llegó a España como pacífico reconquistador y allí, rodeado por los más jóvenes como Antonio Machado y Valle Inclán, contribuyó definitivamente a enterrar la poesía y la prosa decimonónica de una literatura carcomida por la polilla, ahogada por el floripondio, esclerosada en el discurso retumbante. Con Darío viajaban otros poetas y prosistas latinoamericanos que no habían podido hacer el viaje: Julián del Casal y José Asunción Silva, los dos exquisitos y perversos; Salvador Díaz Mirón y Francisco Gavidia; Manuel Gutiérrez Nájera y Manuel González Prada, y hasta los más

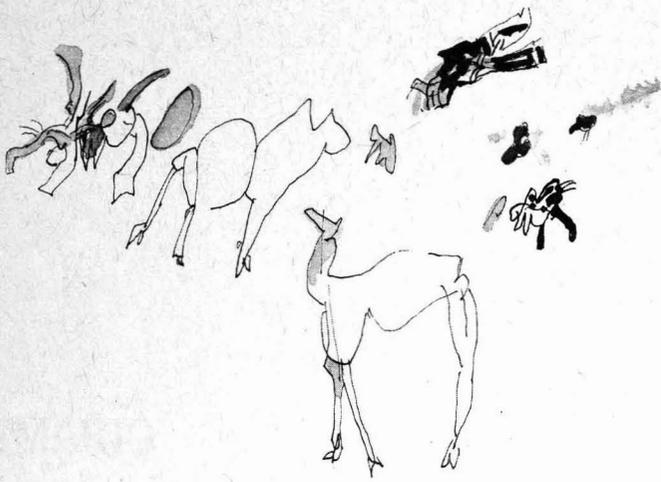
jóvenes como Leopoldo Lugones, el cordobés. Pero viajaba sobre todo el maestro de Darío, ese José Martí que en prosa y verso había cambiado radicalmente el rumbo del español de América. El impacto de Darío y los modernistas americanos resultó durable. Poco más tarde, *Ariel*, el discurso hispánico que Rodó publica en 1900, habría de ampliar aún más el dominio de la lengua del Nuevo Mundo.

Aquí empezó la transformación segura de una literatura dispersa, colonial aun en su independencia, en una literatura universal. El triunfo de Darío y Rodó en España es el primer paso. Pero todavía las letras de América no habían salido del área del idioma; todavía no habían sido reconocidas en el resto de Europa. Una inevitable reacción nacionalista en la misma España, que ha querido oponer el 98 al Modernismo, como si se tratara de movimientos contradictorios y no (como en realidad son) complementarios, habría de intentar reducir el alcance de esa primera salida de los indios, ese primer retorno pacífico de las carabelas. Pero el intento es inútil.

### *Una poesía sin pureza*

La segunda salida (menos visible pero no menos importante) ocurre poco después, en los años veinte y se prolonga hasta mediados de los treinta, hasta el estallido de la guerra civil española. Es el momento de las vanguardias en toda Europa, y a una España todavía sumisa a los ídolos del 98, todavía envuelta en ciertas prolongaciones exquisitas del Modernismo, llegan los poetas latinoamericanos. Llega, por ejemplo, Vicente Huidobro, el chileno que venía desde su lejana tierra austral por la ruta compleja de Buenos Aires y París. Lo que trae Huidobro a España es (nada menos) que la vanguardia entera. Su *creacionismo* estalla como un escándalo en los cenáculos de los más jóvenes; orienta a Gerardo Diego, a Juan Larrea, a Guillermo de Torre, hacia formas más nuevas y audaces de poesía; inspira incluso al maestro Rafael Cansinos Assens a convertirse en jefe de un movimiento, y viene a sumarse a los esfuerzos (hasta entonces poco comprendidos) del gran Ramón Gómez de la Serna. Como consecuencia de esta conmoción pronto nacerá en España el *ultraísmo*, movimiento de vanguardia en que colaborará el joven Jorge Luis Borges, recién llegado a España de una larga temporada en la Suiza neutral y expresionista de la primera guerra.

Con el retorno posterior de Huidobro y Borges a la América del Sur, la vanguardia se difunde en nuestro continente y suscita nueva poesía. Mientras en España el *ultraísmo* tendría corta vida y se iría disolviendo en movimientos



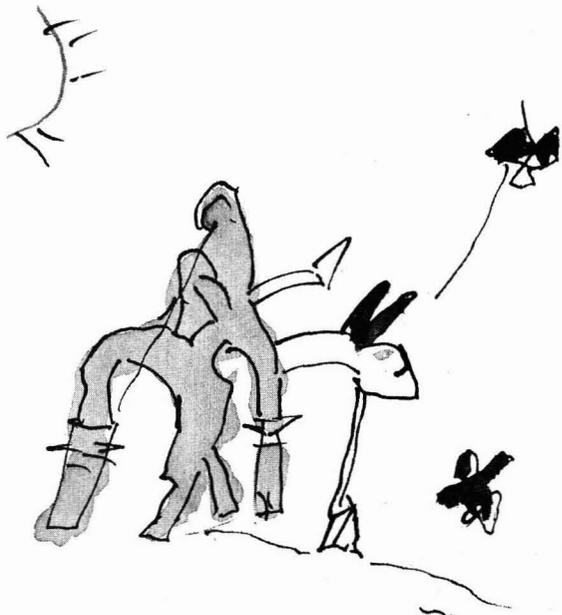
más tradicionales, como el retorno a Góngora y al barroco formal (no al agónico), en la Argentina y en Chile la misma fuerza engendrará importantes movimientos como el *ultraísmo* argentino (más metafísico que el español) o el superrealismo chileno, de larga trayectoria. De esos experimentos, y de los que estaban llevando a cabo en el Perú César Vallejo y César Moro, saldría en el curso de los años veinte y treinta toda la poesía que importa: la *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda, los *Poemas humanos*, de César Vallejo, los *Poemas*, de Borges.

España no queda al margen de esta renovación. Otra vez, el viaje de un poeta hispanoamericano habrá de hacer estallar hacia 1935 un núcleo de poesía en la Madre Patria. Esta vez el viajero se llama Pablo Neruda. En Madrid, rodeado de García Lorca y Rafael Alberti, de Vicente Aleixandre y Manuel Altolaguirre, y sobre todo del joven pastor, Miguel Hernández, que él descubre y apoya, Neruda proclamará la necesidad de una poesía sin pureza, una poesía de todos los días, una poesía para todos los hombres, que habrá de oponerse a la poesía excesivamente pura de Juan Ramón Jiménez y sus epígonos. En sus versos y en sus manifiestos, Neruda defenderá una poesía carnal y enfurecida, una poesía revolucionaria. Es cierto que esta renovación —que pudo haber cambiado por completo el curso de la poesía lírica en España y en la América Latina— fue interrumpida brutalmente por la guerra civil. Durante algunos trágicos meses, sin embargo, el milagro de una nueva poesía pareció darse en la tierra de España, cuando al lado de los grandes poetas españoles estuvieron allí el joven Octavio Paz y el moribundo Vallejo, Gabriela Mistral y Raúl González Tuñón, Vicente Huidobro y Pablo Neruda. Ese instante luminoso no pudo durar. La muerte y la dispersión, el asesinato y el duro exilio lo liquidaron.

También en la prosa América Latina había devuelto una segunda vez las carabelas. En los mismos años veinte y treinta la mejor narrativa latinoamericana de esa época había sido descubierta en España por críticos, editores y lectores. Era una novelística de testimonio y combate, de descripción apasionada del nuevo mundo americano y exaltación de la lucha incesante del hombre contra una naturaleza salvaje, de esperanza por un mundo mejor y más justo. Algunas de las mejores obras de ese movimiento general —*La gallina degollada* y *otros cuentos*, de Horacio Quiroga; *Los de abajo*, de Mariano Azuela; *La vorágine*, de José Eustasio Rivera; *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos; *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes; *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán— habrían de ser editadas y reeditadas en España. Hay muy pocos novelistas españoles que puedan entonces

compararse con estos narradores del Nuevo Mundo en fuerza y pasión, en mitología y testimonio. Las ediciones españolas de sus libros conquistan al lector no sólo en España sino en todo el ámbito del idioma y crean así una corriente circular de libros que permite a los mismos americanos descifrar la verdadera y nueva faz de América. La guerra civil habrá de cortar por varias décadas esa corriente de libros entre España y América. Una vez más, las letras hispanoamericanas parecen volver al punto cero.

Los años veinte marcan también el momento decisivo en que las letras brasileñas se independizan del todo del tutelaje de las portuguesas, renuevan por completo la visión de una lengua propia, el *brasileiro*, e inician dos de los movimientos más valiosos de las letras latinoamericanas de este siglo. El más llamativo es el Modernismo brasileño, que no debe confundirse con el hispanoamericano ya que no sólo es posterior sino que corresponde precisamente al vanguardismo hispánico. El otro tardará un poco más en desarrollarse pero es de larga proyección: se trata del movimiento narrativo del Nordeste que en pocas décadas habrá de producir la obra de Graciliano Ramos, Jorge Amado y José Lins do Rêgo, abriendo el camino para la ficción total de João Guimarães Rosa en *Grande Sertão: Veredas*. Con la obra de estos narradores, así como con la poesía de Mario de Andrade,



Oswaldo de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond, o de escritores aún más jóvenes pero que amplían y desarrollan aquella transformación radical (como João Cabral de Melo Neto), la literatura brasileña no sólo se independiza de la portuguesa sino que se convierte en la más importante de la lengua y una de las más renovadoras del continente americano.

#### *Una escritura revolucionaria*

La tercera salida de las letras latinoamericanas se produce mucho más tarde y tiene a la nueva novela como principal medio de difusión. Tal vez el momento central sea aquel día del año 1961 en que reunidos en Formentor algunos de los editores europeos y norteamericanos de vanguardia deciden repartir el recién creado Premio entre el escritor franco-irlandés Samuel Beckett, uno de los clásicos del siglo, y el casi desconocido Borges. A partir de este premio y de la traducción posterior de una antología de las ficciones de este último, publicada en varios idiomas bajo el título tan significativo de *Laberintos*, Borges habrá de ser aceptado poco a poco como uno de los creadores más singulares de hoy. Su nombre pasa a ser mencionado por los especialistas junto a los de Joyce, Kafka o Nabokov. Pronto los novelistas objetivos franceses (como Robbe-Grillet) se apoyarían en sus ficciones y en sus teorías para desarrollar sus propias búsquedas, ciertos críticos estructuralistas (como Genette y Ricardou) diseccionarían sus relatos mientras que en los Estados Unidos algunos jóvenes narradores (como Thomas Pynchon y Donald Barthelme) harían literatura visiblemente borgiana.

Pero si bien el caso de Borges es singular, no es único. En mayor o menor grado, algunos de los poetas latinoamericanos más importantes están siendo ahora leídos y traducidos, comentados e imitados por la gente más joven. En los Estados Unidos la poesía reciente cuenta a Vallejo, a Neruda y a Octavio Paz entre sus maestros. También Nicanor Parra y João Cabral de Melo Neto han despertado la atención. En Europa se lee y traduce en ediciones cada vez más cuidadas la poesía latinoamericana. En todas partes se multiplican las antologías y los estudios críticos.

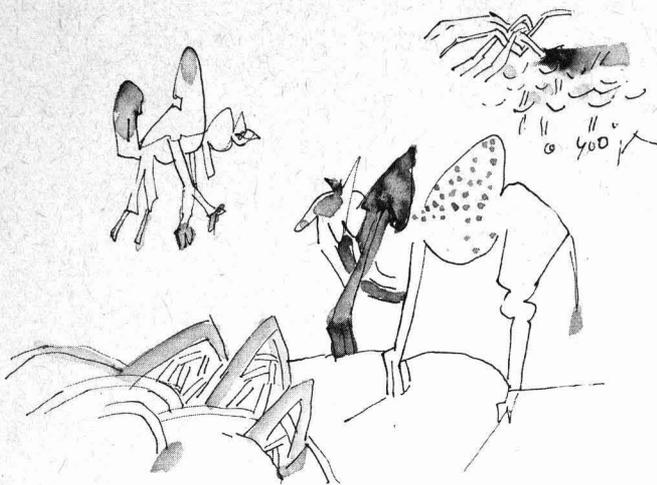
Con la novela, la difusión es aún mayor. El Premio Nobel de Literatura otorgado a Miguel Angel Asturias en 1967 no hizo sino objetivar el interés europeo por una narrativa que abarca el continente entero. Si en Italia, *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, se convierte en best-seller y suscita apasionados comentarios, en Alemania, *Grande Sertão: Veredas* provoca las más minuciosas exégesis. En los Estados Unidos, el éxito de *Cien años de soledad* en 1969,



reitera y amplía el de *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, en 1962. Ahora no sólo la crítica pondera unánimamente la novela de García Márquez; también los lectores la hacen ingresar en la lista de best-sellers y agotan una primera edición.

Otros aspectos singulares de la curiosidad e interés que despierta hoy la literatura latinoamericana podrían citarse aquí. Mientras los cuentos de Cortázar inspiran a Michelangelo Antonioni (*Blow-up*) y a Jean-Luc Godard (*Week-end*), los de Borges a Mario Bellocchio (*The Spider's Web*) y a Mick Jagger (*Performance*). Carlos Fuentes es llevado al cine en Italia (una versión de *Aura*) y al teatro en Viena y Avignon (una pieza titulada *El tuerto es rey*). Una extensa antología de la nueva literatura latinoamericana, preparada para la revista norteamericana *Tri-Quarterly* por José Donoso, se agota en pocos meses y ya circula en paperback. En Francia, *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig, encabeza la lista de las mejores traducciones del año 1969.

En España, el éxito de la nueva novela latinoamericana es total. El Premio Biblioteca Breve de la importante editorial barcelonesa Seix-Barral es concedido abrumadoramente, casi todos los años, a novelistas latinoamericanos. El peruano Mario Vargas Llosa lo obtiene en 1962 con *La ciudad y los perros*; en 1963 le corresponde al mexicano Vicente Leñero



con *Los albañiles*; en 1964 al cubano Guillermo Cabrera Infante con *Tres tristes tigres*; en 1967 al mexicano Carlos Fuentes con *Cambio de piel*; en 1968 al venezolano Adriano González León con *País portátil*; en 1969 al chileno José Donoso con *El obsceno pájaro de la noche*. Las ediciones de novelistas latinoamericanos se multiplican en Madrid y Barcelona; incluso algunos de los escritores españoles más importantes, como el novelista Juan Goytisolo, el poeta Félix Grande o el crítico José María Castellet, no vacilan en reconocer el valor actual de las letras hispanoamericanas. No es extraño, por eso mismo, que algunos de los novelistas de nuestra América hayan encontrado en Barcelona un ambiente adecuado para su trabajo. Allí residen hoy tres de los más importantes: Gabriel García Márquez, José Donoso y Mario Vargas Llosa. Con ellos, el retorno de las carabelas parece definitivo.

Esta tercera salida de las letras latinoamericanas ha servido, sobre todo, para demostrar la vitalidad inesperada de un continente marcado desde sus orígenes por la destrucción y la muerte, el expolio sistemático de sus riquezas, la opresión y la injusticia colonial. Pero también señalado desde su nacimiento por las más fabulosas utopías, por la ambición de hazañas imposibles, por el espíritu de incesante revolución, por el esplendor de una doble lengua (la española, la portuguesa) que tienen vocación universal. La vitalidad de América Latina es la vitalidad de un pueblo de múltiples orígenes, encrucijada viva de razas y sangres, de lenguas y culturas, creador de un mestizaje cultural que se centra en el Nuevo Mundo pero se proyecta radicalmente fuera.

En este momento en que los imperios centrales (Estados Unidos, la Unión Soviética, Europa como unidad a pesar de sus divisiones parroquiales) se ven cada vez más cercados por la marea humana de la periferia, América Latina tiene ya una lengua y una literatura que han llegado a la madurez. En esa lengua, los hombres de este continente están creando una nueva literatura que aprovecha lo mejor de las tradiciones de los imperios centrales y que transforma ese aporte por medio de un inesperado proceso de mestización, por una incesante libertad creadora, por el impulso más profundamente revolucionario que ha conocido este tiempo: el de la revolución total de la lengua.

Apoyándose simultáneamente en el francés y el italiano, contaminando todo de anglicismos y norteamericanismos,

corrompiendo las academias de la lengua y las escuelas de la retórica europea, la nueva literatura latinoamericana entra a saco con el español y el portugués, los tuerce, retuerce y transforma, para escribir como no se había hecho antes en América. Así, Mario de Andrade en el fabuloso *Macunaíma* echa mano a todo el folklore brasileño mientras Borges, con la ayuda de Bioy Casares, reinventa y parodia el lunfardo en los cuentos de "Bustos Domecq" y su discípulo, "B. Suárez Lynch". Neruda suelta el verso de sus *Residencias* como Vallejo el de su *Trilce* y Huidobro el de su *Altazor*. A los experimentos de Octavio Paz en *Blanco* y Nicanor Parra en sus *Artefactos* corresponden los de João Cabral en *Morte e vida Severina* o los de César Fernández Moreno en *Los aeropuertos*. En la novela, *Rayuela* de Cortázar, inaugura en 1963 una serie experimental que se continúa con *Tres tristes tigres*, con *Paradiso*, de Lezama Lima, con *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy. Más cerca aún, Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante* y Manuel Puig en *Boquitas pintadas* llevan la parodia hasta extremos inéditos. En las letras brasileñas, el esfuerzo lingüístico y estilístico de Guimarães Rosa encuentra curiosas prolongaciones en la obra austera de Clarice Lispector.

Nunca ninguna literatura ha producido tantos escritores verdaderamente revolucionarios en un plazo tan breve. Insisto: revolucionarios en el sentido más estricto de la palabra. Escritores que quizá nunca habrán de tomar en sus manos la metralleta o el coctel Molotov pero que no dejan de tomar la palabra y usarla con letal eficacia. En ellos, el idioma deja de ser lo que fue mucho tiempo, un lujo de pocos, vigilado celosamente por quienes se creían sus dueños por haber nacido en algún lugar privilegiado del mundo, para convertirse en la caudalosa expresión de un continente entero: una babel de voces ibéricas que modulan la doble voz única del español y el portugués.

En poco más de medio siglo, en el lapso que corre desde el viaje de Darío a España en 1898 y el Premio Formentor concedido a Borges en 1961, la literatura latinoamericana ha dado ese salto enorme, abandonando la marginalización en que parecía irremediamente situada por las fuerzas políticas y económicas, para instalarse en el centro de las letras de hoy. Lo que parecía imposible hace cincuenta, cuarenta, incluso treinta años, es ahora un hecho. Verificarlo es también una forma de celebrarlo.



Claude Fell

## DESTRUCCION Y POESIA EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA ACTUAL

Parece que la novela hispanoamericana está en una encrucijada, y que saliendo de la fase de explosión, entra en la fase de reflexión sobre sí misma, de profundización y de investigación. La novela conoce tres alternativas: se hincha hasta la exasperación; se dispersa, abarcando materiales nuevos; se estiliza, haciéndose patéticamente ascética. Los que pueden ser considerados como los maestros actuales del género siguen produciendo y dándonos obras valiosas, pero no cabe duda que están buscando nuevas vías: así Vargas Llosa publicó recientemente *Conversación en La Catedral*, amplia novela a la vez desengañada y apasionada, una novela asolada por el desamparo, la sordidez, la frustración, un viaje al cabo de la noche peruana, de donde el lector sale aplastado, apabullado como por una pesadilla o la lectura de *La vida* de Oscar Lewis; así en *Ultimo round*, Cortázar nos ofrece una "obra" —ya no se puede aplicarle el término demasiado restringido de "novela"—, cortada (físicamente) en dos partes, donde el lector encuentra fotos sueltas y montajes fotográficos, poemas (particularmente este admirable *mural* poético sobre los acontecimientos de mayo del 68 en París), breves relatos, polémicas estéticas e ideológicas (que tendrán una interesante prolongación ulterior en la polémica entre el autor y el joven escritor colombiano Oscar Collazos), referencias autobiográficas (como aquellas fotos, desgraciadamente borrosas y sin colores, del extraordinario paisaje, que se extiende frente a su casa de Saignon), anuncios de periódicos y revistas; todos esos materiales bañan en un humor cáustico que recuerda a los surrealistas y Cortázar va creando, frente a los ojos deslumbrados del lector, una obra literaria a partir de una masa uniforme de acontecimientos, por más triviales que sean. "En el momento en que se perciben dos cosas, tomando conciencia del intervalo entre ellas, —dice Cortázar— hay que ahincarse en ese intervalo. Si se eliminan simultáneamente las dos cosas, entonces, en ese intervalo, resplandece la realidad" (p. 108). Por fin Carlos Fuentes, después de su hermoso libro *Cambio de piel*, nos ofrece con *Cumpleaños* una obrita escueta, ascética, habitada por presencias enigmáticas y sencillas, que recuerda su primera obra de teatro *El tuerto es rey* y se presenta como una especie de auto sacramental cuyos temas serán el tiempo y la resurrección. ¿Qué será de las próximas novelas de Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, . . . y eventualmente Carpentier?

¿Hay que afirmar, sin embargo, como lo hace Cortázar con su humor habitual, que la literatura latinoamericana actual terminaría con la caída de un avión? De manera un poco solapada surgen, paralelamente a la producción de los autores confirmados, nuevas formas novelescas que practican la destrucción de la lengua tradicional, un humor devastador, la parodia de los medios de comunicación de masas (particularmente del cine y de la canción popular), la integración de las expresiones plásticas de vanguardia (como se podría notar en el próximo libro de Severo Sarduy,

*Cobra*), los símbolos derivados de la obra de Borges, la fascinación frente a la creación creando (el mejor ejemplo hasta ahora es *El hipogeo secreto*, de Salvador Elizondo), la abolición de cualquier frontera entre prosa y poesía. Surgen nombres, confirmados o no: los cubanos Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas; los argentinos Manuel Puig, Néstor Sánchez; los mexicanos Salvador Elizondo, José Agustín, Gustavo Sáinz; el venezolano Salvador Garmendia; el chileno José Donoso, etcétera. . .

Fuera de todo criterio de generaciones, lo que llama primero la atención del lector en esta novelística más o menos subterránea es su *violencia*, no una violencia que refleje directamente el ambiente nacional de cada uno de los autores, sino una violencia más interiorizada, que estriba en un humor corrosivo y acomete, agrede la lengua y las mismas estructuras de la novela. La violencia, como factor sociológico, es un dato comprobado por cualquier novelista hispanoamericano desde los albores del siglo XX, de Mariano Azuela a Mario Vargas Llosa, de José Eustasio Rivera a Carlos Fuentes, de Rómulo Gallegos a Gabriel García Márquez. Por otra parte, después de varias tentativas muy interesantes de literatura colectiva (las más valiosas, a mi parecer, son las de José María Arguedas y de Miguel Ángel Asturias), parece que la novela latinoamericana se ha vuelto de nuevo hacia el hombre solo. Pero no para hacer de este hombre un tipo, un arquetipo (gaucho, cauchero, llanero, "revolucionario" . . .) Además la desolación del mundo circundante no tiene únicamente como consecuencia la construcción caleidoscópica de la novela, temporal y especialmente, (*La región más transparente*, *La ciudad y los perros*) y la afirmación de las vueltas incansables y de las repeticiones desastrosas de la historia, como en *Cien años de soledad*. Ella explica que los objetos, que *el objeto* cobre tanta significación pero *en sí mismo*, fuera de un contexto hostil o ininteligible.

La preponderancia del objeto aislado, temible, acaba por reunir prosa y poesía, como lo dice Barthes en el capítulo de *El grado cero de la escritura* dedicado a la escritura poética. Afirma Barthes, oponiendo poesía clásica y poesía moderna, "la poesía moderna es una poesía objetiva. En ella la naturaleza se transforma en una discontinuidad de objetos solitarios y terribles porque sólo tienen relaciones virtuales; nadie les otorga una utilidad privilegiada, una función o una sujeción, nadie les impone una jerarquía, nadie les reduce a la significación de un comportamiento mental o de una intención, esto es, de una ternura. . . La naturaleza se hace una sucesión de verticalidades, el objeto se yergue de repente, lleno de todas sus posibilidades" (p. 73). Así en la novela actual, en medio de la destrucción imperante, del caos circundante, se yergue, de vez en cuando, un objeto fuente de poesía. Ya no se trata ahora de encontrar, como en las novelas de Carpentier, por ejemplo, la unidad y la armonía bajo la lozanía y la exuberancia del mundo americano; se busca el caos original de donde el objeto surja con

toda su violencia anárquica, y a veces minada por la podredumbre universal, pero también con una cierta pureza. El barroquismo de hoy es una vuelta al caos creador, al punto de encuentro y de ebullición de los fermentos culturales de nuestro tiempo.

Dos autores muestran de una manera muy acertada este caos exterior, este fluir universal, esta podredumbre lozana de la materia, que les permite, de manera un poco paradójica, acercarse a las cosas: se trata del venezolano Salvador Garmendia y del chileno José Donoso. En los dos se nota lo que Garmendia llama, hablando de su propia obra, "Esa persistencia casi maniática de acercarse físicamente a los objetos, rompiendo las perspectivas lógicas, casi pegando el ojo a la textura, al borde, a la materia, es una manera de violentar la realidad, de tratar de penetrarla a la fuerza desde la superficie, reduciendo tanto las distancias que la apariencia deforma y de la materia empieza a emanar un reflejo, una sustancia irreal" (entrevista de Salvador Garmendia por Emir Rodríguez Monegal, *Imagen de Caracas*, núm. 33, pp. 15-30, sept. de 1960). Esta efracción, esta ruptura de la realidad para descubrir lo irreal recuerda el grito poético de Michaux "¡Primero destruir!". . . El autor tiene que revisar completamente su manera de abordar lo real. En la última parte de *Coronación* de José Donoso, Andrés, uno de los personajes centrales del libro, se pregunta: "¿Sería que la locura fuera el único modo de conseguir ver en el fondo de la verdad de las cosas?" (p. 113). El tema esencial de la obra de Donoso es la repentina liberación de los instintos humanos que duermen debajo de la capa protectora de las convenciones sociales, morales y religiosas. En Garmendia y Donoso, todo termina en la locura o en el suicidio que son unas vueltas a la irrealidad y la negación agresiva de una realidad inaguantable.

Constantemente aparece en *Día de ceniza* un universo lleno de ruidos, de olores, de vapores, de martilleos que desemboca en la frialdad, en la hostilidad o, más sencillamente, en lo que Garmendia llama "la ilusión de la realidad". "El hombre mira el mundo y el mundo no le devuelve su mirada" dice Robbe-Grillet en *Pour un nouveau roman*. Del paisaje urbano se desprende una impresión de absurdo, de "burlesco", desfilan barrios periféricos muertos, petrificados, sórdidos. Estamos lejos de los paseos sentimentales de un Jorge Luis Borges; estamos lejos de la novela reportaje sobre las ciudades miserias, ranchos, favelas, barriadas, etcétera, hasta estamos lejos de aquellos inmensos frescos líricos y deslumbrantes que abren y cierran *La región más transparente* de Carlos Fuentes, aunque él ha sido quien diseñó el verdadero camino nuevo de la creación por la mezcla despiadada de todos los elementos culturales, históricos, sociales, míticos de un país, como lo prueba la declaración que hizo en 1966: "Yo no creo en la literatura o el arte que, bajo el signo que sea, se fundan en la asimilación sentimental, en la cosquilla emotiva; creo, al contrario, en la



literatura y en el arte que se oponen a la realidad, la agreden, y al hacerlo, la revelan y afirman" (*Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, 1966, p. 166). La agresión dirigida hacia el mundo circundante bien puede proceder del impacto de la violencia exterior (urbana o política, como en el caso de las novelas actuales de tema guerrillero: *Los fundadores del Alba*, de Renato Prado Oropeza, o *Los juegos verdaderos*, de Edmundo de los Ríos) o de los mismos conflictos interiores del escritor, como lo subraya acertadamente el novelista venezolano Adriano González León (ganador del Premio Biblioteca Breve de Seix-Barral en el 68, con *País portátil*), en una entrevista sobre violencia concedida a la revista *Papeles*, de Caracas (Núm. 11, junio de 1970, p. 9): "A muchos de mi generación los rozó, de uno u otro modo, la violencia de la década. Es muy probable que vivencias, análisis, actos solidarios y desacuerdos les sirven de punto de partida para su trabajo. Sin embargo, ello no es forzoso. Puede ocurrir que sus mundos interiores, sean complicados e individualísimos, les sean más viables para preparar sus relatos y poemas, y también puede ocurrir que la manera de registrar la violencia obedezca a un proceso de descomposición de los elementos reales, o éstos sean tratados tan súbitamente que a veces incluso se pierda su procedencia."

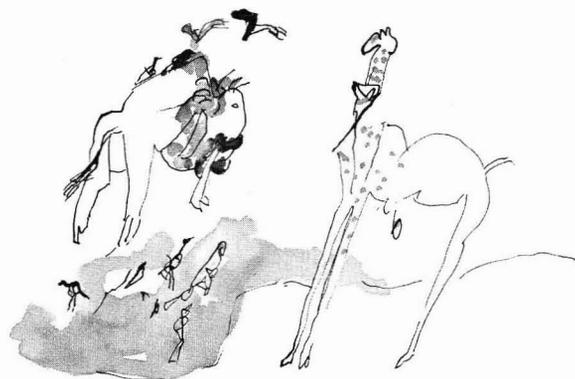
Los jóvenes novelistas mexicanos parecen haber sufrido también la deshumanización del mundo circundante, tal como la encontraban en su propio país y en la novelística de varios autores, norteamericanos en su mayoría. José Luis Martínez lo ha subrayado en un artículo titulado "Nuevas letras, nueva sensibilidad" (*Revista de la Universidad de México*, Vol XXII, núm. 8, abril de 1968): "Los resultados han sido las más violentas e implacables revelaciones del horror de la condición humana, las ceremonias siniestras, las exhibiciones del absurdo, la crudeza lingüística la cuidadosa exploración del erotismo y la pornografía y la competencia general para llegar a decir y a escribir lo que nadie se había atrevido. De esta nueva corriente, que tiene por modelos inmediatos a William Faulkner, Henry Miller, Malcolm Lowry, Jean Genet, Saul Bellow, William Burroughs, J. D. Sallinger, William Styron y Norman Mailer, entre otros, forman parte los nuevos novelistas mexicanos. Pero me parece que además de compartir la furia, el desorden y el horror de su tiempo, y de incorporarlos a la literatura mexicana, los jóvenes escritores han creado, en cierto sentido, una expresión propia de la adolescencia y la juventud, la han revelado a los adultos y han iniciado la configuración de su mitología."

Como ya lo hemos dicho, los novelistas actuales no se contentan con repercutir, interiorizándola, la violencia "universal", van más allá y acometen contra las mismas estructuras de la novela. ¿Va a cumplirse la profecía formulada repetidas veces por J. L. Borges a propósito de la desaparición de la novela, género efímero por excelencia, según él mismo? Tenemos dos excelentes ejemplos de esta "agresión" fructífera, con *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas (Edit. Diógenes, México) y *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante. Reinaldo Arenas ha construido su libro alrededor de la personalidad turbulenta y truculenta de fray Servando Teresa de Mier. Este aparece, igual que el Victor Hugues de *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, como el receptáculo y el eco de los problemas ideológicos, sociales, literarios de su época. Así es que se encuentran en el libro de Arenas unos temas (el trastorno de Europa por la Revolución Francesa de 1789, las contradicciones aparentes de la historia, la tentación del desengaño y del no compromiso) y unos episodios (el asalto de un barco cargado de esclavos negros) que hacen pensar en la obra maestra de Carpentier.

Pero la finalidad de los dos libros es totalmente diferente. Mientras introduce en su novela ciertos trozos de la obra escrita de fray Servando, Arenas niega la simple erudición y el encuentro histórico. *El mundo alucinante* es una antibiografía. Hay asimilación total del autor y del narrador, lo que permite a Arenas una entera libertad de invención. Para presentar a aquel apóstol de las libertades humanas esenciales, Arenas rechaza cualquier regla o pauta literaria: esta obra es ante todo una verdadera liberación de

la imaginación, un recital de prosa barroca, un himno ya grave, ya desmesuradamente jocoso, dedicado a la exageración consciente y a la condena terminante de la violencia. Desde las primeras líneas Arenas nos advierte: aquí todo es posible; el lector podrá escoger, según sus inclinaciones y su humor del momento, entre varias "soluciones"; nada es verdadero, nada es falso; la famosa "verdad histórica", la "lógica cartesiana" se vuelven referencias completamente superadas; el texto escrito es de todos (de ahí las múltiples citas —anónimas— de fray Servando, por supuesto, pero también de Quevedo, Cervantes, Pío Baroja, Melville, Carpentier, Lezama Lima, etc.) Paradojas, desafíos a la lógica, contradicciones voluntarias, lo fantástico, maravilloso o asqueroso, todo sirve. Así, hay tres "capítulo primero" que cuentan, empleando personas distintas (yo, tú, él) la juventud de fray Servando en Monterrey; así, el capítulo XVI, titulado "Mi llegada y mi no llegada a Pamplona y lo que ahí me ocurrió sin ocurrirme", está deliberadamente desmentido por el capítulo siguiente donde fray Servando cuenta que nunca visitó Pamplona. El libro se hace "obra abierta", para emplear la terminología de Umberto Eco.

Este libro, enemigo de la violencia y de la opresión, manifiesta una verdadera bulimia de destrucción. Para fray Servando (y para el autor) nada puede oponerse al triunfo de una idea o de una causa justa: *El mundo alucinante* proclama el derecho a la justicia,



a la pureza, al idealismo, a la poesía, en los límites de lo humano. Esta tira cómica —el subtítulo dice: “libro de aventuras”—, pintada con los colores más deslumbrantes y más espantosos que recuerdan el *pop art* norteamericano, es un prodigioso panfleto. *El mundo alucinante* nos cuenta las aventuras y los desengaños de un idealista en el país de los horrores o, más sencillamente, de los hombres. Sin embargo, el humor chirriante de esta fábula picaresca engendra imágenes asombrosas que recuerdan a la vez a Quevedo, Jerónimo Bosco y Goya. El autor pasa del vigor más austero —que hace pensar en Gracián— a las visiones a la manera de Rabelais (como el capítulo V), donde lo fantástico permite demistificar lo real y entregarse a prodigiosas invenciones verbales. Como en *Cien años de soledad*, está abolida cualquier frontera entre lo real y lo imaginario. Pero este libro no es sólo la destrucción por la forma de mitos políticos o culturales. No expresa solamente cierto desquite o cierta venganza de América, es la exaltación, a veces desengañada, del derecho a la igualdad y a la libertad. Es el primer libro “hippie” latinoamericano.

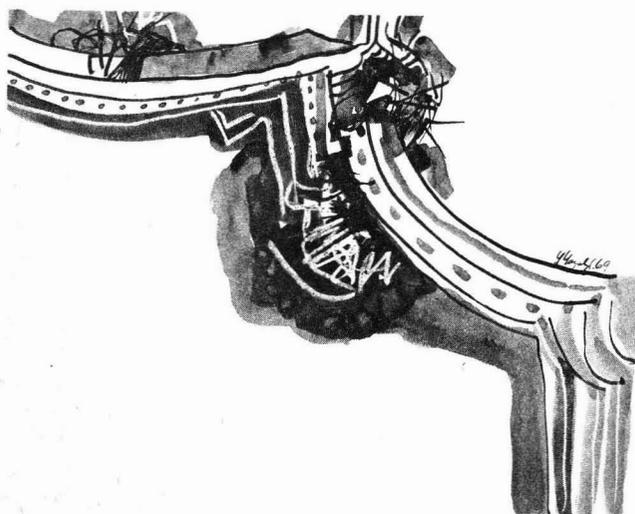
Otro ejemplo, más logrado aún, es *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante. Pudiera decirse, parodiando la fórmula de André Malraux aplicada a Faulkner, que *Tres tristes tigres* es la introducción de la novela policiaca en la semiología. Esta novela espectáculo, presentada como un número de cabaret, y construida

para embaucar el oído y la vista, se desarrolla en una Habana crepuscular y nocturna, que es la de los últimos meses de la dictadura de Batista. Unas voces (no se puede hablar aquí de protagonistas) se deslizan *hablando o cantando* de un bar a un *night club*, de un cuarto de hotel a un asiento de coche; mezclando literatura y canción popular, metafísica y cine, Faulkner y Groucho Marx, Joyce y Abbott and Costello, Lewis Carroll y Libertad Lamarque, Mark Twain y Beni Moré, se mueven en un mundo de cantadores, prostitutas, músicos, fotógrafos, periodistas, escritores, etcétera. En realidad, aquellas peregrinaciones metafísicas, o “metarreales” como dice el autor, son, a la manera de los paseos de Borges por los barrios viejos de Buenos Aires, una despedida nostálgica dirigida a un mundo y una juventud desvanecidos, pero tienen igualmente la turbulencia sulfurada del *Satiricón* de Petronio, del cual *Tres tristes tigres* es “una traducción fallida”, según Cabrera Infante.

Lo que cuenta aquí es menos la realidad —muchas veces trivial e insignificante— a la que se alude, que el lenguaje mismo, las repeticiones, los trabalenguas, “la aliteración o alteración de la realidad hablada”, y la transformación de esta realidad en “palabras mágicas y nocturnas”. *Tres tristes tigres* es el advenimiento en el reino de la literatura de la lengua hablada cubana, como *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig, lo es para la lengua argentina. Del libro de Cabrera surgen dos presencias, dos fenómenos: la Estrella, monstruosa ballena negra, que canta boleros “sin acompañamiento”; es la encarnación de la música popular, es la voz hecha canto. Frente a ella, encontraremos a Bustrófedon, el creador de palabras, el dinamitero de las expresiones hechas, el malabarista de la semántica. “La literatura —afirma Bustrófedon— hay que escribirla hablando”.

Para Cabrera Infante, la escritura tiene que ser totalmente libre y escapar de las limitaciones “literarias” que la trabaron durante decenios en América Latina: el oropel poético heredado de los modernistas, el historicismo, el nativismo —negrista o indigenista—, el barroco —particularmente el de Alejo Carpentier—, la política, el didactismo. Eso explica las parodias de autores cubanos que encierra el libro. La cultura es de todos y el novelista puede meter desvergonzadamente en su obra citas, ecos, imágenes, estribillos, “y proponer que al amanecer la UNESCO se llame la Ionesco. Presidente: Marx, Groucho. Vocal: Raymond Queneau”. Escribir es abandonarse a lo imprevisto, la literatura es un “ejercicio nostálgico”.

Los jóvenes novelistas argentinos, Manuel Puig y Néstor Sánchez, sobre todo, salen también en búsqueda del “hombre nuevo” y de formas expresivas nuevas. El marco es igual para todos: Buenos Aires, la ciudad por antonomasia. Sin embargo, rechazan el realismo descriptivo, para que brote en sus novelas una realidad múltiple, absurda, horrible, fantástica, y fundamentalmente alógica.



El narrador se confunde totalmente con el asunto de su narración; huye de la deshumanización; denuncia la "cosificación". Después de comprobar el fracaso del realismo, se vuelve hacia una investigación más poética, donde el sentimiento se combina con la inteligencia, y arremete, pero sin la ferocidad de los jóvenes mexicanos (Sáinz, Agustín) o de los cubanos, contra las tabús sociales, la falsa cultura, las trampas y la vanidad de cierto lenguaje.

*La traición de Rita Hayworth* trata de la alienación por culpa de los periódicos, de la "literatura rosa", de los comentarios de deporte, de los temas políticos y —particularmente— del cine. No hay una historia propiamente dicha en este libro, sino una serie de relatos o más bien de confesiones (monólogos interiores, diario íntimo, profesión de fe, etcétera). Los "recitantes" forman parte de la clase media y cada uno trata de forzar la realidad, disimulándola detrás de un discurso ora grosero, ora lacrimoso, que permite al autor subrayar los mitos de Argentina en los albores del peronismo: el espejismo viril del fútbol, el dinero y la promoción, los sueños hollywoodianos de los aficionados de cine, las veleidades ingenuas de las juventudes peronistas, la traba de la religión y el oprobio frente a la sexualidad. La "traición" de Rita Hayworth es también la de Evita Perón, del Boca Juniors y del River Plate, de *María* (la heroína de Jorge Isaacs); es el desplome de los falsos valores bajo el peso de la realidad. Puig ha querido mostrar la relación estrecha entre los seres y el aparato de civilización que les abruma. Los tópicos son asimilados y deforman el lenguaje *desde adentro*.

Los argentinos de *La traición de Rita Hayworth* se viven, se piensan a través de un arsenal de palabras y de imágenes imprescindibles ya que forman parte íntima de sus categorías mentales. No es nueva la idea por cierto, pero nunca había sido integrada tan perfectamente a una obra de ficción. Por eso, el libro supera la mayor parte de las obras que pretendían restituirnos una psicología, ya sea la novela tradicional con sus palabras simplificadoras (amor, celos, orgullo), ya sean las tentativas recientes de penetración del universo mental latinoamericano por el ángulo de "confesiones" que se explican después. Sólo la ficción, liberada de las categorías "literarias", logra captar la realidad.

La tentativa de Néstor Sánchez, con sus dos novelas *Nosotros dos* (1966), y *Siberia blues* (1967, Editorial Sudamericana) es más original aún. Julio Cortázar ha dicho que "Sánchez tiene un sentimiento musical y poético de la lengua, musical por el sentido del ritmo y la cadencia que trasciende la prosodia para apoyarse en cada frase que a su vez se apoya en cada párrafo y así sucesivamente hasta que la totalidad del libro recoge y transmite la resonancia como una caja de guitarra; poético, porque al igual que toda prosa basada en la *simpatía*, la comunicación de signos entraña un reverso cargado de latencias, simetrías, polarizaciones y catálisis donde reside la razón de ser de la gran literatura" (*La*



*vuelta al día en ochenta mundos*, p. 93). Ante todo, Sánchez se propone explorar todas las posibilidades del lenguaje. Sus evocaciones se sitúan voluntariamente, en un principio, cerca de la tradición y del folklore del hampa de Buenos Aires, de los compadritos y "cafishios". Sin embargo, Néstor Sánchez no quiere detenerse en los modales, actitudes, ritos, de este mundo marginal. Si utiliza a veces la jerga de los compadritos, es para mezclarla con referencias literarias, introduciendo dinamismo y vida en la evocación de un mundo que se muere o de una generación que no se siente a gusto en la realidad contemporánea.

Sus dos libros son una tentativa de renovación del género novelístico por la introducción, en la prosa narrativa, de la escritura poética. Para Sánchez, la novela debe aprovecharse de las libertades de improvisación, de construcción, de lengua que rigen la poesía moderna. Renuncia a las nociones de enredo, de desenlace, de diálogo. Cuando se trata de introducir en *Siberia blues* una escena de asalto, Sánchez hace un dibujo, para evitar lo que André Breton llamaba "la inanidad de la descripción". Estas novelas del desamparo, que hacen pensar en Apollinaire, procuran crear poesía a partir de la realidad más trivial, jugando con la ubicuidad y la simultaneidad, la ruptura de tono, la negación de la lógica. Cada frase —muy larga a menudo— modifica y a veces niega la frase anterior, lo que explica el empleo frecuente del imperativo, que mueve a los protagonistas como en el escenario de un teatro; los "zooms" brutales sobre un hombre, un momento, un sitio; y también los cuatro "finales" de *Siberia blues*. Tenemos un balance constantemente superado y revivido. El lector presencia, desde dentro, la misma gestación de la obra, donde se desmorona la sintaxis, surgen palabras nuevas, se marchitan irrisoriamente las fórmulas hechas.

En conclusión, podemos decir brevemente que estas novelas-poemas cumplen la profecía de Cortázar en *Rayuela*: "incendiar el lenguaje". Rehusan los recursos tradicionales de la novela, abarcan una realidad más extensa y sobre todo más profunda. Logran captar la movilidad de la vida interior sin destruirla. De su caos mana una fuerza creadora que se regenera constantemente por nuevas invenciones, sin "jamás aprovecharse del impulso adquirido", según la fórmula de André Gide.

Carlos H. Magis

## NOVELA, REALIDAD Y MALOS ENTENDIDOS

### Sobre la novela latinoamericana y sus críticos

Es fácil comprender que hoy, dado el importante desarrollo de nuestra narrativa, este género acapare la atención de lectores y críticos. No es raro, además, que ante la conmoción —en ciertos casos profunda— de las estructuras culturales y sociopolíticas, esos mismos lectores y críticos hayan centrado su interés en la relación que la novela latinoamericana (también el cuento) debería guardar con la realidad.

Sin embargo, frente a esta notoria unanimidad se presenta un importante motivo de discordia: la decisión sobre qué cosa debe entenderse por realidad, y cuál es la realidad que debe importarle a nuestros narradores. El problema no es totalmente nuevo; lo nuevo es lo tajante de las opiniones y el dogmatismo con que las soluciones posibles son presentadas casi siempre; soluciones que han terminado por ser erigidas en principio *sine qua non* de la creación narrativa, y en perspectiva *a priori* del trabajo crítico. De tal modo ciertas concepciones de la realidad y de su función en la literatura de Latinoamérica han venido a ser reales pre-juicios que desvirtúan la entidad de lo literario y traicionan los principios de la labor crítica.

Ahora bien, es muy probable que el dogmatismo con que se esgrimen algunos prejuicios, y la configuración de los malos entendidos tenga mucho que ver con una nueva actitud intelectual. Hasta hace poco tiempo, cualquier aspecto del fenómeno literario era tratado (al igual que todo otro asunto relacionado con las llamadas ciencias del hombre) como una cuestión metafísica: había que establecer la verdad y codificarla luego en principios universales. Hoy los intelectuales prefieren su propia certeza a cualquier definición nominalista. Dado precisamente el complejo carácter del hecho literario en sí, al igual que el de sus aspectos parciales, el nuevo camino no sólo es legítimo, sino que puede ser muy fecundo por la flexibilidad y la riqueza que supone la integración de varias perspectivas. Sin embargo, debemos reconocer que estas mismas riqueza y flexibilidad son un arma de doble filo, puesto que las interpretaciones pertinentes pueden quedar a merced de la arbitrariedad de aquellos que fundan su certeza en opiniones apresuradas o comprometidas con asuntos extraliterarios, quienes luego las esgrimen con un dogmatismo más impermeable aún que el de las definiciones nominalistas. Es obvio que en este caso ya no podemos hablar de *certeza*, sino de *prejuicio*. Otro riesgo es el de la ambigüedad en que puede caer —y de hecho ha caído— la significación concedida a cierto vocabulario técnico o usado como tal. Esta ambigüedad es un resultado natural de la atomización de los criterios fundamentales, y tiene no poca responsabilidad en la configuración de malos entendidos que acentúan la dificultad natural de coordinar conceptos capitales.

### El caso de una sugestiva polémica

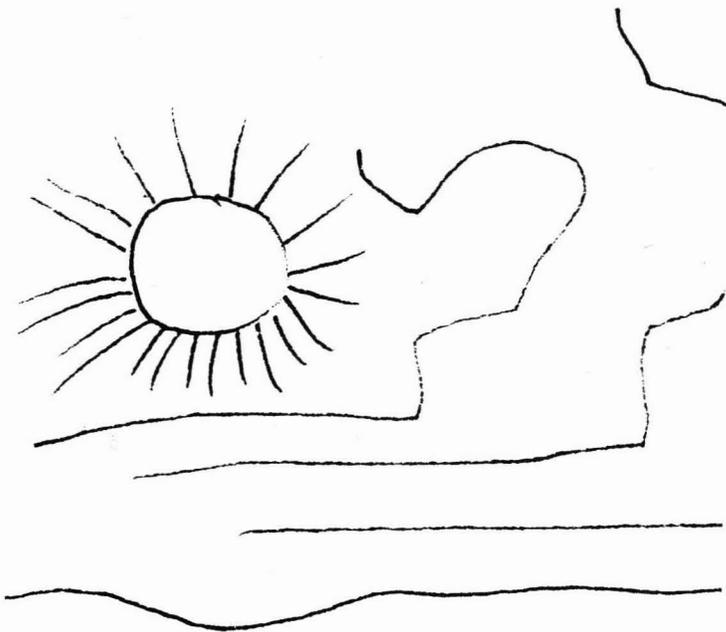
Una prueba cabal de varios de los fenómenos anticipados nos la da la reciente polémica que sostuvieron Oscar Collazos, de una parte, y Mario Vargas Llosa con Julio Cortázar de la otra:<sup>1</sup>

Collazos arremete contra varios de los narradores hispanoamericanos más destacados en las tres o cuatro últimas décadas (Borges, Mallea y Marechal, Carpentier, Lezama Lima, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, etc.) y castiga muy especialmente a Mario Vargas Llosa y a Julio Cortázar. En este caso, se basa no sólo en la obra de ambos escritores, sino que también utiliza como argumentos de su reproche algunas declaraciones personales y juicios teórico críticos de estos artistas. En realidad las referencias —más o menos dilatadas y concretas— a los narradores son una excusa de Collazos para exponer su opinión sobre las técnicas expresivas adoptadas por los escritores coetáneos y la actitud ante el mundo de los mismos, en especial el compromiso con lo que el ensayista entiende por realidad, y la responsabilidad política. Sus aseveraciones configuran en conjunto un ilustrativo patrón de los más comunes malos entendidos dentro de los que se mueve una corriente crítica:<sup>2</sup> a) lo mejor de la narrativa hispanoamericana está representado por aquellas obras que se sujetan a una tradición (de lengua y tema) típicamente americana y no se han hecho eco de la retórica extranjera que los artistas persiguen debido a un complejo de inferioridad frente a las culturas europea y norteamericana; b) la responsabilidad sociopolítica de los escritores justifica su labor intelectual, y el compromiso ineludible de la novela con el aparato sociopolítico y cultural justifica su existencia; c) a la crítica —entendida como “socioliteratura”, disciplina híbrida— le interesa mucho más constatar y mostrar el modo cómo se cumplen los presupuestos anteriores que el análisis de los recursos expresivos y los temas.

En su réplica, Vargas Llosa pone sobre el tapete una visión muy distinta de las observaciones fundamentales: a) en primer lugar hay un llamado de atención sobre el factor irracional de la creación poética y sobre la legitimidad intrínseca, particular, de la obra literaria; b) en segundo lugar, se destaca el grave peligro que entraña para la literatura misma cualquier intento de marcar a los creadores —bajo pena de “leso americanismo”— un programa de temas, la forma de tratarlos, y, por añadidura, el canon indiscutible de las técnicas narrativas legítimas.

Por su parte, Julio Cortázar hace un análisis más minucioso de los presupuestos de Collazos para ir marcando los malos entendidos y los prejuicios que advierte en su comentario: a) con respecto al problema de la técnica narrativa, Cortázar deja bien en claro que en la novela y el cuento latinoamericanos de los últimos años resultan tan legítimas la influencia, bien

digerida, de la novelística europea y norteamericana, como las innovaciones de los escritores representativos de esta América. Más aún, el empequeñecimiento del planeta y el activo contacto con (y no sometimiento a) otras culturas permite asegurar “que ya no hay nada foráneo en las técnicas literarias”; b) en cuanto al espinoso asunto de la realidad como elemento literario, el novelista argentino hace una larga exposición de principios. En primer lugar asegura que la razón de ser de la gran literatura es precisamente su “simpatía” con la realidad; realidad “que no es una estructura autodeterminada ni autodeterminante, que no nace ni concluye en sí misma”. Esta concepción de las relaciones entre la estructura literaria y la realidad como una capacidad de simpatía supone que el poeta ha de lograr “la captación espiritual, intuitiva, mágica o mítica si se quiere, de las analogías y las resonancias de la realidad (inmediata) en la conciencia humana”. Supone también que el poeta ha de saber comunicar esa experiencia. Sobre este tópico termina por afirmar que si bien “la trascendencia de la novelística latinoamericana es un hecho de identificación, de expresión, de estrecha correspondencia con la realidad latinoamericana” —según palabras de Collazos—, “esa trascendencia, sobre la que no deberíamos hacernos demasiadas ilusiones, es un hecho de identificación, de expresión, de estrecha correspondencia con la *realidad total del hombre* que, como se lo dijo Hamlet a Horacio, tiene más cosas



en el cielo y en la tierra de lo que imagina su filosofía” [la de Collazos]; c) por último, sobre el delicado problema de la responsabilidad política del escritor actual y de su obligatoria participación en los cambios revolucionarios, Cortázar expone una doctrina que podría considerarse escapista si no se conociera su actitud personal: “La novela revolucionaria no es solamente la que tiene un contenido revolucionario, sino la que procura revolucionar la novela misma, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje; desde luego, los lectores no serán siempre los mismos, y de hecho tenderán a dividirse en dos campos hostiles;...”

Repasando las consideraciones teóricas y entrando ya en el campo de nuestra historia literaria, Cortázar recalca el anacronismo de algunos creadores que, con absoluta e insospechable indiferencia ante el drama que los rodea siguen produciendo una literatura alienada, preciosista; frente a esta literatura deshumanizada, destaca y reconoce los valores y la importancia (artística e histórica) de otra literatura directamente vinculada con la realidad, en cuanto circunstancia histórica muy concreta, eso que él llama “realidad histórica”. Al mismo tiempo, y entre los dos extremos, Cortázar distingue un tercer tipo de literatura para la que exige el reconocimiento debido. Se trata de las obras literarias que, sin perder conciencia de la realidad histórica, se mueven más cómodamente en ciertos niveles de creación para los cuales son muy sugestivos y de vital importancia lo imaginario, lo mítico y hasta lo metafísico, factores que se traducen en obras poéticas capaces de iluminar intensamente la realidad histórica misma aun cuando la intuición primaria y su verbalización estén afincadas en la realidad sustancial, menos obvia y más profunda, de nuestro mundo. Se trata de una literatura que, tal como la entiende y presenta Cortázar, resulta tan responsable como los mejores ejemplos de la llamada literatura comprometida.<sup>3</sup>

Si tomamos un poco de perspectiva, se hace más evidente que este cambio de opiniones representa el choque de dos criterios bastante diversos, de dos posiciones teórico-prácticas que —como bien lo advierte el autor de *Rayuela*— representan dos campos divergentes y hostiles.

Uno de ellos, aquél del cual Collazos hace de portavoz,<sup>4</sup> esgrime el convencimiento de que las técnicas narrativas usadas por los escritores más significativos de los últimos años hacen patente el desprecio por la tradición artística latinoamericana y, en última instancia, un complejo de inferioridad ante la cultura extranjera (europea o norteamericana). Aun cuando varios de los críticos adheridos a este campo digan —como el mismo Collazos— que abjurán del realismo socialista, es evidente que todavía rige el

criterio de que lo que justifica el oficio de novelar en Latinoamérica es la responsabilidad social del escritor que incluye tanto el activismo político de izquierda como la obligación de que sus creaciones se pongan, gracias a su mensaje, al servicio de la revolución. Para cumplir este último objetivo, la novela debe *reflejar* (léase describir y denunciar) *la realidad*, entendida ésta con el contexto cultural y sociopolítico (la realidad histórica) de los pueblos de América Latina.

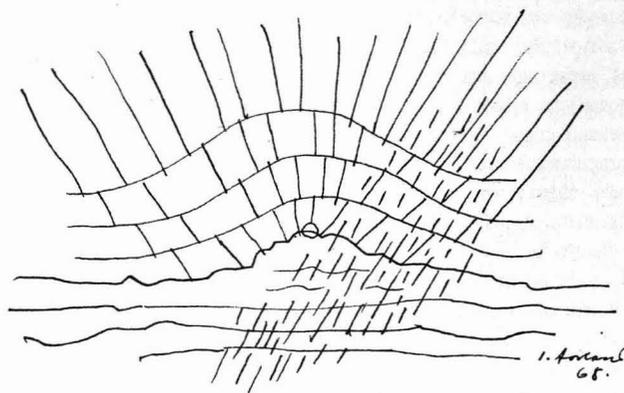
En el campo en el que quedan inscritos Vargas Llosa y Cortázar,<sup>5</sup> la primera bandera de combate es la ardorosa defensa del derecho de los escritores a buscar, donde quiera que se encuentren, las técnicas narrativas y demás recursos expresivos que mejor respondan, en cada caso, a la actitud creadora (en cuya configuración inciden activamente los movimientos arracionales: intuición, simbolismo, emoción, vivencias, etc.) y a las necesidades de la comunicación eficaz. Frente al "chauvinismo" de otras épocas, los hombres de esta segunda corriente se matan firme y conscientemente instalados en un americanismo universalista (valga la aparente contradicción interna), para el cual nada de lo humano le es ajeno. Actitud americanista por la lengua y la raíz de ciertos temas; pero al mismo tiempo universalista por la voluntad de incorporarse al mundo total de la cultura. En estrecha coherencia con estos dos principios, aparece la resistencia a permitir que se confunda la responsabilidad social (asunto de moral individual e interna) con la obligación de supeditar la creación a cualquier programa de acción política impuesto desde fuera (problema de libertad intelectual). Al respecto, y ante las recomendaciones de encadenar la narración a la realidad histórica, los escritores de este grupo discuten a tal imperativo con la certeza de que la interpretación personal de esa realidad y su reelaboración artística supera lo perecedero y lo circunstancial en pro de la inmersión de novelistas y lectores en la realidad esencial, más humana y verdadera.

Creo que con esta síntesis de síntesis queda bien a la vista que por el camino único de las opiniones (o certezas) individuales, lo más probable es que sólo se llegue a insuperables aporías.

### Cuestiones sobre la crítica

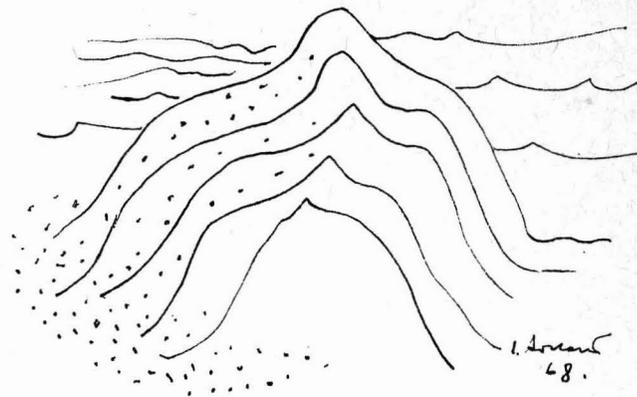
Aparentemente los asuntos básicos han quedado sin solución. Sobre todo si por solución entendemos el argumento triunfante en una controversia escolástica. Pero como lo que buscamos es aclarar los presupuestos básicos de la crítica hispanoamericana actual, el cambio de ideas puede servirnos eficazmente para reconocer ciertos malos entendidos, y, si es posible, explicar sus raíces y motivaciones.

Creo que ante la dificultad de unificar criterios irreductibles, no queda otro camino que el de optar por una posición crítica que no sea ya una pura opinión personal, sino que acepte como "criterio



de certeza" los principios que ofrece la teoría crítica de especialistas contemporáneos cuya capacidad intelectual e intuición no cabe poner en duda,<sup>6</sup> críticos teóricos y prácticos que aun cuando pertenezcan a diversas escuelas, adoptan un denominador común. Considero que basándonos en tal "criterio de certeza" nuestros juicios han de ser más objetivos y coherentes, aunque sigan siendo revisables.

Para empezar, observo que ni el representante de lo que he llamado *crítica realista*, ni los representantes del "perspectivismo" han dicho explícitamente lo que entienden por literatura, o mejor, por *obra literaria*. Ante esta omisión, grave porque del concepto que aceptemos dependerán la interpretación general y la interpretación de los aspectos particulares, creo oportuno dar un concepto preciso, pero flexible. Y confieso que me adhiero al convencimiento de que la obra literaria es un *artefacto verbal* de *carácter artístico* cuya motivación y objetivo profundos son la *integración anímica* entre el autor y sus "interlocutores". Dicho de manera más analítica, la obra literaria no debe considerarse una cosa en sí, estática y perfecta, sino un fenómeno: el proceso de comunicación, en nivel profundo, entre alguien que expone su experiencia y alguien que la hace suya. A diferencia de la comunicación normal, cotidiana, principalmente denotativa, la obra literaria tiene un carácter esencialmente artístico por cuanto el "poeta" realiza una depuración estética de la realidad vivida, tanto en el momento de traducirla en experiencia interior y vital, como en el momento de



verbalizarla. Vale decir que esta depuración estética está ya presente en “el modo de experiencia” y ataca directamente “el modo de expresión”: tratamiento del tema y recursos expresivos. En el caso de los recursos expresivos, la labor artística supone una selección de las formas lingüísticas dentro del código general de la lengua; selección impulsada por la necesidad interna de hacer más dinámica la comunicación o, lo que es lo mismo, más eficaz la verbalización de su experiencia. Esta selección puede ser regida por un mecanismo racional (por un “oficio”); pero nunca deja de lado los relámpagos intuitivos que en algunos poetas son la base primordial. En todo caso esta última distinción es más teórica que práctica, ya que en la realización concreta de los buenos creadores es difícil, cuando no imposible, marcar la distinción neta entre los dos estímulos. En cuanto al tratamiento del tema, la labor artística supone una recreación personal de la realidad vivida (ya sea como suceso histórico, ya sea como aprehensión emotivo-intelectual). Y lo más importante con respecto al tratamiento del tema (o contenido) es que la recreación implica inexorablemente, y como “diferencia específica” con los escritos científicos (historia, sociología, antropología, ciencias de la naturaleza, etc.) *la ficción*, es decir el cribado de la realidad externa a través de la conciencia del escritor. De este modo, la obra literaria no es jamás una documentación escueta, sino una interpretación artística de la realidad exterior. Aquí la cuestión resulta compleja y su discusión puede ponernos al rojo vivo puesto que toca ya directamente con nuestro asunto, problema especialmente controvertido: *la relación entre la realidad y la literatura* (en nuestro caso, la novela). Sin querer ofrecer una solución sincrética —que deje contento a todo el mundo—, sostengo que hay, en síntesis, dos maneras —válidas las dos, según el resultado que den— de instalarse en este aspecto de la ficción, las cuales dependen principalmente de la textura espiritual, de la sensibilidad de cada creador. Una de ellas consiste en una ficción, más limitada, según la cual el escritor nos da un “correlativo inmediato” de la realidad vista y vivida. La otra, en la cual la ficción es más activa y su incidencia más profunda, ya que los creadores ven la realidad inmediata como prefigura de una realidad esencial, immanente, y procuran arrancarle su entidad secreta mediante una aprehensión fertilizada por la fantasía, el espíritu mágico, la intuición, las presencias simbólicas, etcétera.

Para terminar de redondear el concepto de obra literaria, es imprescindible recordar que, aun cuando recurramos en ocasiones, y sólo por costumbre o necesidad momentánea, la distinción entre “fondo” y “forma”, o sea entre “verbalización” y “contenido” es falsa —e inoperante—, ya que la *obra literaria* es —como ya lo vio la Estilística— un todo en el cual el “modo de experiencia” y el “modo de expresión” (verbalización y contenido) funcionan estrechamente interrelacionados y determinándose mutuamente. Para decirlo con el vocabulario del moderno *estructuralismo*, el resulta-

do de la ficción debe ser (hablando de la gran literatura, la única que en realidad merece este nombre), *una estructura lingüística singular que actualiza, con fin estético, “una” posibilidad [la única] entre las ilimitadas posibilidades que esa misma estructura lingüística [relación entre “significante” y “significado”] ofrece el sistema lingüístico general*. O también, que la obra literaria es una estructura “perfecta” por la difícil solidaridad que guardan entre sí sus diversos factores (elección de los medios expresivos, organización de la “materia poética”, actualización de la actitud creadora) y de éstos con el todo.

Ahora, a partir de esta concepción de la literatura y de las posibles relaciones entre literatura (concretamente la novela) y la realidad, puedo revisar con mayor seguridad algunos malentendidos de una importante corriente crítica; importante sobre todo por el hecho de que está incidiendo —sobre la marcha— en la actitud creadora de los escritores latinoamericanos y, como consecuencia, en sus propias creaciones, con la posibilidad nada alentadora de llegar a imponer un arte adocenado.

Si se acepta la presente concepción de lo que es literatura, parece evidente que exigirle al escritor un determinado canon expresivo significa coartar su libertad de creación con el peligro de aniquilarlo como creador. A su vez, exigirle que renuncie a la ficción significa obligarlo a que haga no-literatura.

A partir de esta muestra global de malos entendidos, podemos ya estudiar ciertos casos particulares.

1. Uno de los prejuicios que flotan en la crítica actual, cierta herencia de los críticos más activos hacia mitad de siglo, es la configuración de *un cuadro, prácticamente cerrado, de las características fundamentales de la narrativa latinoamericana*, cuadro que se basa en las peculiaridades de la mayoría de las narraciones aparecidas desde 1920, las cuales respondieron básicamente a dos perspectivas: a) *El americanismo enfático* cuyas notas primordiales son el tema del paisaje tremendo, el determinismo geográfico y el costumbrismo temático y lingüístico con mucho de folklorismo para la exportación (*Doña Bárbara, La vorágine, Don Segundo Sombra, El romance de un gaucho, Un perdido, Raza de bronce*); y b) *El americanismo crítico*, algo posterior, que explora —ya sea por consignas políticas, ya sea por conciencia humanista— las circunstancias culturales y sociopolíticas que vive el hombre latinoamericano. La exploración ha tenido dos actitudes significativas: *la protesta* (*Huasipungo, El indio, El señor presidente, Calvario, El mundo es ancho y ajeno*) y el puro análisis de algunas situaciones concretas de la vida nacional (*El águila y la serpiente, La bahía del silencio, Hombres de maíz, La región más transparente del aire*). Toda esta novelística es “literatura de tesis” cuyo eje es el conflicto social y cultural, con una marcada tendencia al realismo naturalista apenas disimulado por una lengua derivada del moder-



nismo o por algunos toques vanguardistas. Por lo demás, constituyen un continuo de reelaboraciones de los modelos inmediatamente anteriores. Para ser exactos, debemos reconocer que sólo se salvan de la estereotipia contados ejemplos de los que incluyo en la segunda vertiente del americanismo crítico; pero se salvan únicamente en lo que respecta a la imitación de los medios expresivos. En resumen, según es la sujeción al *realismo*, costumbrista o naturalista (de carácter lingüístico, técnico y temático), la preocupación por indagar o reflejar *los conflictos sociales y culturales*, y *la protesta* o "militancia intelectual".

Desde esta perspectiva, una novela que no se quede en aquello, en todo aquello que nos separa del mundo, "traiciona nuestra tradición literaria" aun cuando esté firmemente instalada en nuestra realidad menos obvia. Con esto se niega el legítimo afán de renovación —sin el cual nuestra novelística tiene los días contados— y se olvida que la más auténtica y fecunda característica hispanoamericana es su "tradicional" capacidad de recreación y espíritu de apertura. La capacidad de recreación hizo posible la formación de una cultura y una lengua que ha ido ensanchando el acervo recibido desde el Descubrimiento; el espíritu de apertura es la gran vocación latinoamericana que permitió y permite a nuestros intelectuales "estar al día" en el contexto de la cultura universal y que nada de lo humano les resulte ajeno. Por otra parte, exigirle a los escritores que se sujeten, en nombre de una estética americana "por naturaleza" implica una mistificación y significa, en este caso especial, un irresponsable empujón al suicidio. Además, el dogmatismo de esta crítica fomenta más la "literatura de compromiso" que la literatura comprometida.

2. La raíz de otro mal entendido es haber olvidado la *pluralidad dimensional de la actitud creadora*, el conjunto de tendencias activas en el acto creador: a) necesidad urgente de hacernos partícipes del primitivo impacto del mundo en su yo; b) preocupación, más o menos consciente, por las técnicas expresivas y por su vigencia; c) propensión a provocar determinadas reacciones en el público, elegido quizás de antemano. Lo común es que alguna de estas tendencias cobre primacía (o por la singularidad del poeta, o por su adhesión a una escuela), y ello es normal. Pero cuando el desequilibrio es demasiado notorio, el valor estético de la composición corre serio peligro, y con él su misma entidad de obra artística, ya que puede quedar reducida al impúdico gimoteo sentimentaloides, a la insulsa ostentación de mucho "oficio", o a la propaganda y catequesis no importa de qué signo.

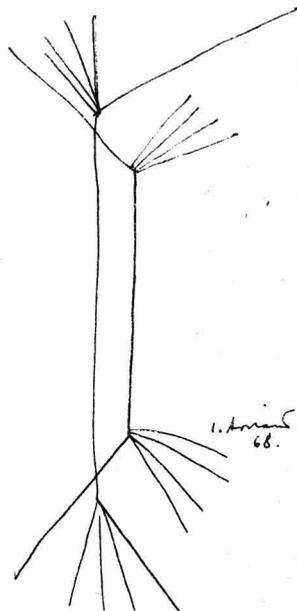
Con esto, exigirle al escritor una literatura revolucionaria —más allá de los dictados de su propia conciencia— es exigirle que traicione su vocación, que haga posiblemente de megáfono doctrinario y que se instale, fría y obsecuentemente en la antiliteratura.

3. Otra fuente de malos entendidos que funcionan más directamente en el terreno práctico, es la confusión entre *crítica literaria* y *estudios de la literatura*. La confusión de dos labores intelectuales legítimas en sí mismas siempre que se tenga clara conciencia de los objetivos y métodos de cada una: una cosa es el análisis de las técnicas expresivas, de la estructuración de la materia poética y de la funcionalidad del tema básico y sus temas subsidiarios con su inexcusable juicio sobre los valores estéticos, y otra cosa es usar la obra literaria como documento de situaciones culturales, históricas, sociales, políticas, etcétera.

De esta lamentable confusión y del no poco desprecio por los factores que hacen que la obra literaria sea, ha nacido una pseudo crítica preocupada por la catalogación de los autores y obras literarias en revolucionarias, antirrevolucionarias, más o menos revolucionarias, etc., como si éste fuera el principal módulo de los valores literarios. Extremando este prejuicio, se ha llegado a instaurar un nuevo "Index", destinado a preservar nuestra ortodoxia política de las inficciones, casi siempre de origen extranjero.

#### Un caso práctico

Varios son los autores y los relatos que en los últimos tiempos han soportado los malos entendidos que he venido mostrando, y, en particular, los prejuicios sobre la necesaria relación entre la novela



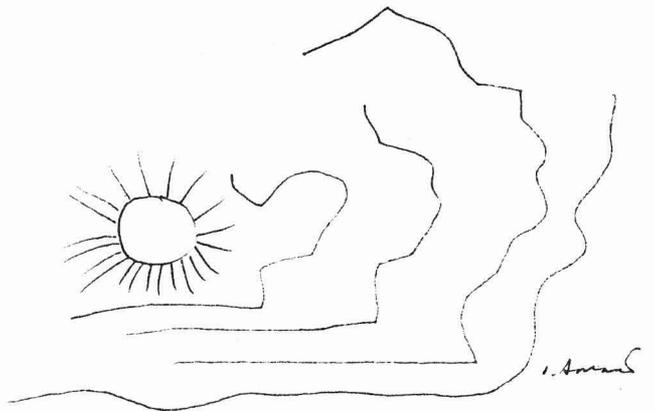
y la realidad, prejuicios que parecen haber recrudescido recientemente. Este es el caso de *Los hombres de a caballo* (1968) de David Viñas, novela de la cual me ocuparé especialmente un poco por la explicable, profunda resonancia que en mí despiertan su tema, lengua y ambiente, y otro poco porque creo que no ha sido vista bien ni por tirios ni por troyanos. A este respecto sorprende que tanto Collazos como el mismo Cortázar la den como ejemplo típico, sin matizar mucho sus juicios, de novela muy ceñida a la realidad histórica, y que den su capacidad de hacerlo dentro de un alto nivel estético como su valor primordial o quizás único.

Pues bien, la serie de malos entendidos con que la ha visto la crítica —y no sólo la que podemos llamar realista— comienzan a surgir con la aparición misma de la novela. *Los hombres de a caballo* nos llegó con la aureola del triunfo en un importante certamen, cuyo jurado habían constituido escritores de primera línea y de diversas escuelas. Ahora bien, lo embarazoso del caso es que dicho certamen se realizó en Cuba, el primer país socialista de América. No cabe duda que esta circunstancia ha sido un factor importante de la buena acogida que tuvo la novela en ciertos círculos, los cuales vieron en ella el prototipo de *novela realista* escrita por un creador *responsable*. Tampoco cabe duda de que la misma circunstancia de su lanzamiento, ese “pecado original”, inspiró en otros círculos no poca reticencia y hasta motivó las acusaciones muy explícitas de ser apenas una mera crónica interesada o un simple panfleto político. Vale decir que desde la simpatía o aprensión por un sistema político se formaron de inmediato dos bandos, cada uno de los cuales vio (entre otras cosas) la relación entre esta novela y la realidad de acuerdo con su propia perspectiva y exaltó o condenó “a priori” el afinamiento del autor y del libro en la realidad histórica.

Ante este choque de prejuicios nos quedan sólo dos caminos: adherirnos a uno de ellos, o revisar la cuestión sobre *la realidad* y, de paso, el *valor intrínseco* de la novela con criterios más objetivos y más legítimos (en cuanto métodos críticos). Dado el fin específico de esta revisión creo conveniente analizar *Los hombres de a caballo* desde tres ángulos: a) la actitud creadora del autor, b) la selección del modo expresivo, y c) el tratamiento del tema y la realidad.

### Sobre la actitud creadora

Como anticipo de esta primera cuestión, conviene recordar que David Viñas perteneció al grupo de jóvenes intelectuales argentinos que Rodríguez Monegal denominó “los parricidas” por su enfrentamiento crítico, bastante agresivo a veces, con los escritores que habían sido sus principales maestros.<sup>7</sup> En definitiva, este grupo buscaba la renovación de la literatura: abandono de los refinamientos verbales en pro de una expresión contundente y directa;



abandono de la mera crítica, demasiado intelectual, en pro de una temática más realista o la proposición concreta de nuevas estructuras sociales y políticas; esto es, el cambio de una literatura demasiado esteticista por una literatura “comprometida”. Como datos al margen —para algunos críticos no lo son tanto— podemos recordar también que David Viñas se inició en la carrera militar, pero fue expulsado del ejército; que como escritor maduro ha escrito varias novelas que hacen pie en las circunstancias sociales y políticas que imperan en Latinoamérica, y que fue de los primeros intelectuales hispanoamericanos que han manifestado sin disimulo su simpatía por la revolución cubana.

Si nos ocupamos ahora directamente de los motivos que pueden haber impulsado a Viñas a escribir su novela, parece obvio que su intención ha sido la de denunciar el respaldo que los militares argentinos han dado desde 1930 a los grupos más reaccionarios. Según la dedicatoria y muchos de los incidentes de la narración, parecería que nuestro autor también se ha propuesto despertar la conciencia de los militares jóvenes y convertirlos a una mejor causa.

Con estos supuestos por delante, es muy comprensible el entusiasmo de los lectores y críticos que están por la literatura militante, tanto como la reacción negativa de quienes prefieren otro tipo de literatura, o se sienten aludidos por su particular posición política.

A mi entender, las motivaciones anotadas son importantes; pero



no las únicas: para quien sabe leer entre líneas, es claro que nuestro autor escribió su novela porque “le duele” la Argentina como un mundo total, y no sólo porque sea enemigo de su actual régimen sociopolítico. De este modo, por encima de la denuncia, o mejor, a través de la denuncia de una realidad histórica aparece la realidad profunda: el palpar de la vida en los cuarteles, en las ciudades y en las estancias y la dramática experiencia del hombre (vivencias infantiles; despertar del sexo; la soledad y el cruce con otras vidas, otros destinos; complejíssimas experiencias amorosas —la mujer como infierno y cielo del hombre en la tierra—; la profesión como destino; inquietantes casos de conciencia; triunfos y frustraciones, traiciones culposas y concesiones culpables). En una palabra, Viñas no ha querido, o no ha podido, novelar exclusivamente una *realidad histórica*, accidental, sino que ha verbalizado una *realidad total*, esencial e inmanente.

### Sobre el modo de expresión

En cuanto a la estructura narrativa, *Los hombres de a caballo* ha sido construida en base al desarrollo de dos planos: *la vida profesional* y *la vida personal* de Emilio Godoy, hijo de latifundistas ganaderos y militar descendiente de militares. Dos planos en cuyo desplegado se van injertando las vidas y sucesos de otros hombres. Ahora bien, el curso de la narración es fragmentario, discontinuo, y el vaivén cronológico de los incidentes alterna con digresiones (recuerdos, tiradas introspectivas, etc.) también traslapadas. A su vez, la presentación de tan variados materiales salta, asistemáticamente, de la primera a la tercera persona. Con ello, los incidentes propiamente narrativos nos son entregados ya como un relato tradicional, ya como un contenido de conciencia de los distintos personajes o del mismo autor (convertido así en un personaje más).

En cuanto a los restantes procedimientos literarios, todas sus formas demuestran un hábil manejo de la palabra. La lengua de *Los hombres de a caballo* deja de ser un mero vehículo denotativo para ejercitar su más amplia capacidad connotativa. El signo lingüístico ha logrado su plenitud significativa al explotar inteligentemente el complejo natural de referencias imbricadas (lo conceptual, lo emotivo y lo sensorial) conjuntamente con la polisemia y el simbolismo, potencias de la palabra cuya actualización requiere bastante agudeza y una especial intuición lingüística.

Este templado conceptismo se hace presente ya en el título, que puede bastar como ejemplo por la rica serie de asociaciones y sugerencias que contiene. “Hombre de a caballo” es todo aquel cuyo tipo de vida o profesión lo obliga poco menos que a vivir montado. En nuestro caso, son “hombres de a caballo” tanto los miembros de la *caballería*, como los integrantes de la *oligarquía ganadera*, estrato social en el que se recluta la mayoría de los

oficiales de dicha arma. Poner en evidencia la estrecha relación entre ambas estructuras es poner en evidencia la comunidad de intereses y de mentalidad entre una clase socioeconómica y la sección del ejército argentino que, a modo de aristocracia castrense, ha regido la mentalidad y la conducta del ejército desde siempre y, desde 1930, los destinos del país. Para quien no tema pecar de susceptible, puede caber además un juego irónico. “De a caballo” vale también como ponderativo del buen jinete, y por extensión resulta sinónimo de “hombre de agallas”. Sobre la base de esta nueva acepción, se huele la burlona referencia a uno de los básicos mitos castrenses: el de que los militares acaparan, por el simple hecho de serlo, todas las virtudes viriles y cívicas. Un mito que explica la raíz de muchas actitudes mentales típicas —el *paternalismo*, sin ir más lejos— con todas sus lamentables consecuencias.

Por otra parte, consciente de que la palabra no es sólo *signo*, sino que también es *síntoma*, David Viñas le hace jugar un importante papel en la estructuración de la materia narrativa: dentro del diálogo (más de las dos terceras partes del texto), cada entonación nos descubre una vida; en la relación discontinua, pluridimensional, cada uno de los hitos y cada una de las dimensiones tiene su propio nivel de lengua. Esto es precisamente lo que le ha permitido independizarse de la estructura diacrónica sin caer en el caos.

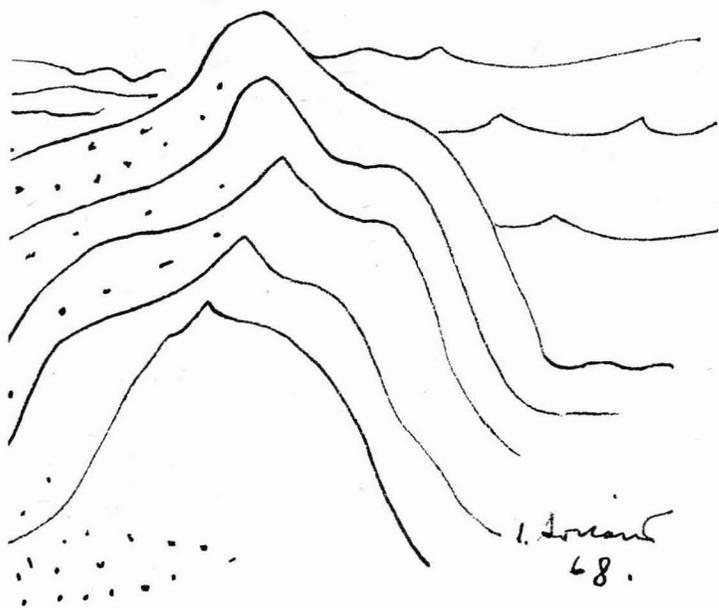
En resumen, por mucho que pueda despistar una permeable corteza realista, muy pronto se advierte que *Los hombres de a caballo* ha sido escrita con una consciente y fecunda preocupación formal. Y lo que es más desconcertante, si tomamos en cuenta el choque de las opiniones críticas, una preocupación formal que recuerda al “creacionismo” con su fe en el poder creador de la palabra por sí misma. Fuera de cualquier preferencia sobre los modos de expresión, nadie puede acusar a Viñas ni de falsificación, ni de regodeo en vacuos malabarismos verbales, ni de imitación servil de “trucos” ofrecidos por las literaturas extranjeras. Muy por el contrario, es obligatorio reconocer que en su novela se da una acertada identificación de la lengua con la realidad enfocada, y una sabia interdependencia entre esa lengua y la estructura narrativa.

### Sobre el tratamiento del tema y la realidad

David Viñas toma como motivo inmediato el *Operativo Ayacucho* (1964), y hace patente que esa gran concentración militar, presentada como las primeras “maniobras” de un ejército interamericano destinado a la defensa continental, fue de hecho una operación de “ayuda mutua” entre los gobiernos sudamericanos para aplastar algunos focos revolucionarios. La participación del ejército argentino en el *Operativo* y algunos incidentes del mismo (en apariencia poco significativos) le sirven luego para atacar el verdadero tema:

el militarismo argentino y su intervención en la historia del país desde 1930. Lo que a Viñas le importa destacar es *la conciencia de casta* de los militares argentinos y las notas implicadas en esa conciencia que han resultado más nocivas para el desarrollo sociopolítico de la nación: el *paternalismo*, que explica la constante intromisión en los sucesos políticos, y un *sentido del orden* que implica la resistencia al cambio, con lo cual los cuadros directivos del ejército están más dispuestos a respaldar las oligarquías —como clase dirigente ya establecida— que atender a los intereses y el desarrollo de las clases populares. Ahora bien, si el autor de *Los hombres de a caballo* se hubiera atenido exclusivamente a este descarnado esquema temático, su libro no sería una novela, sino que sería (entonces sí) una simple crónica con mezcla de ensayo psicosociológico. Pero el libro es una buena novela, una creación artística que por una parte nos roba nuestras difusas intuiciones para verbalizarlas con rigor y gracia, y que por otra, nos hace vivirlas como por primera vez. El texto no es un análisis discursivo, intelectual, científico, sino que en él se conjugan la *realidad histórica* y la *interpretación de esa realidad* como experiencia personal vitalísima; experiencia que se nos da a través de varias vidas que muestran con total legitimidad dramas personales que configuran el drama colectivo desatado por la realidad histórica.

No creo que nadie piense en negar *la responsabilidad* asumida



por Viñas al denunciar la verdadera finalidad del Operativo y los males que acarrea cierto militarismo desviado de su misión propia, ni en negar el compromiso con la *realidad histórica* de su novela. Con todo, cabe preguntarse si ésa es la única y toda la realidad, si tal situación es la realidad por sí sola del militar argentino. ¿No sería también su realidad el cúmulo de tensiones históricas, culturales y vitales que han configurado su mentalidad? ¿No será también su realidad ese cúmulo de tensiones que puede enajenar al hombre y cosificarlo? ¿No también su realidad —y la nuestra— la angustia de vivir a horcajadas entre los deberes de conciencia y los compromisos de la situación vital, la lucha entre los ideales y la cobardía, los dolores de la frustración? ¿No será todo esto una realidad profunda del hombre, la misma que David Viñas ha intuido e interpretado, la misma que ha sabido verbalizar y hacémosla vivir intensamente?

#### NOTAS

1 Cuatro ensayos publicados en *Marcha* (Montevideo, 1969) y recopilados en *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, Siglo XXI, México, 1970; 118 pp. (*Colección mínima*, 35).

2 Me refiero a lo que podemos llamar *crítica realista*, crítica híbrida por la inclusión de argumentos extraliterarios ya sea en la línea de la *Socioliteratura* —fuertemente influida por el *realismo socialista*—, ya sea en la línea *perspectivista* que pone en juego un poco más de sensibilidad, mayor sentido histórico y menos dogmatismo.

3 Se trata, de hecho, de una denominación ya generalizada, precisamente por críticos “comprometidos” (parciales); pero yo usaría con más tranquilidad la calificación de *militante*, pues considero que toda gran literatura —de la tendencia que sea— implica un serio compromiso del escritor con su obra. Esto sin entrar en la distinción, muy oportuna, hecha ya por algún crítico, entre literatura “comprometida” y literatura “de compromiso”.

4 Véase nota 2.

5 Cortázar y Vargas Llosa ejemplifican el caso de quienes alternan su obra de creación con trabajos de crítica muy inteligente, actitud que va borrando la incómoda barrera entre los escritores y los críticos. Sin alardes de tecnicismo, las ideas expresadas por ambos creadores responden en líneas generales a los conceptos en que se basa la *crítica científica* (objetivación de la intuición estética, análisis de las relaciones entre contenido y técnica expresiva, valoración estricta de la calidad estética).

6 Me refiero tanto a los introductores en Latinoamérica (y en cierta manera también forjadores) de una moderna *Ciencia de la literatura* y una moderna *Metodología crítica* (Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Amado Alonso), como a sus discípulos —directos e indirectos— más destacados. Me refiero también a los seguidores de la doctrina estructuralista que completa y sistematiza mejor esa Ciencia de la literatura y su Metodología crítica.

7 Rodríguez Monegal sostiene: “A los nuevos no les interesa el valor literario por sí mismo; les interesa en relación con el mundo del que surge y en el que ellos están insertos. De ahí que sus análisis omitan por lo general lo literario esencial, e incursionen por las zonas adyacentes de la política, de la metafísica y hasta de la mística. Incursiones en busca de su realidad, no la de sus maestros.” (Véase, *El juicio de los parricidas: La nueva generación argentina y sus maestros*, Editorial Deucalión, Buenos Aires, 1956; 108 pp. Col. Ahora y Aquí, 2; pp. 106).

Suzanne Jill Levine

## PEDRO PARAMO Y CIEN AÑOS DE SOLEDAD: UN PARALELO

En el contexto de la ficción contemporánea de América Latina, el estilo, la forma y la visión de García Márquez pueden ser ubicados dentro de la literatura del realismo mágico. Podría hacerse un examen más detallado de su obra maestra, *Cien años de soledad*, por medio de una comparación con otras obras fundamentales dentro de dicha corriente, como *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Angel Asturias, y *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Puede establecerse la vinculación de la obra de García Márquez con *Hombres de maíz* a partir de la común visión de una cultura primitiva en la que mito y realidad son inseparables. De todas maneras, más cerca de *Cien años* que *Hombres de maíz* está la novela mexicana, por lo que se justifica un análisis de las relaciones entre ambas.<sup>1</sup>

La originalidad y, al mismo tiempo, la semejanza entre las obras de Rulfo y García Márquez puede verse si se examinan sus respectivas visiones de una realidad mágica. Estas visiones se enraizan en paralelas actitudes con respecto a la tradición y cultura propia de cada uno, y también en el hecho de compartir una actitud verdaderamente contemporánea con respecto a la realidad que aparece como un fenómeno ilusorio o mágico. La realidad y, en consecuencia, su unidad de medida, el tiempo, aparecen en forma subjetiva en ambas novelas. Otro aspecto importante de la originalidad y semejanza de ambas obras reside, por lo tanto, en la forma con que experimentan con el tiempo.

Una semejanza obvia que se puede indicar entre ambas novelas es que tratan de problemas sociales y políticos que son comunes a la mayoría de las naciones latinoamericanas. *Cien años* trata de las guerras civiles de Colombia y de la ingerencia del imperialismo norteamericano. *Pedro Páramo* del despotismo local en México y, como en *Cien años*, de un movimiento frustrado hacia la revolución y la reforma.

Asimismo, en el nivel temático, pero aún más importante, en el visionario, es posible ver la común influencia de William Faulkner sobre Rulfo y García Márquez: tanto *Pedro Páramo* como *Cien años* son laberintos faulknerianos, contruidos sobre la base de sendas sociedades rurales en que la vida, los problemas y las tragedias de una familia dominante juegan un papel esencial. Faulkner ofrece también una clave para determinar las diferencias básicas entre las dos novelas latinoamericanas ya que Juan Rulfo está más influido estilísticamente por el maestro norteamericano que García Márquez.

Otro paralelismo importante es el esquema biográfico sobre el que están contruidas ambas novelas. En *Pedro Páramo* —el mismo título subraya la intención biográfica—, un hijo regresa a sus orígenes para poder conocer a quien fue su padre, buscando al mismo tiempo descubrir su propia identidad. El esquema biográfico aparece revelado no sólo a través del tema sino también a través de la forma y del estilo, ya que la gradual reconstrucción de la

vida del padre por el hijo subraya el proceso de ir construyendo una biografía. *Cien años* tiene muchos elementos biográficos, por ejemplo, la historia del coronel Aureliano Buendía, pero su alcance es mucho más amplio, por lo mismo que es una novela larga en tanto que *Pedro Páramo* es breve y concentrada. A lo largo del proceso de crear una biografía y la búsqueda de las respectivas identidades de sus personajes, ambos autores están probablemente descubriendo sus propias identidades.

Una vez más hay que señalar que el alcance de *Cien años* es mucho más vasto ya que todos sus personajes —la familia Buendía entera— anda en busca de su identidad. Sin embargo, es probable que el autor colombiano se identifique con el último Aureliano que, a semejanza del hijo de Pedro Páramo, desentraña el misterio del manuscrito de Melquiades y descubre sus orígenes, es decir: que es el hijo ilegítimo de Mauricio Babilonia y Meme Buendía, y que su destino está ligado a la entirpe de los Buendía. Como Aureliano, García Márquez fue también abandonado por sus padres y es probable que Meme sea el personaje que mejor represente en toda la obra a la madre ausente del autor. Otra identificación entre el autor y sus personajes, los Buendía, se podría descubrir en la manera en que el manuscrito de Melquiades permanece indescifrado hasta que el destino de la familia se cumple, de la misma manera que García Márquez mantuvo su obra en las sombras hasta que la hubo completado. Durante el periodo en que se escribía *Cien años de soledad*, que duró dieciocho meses, García Márquez sólo habló del libro pero nunca leyó una sola línea ni aún a sus amigos más íntimos; dijo entonces en una entrevista:

No les leo una sola línea, ni permito que la lean, ni que toquen mis borradores, porque tengo la superstición de que el trabajo se pierde para siempre.<sup>2</sup>

La búsqueda de la identidad que ambas novelas presentan no se refiere sólo a la identidad familiar o individual sino también a la identidad nacional o cultural. El tema nacional es más obvio en la novela colombiana, que asume la forma de una narración directa y hasta épica; por ejemplo, las expediciones de José Arcadio Buendía, y sus experimentos científicos en busca de conocimientos y riquezas son metáforas de la búsqueda de una realización cultural e individual. Juan Rulfo presenta una lucha similar a través de un estilo más poético en que hablan las voces y surgen las visiones del pasado. Por supuesto que el estilo épico de *Cien Años* tiene una intención irónica, como en el *Quijote* y otras obras coetáneas de éste. *Cien Años* como *Pedro Páramo* trata el tema de la decadencia, del fracaso político, social y económico.

Antes de examinar las diferencias entre estas dos novelas, me gustaría resumir aún más las semejanzas, sobre todo enfatizar el hecho de que ambos autores parten de una materia prima semejante (las culturas rurales de sus respectivos países) y convierten sus

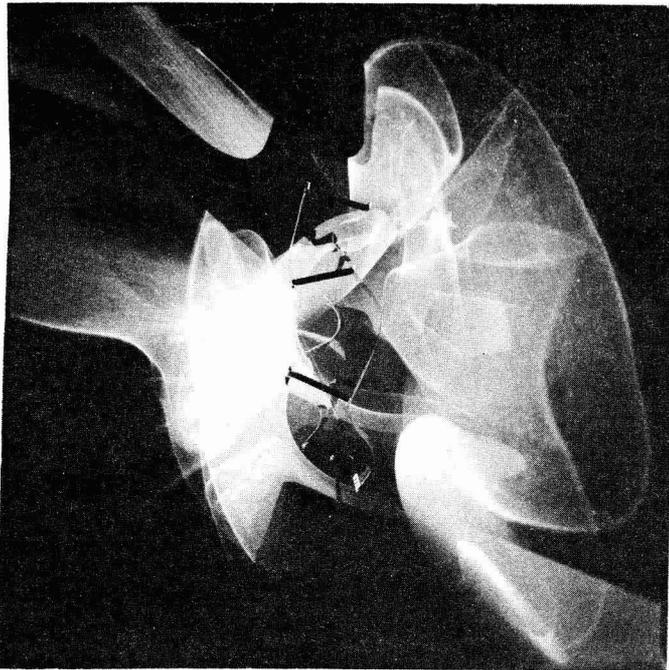
novelas, básicamente regionales, en novelas experimentales. Un ejemplo de los elementos folklóricos que aparecen en ambas obras puede ser el nombre de los personajes. Estos son el resultado de una tendencia popular a dar a las personas nombres que tienen que ver con características de su personalidad o su físico. En *Cien Años*, la prostituta local se llama Pilar Ternera —Ternera subraya su papel carnal en la comedia de la vida—; el jefe del pelotón de fusilamiento se llama Roque Carnicero, cuyo apellido alegoriza su actividad de verdugo de vidas humanas.

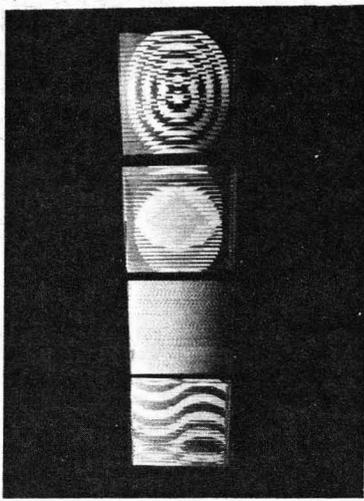
Un nombre como “El Tartamudo” en *Pedro Páramo* literalmente describe un defecto del personaje, pero Pedro Páramo como nombre es en sí mismo simbólico ya que implica un carácter solitario y estéril, a la vez duro e implacable, lo que resume la personalidad del protagonista. De esta manera, la tendencia popular a nombrar a los personajes de acuerdo con características físicas, como “El Tartamudo”, o Remedios La Bella (en *Cien Años*), hasta la adaptación de nombres a sus contenidos metafóricos o literarios, muestra la tradición folklórica de los sobrenombres que ambas novelas adopten.

Un elemento nacional importante de las dos obras es el feudalismo de la sociedad rural latinoamericana que presentan. Destaca el “machismo” de Pedro Páramo y del coronel Aureliano Buendía: ambos son jefes rurales, fuertes y dominantes, y han sembrado muchedumbre de hijos ilegítimos. Tanto Juan Rulfo como García Márquez terminan por rechazar el machismo de la misma manera que rechazan y critican el feudalismo y los valores anacrónicos en todos los niveles; por ejemplo, al experimentar con nuevas formas novelescas están rechazando la novela regionalista no sólo como forma literaria sino también como actitud y visión.

Una diferencia significativa entre Pedro Páramo y Aureliano Buendía consiste en que, mientras el primero es un déspota local, el segundo es un soldado de la revolución. Pero esta diferencia política, por importante que sea, resulta disminuida por el enfoque metafísico, trascendente, que tienen ambos escritores, de la futilidad y esterilidad del machismo. La diferencia básica entre ambos consiste en que mientras la actitud de Juan Rulfo es austera y su visión es negra, la de García Márquez revela un gran sentido del humor y una visión más afirmativa y vital.<sup>3</sup> A lo largo de *Pedro Páramo* los temas de esterilidad y muerte predominan, y se niega el machismo con un tono sombrío. En contraste, García Márquez se burla del machismo y reafirma la vitalidad de la raza humana a través de la fuerza terrenal de sus mujeres. Las hembras de Juan Rulfo son sumisas y pasivas. Esta diferencia puede ser consecuencia, en parte, del hecho de que la sociedad mexicana esté más centrada en torno del hombre en tanto que la colombiana es una sociedad más matriarcal, de ahí la distinción que establece Mario Benedetti entre el “machismo urgente de las novelas mexicanas” y el “machismo sobrio de García Márquez”.<sup>4</sup>

Wolfgang Luchting da un ejemplo de la actitud burlona de García Márquez en un artículo, “¿Machismus moribundus?”, que examina y demuestra que hoy hasta los latinos encuentran el machismo “cómico” y “sobrevalorado”. Los ejemplos invocados por Luchting son: en *La mala hora* “el juez Arcadio que se vanagloriaba de haber hecho el amor tres veces por noche desde que lo hizo por primera vez. . .”; en *Cien años*, José Arcadio y Rebeca “pasaron una luna de miel escandalosa. Los vecinos se asustaban con los gritos que despertaban a todo el barrio hasta ocho veces en una noche, y hasta tres veces en la siesta. . .”<sup>5</sup> García Márquez convierte la actividad sexual en otro elemento de su mundo mágico y maravilloso, consiguiendo así “distanciarse de él a fuerza de elevarlo, juguetonamente, a la región de la leyenda”.<sup>6</sup> Personajes como José Arcadio o el coronel Buendía son ridículos por su exagerada virilidad; y el autor subraya irónicamente el descomunal órgano sexual de José Arcadio, o la hazaña matemática del coronel de engendrar diecisiete hijos con diecisiete mujeres distintas. Como todos los valores aceptados, por ejemplo el concepto de héroe, el machismo es puesto en un predicamento y sólo puede volver a ser aceptado en un nuevo contexto, el de la ironía.





García Márquez compensa la pérdida del significado y vitalidad del machismo por medio de la presentación de la fuerza terrenal y la estabilidad de sus mujeres, cuyo poder es más seguro y constructivo que los chispazos de energía de los hombres. En *Cien años* aunque hay muchos tipos de mujeres fuertes, por ejemplo, las prostitutas Pilar Ternera y Petra Cotes, el prototipo de la figura simbólica de la madre tierra es Ursula, personaje que está basado en la abuela de García Márquez. En la novela, él se refiere a la familia, como "el sistema planetario de Ursula"<sup>7</sup>; a lo largo de toda la novela su vigor y su penetración son los rasgos salvadores. En tanto que su marido, José Arcadio, parte en viajes de exploración bastante fantásticos y que por lo general terminan en nada, ella conserva a la familia, da consejos sabios, mantiene la perspectiva de las cosas. Por ejemplo, ella desconfía de las cualidades utópicas del Macondo que fundara con su marido, y como José Arcadio ha introducido allí aves cuyo canto lo convierten en un paraíso, ella se pone algodón en los oídos para mantener un cierto sentido de la realidad. Aun en su ancianidad (vive hasta los ciento cincuenta años) su intuición es superior a la de los demás. Es ella la que comprende la borrachera de Meme mejor que la madre de ésta: "Ursula, ya completamente ciega, pero todavía activa y lúcida, fue la única que intuyó el diagnóstico exacto". La última Ursula, Amaranta Ursula, duplica a su bisabuela, encarnando su mismo vigor; regresa a la ciudad y a la casa, ambas en decadencia, rejuvenece a su sobrino Aureliano, y está decidida a dar nuevo vigor al mundo que la rodea, y así se empeña en organizar juntas de mejoras públicas.<sup>8</sup>

No sólo en *Cien años de soledad*, sino en todas las obras de García Márquez hay mujeres vigorosas. Luis Harss contrapone los hombres y mujeres del novelista colombiano y afirma:

En García Márquez los hombres son criaturas caprichosas y quiméricas, soñadores siempre propensos a la ilusión fútil, capaces de momentos de grandeza pero fundamentalmente débiles y descarriados. Las mujeres, en cambio, suelen ser sólidas, sensatas y constantes, modelos de orden y estabilidad. Parecen estar mejor adaptadas al mundo, más profundamente arraigadas en su naturaleza, más cerca del centro de gravedad. García Márquez lo dice de otro modo: "Mis mujeres son masculinas".<sup>9</sup> De todos modos, son mujeres prototipos, abstracciones, y por consiguiente resultan menos multidimensionales y complejas que los hombres.

En *El coronel no tiene quien le escriba*, la mujer del protagonista le dice que debe ser agresivo y firme en sus tratos en vez de ser o humilde o tan orgulloso que llegue a ser ineficaz. El coronel, debilitado por su misma complejidad, contesta: "Así es, la vida es un soplo."<sup>10</sup> No sólo esto revela el contraste entre los hombres y las mujeres de García Márquez, sino también la actitud de

admiración del hombre por las fuerza de la mujer. Harss sugiere un vínculo entre la pintura de las mujeres que hace el autor en sus obras y la actitud del coronel hacia ellas:

El coronel, admirativo, proyecta tal vez una nostalgia personal que vierte el autor hacia sus personajes femeninos. Los hombres, en su mundo, son como mariposas que se queman las alas en el fuego. En la mujer encuentran refugio y consuelo. Ella es menos una persona que una fuerza motriz.<sup>11</sup>

El mundo de Juan Rulfo carece de las salidas y compensaciones que proveen las mujeres fuertes de García Márquez. Sus mujeres son pasivas, dejan que se deteriore el mundo en torno suyo. En *Pedro Páramo*, la madre del protagonista le pide en su lecho de muerte que reclame a su padre los derechos que ella nunca se atrevió a exigir; Ursula nunca habría actuado así, como lo demuestra su conducta con José Arcadio, su marido. En cambio, la mujer de Pedro Páramo pide a su hijo: "Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio. . . El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro."<sup>12</sup> En *Cien años* las mujeres asumen muchas veces un papel agresivo en la seducción y hasta en el amor. En *Pedro Páramo*, las mujeres son siempre poseídas y utilizadas aun cuando se rebelan. Por ejemplo, Ana deja que el hombre que mató a su padre la posea. En un diálogo con su tío, éste le pregunta si está segura de que era Miguel Páramo el violador, a lo que contesta:

- . . . No le ví la cara. Me agarró de noche y en lo oscuro.
- ¿Entonces como supiste que era Miguel Páramo?
- Porque él me dijo: 'Soy Miguel Páramo, Ana. No te asustes'. Eso me dijo.
- ¿Pero sabías que era el autor de la muerte de tu padre, no?
- Sí, tío.
- ¿Entonces qué hiciste para alejarlo?
- No hice nada.<sup>13</sup>

Aquí ella expresa una actitud de completa sumisión.

La visión sombría de Juan Rulfo y la más afirmativa y vital de García Márquez contrastan no sólo en su tratamiento de temas comunes aislados, sino también por el uso del tiempo, y el significado que dan al mismo sus respectivas novelas, diferencia que determina el significado final de las mismas.

Ambos son escritores típicamente contemporáneos por el uso de técnicas narrativas que liberan al tiempo de su ordenación tradicional, aunque a una mirada superficial, *Cien años* parece estar escrito en una forma narrativa directa. Rodríguez Monegal describe la lucha de García Márquez por liberarse del tiempo, sin dejar por eso de usarlo, en *Cien años*; problema bastante difícil ya que él quería contar su historia en una forma épica directa.

Había estado tratando de crear la novela sobre una estructura

temporal rígida y realista y lo que tenía que hacer era utilizar el tiempo con la misma libertad que utilizaba el espacio. En vez de romperse la cabeza por seguir el hilo cronológico estricto debía usar un tiempo de varias dimensiones. Así, en un capítulo, si le convenía que A tuviera veinte años menos de lo que indicaba la cronología, entonces A debía tener veinte años menos.<sup>14</sup>

Rodríguez Monegal señala que no sólo los escritores contemporáneos han descubierto el uso del tiempo como un elemento dramático, dinámico y subjetivo —“un mundo de tiempo tiene que ser hecho de tiempos”— sino que, por ejemplo, ya el Hamlet de Shakespeare no tenía una edad determinada sino la edad que cada escena distinta le exigía tener.<sup>15</sup>

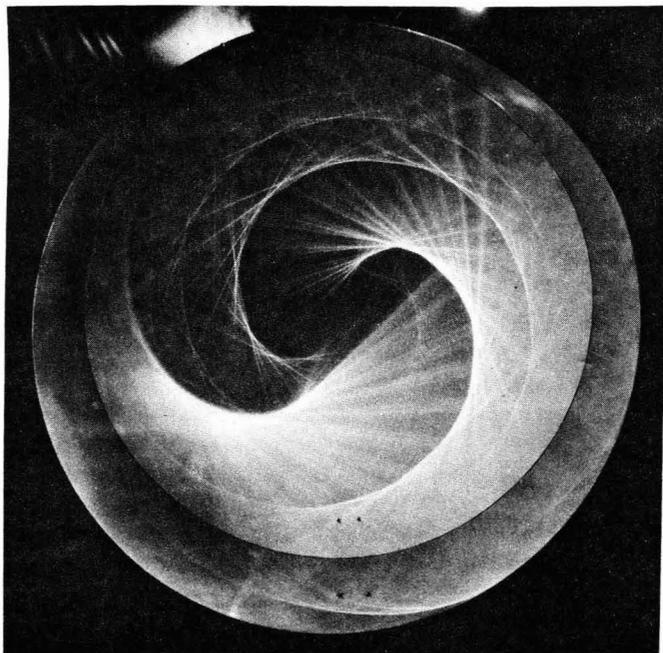
Tanto en *Pedro Páramo* como en *Cien años*, se mezclan, distintos tiempos, se superponen de acuerdo con el significado y el movimiento de un momento determinado. La libre asociación se convierte en una constante, los momentos y los sucesos de cierta significación, como sucede, por ejemplo, con la “petite Madeleine” de *A la recherche du temps perdu*; llevan la narración del presente al pasado y al futuro con la misma naturalidad con que funcionan los moldes interiores del pensamiento. En *Cien años* un motivo dominante es “el pelotón de fusilamiento” que se repite a lo largo de la novela como un punto focal de unidad en una frase que

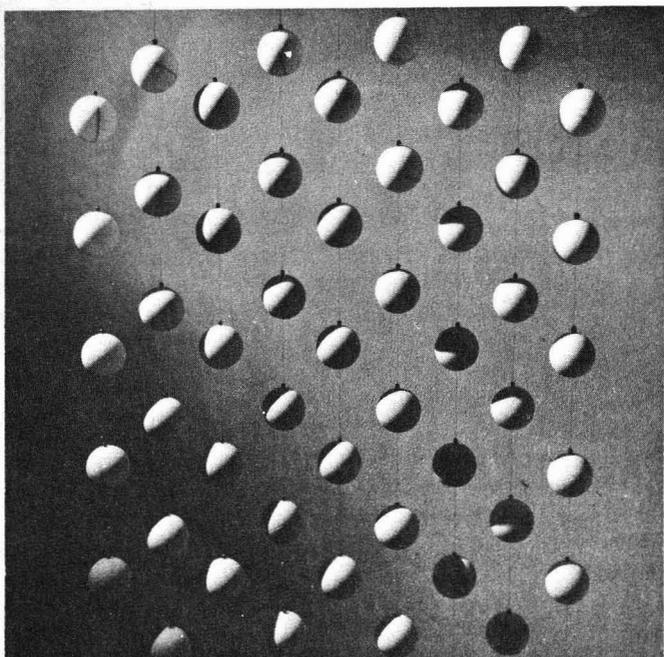
podría resumirse así: “muchos años después frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar. . .” En *Pedro Páramo* la mención del nombre de un personaje como Susana o Miguel Páramo lleva la narración al pasado, permitiendo mayores desarrollos en la presentación del mismo o de sucesos que le conciernen, lo que es un recurso común en la narración faulkneriana.

Como ya se ha dicho, desde este punto de vista la mayor diferencia entre ambos escritores latinoamericanos consiste en que Juan Rulfo está mucho más influido por Faulkner que García Márquez. *Pedro Páramo* es una fantasía hecha de monólogos, visiones, voces que susurran desde el pasado; *Cien años* es más lineal, late con las abruptas voces de un presente vivo. En esto está más cerca de Hemingway que de Faulkner. Su tono es el de una biografía de estilo clásico, inspirada en la épica satírica del *Orlando* de Virginia Woolf. *Pedro Páramo* es una ilusión, una visión y una experiencia poética.

Sin embargo, la completa libertad que se toma Juan Rulfo con respecto a la narrativa tradicional, así como con el sentido convencional del tiempo, es verdaderamente engañosa e irónica ya que el comentario definitivo que ofrece su novela sobre este aspecto de la realidad es que todo está encarcelado en el tiempo. En *Pedro Páramo* la muerte domina. La impresión que produce del México rural es la de una cultura muerta a la vez que una cultura de la muerte. La novela está hechizada por fantasmas, y el protagonista descubre que él, así como la ciudad entera y todos los que la habitan, están muertos. La muerte lo es todo y ya que la esencia de *Pedro Páramo* es el tiempo, el constante juego dinámico del tiempo fragmentándose infinitamente, el tiempo es la muerte, el comienzo y fin de todo. Superficialmente parecería que *Cien años* representara más explícitamente el predominio de la muerte ya que su estructura lineal conduce la historia, rápida y directamente, a un final apocalíptico, a la destrucción de una familia y una ciudad. Pero la estructura lineal es en el fondo una estructura circular, cíclica, como la de la vida. No sólo dice esto la novela en su estructura, sino que a intervalos los distintos personajes tienen una súbita revelación sobre la naturaleza circular y eterna de la vida. Aureliano y Amaranta Ursula, se aman apasionadamente hasta la final destrucción de Macondo:

Oyeron a Ursula peleando con las leyes de la creación para preservar la estirpe, y a José Arcadio Buendía buscando la verdad quimérica de los grandes inventos, y a Fernanda rezando, y al coronel Aureliano Buendía embruteciéndose con engaños de guerras y pescaditos de oro, y a Aureliano Segundo agonizando de soledad en el aturdimiento de las parrandas, y entonces aprendieron que las obsesiones dominantes prevalecen contra la muerte, y volvieron a ser felices con la certidumbre de que ellos seguirían amándose con sus naturalezas de aparecidos,





mucho después de que otras especies de animales futuros les arrebataran a los insectos el paraíso de miseria que los insectos están acabando de arrebatarnos a los hombres.<sup>16</sup>

Ciertas obsesiones dominantes, en el caso de Aureliano y Amaranta Ursula su amor, en el caso de García Márquez el acto de escribir prevalecen contra la muerte y así eternizan la vida, en tanto que en *Pedro Páramo* la obsesión dominante es la muerte y por lo tanto la muerte resulta eternizada. En tanto que esta novela es una enlutada historia de fantasmas, *Cien años* es una novela sobre la vida; su narrativa lineal y directa muestra gente viva mientras que *Pedro Páramo* enseña la ilusión de la vida y la realidad de la muerte.

Otra diferencia entre ambas novelas deriva de la distinta influencia de Faulkner en el uso del tiempo. En Juan Rulfo, como en el novelista sureño, se advierten los cambios que el tiempo produce en los personajes, en cambio García Márquez utiliza el recurso de la súbita revelación de un carácter. En *Pedro Páramo*, Rulfo usa el tiempo como un instrumento del análisis psicológico que le permite revelar, gradualmente, por medio de vueltas al pasado, la locura de Susana San Juan. En *Cien años* muchas cosas permanecen en el misterio y aun aquellas que resultan comprensibles, lo son a través de una percepción súbita y espontánea. Así, por ejemplo, la revelación que tiene Amaranta:

Fue entonces cuando entendió el círculo vicioso de los pescaditos de oro del coronel Aureliano Buendía. El mundo se redujo a la superficie de su piel, y el interior quedó a salvo de toda amargura. Le dolió no haber tenido aquella revelación muchos años antes, cuando aún fuera posible purificar los recuerdos y reconstruir el universo bajo una luz nueva.<sup>17</sup>

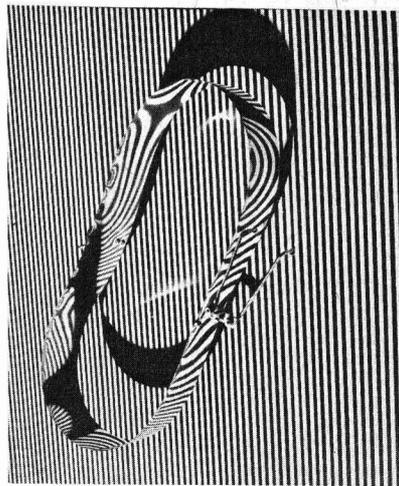
Otro ejemplo puede ser la súbita revelación que tiene el coronel: Vislumbró que no había hecho tantas guerras por idealismo, como todo el mundo creía, ni había renunciado por cansancio a la victoria inminente, como todo el mundo creía, sino que había ganado y perdido por el mismo motivo, por pura y pecaminosa soberbia.<sup>18</sup>

En *Cien años* se tiene la sensación del paso del tiempo por medio de detalles como aquél de los pescaditos de oro del coronel: "... aunque seguía fabricando pescaditos con la misma pasión de antes, dejó de venderlos cuando se enteró de que la gente no los compraba como joyas sino como reliquias históricas". La pasión del coronel, su obsesión dominante, en cierto sentido paraliza el tiempo.

Sin embargo, con respecto al tema del tiempo, hay otra semejanza básica entre ambas novelas: las dos muestran lo que el tiempo hace a la gente, a la vida. A través del tiempo, el hijo de Pedro Páramo descubre su identidad, la de su madre, y el destino común de ambos, que es la muerte. El título, *Cien años de soledad*, explica lo que el tiempo, esa centuria, hace: aísla a sus creaturas y la novela muestra que el tiempo cumple el destino y la identidad del hombre que en este caso no es el triunfo de la muerte, como en *Pedro Páramo*, sino el triunfo de la soledad. Ambos escritores presentan el triunfo de la alienación a través del tiempo. Por eso importa poco que sus protagonistas, Pedro Páramo y Aureliano Buendía sean revolucionarios o déspotas; todos los regímenes son vulnerables a la alienación del mismo modo que ambos hombres van a ser dominados por la inutilidad, la soledad, y la muerte. Su semejanza se pone en evidencia, de manera punzante, en los últimos lancetazos de nostalgia por la posibilidad del amor que no pudieron realizar. Los finales pensamientos de Pedro Páramo son:

Susana . . . Yo te pedí que regresaras . . . Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas, tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan.<sup>19</sup>

El coronel Aureliano Buendía piensa en una mujer que le dijo que lo quería hasta la muerte y murió una hora más tarde. Poco



después de evocar a esta mujer, muere envuelto en un vago sentimiento de nostalgia y de recuerdos que no puede evocar claramente.

Pero aun si el tiempo todo lo destruye en *Cien años* como en *Pedro Páramo*, García Márquez explica este proceso de eternidad en el último párrafo de la novela cuando Aureliano descubre su identidad en el libro de Melquiades:

Aureliano . . . empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado . . . antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.<sup>20</sup>

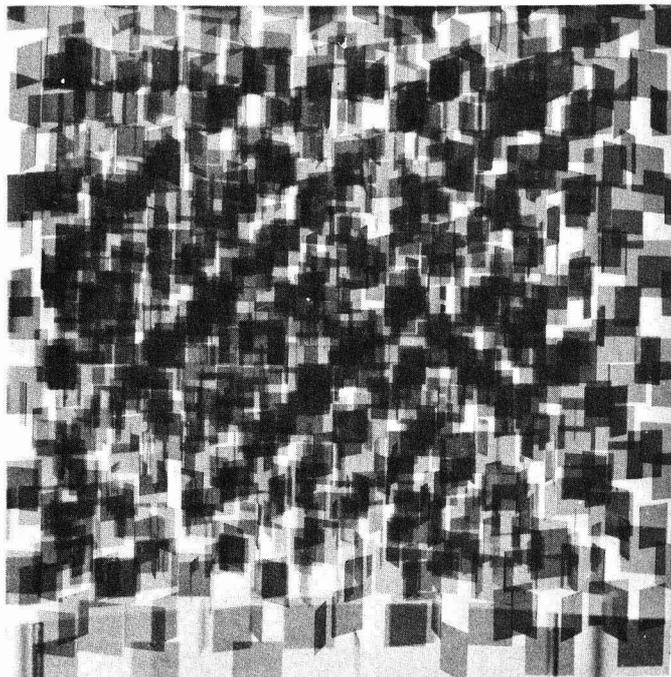
Emir Rodríguez Monegal explica esta “revelación metafísica” de la siguiente manera:

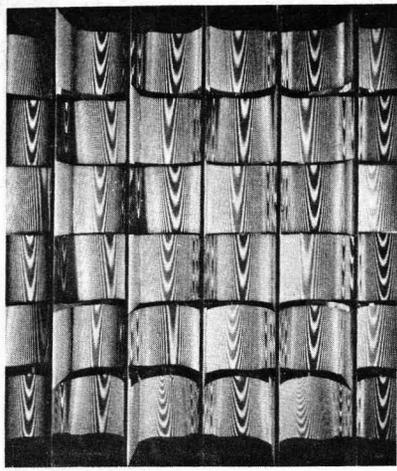
Lo que Aureliano descifra en el libro de Melquiades es la forma final de su destino: quedar atrapado en un cuarto cerrado y amurallado contra el tiempo, estar dentro de un libro, tener la repetible inmortalidad de una criatura de ficción. Como el asceta que sueña un hombre en “Las ruinas circulares”, el magistral cuento de Jorge Luis Borges, este Aureliano de la ciudad de los espejos o de los espejismos, descubre finalmente que él es también un fantasma soñado por otro, que está atrapado en un laberinto de palabras escritas, cien años antes y en sánscrito, por el mago Melquiades.<sup>21</sup>

De ahí que Aureliano no pueda abandonar el cuarto porque está atrapado en el libro, pero el libro, que es el “espejo” o el “espejo hablado” vive fuera de la ilusión, del “espejismo” que es la realidad. *Cien años* es una versión de libro de Melquiades y a través de este “espejismo”, el tiempo se multiplica infinitamente, es decir: el lector está leyendo la misma página, la misma palabra, que el personaje del libro está leyendo, y viviendo, al mismo tiempo. Por eso, aunque el tiempo corre en una sola dirección, el libro lo convierte en circular ya que el tiempo está capturado dentro del libro. El libro es un momento en la eternidad: “Basta volver las páginas para que el tiempo empiece a moverse, las figuras se animan, la fábula recomienza.” O como concluye Aureliano Melquiades —y seguramente García Márquez— “no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos de modo que todos existieran en un instante”.

El libro, representado por el cuarto de Melquiades, petrifica el tiempo en una secuencia eterna, como lo prevé el primer José Arcadio Buendía: “También el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía por tanto astillarse y dejar en un cuarto una acción eternizada.” Por eso, el libro crea su propio tiempo. Proust hace lo mismo en *A la recherche* cuando toma un momento y lo extrae del tiempo, “la petite Madeleine”, y a través de ese momento crea una obra de arte, escapa así a la destrucción del tiempo.

En contraste completo con García Márquez, Juan Rulfo no fragmenta el tiempo para mostrar el dinámico juego entre la eternidad inmóvil y la repetición circular, o cíclica, de la vida, sino que lo hace para presentar mejor su obsesión, la muerte. El está enraizado en la cultura indígena. La esencia de ésta es el culto de la muerte: el indígena ama y vive con muerte. Por lo tanto, su visión es calificada por los occidentales como “oscura” o “sombria”, aunque para Rulfo y los indígenas sea una cultura vital. Por el contrario, García Márquez es un occidental que se mueve con toda familiaridad dentro de la cultura contemporánea en que la muerte ha sido conquistada de distintas maneras y es relativamente menos significativa que en las sociedades primitivas. Por eso él se encuentra literariamente más cerca de Jorge Luis Borges, cuya influencia sobre las letras latinoamericanas es sobre todo una





influencia de orientación europea, mientras que Rulfo está más cerca del indigenista Asturias. García Márquez, aparece profundamente interesado en el problema principal del Occidente: la alienación. Y, de acuerdo con esta tradición, su verdadero culto es el arte. Por eso, en tanto que *Pedro Páramo* nos deja con una afirmación final de la muerte, *Cien años de soledad* nos deja un espejo que habla, una afirmación final de la literatura, del arte.

#### NOTAS

1 Una prueba concreta de la influencia de Rulfo sobre *Cien Años* ha sido facilitado por García Márquez al declarar, en una entrevista: "Insisto muchas veces en una frase que es de Juan Rulfo" (Armando Durán, "Conversaciones con G.G.M.", *Revista Nacional de Cultura*, 185 (Caracas, julio-septiembre de 1968) p. 27.

2 Armando Durán, loc. cit. p. 34

3 En una entrevista, García Márquez ha negado ser un humorista: "no se considera un humorista, si es que la palabra tiene algún sentido preciso. Dice que en sus obras el humorismo, que siempre comenta la gente, es incidental. Desconfía del humor, sobre todo del chiste fácil que llena un vacío. Además, agrega solemne, siempre he creído que no tiene sentido del humor." (Luis Harss: "G.G.M. o la cuerda floja", *Mundo Nuevo*, 6. Sin embargo, es fácil descubrir una actitud irónica en esta negativa.

4 Mario Benedetti; "G.M. o la vigilia dentro del sueño", *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Ediciones Arca, 1967. p. 147.

5 Gabriel García Márquez; *La mala hora*, México, Era, 1966, p. 27; *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967, p. 86.

6 Wolfgang Luchting; "¿Machismus moribundus?", *Mundo Nuevo*, 23, París, mayo 1968, p. 61.

7 *Cien años* p. 225, *Ibid.*, p. 16.

8 *Ibid.*, pp. 16, 232, 323.

9 Luis Harss, p. 71.

10 Gabriel García Márquez: *El coronel no tiene quien le escriba*, México, Era, 1967, p. 79.

11 Harss, p. 71.

12 Juan Rulfo: *Pedro Páramo*, p. 7.

13 Juan Rulfo: *op. cit.*, p. 31.

14 Emir Rodríguez Monegal: "Diario de Caracas", *Mundo Nuevo*, 17, París, noviembre 1967, p. 11.

15 *Ibid.*, p. 12.

16 *Cien años de soledad*, p. 346.

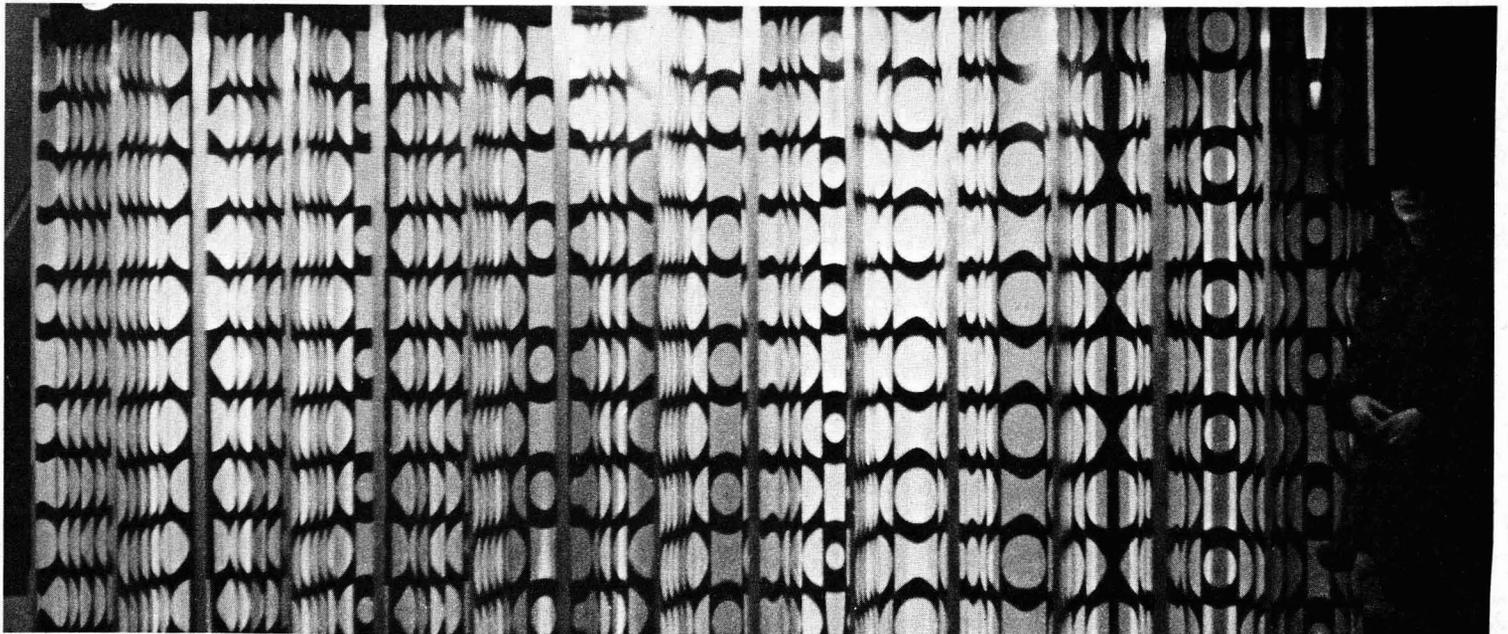
17 *Cien años* p. 238.

18 *Ibid.*, p. 214.

19 *Juan Rulfo*, *op. cit.*, p. 128.

20 *Ibid.*, pp. 350/351.

21 Emir Rodríguez Monegal: "Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*." *Revista Nacional de Cultura*, (Caracas, julio-septiembre, 1968), pp. 18-19.



Emilio Carballido

# EL FINAL DE UN IDILIO

Comedia en tres estampas

Escrita en ocasión del centenario de Amado Nervo  
y basada en textos suyos<sup>1</sup>

Dedicada a Rafael Esteban, actor  
1969



## PERSONAJES:

LUIS SUÁREZ (14 años)  
ALFONSO M. P. (de 13 a 15 años)  
LOLA IRIARTE (12 años)  
EL PADRE MACARIO (maestro y prefecto)  
LA HERMANA SARA (maestra y prefecta)  
EL PADRE SUPERIOR  
UN NIÑO  
OTRO NIÑO

La acción en dos colegios vecinos, manejados por la misma orden religiosa. En la ciudad de México, 1884.

NOTA: Dar los papeles principales a muchachos mayores de la edad acotada, implicaría destruir cualquier posible efecto de la obra.

<sup>1</sup> El material usado es un cuento homónimo, del volumen "Almas que pasan" y páginas de la muy temprana adolescencia de Nervo: trozos de sus "Apuntes autobiográficos" y algunos versos también incluidos en "Mañana del poeta", que a veces oímos literalmente.

## ACTO ÚNICO

*El foro de una escuela. Probablemente una tarima improvisada en el extremo de un viejo salón, aunque podría tratarse de un teatrillo más elaborado. Media luz; un fascistol, a un lado del foro, muestra un letrero: "¿De blanco... o de negro?" Entra un cura joven con las manos muy ocupadas: ha improvisado unas candilejas con hojas de lata y lámparas de petróleo: las coloca, las enciende una a una y se encanta. [Un niño puede ayudarlo en esto.] Cruza las manos, ve en torno:*

PADRE MACARIO. Hermana Sara. Hermana. Venga a ver el efecto.

*Suavemente, luz general a la escena. La hermana entra persiguiendo, enojada, a un ángel [una niña de 12 años] con alas blancas y túnica bordada.*

HERMANA SARA. No corras, ven. [La pesca, le arregla algo a la ropa]

LOLA. Ay.

HERMANA SARA. No grites.

LOLA. Es que me picó usted con el alfiler.

HERMANA SARA. Ofrece el dolor a Dios y estate quieta.

PADRE MACARIO. Hermana, mire. Parece un teatro de verdad.

HERMANA SARA. Ojalá no vaya a haber un incendio. Le quedó bien el traje a esta niña, ¿verdad?

PADRE MACARIO. Muy bonito. A ver, camina, criatura, como si volaras. ¿No tiene un ala chueca?

HERMANA SARA. Un poco, sí...

*Sale tras la niña, que se ha ido revoloteando. Sale Macario tras ellas. Entran, muy cautos, Luis y Alfonso. Se sientan en el filo del proscenio, entre las candilejas. Alfonso está acabando de leer una carta.*

ALFONSO. ¡Qué bonita carta! ¿De dónde la copiaste?

LUIS. Yo la pensé toda.

ALFONSO. "Mucho pienso en tí durante el día, pero entregado a los prosaicos quehaceres del escritorio, en medio de un calor sofocante, no quiero alimentar ese recuerdo, reservándome para dedicarle su culto luego que empiece agonizar la tarde. ¡La tarde! No te enceles, ella es, como tú, la amada de mi alma..." ¿Y cómo vas a dársela?



LUIS. Ahora que ensayemos. Ayer le di otra.

ALFONSO. ¿Y qué te dijo?

LUIS. Nada. ¿No ves que todo el tiempo están viéndonos?

ALFONSO. ¿Y entonces cómo vas a saber si te corresponde?

*Esto deja muy pensativo a Luis, que mueve la cabeza y se muerde varias uñas. Sin que lo adviertan, entra el padre Macario.*

PADRE MACARIO. ¿Qué tanto hablan allí? [*Los niños respingan*]

LUIS. Estamos repasando los versos, padre.

*El padre asiente y sale.*

ALFONSO. ¿Que te conteste con el lenguaje de las flores!

LUIS. ¿Y si no lo sabe?

ALFONSO. Explícaselo en otra carta.

LUIS. Yo tampoco lo sé.

ALFONSO. Ah. Qué lástima. Yo tampoco.

*Pausa. Meditan.*

LUIS. ¡Ya sé, ya sé! [*Y escribe con lápiz unos renglones al final de la carta*]

ALFONSO. ¿Qué le dices?

LUIS. Que a las cinco de la tarde se asome al balcón, enfrente de nuestro dormitorio. Si me ama, se vestirá de blanco. Y si me rechaza... [*Suspira*] de negro.

ALFONSO. Qué buena idea.

*Luis termina de redactar mientras el otro lee por encima de su hombro. Disimulan, han entrado los maestros poniendo algunos trastos: una columna con un macetón de helechos encima, teloncito de paisaje, cortinas, etc., lo que les ha parecido propio.*

HERMANA SARA. Niña, no olvides cuándo es tu entrada.

PADRE MACARIO. Niños, a sus lugares.

*Ven si todo está listo, se retiran a observar el ensayo, toman sus lugares Luis y Alfonso.*

ALFONSO. [*En tono de narrador*] Alondras que cantan, palomas que lloran

corrientes que saltan rizadas en ondas  
de vago arrebol;  
¡aurora rosada que baña de aljófara  
las flores tempranas que cándidas brotan  
al beso del sol!

LUIS. [*Actúa los versos, haciendo apartes cuando se indica*]  
¡Qué bella mañana, qué grato silencio!

[*Aparte*]

Cuando esto exclamaba, con plácido acento  
me dijo una voz:

*Entra Lola, revoloteando.*

LOLA. [*Angelicalmente*]: Hay algo más puro, más noble, más bello.

LUIS. ¿En dónde?

LOLA. ¡Muy lejos!

LUIS. ¡Decídmelo!

LOLA. ¡En el cielo!

LUIS. [*Aparte*] Clamó suspirando. Después se alejó.

*Lola se aleja con gestos de vuelo.*

ALFONSO. Más tarde, las nubes teñidas de rojo  
del sol moribundo vagaban en torno;  
ni un leve rumor...  
Tan sólo a lo lejos el bronce medroso  
del Angelus daba los toques sonoros...

LUIS. [*Aparte*] La Voz suspiró.

LOLA. [*Suspira honda y desgarradoramente*]

LUIS. ¿Quién eres? [*Aparte*] Le dije.

LOLA. Soy tu ángel.

LUIS. [*Admirado*] ¿De veras? [*Le hace conversación*] Qué bella es la tarde, ¿verdad?

LOLA. Sí, muy bella  
pero hay un lugar  
más bello que todo.

LUIS. ¡Pues llévame!

LOLA. Espera...

LUIS. ¿Do se halla?

LOLA. Muy lejos...

LUIS. [Aparte] Y alzando la diestra mostróme los cielos y echóse a volar...

*Lola le mostró los cielos y va a salir revoloteando; él tiende con desconsuelo los brazos hacia ella: aprovecha para enseñarle la carta. Susto de ella, que sigue aleteando y se desconcierta, se tropieza con algo. Él va a detenerla y le da el papel. Ella niega, lo rechaza...*

PADRE MACARIO. [Avanzando a ellos] ¿Qué sucede? ¿Ya no sabes caminar?

LOLA. Es que antes no estaba esto aquí, por eso me tropecé.

*El padre revisa los trastos. Lola recibe al fin la carta. El padre da palmadas y entran dos niños vestidos de marineros, traen un barquito de dos dimensiones.*

PADRE MACARIO. [Mientras] Faltan cuatro días para el santo del Padre Superior.

HERMANA SARA. [Acercándose] Esperemos que no nos hagan quedar mal. [A Lola] Tú ya terminaste por hoy. Vamos, y buscas a Teresita para que venga. Y trata de ser más expresiva.

*La niña y Luis se lanzan miradas asustadas, intencionadas, cómplices. Luis hace el gesto "cinco" con los dedos. Ya están acomodando el barquito, muy inepto, con velas. Mientras la hermana y Lola salen por la luneta, Luis, Alfonso y los niños se instalan: aquéllos y uno de los recién llegados van a remar, mientras el cuarto recita en la proa. Se supone que hay tormenta.*

NIÑO. [Con grandes gestos] La noche está muy negra,

LUIS. [Quedito y aprisa interpola] Por arriba.

NIÑO. La tempestad avanza.

LUIS. [Id.] Por abajo.

NIÑO. Estrella de los mares:

LUIS. [Id.] Por arriba.

NIÑO. ¡Ilumina las aguas enlutadas!

LUIS. [Id.] Por abajo.

NIÑO. Piedad para el marino.

LUIS. [Id.] Por arriba.

*Antes de que Luis pueda seguir interpolando su chiste [lo hacía en beneficio de Alfonso, que no puede aguan-*

*tar la risa] reapareció el Padre Macario agarrando una oreja de cada uno y sacándolos de la embarcación y del foro. El niño que recita ve todo con el rabo del ojo pero no calla por miedo a que le ocurra lo mismo; el otro sigue remando con más ímpetu.*

NIÑO. [No se ha interrumpido] Que lejos de su patria... [Leve titubeo, aquí fue donde ocurrió el incidente]

con encrespadas olas  
en débil barco sin cesar batalla.  
Estrella de los mares,  
celeste y suave lámpara,  
tus pálidos reflejos  
sobre el oscuro piélago derrama.  
Estrella de los mares,  
María Inmaculada,  
bendígate ferviente  
de los pobres marinos la plegaria...

*Termina arrodillado en gran gesto. Se ven el remero y él: sacan de escena el barquito. Entran la hermana y el padre recogiendo trastos con rapidez.*

PADRE MACARIO. Acomídanse, niños, saquen eso. Ayuden...

*Los dos niños vuelven corriendo y ayudan. Se apagan todas las luces, quedan sólo las candilejas de petróleo. Entre niños y maestros es montado un cuarto pequeño, con un balcón en primer término, que ve hacia la luneta. Traen una mesa y dos sillas, salen. Entran Luis y Alfonso, se ponen a escribir. Luz de día. Luis revisa las páginas que ha llenado y cuenta frase por frase.*

ALFONSO. ¿Cuántas llevas?

LUIS. Ciento treinta.

ALFONSO. Ya nada más te faltan... ochocientos setenta. ¿A qué horas le dijiste a Lola?

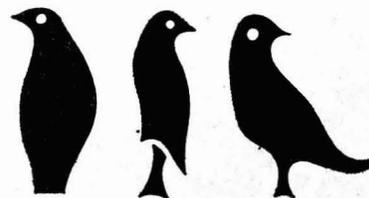
LUIS. A las cinco.

ALFONSO. Ya no vas a saber hoy si te quiere o no.

LUIS. Sí voy a saber.

ALFONSO. Estamos encerrados con llave... Y nos van a soltar hasta que terminemos. No hay nada que hacer.

LUIS. [Enfático] Yo no nací para la calma. Nací para la lucha y el porvenir me ofrece un ancho campo de batalla... [Hace señas de "verás" y va a la puerta, escucha; grita]:





¡Alfonso, te sientes mal! Es terrible, tu semblante se descompone. ¡Parece que fueras a morir!

ALFONSO. [Alarmado] ¿Yo? [Se palpa el rostro, se toca el pecho]

LUIS. [Quedo] Anda, pon cara de moribundo, tírate al suelo.

*Alfonso se encoge de hombros y hace gestos de "yo no, qué". Luis toca la puerta.*

LUIS. ¡Socorro, socorro, Alfonso está muy mal! [Pausa] No hay nadie cerca. ¡Y van a dar las cinco! [Da vueltas por la pieza] Ella va a estar de blanco en el balcón y yo no voy a verla. ¿O irá a estar de negro? [Trae en la bolsa un reloj de molleja: lo ve] ¡Son ya las cinco y cinco! ¿Estará de blanco... o de negro?

*Sin dudar más va al balcón y se prepara a saltar.*

ALFONSO. ¡No, Luis, no es para tanto! ¡No vayas a matarte!

LUIS. Me voy por la cornisa hasta nuestro balcón. Tengo que ver cuando ella se asome.

*Y salta el barandal. Alfonso, aterrado, observa el viaje desde dentro. La cornisa es el filo del proscenio: con actitudes de peligro y equilibrista Luis llega hasta el extremo izquierdo del proscenio y allí espera acurrucado: se oye un reloj dar las cinco. Luis ve el suyo y con mil trabajos lo pone en hora. [Es modelo en que debe abrirse la tapa y jalar una palanca para cambiar las manecillas.] Luis espera... En el otro extremo del proscenio aparece Lola: vestida de azul. Con la impresión, Luis casi se cae. Ella se hace la distraída, pasado el susto de ver a Luis en la cornisa. Suspira, ve en torno, se toca el pelo, se siente muy interesante. Se va.*

LUIS. [Atónito] ¡De azul! ¿Y qué querrá decir con eso?

*Aparece de pronto, atrás de Luis, el Padre Macario. Trae en la mano una jaula con dos periquitos: la cuelga casi encima de Luis, cuando éste se levanta, hundido en la perplejidad, y tropieza con la jaula. Susto atroz del maestro.*

PADRE MACARIO. ¡¡Suárez!! ¿Quiere decirme qué hace usted aquí?

LUIS. [Casi se cayó] ¿Yo, padre?

PADRE MACARIO. Se supone que está usted encerrado en el cuarto de castigos. ¡Por poco me mata a los periquitos del padre superior!

LUIS. Yo estaba allá, pero... pero es que... vine a buscarlo, para avisarle... avisarle que Alfonso no se siente bien. Por eso salí. Porque Alfonso...

PADRE MACARIO. ¿Por eso salió a pasearse por la cornisa, verdad? Imprudencia, temeridad, desobediencia y estupidez. Desafía usted a la Divina Providencia, poniéndose en peligro de muerte. ¡Y poniendo en peligro de muerte a los pericos! ¡¡Venga acá!!

*Por una oreja, Luis es arrastrado al interior, y por el fondo del foro, conducido al cuarto de los castigos. Lo arrojan dentro de un empujón. Alfonso lo ve llegar como quien ve una víctima del destino. Los dos se sientan y escriben hipócritamente por un momento. El cura los observa, luego sale. Luis se levanta, se pasea.*

LUIS. ¡Vestida de azul! Tal vez no tenga un traje blanco... ¡O tal vez no tenga un traje negro! ¿Qué quiso decir con eso? Yo le expliqué bien: blanco para sí, negro para no. ¡Y sale de azul! Esa mujer es un enigma, pero yo la inmortalizaré, yo la poetizaré, yo la hermosearé aún más con mis cantares.

ALFONSO. [Sin dejar de escribir] Mejor antes escribe el castigo. Te faltan 700 frases de la primera y las otras mil que te acaban de dejar.

*Con un suspiro de derrota, Luis se sienta a escribir. Luz de candilejas: entran la monja y el cura. Cambian el letrero por otro: "El idilio". Después, traen una barda [o la hacen bajar del telar] que dividirá el foro diagonalmente, cubriendo la habitación. Quedan así dos áreas de jardín [los niños traen las plantas]. De un lado habrá un tronco practicable, para que Lola se suba. Salen todos. Entran Luis y Alfonso con una escalera de burro. La ponen junto a la barda. Se sube Alfonso y ve hacia el otro lado. Luz de día: una mañana de sol.*

ALFONSO. [Grita a una niña que no vemos] Dile que no se tarde porque se acaba el recreo... ¿Qué? [A Luis] Dice que hay varias Lolas, que cómo se apellida...

LUIS. No hay muchas Lolas. Hay una, la única. Se apellida Iriarte.

ALFONSO. [A la niña] ¡Iriarte! [Y baja la escalera]

LUIS. Tu hermanita... ¿es lista?

ALFONSO. Es bruta... Pero sabe dar recados.

LUIS. [Sube unos peldaños y se queda ahí, dudando] ¿Tú crees que vendrá?



ALFONSO. [*Sabio*] Puede que sí o puede que no.

LUIS. Tal vez me desdigna. . . Tal vez me lanza al abismo de la desgracia. ¡Y yo quiero elevarla con mi amor al. . . al. . . al inmenso de la inmortalidad!

ALFONSO. [*Dubitativo*] ¿Y tú crees que le gustará eso?

LUIS. ¡Claro! Si Dante inmortalizó a Beatriz, Petrarca a Laura, Tasso a Eleonora, Espronceda a Teresa, ¿por qué no he de immortalizar yo a Lola?

ALFONSO. No, claro. Inmortalízala.

LUIS. ¿No tengo yo acaso el aliento que ellos tenían? ¿No ha puesto Dios una lira entre mis manos?

ALFONSO. [*De mala fe*] Escalera se llama, no lira.

LUIS. [*Fastidiado*] Lira, porque soy poeta.

ALFONSO. Aaah.

LUIS. Y siento el amor purísimo que ellos presintieron y soñaron.

ALFONSO. Las liras son. . . así como guitarras.

LUIS. No. Son. . . así como. . . [*Trata de describirla con las manos, muy nebulosamente*] Son como. . . Pues tienen cuerdas y. . . Así como guitarras antiguas.

*Sube unos peldaños, se asoma al otro lado y con la impresión casi se cae: Lola viene avanzando muy distraídamente, como si no fuera su propósito llegar. Luis casi se tira de la barda, le hace señas y saludos. Alfonso trata de ver y oír todo.*

LUIS. ¡Lola! ¡Lola, viniste!

LOLA. [*Mustia*] Qué tal, Luis. ¿Cómo está usted?

LUIS. Leíste. . . ¿leyó usted mi carta? ¿La recibió?

LOLA. Me la dio usted mismo, cómo no la voy a recibir.

LUIS. Y. . . ¿la leyó?

LOLA. Ay, sí. Con mucho susto. Por poco lo ven dármele. Ya no lo vuelva a hacer.

LUIS. ¿Y qué me dice?

LOLA. Que ya me voy.

LUIS. No, oye. Oiga. Contésteme, por favor. [*A Alfonso, que está trepado en la escalera*] ¡Quítate, caramba!

LOLA. ¿Yo?

LUIS. No, Lola, no. Se lo digo a. . . Anda, vete para allá. Se lo digo a un tercero, faltar de. . . prudencia.

LOLA. Ah.

*De mala gana, se retira Alfonso a un rincón.*

LUIS. Os pedí que os vistierais de blanco para decir sí, o de negro para decir no. ¡Y te vestiste de azul! ¿Por qué?

LOLA. [*Juega con flores, con hojas. . .*] Sería, para. . . decir. . . ¡tal vez!

LUIS. ¡Lola! ¿Tengo esperanzas, entonces?

LOLA. ¿De qué?

LUIS. De — pues de que — [*Baja la voz sin querer*] Es que yo. . . te amo.

LOLA. ¿Qué dice?

LUIS. [*Grita*] ¡Que te amo!

LOLA. ¡Si gritas esas cosas, me voy!

LUIS. Estás muy lejos, por eso no me oyes. Acércate. ¡Ya sé! Súbete en ese tronco.

LOLA. Yo no, qué.

LUIS. Entonces, bajo yo. [*Va a saltar*]

LOLA. ¡No te vayas a bajar que está prohibido! ¡Si bajas, grito y me voy!

LUIS. No, no. Mira, sube un momentito y así ya podremos hablar en voz baja.

LOLA. Yo no subo.

LUIS. Entonces, bajo yo.

LOLA. De veras grito, ¿eh?, de veras.

LUIS. Si no subes, voy a correr por la barda, diciendo a grandes voces que amo a Lola. Y lo oirán todos.

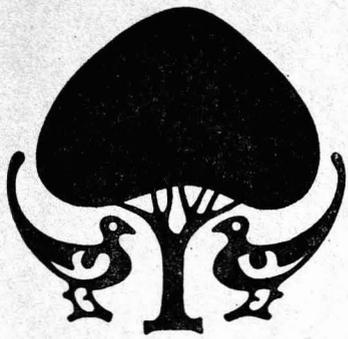
LOLA. ¡Ay, cómo va a ser! ¡Sólo que estuvieras loco!

LUIS. Sí estoy. ¿Quieres verlo? [*Amaga treparse al filo de la barda*]

LOLA. ¡No, no! Subo un poquito. Pero muy poco.

*Y sube al tronco. Sigue Luis en lo alto de la escalera y ya están así muy próximos.*

LOLA. ¿Y es cierto que escribes versos muy bonitos?



LUIS. Sí es cierto. Tú me los inspiras.

LOLA. ¿Yo?

LUIS. Sí. Te traje unos. ¿Los quieres? Son para ti.

LOLA. Ay, no sé. Claro, me gustaría verlos...

*Luis saca el pliego de una bolsa, lo desdobra y lee:*

LUIS. Las flores dan aromas,  
las ondas mil rumores,  
los sauces gemidores  
su abrigo protector;  
diamantes va regando  
doquier el aura inquieta,  
y el arpa del poeta  
sus cánticos de amor.  
He aquí, mujer, de mi arpa  
los cánticos dispersos.  
Son tuyos estos versos  
de vaga inspiración;  
escritas en mis horas  
de dichas y congojas,  
te traigo en estas hojas  
¡mi ardiente corazón!

LOLA. [*Se ha quedado muda. Acierta apenas a murmurar*]  
Ay... ay...

LUIS. Tú me los inspiraste. Son para ti.

LOLA. ¿Cómo se llaman?

LUIS. Mira. [*Muestra*]

LOLA. [*Lee*] "A Lola". Qué bonito...

LUIS. ¿Los quieres?

LOLA. Pues yo sí, porque están muy bonitos.

LUIS. Ten. [*Se los da*] Y... ¿qué me vas a decir? Ahora sí tienes que contestarme. [*Silencio. Ella lee con arrobamiento, moviendo los labios*] ¿No vas a contestarme?

LOLA. ¿Yo? ¿Qué cosa?

LUIS. Debes confesar... si me quieres. Y entonces ya seremos novios.

LOLA. A mí me da mucha vergüenza hablar de esas cosas y no te voy a contestar, porque yo no sé cómo contestarte. Ya me voy.

LUIS. Espérate. Si no quieres decirlo, puedes darme una señal, o una prenda.

LOLA. ¿Y eso cómo se hace?

LUIS. Pues... si me quieres... puedes darme algo tuyo, como... la cinta de tu pelo, para que yo la atesore toda la eternidad.

LOLA. Pues no, porque si te doy la cinta me despeino toda con el viento. Así es que ya me voy. [*Baja rápidamente al suelo*]

LUIS. ¡Lola, no te vayas!

*Y ella, que iba a salir, regresa corriendo y haciendo señas aterradas de silencio y peligro. Ruido de pasos, de ramas... Luis se agacha velozmente, Lola hace como que busca algo en el suelo. Aparece muy cautamente la hermana Sara y observa a Lola con sospechas.*

HERMANA SARA. [*Tras una pausa*] Lolita, ¿qué haces aquí?

LOLA. [*Finge sobresalto*] Ay, hermana Sara, no la oí llegar, qué susto me dio. Estoy buscando mi pelota nueva, rodó por acá. Pero no la hallo. Tal vez cayó en otra parte...

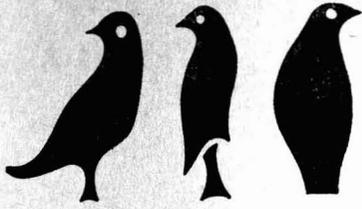
HERMANA SARA. ¿Por aquí cayó?

LOLA. Pues... por aquí o por allá, no sé bien.

*Y buscando por el suelo, salen las dos. Luis se medio endereza, se asoma cautamente. Lola vuelve de puntitas, con el pelo suelto y algo en la mano: lo arroja hacia la barda, es una piedra: le da a Luis y lo hace ahogar un grito y derrumbarse de la escalera. Lola se tapa la boca y se va corriendo, muy alarmada. Luis queda tirado en el suelo, muy aporreado. Alfonso, alarmado va a ayudarlo. Luis desenrolla, de la piedra, la cinta de Lola.*

LUIS. [*En éxtasis*] ¡Es la señal, mira! ¡Ella me ama!

*Salen ambos. Luz de candilejas: entran monja y cura con niños, quitan la barda, la escalera y el tronco. El cuarto que fue de castigo es ahora la oficina del padre superior. El letrado es cambiado por otro: "El final del idilio". Salen todos, menos la monja. Entra el padre superior, ella se queda frente a él. Luz de tarde. En el balcón está la jaula con los dos periquitos. La hermana, con rostro sarcástico y duro, observa cómo el padre revisa unos papeles que obviamente le ha traído ella: él hace gestos expresivos de "a esto han llegado las cosas", "pero miren qué arranques del muchachito". Algo quizá lo divierte y va a sonreír, pero ve el rostro severo y escandalizado de la hermana y vuelve a la mueca severa.*



PADRE SUPERIOR. Tráigame por favor a esa niña.

HERMANA SARA. Con mucho gusto, padre. Por eso pienso a veces que el teatro nada bueno acarrea.

PADRE SUPERIOR. La culpa es de nuestros padres, no del teatro.

HERMANA SARA. ¿Nuestros padres?

PADRE SUPERIOR. Los primeros, Adán y Eva. Y dígame al padre Macario que me traiga a ese jovencuelo.

*Ella asiente, con mucha complacencia, indignada, y sale. El padre, solo ya, queda viendo los papeles y se divierte francamente. Luego suspira, va a la jaula, silba, mete un dedo, acaricia los periquitos... Por un mismo pasillo de la luneta vienen la monja y el cura, arrastrando a los niños de la mano. Suben al foro, los dejan ante el superior y salen. Éste se sienta, con rostro de inquisidor. Los observa. Ellos bajan la vista. Un silencio.*

SUPERIOR. Adelante, señorita Iriarte. Adelante, señor Suárez. Bienvenidos. Acérquense. [*Ellos avanzan unos pasos*] He tenido unas noticias muy agradables. Me han ocasionado un gran gusto. He sabido que usted, señorita, y usted, señor son novios. Los felicito. [*Ellos se demudan*] ¿O estaré equivocando? ¿Será una noticia falsa? [*Levanta ostensiblemente los papeles que tiene en el escritorio*] En vista de que no lo niegan, puedo considerar: el que calla, otorga. Será oportuno, en primer lugar, hacerles unas advertencias: [*Ve un papel*] aromas perfuman mejor sin h; los sauces, con s y no con z, gimen más a gusto con g que con j. Y... [*Otro papel: a Lola*]: querer es con q, y no cerer como puso usted aquí. Y se anhela con h después de la n y no antes de la a. Entonces, en vista de que son novios y se quieren tanto, he decidido que sólo una cosa puede hacerse. Y la voy a hacer. Señorita, señor... [*Se levanta, muy imponente*] Voy a casarlos.

*Pausita.*

LUIS. ¿Eh? ¿Cómo dijo usted, padre?

SUPERIOR. Dije: voy a casarlos.

LOLA. ¿A... casarnos?

SUPERIOR. Son novios, ¿no? Pues los novios se casan, para eso son novios. ¿O para qué creen ustedes que sirve un noviazgo? Voy a casarlos hoy mismo.

*Del terror, los niños están a punto de pasar al llanto.*

LUIS. P - p - pero... [*Calla*]

LOLA. Ay, padre... ay, padre...

SUPERIOR. Ay, padre, ¿qué? Tengan la bondad de venir conmigo a la capilla, allí será el matrimonio.

LOLA. [*Rompe a llorar*] ¡Ay, no, padre, por favor, no vaya usted a casarnos! ¡Qué van a decir en mi casa! ¡Yo no me quiero casar!

SUPERIOR: ¿No quiso tener novio?

LOLA. ¡No, ya no! ¡Ya no quiero tener novio!

SUPERIOR. Pero él sí quiere tener novia.

LUIS. [*Entre el horror y la caballerosidad*] No, pues yo sí, claro, pero... Estoy algo joven para el matrimonio, creo que dentro de unos años...

SUPERIOR. [*Ruge*] No, señor, ahorita mismo.

LUIS. [*Reprime aún el llanto*] En mi casa... tal vez no estén de acuerdo. ¡Quién sabe qué irá a decir mi mamá!

LOLA. [*Se arrodilla*] ¡Ay, por la Virgen Santa le pido, padre: no nos case!

LUIS. ¿Qué irán a pensar en mi casa? ¿Qué va a decir mi papá? [*Llorando ya*] ¡Y mi mamá! ¡Se va a disgustar mucho!

LOLA: [*A gritos*] ¡Yo no quiero casarme, yo no quiero!

*El cura los deja llorar, viéndolos con frialdad.*

SUPERIOR. No veo otra manera de arreglar las cosas. A no ser...

*Calla. Los dos paran de llorar y lo ven.*

SUPERIOR. Podría yo no casarlos... con una condición. [*Ellos empiezan a asentir*] Que recibirá cada uno de ustedes seis palmetazos. ¿Están conformes?

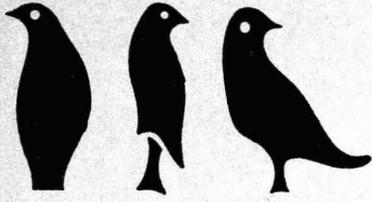
*Ellos se ven: asienten. El superior toca una campanilla y la puerta se abre: es la hermana.*

SUPERIOR. Hermana Sara, la palmeta por favor.

HERMANA SARA. Aquí la traigo ya. [*La entrega y sale*]

*Una pausa. El superior con la palmeta [grande, llena de agujeritos] en la mano.*

SUPERIOR. A ver, señorita: usted primero. Extienda la mano, por favor.



*Lola, aterrada, empieza a extender lentamente la mano. De pronto, Luis se interpone.*

LUIS. [Firme] Padre: deme usted a mí los doce. [El superior lo ve a la cara y él sostiene la mirada] Deme usted a mí los doce.

SUPERIOR. [Glacial] No me opongo. Extienda la mano.

*Luis la extiende. Voltea la cara. Recibe el primer palmetazo. Uno a uno se cumplen los 12. Mientras, el llanto y el sufrimiento de Lola crecen progresivamente, hasta gritar casi, retorcerse las manos y gemir entre dientes: "Ya no, ya no," mientras se contrae como si le pegaran a ella. Luis se muerde los labios, aprieta los dientes, cierra los ojos.*

*El último palmetazo es dado. El superior deja la palmeta y ve a los niños:*

SUPERIOR. Con esto, naturalmente, damos por terminado este noviazgo.

*No parecen haberlo oído. Luis se limpia las lágrimas, ve a Lola, semisonríe a fuerza. Casi va a acercarse a ella, no se atreve. Ella sigue llorando.*

SUPERIOR. [Toca la campanilla] Es todo. Pueden retirarse.

*Se presentan los dos maestros. Toman a los niños. Van a salir. Luis ve la jaula:*

LUIS. [La señala] ¿Cómo a éstos no les pega, eh?

SUPERIOR. ¿Qué dice usted?

*Pero los niños rápidamente han salido y la puerta se cierra tras ellos. Por el fondo, monja y cura los han conducido a los extremos opuestos del proscenio: ahora salen por diferentes pasillos de la luneta, por la derecha y por la izquierda. Los niños aún tienen el impulso de verse, de hacerse señas, pero casi no se atreven a ningún gesto. Los custodios los arrastran severamente, van alejándolos por los dos extremos opuestos.*

*Con el rostro repentinamente vulnerado, melancólico, el superior camina unos pasos y va a la jaula, se la queda viendo...*

*Luz a la jaula y a él, penumbra creciente a lo demás... Y a punto de salir de la luneta, Luis se suelta del padre Macario y regresa corriendo al foro. Sube unos peldaños, sin llegar hasta arriba. Desde ahí:*

LUIS. [Casi a gritos, con la voz muy quebrada] Soy un poeta.

Y por eso, porque soy un poeta, ¡sé que de aquí a cien años se sabrá esto! Y se dirá tu nombre, Lola, Lola Iriarte. Y se sabrá nuestra pasión. Se sabrá. Porque soy un poeta. Y se sabrá... [Señala acusadoramente al padre superior] Se sabrán otras cosas. Se sabrán. Y se sabrá mi nombre. El de usted, no: el mío. Lo dirán gentes que no imagino, que vestirán extraordinariamente, en otros sitios o aquí. Y se dirá mi nombre: en verdad: el mío. Y se dirá el de ella: Lola Iriarte. Se dirá porque lo he prometido y así se cumplen las promesas de los poetas. Se dirá porque los sentimientos bellos viven más allá de nosotros, y cuentan y pesan en el esplendor del Universo. Y porque allí, en el esplendor del Universo, las promesas de los poetas se respetan, aunque a veces no lo sepamos ni siquiera nosotros mismos. Se respetan. Y se dirá tu nombre, Lola Iriarte. Se dirá. Porque soy eso, un poeta. Eso soy.

*Se le fue ahogando la voz. El padre Macario, furioso, viene y se lo lleva. Luis cuida y sostiene su mano lastimada. Salen también la hermana Sara y Lola. Luz muy tenue a la jaula, y al rostro del padre superior. Oscuridad... Sólo quedan las candilejas encendidas...*

TELÓN



Guillermo Putzeys Alvarez

## CIEN AÑOS DE SOLEDAD: UNA LECCION PARA EL RELATO\*

Cuando, hace dos años, apareció publicada *Cien años de soledad*, la novela de Gabriel García Márquez, tuvo culminación uno de los esfuerzos narrativos más trascendentales de la creación del continente. A la vez, se operó la plasmación definitiva de un arte de novelar que venía abriéndose paso entre la marejada de alientos creativos, obedientes a distintas cepas, con lo que la novela latinoamericana se hizo presente y notoria en la última década. Intencionalmente hablamos de un esfuerzo que culmina, porque la obra de García Márquez ha sido eso: suerte de torturante ejercicio, un obsesivo afán que ha rondado permanentemente su labor creativa. El propio García Márquez lo ha revelado en algunas conversaciones recogidas en revistas literarias. Allí ha dejado testimonio de sus encrucijadas, de esa búsqueda de una manera del relato que permitiera dar temple a los contenidos vigorosos que venían poblando desde siempre su memoria grávida de estampas viejas, herrumbradas en un pasado en el que los sucesos y personajes se aunaban para conformar una visión total. Una nostalgia sin límites debe haber sido, sin duda, incentivo del relato; un clima permanente creado por la más intensa y viva de las evocaciones. Al soltar las redes de la remembranza, fueron emergiendo esos jirones de aconteceres, entreverados con el hecho real y con lo fantasioso, como si un mundo visto en el entresueño fuera dando claves para una suprarrealidad más trascendente, más plena de significaciones. Como aquellas estampas que se evocan de la infancia, las historias de García Márquez tienen siempre ese zumo de un algo maravillado y maravilloso, una dimensión propia que atesora el recuerdo, una visión en cuya amplitud van desgranándose los rosarios de sucesos que se aglomeran y cobijan en un común hábito de encantamiento.

Las impresiones de la infancia son siempre huellas vivas, indiscriminadas. Caben en este abigarramiento lo real y lo milagroso, sin choques ni antinomias. Ese pasado es arcón de poderosas sugerencias: no una época sino la suma de vivencias diáfanas, intensas cuando ronda la nostalgia, suavemente dolorosas cuando la marcha de los relojes hacen viva su lejanía. Es, por su viva significación, que Baudelaire entreveía que la verdadera patria es la infancia.

La contemporaneidad de García Márquez hace vivo el contraste que determina su narrativa. Es un escritor afiliado a una generación ya madura, reunida en un afán creativo que busca dar visión y testimonio de lo latinoamericano. Las figuras tutelares de "los grandes" en el relato hispanoamericano son trasfondo para esta generación, un primer andar cuya estimativa literaria se hace hoy la luz de esta condición iniciadora, sin escatimar el señalamiento de lo incipiente en una narrativa que ahora se observa en su plenitud. Si se hace una consideración del todo y se intenta advertir las corrientes creativas, ese primer andar se ve despuntado en nuestra centuria con la frondosidad de una novela trepidante de

imágenes, alucinada con la visión poética del ámbito, con la radiante evidencia de su cromatismo, con una exuberancia sin límite. La visión de la selva que ofreció Rivera asoma en un primer hito con el impacto de un algo delirante y sobrecogedor. La presentación de la naturaleza como actor en la antinomia de civilización-barbarie —tema ancestral en Hispanoamérica— atrapa en la narrativa de un Gallegos el ámbito llanero y realiza la poetización del agro y la vida rural; la protesta viva y la denuncia insoslayable hacen de obras como la de Icaza y la de otros autores un testimonio de la creación alentada por la preocupación social y por una erupción combativa que intenta revelar lacras de una dolorosa realidad del continente. Ciro Alegría, por ejemplo, presenta un novelar que constituye un documento sociológico de la dimensión peruana. Más cerca de nosotros, la magia trashumante del mundo indígena promueve una de las vertientes de la obra de Asturias, grávida del sentido mítico, impregnada con la visión cósmica de la otra América, enfundada en su aislamiento, relegada en su época del paleolítico e inmersa en circunstancias dramáticas ignoradas por la cultura del mestizo, pero vigorosas dentro de su universo propio, en que gravitan las esencias irrenunciables. También Asturias da la radiografía ominosa de la dictadura criolla, en un cuadro tenebroso que habitan y promueven las formas del mal y que se sustentan en una obra memorable. Otra estancia del relato del continente es la novela de intención social, con su planteamiento antimperialista y su denuncia de la explotación. El perfil del "Papa Verde" va despuntando como un personaje que simboliza las fuerzas ávidas del predominio y la sumisión, temas tan vivos en la novela de esa primera mitad de nuestro siglo. De ese primer andar, con sus ineludibles incertidumbres, deriva ya esa marcha franca que determina la visión de Guimarães Rosa, de Carpentier, de Julio Cortázar, de Agustín Yáñez, madurez en sí de la narrativa que después acoge la generación actual. Después de Rulfo, quien forja un nuevo esplendor de la novela mexicana, ahí están Sabato, Vargas Llosa, José Donoso, David Viñas, Carlos Fuentes, Cabrera Infante y otros significados autores, y con ellos García Márquez.

Un sentido de generación supone características comunes, y la primera contradicción en este caso es que García Márquez es distinto a los demás; no tanto en su oferta fragmentaria, en sus cuentos que son anticipación de *Cien años de soledad*, cuanto por esta obra misma. Las coincidencias de generación se dan quizás en un plano humano, en una actitud; pero es indudable que la novela de García Márquez presenta modalidades distintas, ofrece una dimensión no explorada.

Además de la tradición que es necesariamente solera en la obra de estos latinoamericanos, ya se han vertido opiniones y señalamientos sobre influjos en la obra de García Márquez. Ernesto Volkening, en su estudio sobre la obra publicada del novelista

\* Conferencia pronunciada en la Universidad de El Salvador, el 12 de noviembre de 1969.

hasta 1963,<sup>1</sup> señala cómo ya se había presumido que algunos modelos literarios lo influyen, particularmente, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner. Es ese hábito, a veces corruptela de la erudición, de buscar progenitores, de “inventar un venerable árbol genealógico” —como dice Volkening—, que adquiere el tono admonitorio al señalar impregnaciones y que a veces llega a embozar el intento de mellar el mérito de “la originalidad” del narrador, como si ésta, rigurosamente considerada, pudiera darse. Empero, cualquier observación, por poco perspicaz que sea, lleva al convencimiento de que García Márquez, como todos los autores, ha experimentado el proceso de “impregnación-depuración” natural en todo escritor. El propio novelista ofrece testimonio de una búsqueda para encontrar su propia manera en el relato. En sus revelaciones, algunas de las cuales traslada Luis Hars, deja confesada con toda claridad su afición por un maestro de la novela: William Faulkner. En éste encontró, dice, “si no una temática, en todo caso un arte y un estilo” y advierte, también, que habría que nombrar entre otros deslumbramientos, a Virginia Woolf. Hars apunta que, como tantos otros escritores, García Márquez llegó a Faulkner como a una revelación. Aparentemente, existe la base para reparar en las correspondencias; Jcnapatawah es paralelo de Macondo; el signo de Aureliano Buendía responde en muchas líneas a Sartoris,<sup>2</sup> y aun en campos más circunscritos, es evidente que en el encierro de Rebeca Buendía, en su confinamiento frente al mundo para atrapar el pasado, en su decrepitud y en el ámbito mortuorio de la casa en que se enclaustra, podría verse un trasunto de la atmósfera faulkneriana creada por ejemplo en su historia breve “Una rosa para Emilia”. Y quizás también pueda surgir la interrogante de si una dimensión trascendente de Comala, según la visión de Rulfo, tendría algo que decir en este campo de influjos. Es más, el entusiasmo de García Márquez por el arte y estilo de Faulkner ha sido revelado por él mismo: “Cuando leí a Faulkner, pensé: tengo que ser escritor. Los materiales caóticos que entraban en juego en el arte faulkneriano —dice García Márquez— se parecían mucho a las materias vivas de la vida colombiana.” Faulkner, señala Hars, le mostró cómo podía ser manejada y transformada esa turbulencia elemental.<sup>3</sup> Evidentemente, es muy claro este reconocimiento; no tanto por lo que al influjo se refiere, sino en las razones que promueven ese “deslumbramiento”; un entusiasmo por esa compleja manera de la vida colombiana, entrevista en paralelo con la presentación del sofocado ámbito sureño que ha forjado el escritor norteamericano. Otros de sus influjos son también reconocidos por el propio García Márquez en una revelación que bien puede poner fin y satisfacer la especulación sobre su genealogía literaria: no sólo leyó a Joyce y a Kafka sino los “imitó”, “truqueándolos”, con resultados que él mismo considera negativos y califica como “malabarismos”.<sup>4</sup> Esta propia confesión hace expedito el juicio de Hars, sin duda atinado, sobre la modalidad estilística de su primera



obra: “Si *La hojarasca*, a pesar de sus esplendores, se malogra, es porque está escrita en un idioma prestado que nunca llega a ser lenguaje personal. Sus trampas entrelazadas, sus episodios superpuestos, sus juegos de tiempo, con sus retrocesos y repeticiones, son recursos mal aprovechados que frustran el propósito que deberían servir. Los monólogos complementarios de los tres narradores sofocados e indistintos fracasa porque complican la acción sin matizarla (...) En general, malgasta mucha energía en *La hojarasca*, que con toda su carga emotiva queda informe y difusa.”<sup>5</sup> Este juicio, alentado por el espaldarazo del propio reconocimiento dado por García Márquez, revela algo que es común en las obras primerizas: un resultado de lo experimental, del préstamo deliberado, del virtuosismo obediente al dictado de la admiración de modelos, muy común en una etapa incipiente de todo novelista. Esos modelos son siempre afines y, en este caso, los consagrados por una época; e incluso, los laureados por la aceptación engolada de eso que Bellow dio en llamar “dictadura de la crítica académica”; autores cuya obra, fruto de madurez, ofrece un manejo del lenguaje y de la técnica narrativa que es culminación —y a la vez respuesta— de las necesidades que demanda el propio material e intención creativos con un sello que es a la postre eminentemente personal. En toda mimesis lícita se trazan los límites obvios: ser una mera aproximación a un algo modélico



sin que se pierda la autenticidad individual. Aquí, una lección de García Márquez.

Una segunda incidencia que ronda la creación es aquélla de los modelos de cepa hispanoamericana, entre ellos algunos ya mencionados, y que daban base a la certera consideración general que sobre las letras del continente hiciera Uslar Pietri. Las caracteriza como un ejercicio en que hay devoción barroca, una literatura de caminos encontrados en las mixtificaciones de lo épico con lo psicológico, lo poético con lo social: ese presentar una visión apocalíptica de la vida, donde el héroe caótico concibe la existencia “como cruzada o como catástrofe”;<sup>6</sup> en suma, lo transvasado en una obsesionante devoción estilística que prohija la frondosidad y la exuberancia. Contra los riesgos de esta actitud mantuvo ojos abiertos García Márquez, atento a la poda de lo retórico, proclive a la austeridad en el contar, de suerte que las adjetivaciones son manejadas con mesura y se logra que lo poético emane del puro poder evocador y no de un juego ampuloso de imágenes. Indudablemente, como señala Emmanuel Carballo, este autor ha cortado de un solo tajo la exuberancia que asfixia a muchas de las obras latinoamericanas.<sup>7</sup> El propio García Márquez, confirmando ese torturante ejercicio, ese esfuerzo mantenido durante lustros, nos revela algo sobre la dramática intención narrativa que no había logrado plasmar sino hasta en *El coronel no tiene quien le escriba*: “una de las cosas que ha demorado mi trabajo ha sido la preocupación de corregir el vicio más acentuado de la ficción latinoamericana: la frondosidad retórica. Escribir ampulosamente —prosigue— es bastante fácil y además, es tramposo: casi siempre se hace para disimular con palabrerías las deficiencias del relato. Lo que en realidad tiene mérito, aunque por lo mismo cuesta trabajo, es contar de un modo directo, claro, conciso. Así no hay tiempo para hacer trampas”.<sup>8</sup> La lección de estas palabras ha sido predicada con el ejemplo. Lo sencillo es lo difícil, se nos ha repetido con justeza, siempre que eso sencillo no sea fruto de la simplicidad. En esta declaración oportuna para un credo del relato, el autor conviene con otro matiz a enriquecer aquella advertencia de Valéry cuando denunciaba que promover deliberadamente y con artificio lo sentimental en el lector era una actitud tan innoce como la que promueve lo pornográfico.

Otro aspecto, el tercero, resulta interesante para mostrar ese contraste de García Márquez con la novela hispanoamericana. El relato lineal de *Cien años de soledad*, el uso de una técnica de “giro breve, lapidario, cristalino que va derecho al grano”, como señalara Volkening, surge en una época en que, además del caso crítico del *nouveau roman* frío y tecnificado, ha habido proclividad al virtuosismo, a la cerebralización, al intelectualismo y al manejo de vericuetos conceptuales, en un intento de alcanzar un simbolismo de moda. Muchos relatos tratan de abrirse camino con el espejismo de la pirueta, en un neobarroco que resulta a ultranza,

de fisonomía aparentemente contemporánea. Se observa con frecuencia el intento de deslumbrar con la complicación, adormecer con la excentricidad o con adulteraciones adocenadas en una suerte de procedimiento que podría llamarse “del revoltijo”; hay en ello una errada asimilación de procedimientos narrativos que resultaron en otros autores de una necesidad misma del relato, por imperativo de la creación, y no como arbitrario maquillaje que deforma en lugar de hermohear. Frente a ello, y aquí una nueva lección de García Márquez, *Cien años de soledad* rescata la antañona espontaneidad del relato, su intensa posibilidad sugeridora, su poder evocador, su magia descriptiva en la manera directa y lineal. Emmanuel Carballo ha reparado en esta característica de la novela y le ha provocado un genuino sabor de anacronismo, pero conceptualizado como una búsqueda y consecución peculiares de la originalidad “por caminos en apariencia reaccionarios, caminos que en vez de dirigirse al futuro recorren en sentido inverso la historia de la literatura”.<sup>9</sup> Algunos —el propio Carballo entre ellos— señalan una recreación del mundo de los libros de caballería, e intuyen en la obra una reminiscencia bíblica en la presentación, tradicional en lo narrativo, de “la historia de un pueblo elegido, desde el génesis hasta el apocalipsis”.<sup>10</sup>

En efecto, tal es la impresión que promueve García Márquez en el contrapunto que es su arte de novelar. Pero el anacronismo, el sentido bíblico, lo fabuloso, esa manera tradicional de contar, son respuesta —no podría darse otra— a la exigencia que plantea la materia de lo relatado. Macondo es un mundo en sí, forjado en la realidad interna de la obra, con sus propios mitos y verdades; es en sí un anacronismo social y urbano, un algo épico con su dimensión mitológica, con su prole de semihéroes, su historia y sus creencias; incluso con sus milagros y también sus dramas: “Allende Macondo bosteza el vacío.”<sup>11</sup> Es un mundo cerrado que se basta a sí mismo.

En la técnica del relato llama la atención esa rigurosa presentación lineal del suceso, la secuencia natural de lo que acontece, la abigarrada sucesión de los personajes. No hay sino algunas formas de anticipación de hechos que, lejos de presentar un contar sofisticado, contribuyen a darle el tono de sencillez y aparente —sólo aparente— espontaneidad. El relato discurre aferrado a las formas verbales de pasado, creando el reposo tranquilo para la descripción, sin prisa ni precipitación alguna. Una narración que se prodiga en densas parrafadas, a veces de páginas, con la amplitud y serenidad que recuerdan la prodigalidad de un Proust cuando va por la interminable senda de la evocación en busca del tiempo perdido. García Márquez cuenta desde el presente los hechos que ha forjado para una dimensión ya concluida y periclitada. Las cosas siempre tienen el sabor de un algo pasado, y por ello la novela usa de esta temporalidad. Evoca y promueve las evocaciones. Puebla, sin escatimar, con esas estampas que aparecen esfumi-

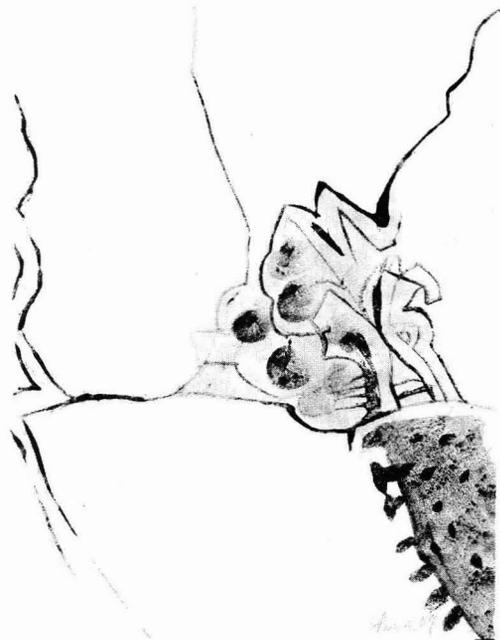
nadas, con el matiz amarillento de daguerrotipos antiguos, con la misma ilusión borrosa de aquéllos con que José Arcadio Buendía esperaba obtener con varias superposiciones las pruebas científicas de la existencia de Dios. Admira la parquedad del diálogo en la novela. Los personajes, muchos de ellos, por esa inmensa soledad que los agobia y los rodea, son silenciosos; pero el relato también poda mucho de sus expresiones. Quizás persisten sólo las estrictamente necesarias. Se prefiere decir lo que expresaron y no presentar la expresión viva en su momento; se relata lo que piensan y sólo en muy pocas ocasiones, tal el monólogo interior de Fernanda hacia el último cuarto de la novela, se da con independencia del cosmos interior de la reflexión o del habla de los personajes. Todo aparece sometido a la férula de la narración inagotable, todo en el ámbito de lo concluido y realizado, todo en el evocar sin fin de un mundo ido.

La modalidad del relato se prodiga con "el estilo indirecto", en la acepción que define aquella forma antiquísima remozada por Boccaccio, en que se narraba linealmente en tercera persona. Nunca se desvanece el narrador. Siempre está presente, igual que un testigo infaltable que, como Bernal, recrea con la evocación y sigue con bordones de recuerdos la plenitud de una epopeya.

La primera línea de *Cien años de soledad*<sup>12</sup> traza ya la delimitación de lo realizado y lo concluido. Una manera de ubicar al lector tempranamente en la órbita del pasado: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo." Desde entonces el lector se siente atrapado por la anticipación de un suceso y se le hace percatarse de que aquello que se dirá a continuación es coto del pretérito. Cobran entonces toda su adecuación y significado las formas verbales con que empieza la historia, y algo más: anticipan el destino aparentemente trágico de uno de los personajes más importantes al revelar la situación en que se verá inmerso; hay claves obvias que anticipan acciones de violencia y rebelión armada. Más adelante habrá de sorprender al lector que la ejecución del fusilamiento no ocurra. Esta primera impresión que se causa en el lector está inmediatamente reforzada por lo que se relata punto seguido, y aún se apuntala más la temporalidad de pasado con el apoyo adverbial: "Macondo era *entonces* una aldea de veinte casas de barro y cañabrava. . ." La modalidad es anzuelo para el interés de la lectura. Un recurso sencillo que nos atrapa en un marco de lo periclitado y que a la vez agujonea. El procedimiento, sin duda exitoso, se repite como un cliché a lo largo de la novela: "Muchos años más tarde —nos dice en otra parte— un segundo antes de que el oficial de los ejércitos regulares diera la orden de fuego al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano volvió a vivir la tibia tarde de marzo en que su padre interrumpió la lección de física, y se quedó fascinado, con la mano en el aire y

los ojos inmóviles, oyendo en la distancia los píanos y tambores y sonajas de los gitanos que una vez más llegaban a la aldea, pregonando el último y asombroso descubrimiento de los sabios de Memphis" (p. 21).

Al aludir a la ruta que buscaba uno de los personajes para dar una salida de la aldea hacia el mundo inédito del exterior, vuelve a darse con mínima variante el procedimiento: "Años después, durante la segunda guerra civil, el coronel Aureliano Buendía trató de hacer aquella misma ruta para tomarse a Riohacha por sorpresa. . ." (p. 28) Y más adelante se nos dice del personaje que "tenía la misma languidez y la misma mirada clarividente que había de tener años más tarde frente al pelotón de fusilamiento" (p. 50). Acude a la fórmula también cuando habla de la voz de Aureliano Buendía y vuelve a dar el recurso de la anticipación: "tenía la voz un poco estentórea que había de caracterizarlo en la guerra" (p. 56). También al aludir a otro de los personajes míticos, se recalca el procedimiento "Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquides le hizo escuchar varias páginas de escritura impenetrable. . ." (p. 68), anticipación de destino gemelo del anterior y que reitera asimismo posteriormente: "fue ella la última persona en que pensó Arcadio, pocos años después, frente al pelotón de fusilamiento" (p. 82). Las suertes de los personajes son dadas con esa aura de anticipación. Otros casos más perlan la obra: "El mismo —Aurelia-





no en este caso— frente al pelotón de fusilamiento, no había de entender muy bien cómo se fue encadenando la serie de sutiles pero irrevocables casualidades que lo llevaron hasta ese punto”, (p. 87) y en otra parte, “pocos meses después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de revivir los pasos perdidos en el salón de clases. . .” (p. 101). Hacia la mitad de la novela, podría decirse su segunda parte, el capítulo se inicia con la aplicación de la misma fórmula: “Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró en el dormitorio a conocer a su primer hijo” (p. 159). La dosis se ofrece a lo largo de toda la novela, con un bordón pausado que al repetirse crea un eco en la secuencia, ahonda la evocación y da sabor a prenuncio. Únicamente se varía en cuanto al personaje o la situación que se anticipa. Aquí, otros ejemplos: “Más tarde —esta vez un personaje femenino, Meme—, había de recordar que durante el paseo le llamó la atención su belleza varonil” (p. 242); y respecto de un nuevo y fugaz personaje, se expresa: “Muchos años después, el niño había de contar todavía. . . que José Arcadio Segundo lo levantó sobre su cabeza. . .” (p. 259); en otra parte, “Amaranta Úrsula y el pequeño Aureliano habían de recordar el diluvio como una época feliz” (p. 267). Más adelante se dice que Amaranta Úrsula. . . muchos años después. . . abrió puertas y ventanas para espantar la ruina” (p. 294). Aun cuando la novela llega a su fin, aquel procedimiento con que, a lo largo de toda ella se ha enmarcado el suceso en el pasado y se ha agujoneado la curiosidad del lector, vuelve a aparecer como último acorde de la secuencia rítmica: “Pocos meses después. . . a la hora de la muerte, Aureliano Segundo habría de recordarla como la vio la última vez. . .” (p. 299).

Esta fórmula crea en la obra, sin mermar lo lineal del relato, un movimiento pendular que lleva la atención de quien lee desde un algo que aconteció a un suceso que está por venir. El recurso, suerte de ritmo tenue y lejano, revela por otra parte la solidez del plan de la novela, su clara concepción total y aun muestra un cierto truco, tal como ocurre con Aureliano Buendía cuya muerte no se resuelve en la forma en que ha inducido intencionalmente al narrador.

Lo temporal, ese problema que García Márquez tuvo como una de sus más agobiantes dificultades, logra una resolución feliz en *Cien años de soledad*. Posiblemente el autor cedía en sus obras anteriores a raptos de debilidad imitativa para resolver tan grave problema. El mismo García Márquez reveló en 1966 que ese “libro secreto”, que venía escribiendo desde hacía 17 años, al fin comenzaba a fluir de pronto sin más problemas de la expresión. Alerta contra las veleidades de un manejo temporal que resultara artificioso o prestado, el autor logró —pese a algunas aparentes incongruencias y a la indudable complicación que significan los personajes que repiten los nombres próceres de Aureliano, Arcadio,

Remedios, Úrsula y Amaranta— crear una dimensión cronológica que respondiera ejemplarmente al todo de la obra. Después de años de indecisión, durante los cuales desgajó ramas de su relato central para presentarlas al lector como unidades en sí independientes, ese “libro secreto” que fue siempre *Cien años de soledad*, pudo plasmarse cuando el fantasma del amaneramiento y la tentación del truco técnico dejaron de ser ese riesgo que lo obsecaba. Este rigor escrupuloso en García Márquez constituye una nueva enseñanza. En fin de cuentas —parece decirnos— la obra es, antes que otra cosa, una evidencia del manejo del lenguaje, y cierto es, como quería Sartre, que no se es escritor por aquello que se relata —todo ser humano tiene perlada la imaginación de historias vivas— sino por la manera de relatarlo. García Márquez alcanza la resolución de este problema en forma responsable y tan feliz, que asienta su obra creativa en la fronda indudable de la autenticidad.

La manera de narrar, con su sabor de anacronismo, con su forma llana, con su perspectiva de la tercera persona, con su párrafo abundoso, la medida en la adjetivación, la poda del diálogo y la permanencia de los tiempos de pasado, responde plenamente a lo esencial de los contenidos. Lo más revelador de *Cien años de soledad* es su amplitud épica que perfila una de las sustancias languidecidas del género novelesco.

En una suerte de controversia, con vivo interés, se discrepa en la actualidad apasionadamente sobre la novela en cuanto a sus esencias. Basta recordar los puntos de vista de Ortega y de Baroja, agudos en la discrepancia, o la más amplia y difundida discusión sobre la tesis sartreana de una literatura del compromiso, generalmente tan mal comprendida.

Trashumante desde un siglo XIX —para muchos, y Eliot entre ellos, el siglo de la novela— nuestra época recibe el género ya maduro, con una amplitud de posibilidades que dan cabida a elementos e incentivos variadísimos, desde la preocupación social y la erupción política hasta la ultrarrefinación del esteticismo y la poetización de los elementos; la temática es abundosa en datos históricos, puntos de vista éticos, carga de lo psicológico, para no mencionar sino algunas condiciones al azar. Una teoría de la novela, dado este abigarrado panorama, lleva peligrosamente y con frecuencia a la visión de un género obediente sólo a una de sus varias posibilidades que, por ser preferida a otras, bordea una ladera que a veces puede llevar al prejuicio en el intento de análisis y de valoración de una obra determinada. La época actual ha dado en nuestro medio un buen número de obras cuyos fines no han sido siempre artísticos, para enojo y reproche de los “literatos puros”. Pero por otra parte, la intención deliberada de ofrecer un testimonio de la propia actitud ideológica ha malogrado muchos alientos creativos. Como ya lo ha señalado Robbe-Grillet, la época moderna adolece de un culto casi sagrado por el realismo, a tal



extremo que son muchísimos los autores que aspiran a formar filas dentro de esta militancia y sienten aversión por cualquier rasgo por el que pudieran ser considerados como fantasiosos, ilusionistas, quiméricos, irreales.<sup>13</sup> Empero, en nombre del realismo, señala el novelista galo, se han promovido todos los movimientos que reaccionan contra modalidades creativas, sean éstas cuales fueren, cuando se han vuelto fórmula tediosa, academismo, fruto extenuado.

La observación es oportuna y valedera siempre que se entienda al realismo en su verdadera esencia y que se reconozca que la obra artística es una realidad en sí. Es innegable que la novela, durante su larga existencia como género literario, es una versión remozada y pujante de la semilla épica. Joyce, por eso, la clasifica dentro de este género.

Por su amplitud, por la multiplicidad de temas y situaciones, por la complicada prole de sus personajes, la obra novelesca aparece como una coexistencia de elementos fantásticos y de elementos que obedecen a la realidad externa y circundante. Es un híbrido de realidad y fantasía que ha madurado en tal manera, que es difícil desbrozar un ingrediente de otro. La tendencia a hacer florecer y campear uno solo de estos elementos, marra frecuentemente la obra artística y la perturba; y serían, desafortunadamente, muchas las muestras que podrían invocarse de esta situación.

*Cien años de soledad*, en esta oleada de prestigio del "realismo", en una era en que el estigma de la alienación es asechanza temible, asienta un relato que es más novela que muchas otras, precisamente porque ha logrado la conciliación de la fantasía y lo real en una amalgama sólida e invulnerable que se basta a sí misma como única realidad. La preocupación esencial del autor es la de la obra artística, y el logro pleno de ésta es una resultante que compensa ese esfuerzo titánico de narración que le agobió por tanto tiempo.

García Márquez, a la manera de un forjador, se traza los linderos para el ámbito de su narrativa. Pone los mojones y construye la dimensión del cosmos autosuficiente de su creación; funda un pueblo, Macondo, y hace de él la posibilidad única de todas las acciones. Junto a esta forja de lugar, crea la casta de los Buendía, ligados al pueblo desde su fundación mitológica, durante su época de florecimiento y en su declinación.

El surgimiento de Macondo y los personajes que lo pueblan recuerda, como se ha señalado, al Jocrapatawah de Faulkner y evoca el caso más próximo de Rulfo con su pueblo fantasmal de Comala. Pero en García Márquez este ámbito no es simplemente el lugar sino toda la prestancia épica de la novela. Ya se ha señalado tantas veces la posible incidencia de la patria chica del escritor en la visión elaborada del pueblo paradigmático. Esa patria chica, Aracataca, cuyo nombre evoca un tanto el juego de la jerigonza,

bien puede ser el filón de sugerencias, el incentivo de la evocación de una serie de estampas impactadas en las retinas de quien, en su infancia, vivió la dimensión familiar y la vida recatada de una pequeña población, como hay tantas, perdida en la desmesurada geografía americana. García Márquez nos habla de cómo lo han acuciado los recuerdos de la infancia, retomados en la creación.

El dato revela y contribuye a explicar la exuberancia imaginativa, esa "imaginación luciferina" que le señala Vargas Llosa, y que preña la vida épica de Macondo. En la consideración de esa época de la infancia, página en blanco para estampar las vivencias más puras, puede aventurarse la idea que un mundo de ingenua credulidad no pondera sino acepta maravillado el tumulto de los ríos de leyendas que llegan desde siempre por los caminos de las historias populares, en el contar familiar y apacible que siempre se da en la vida recatada de las pequeñas poblaciones.

El mundo de la realidad en la novela tiene los mismos límites que Macondo; es una realidad interna como la propia dimensión del cosmos pueblerino en que los hilos parecen enmadrarse, sin trascender hacia el ámbito exterior. Como en la vieja épica, desmesurada, natural y espontánea, todo es posible en Macondo. Lo hiperbólico y lo inverosímil pierden su sabor de falsedad porque son parte de la realidad interior de ese Macondo, con sus mitos y sus fantasmas.

La obra nos habla de una fundación operada en un lapso de 26 meses, que es ya un tono mitológico. En las primeras jornadas del relato se perfila un Macondo incipiente con algo así como veinte pocas casas de barro y cañabrava. Los detalles de la forja presagian lo maravilloso. José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán, figuras tutelares, van con los otros fundadores, guiados por el afán de huida del desasosiego y del remordimiento, acosados por el fantasma de Prudencio Aguilar, muerto por José Arcadio en un lance de honor. Lleva esta pareja la semilla de su signo trágico y están marcados por el sello de una ancestral unión incestuosa prolongada a lo largo de la genealogía, río arriba hacia el pasado y en una anticipación premonitoria de la desgracia futura. Desde entonces, la idea es ese ámbito que habrá de entrelazarse con el árbol familiar de los Buendía, héroes míticos de una realidad entrevista a través de la vigorosa plasmación de lo épico.

Macondo, con sus almendros rotos y polvorientos, su geometría en techos de zinc, la disposición estratégica de sus casas, su vecindad hacia el sur con la ciénaga impenetrable en que se sumergen las sirenas, hacia el este con la montaña abigarrada y hacia el norte el confín de regiones encantadas, está aislado del mundo. Se adivina la proximidad del mar y el cerco del agua es una inminencia que rodea por todos lados, pero no se le ve sino en la sugestión inmensa de algunos rasgos que promueven la evocación de un pasado, otrora tan caro a lo romántico, de la que surge la figura apasionante del pirata. Asoma trashumante la presencia de



Francis Drake, de quien un primer Aureliano Buendía cuenta que su solaz era la caza de caimanes abatidos a cañonazos, para lograr presentes exóticos que ofrendar a la reina Isabel (p. 16), o un sir Walter Raleigh cuyo acordeón regalara a Francisco el Hombre, trovador errante que lleva a Macondo las historias cantadas, como un nuevo aeda o un juglar del lejano medievo; también el ámbito maravillado de Macondo acoge la sugestión del navío corsario de Víctor Hughes, anclado en el tiempo mágico de la vecindad de Macondo, “con su velamen desgarrado por los vientos de la muerte y la arboladura carcomida por la dentellada marina” (p. 84).

En Macondo hay un instante detenido, una soledad grávida de premoniciones aisladas en el interior: la aldea tiene que inventar su propia historia. En fugaces apariciones, son los gitanos el vínculo deslumbrante con la ancha e inédita complejidad del mundo externo, romántica y soñadora sugestión que se ofrece en el encantamiento de la lejanía exótica, por la que transita el ensueño de estos gitanos, conocedores de los puntos cardinales del globo. Sus visitas siempre conllevan el deslumbramiento. Primero la maravilla del imán llevado por Melquiades, el sabio onnipresente y redivivo, con el cual se asombra el pueblo; luego son las bolas de vidrio con su efecto mágico para el dolor de cabeza; otra vez, la incomprensible y milagrosa acción del catalejo; la lupa de efecto inexplicable en la concentración de los rayos solares para provocar el fuego; las probetas de laboratorio, la dentadura postiza que lleva

Melquiades, la brújula y el sextante, el astrolabio, los mapas portugueses. Por los gitanos, vagabundos del globo, un mundo de maravillas se perfila en la mente deslumbrada del fundador de Macondo. José Arcadio emprende su obsesionante pesquisa cimarrona. Se entusiasma por un mundo inédito de la ciencia y con esfuerzo titánico, en un atisbar las constelaciones y fatigarse la mirada con los mapas portugueses, llega al descubrimiento desconcertante e increíble de que la tierra es redonda como una naranja. Su tenacidad lo lleva a sumirse en el mundo de la alquimia, en esa atmósfera mágica de la experimentación que va deslumbrada por los caminos de los descubrimientos. Y luego la nueva magia traída por las trashumantes vagabundos, el daguerrotipo, lo lleva a la incesante actividad de fotógrafo de objetos, en el intento de lograr que en la placa se impregne la imagen de Dios, para prueba irrefutable de su existencia. José Arcadio Buendía, la figura patriarcal, se cierra en su mundo de apasionante busca. Representa el vigor inquisitivo de la ciencia en el mundo del pueblo-niño que es Macondo.

El aliento épico deja trascender su carga de fábula en la longevidad bíblica de los personajes, muchos de ellos centenarios, y en la vida pueblerina que presencia la brutalidad, la hazaña y la proliferación de generaciones que se suceden con sus dramas intensos. Como en una reminiscencia del antiguo testamento, también Macondo se ve asolado por una furia torrencial que recuerda el diluvio, en una constante anegación de “cuatro años, once meses y dos días”. El tiempo y el azote de las inclemencias hacen las jornadas desmesuradas, sonámbulas, donde el sol no se pone en diez días; un tiempo dilatado e incisivo, entre la ominosa violencia del calor y la furia catastrófica de una lluvia incesante. Hay también premonición del cataclismo en un viento hondo, que como en la visión de Asturias, anticipa una furia telúrica que arrasará de la faz del mundo aquel pueblo derrengado y abatido por los sinsabores de su crecimiento, por las adversidades de su vejez y de su tedio.

En Macondo no hay cementerio sino muchos años después de su fundación. Y es un personaje de claro acento mitológico, Melquiades, quien inicia la cuenta de esa nueva esfera de la vida de Macondo, prendida en un mundo de milagros y encantamiento. Melquiades es la figura ancestral, “fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano. Sobrevivió a la pelagra de Persia, al escorbuto en el archipiélago de la Malasia, a la lepra de Alejandría, al beriberi en el Japón, a la peste bubónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en el estrecho de Magallanes” (p. 13). Posee todos los secretos y trae las claves de Nostradamus; muere y resucita una vez, reaparece en Macondo, muere una segunda vez y su presencia continúa desde el trasmundo de la realidad fantástica con las claves de un libro premonitorio escrito en extraños caracteres, que resultan ser del

sánscrito, y que contienen la versión que sólo el afán desquiciado de uno de los Arcadios logra descifrar.

Macondo se va saturando de una atmósfera fantástica que es su verdad. El milagro es causa de sucesos como el remontarse por los aires de la estera voladora, los fenómenos inexplicables que ocurren en el laboratorio, la presencia del Judío Errante en el amanecer de un miércoles después del domingo de Resurrección (p. 291), la locura en el vuelo de los pájaros en la calurosa reverberación del ambiente que prenuncia el fallecimiento de Úrsula; y la muerte de José Arcadio Buendía, bajo el castaño que lo cobijó en su último mutismo, que promueve la lluvia incesante de flores amarillas que colorearon de tristeza las calles de Macondo, entre esos almendros rotos, sembrados por mano ignorada antes de la fundación del pueblo.

El padre Nicanor es otro testimonio de lo milagroso con su facultad de elevarse de los suelos en prueba del poder divino, y Remedios la bella es la visión beatífica que sube hacia el cielo en un día como tantos. La muerte de los personajes: Rebeca en su claustro olvidado del mundo, Amaranta forjando su destino al tejer su propio sudario; Úrsula, centenaria y tutelar, deambulando por la casa de los Buendía; Pilar Ternera con sus poderes de adivinación en la suerte de las cartas y sus ciento cuarenta y tantos años; la prodigiosa prosperidad de Macondo con la bonanza mágica resultante de la reunión de Petra Cotes y Aureliano Segundo; éstos, en fin, y muchos otros son la evidencia de ese existir de Macondo en el cosmos de su propia verdad, en su aura de milagro que no sorprende a nadie porque es el tono natural de la visión mítica.

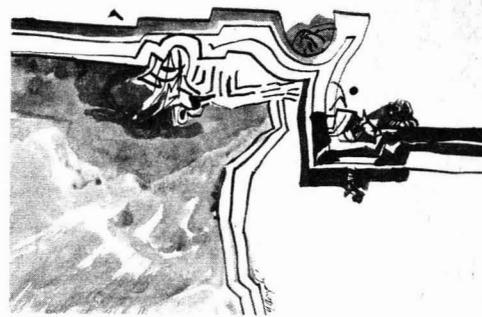
Macondo tiene su época joven que encauza hacia una prosperidad. Primero, la miscelánea que traen los gitanos; luego, el aliento moderno que llevan Pietro Crespi, su pianola y los artículos de su comercio; después, la navegación que intenta el entusiasmo de Aureliano Segundo en la borrachera de la opulencia económica; más adelante, la llegada del tren y la época de la explotación bananera que determina un florecimiento de Macondo, pero que a la vez lo sitúa en la antesala de su destrucción. En esta biografía del pueblo paradigmático destaca la epopeya violenta de la guerra que promueve Aureliano Buendía y con la que conmueve el orbe, no sólo en el país sino en la cuenca del Caribe y aún en el propio istmo centroamericano. Y con aliento también épico, Macondo enmarca la muerte de los Aurelianos, señalados en su destino con la cruz de ceniza sobre la frente.

De la época en que se desarrolla este nacimiento, vida y pasión de Macondo, hay datos que permiten delinear un contorno. La lucha de liberales y conservadores, la rebelión que asola a la región, la llegada del cinematógrafo con la proyección de una cinta que permite identificar la época del esplendor del cine mudo, la explotación extranjera por la compañía bananera, y otros datos más, hacen de Macondo un pueblo enmarcado en los fines del siglo

pasado y los principios del actual. Un pueblo solo y recóndito, minúsculo y trascendente, un pueblo que bien puede ser todos los de América Latina y bien puede ser ninguno: quizás Aracataca remozado y tonificado por la visión de García Márquez, pero también quizás el arquetipo, la creación de una realidad autosuficiente en donde las cosas y los sucesos son su propia dimensión. García Márquez, con su obra nos hace aquí, al lector hispanoamericano, entrever la biografía de mucho de nuestra infancia, de muchas de las viejas y queridas historias, de muchas dolorosas realidades de las que todos hemos sido testigos. Nos hace, como al coronel Aureliano Buendía, pisar conscientemente “una trampa de la nostalgia” que a la vez nos remoja y nos anega el alma de una ternura gris que matiza un mundo de recuerdos ya borrosos.

Las obras de García Márquez anteriores a *Cien años de soledad* ya han anticipado, al igual que Macondo, a los personajes de la novela. De ahí que mucho de lo que se había señalado en estudios que sobre la obra del narrador se han publicado, antes de que apareciera ese “libro secreto”, mantienen su vigencia. En una síntesis de los personajes masculinos, Volkening ofreció en 1963 una interpretación cuyo acierto permanece: “La inconstancia, el capricho, la fantasía, la debilidad, el desconocimiento de las férreas leyes que rigen el mundo y el hábito de prestar oído a las efímeras sugerencias del instante, en fin, todas las virtudes y flaquezas que, desde tiempos inmemoriales, suelen atribuirse en la sociedad de cuño patriarcal a la mujer, ahí —es decir, en Macondo— se proyectan sobre el hombre.”<sup>14</sup> Luis Hars ha recalcado, en 1966,





esta estimativa al decir que “En García Márquez los hombres son criaturas caprichosas y quiméricas, soñadoras, siempre propensas a la ilusión fútil, capaces de momentos de grandeza pero fundamentalmente débiles y descarriados”.<sup>15</sup>

En efecto, *Cien años de soledad* nos presenta a esa figura patriarcal de Macondo que es José Arcadio Buendía como un soñador obsesionado con promover el adelanto mediante el cultivo de una ciencia cimarrona, alentada por su espíritu emprendedor que llega a obnubilar su entendimiento y lo conduce a aislarse en la experimentación sin reposo con los artefactos y claves obtenidos de los gitanos. Su aventura quimérica le provoca la enajenación total y lo confina bajo el árbol de castaño que habrá de cobijarlo hasta después de la muerte.

José Arcadio, el hijo, es personaje que despunta con devoción de trotamundos y con un comportamiento borrascosamente disoluto que sólo termina cuando Rebeca lo unce a la monotonía de la vida tranquila y apacible de la aldea, de la cual sólo se fuga con el impacto inesperado de la muerte. Y con la misma índole fantaseadora aparece José Arcadio Segundo, quien después de una vigorosa presencia en la novela, se enajena en el inquietante y misterioso cuarto que guarda el espectro de Melquiades.

El perfil heroico del coronel Aureliano Buendía y su tenaz aventura revolucionaria no logra desarraigar la característica ilusoria de su signo humano. La soledad que lo anega se revela en el círculo tedioso del aberrante entretenimiento en la orfebrería de los pescaditos de oro, mientras rumia el epílogo de su existencia. En el pináculo, la gloria se le desmedra entre la trama de circunstancias que dejan vacía su interioridad y le llegan a revelar que “no había hecho tantas guerras por idealismo, como todo el mundo creía, no había renunciado por cansancio a la victoria inminente, como todo el mundo creía, sino que había ganado y perdido por el mismo motivo; por pura y pecaminosa soberbia” (p. 214).

A pesar de las treinta y dos guerras que promueve, los catorce atentados, las setenta y tres emboscadas y el pelotón de fusilamiento a los que sobrevive; no obstante la omnipotencia fugaz de que goza y pese a su ingreso triunfal en lo legendario, su vida se remansa en esa soledad que es destino de su estirpe, y muere, quedamente, cerca del espectro de José Arcadio, su padre: “metió la cabeza entre los hombros, como un pollito, y se quedó inmóvil con la frente apoyada contra el castaño” (p. 229).

En cuanto a los personajes femeninos, los señalamientos críticos mantienen asimismo su validez. “Las mujeres —señaló Volkening— son portavoces de la cordura, almas de buen temple, cuya fuerza reside, precisamente, en la circunstancia de que, privadas del don de deslizarse a fantásticas regiones, sólo conocen un mundo: su Macondo.” A este juicio, agrega Hars: “Las mujeres suelen ser sólidas, sensatas y constantes, modelos de orden y estabilidad.

Parecen estar mejor adaptadas al mundo, más profundamente arraigadas en su naturaleza, más cerca del centro de gravedad.” Y el propio García Márquez, según testimonio de Hars, las define: “Mis mujeres son masculinas.”<sup>16</sup>

Unos pocos ejemplos son suficientes para mostrar que en *Cien años de soledad* son las mujeres quienes vertebran el discurrir de la vida en Macondo y se remontan sobre el deslumbramiento transitorio de los personajes masculinos. Úrsula es, a la postre, la gran figura de la obra, el eje primordial de lo que acontece en Macondo. Sus rasgos son trazados por el novelista: “activa, menuda, severa, aquella mujer de nervios inquebrantables, a quien en ningún momento de su vida se la oyó cantar, parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche, siempre perseguida por el suave susurro de sus pollerines de olán” (p. 15). Aparentemente frágil, esta estampa vigorosa es poseedora de la más enérgica de las vitalidades, mostrada en la forma en que enfrenta las situaciones, con decisión férrea que traduce una fortaleza insospechada. Úrsula es, además, núcleo de la casa de los Buendía, epicentro de la vida de Macondo; y aun cuando, ya centenaria, va derruyéndose a medida que el tiempo carcome la prestancia del pueblo, su carácter y entereza no languidecen. Ni la misma ceguera logra abatirla; lejos de ello, triunfa sobre esta adversidad con tenaz y astuto aprendizaje que la mantiene activa y le permite echar un velo de secreto impenetrable sobre esta limitación.

Amaranta, con su existencia rebalsada por el rencor y desde su obstinado celibato, es otra figura de singular temple a lo largo de la obra. Junto a otros personajes, consistencia igualmente sólida caracteriza a Rebeca, cuyo enclaustramiento después de la muerte violenta de José Arcadio, su esposo, es, no su derrota por el tedio, sino su victoria sobre la soledad al crearse un solar en el olvido.

En el crisol épico de la novela, esos personajes son ya expresión de una mitología que adquiere carácter trascendente y que bien podrían interpretarse a la luz de las consideraciones que hace lo psicológico: simbología de deseos y pasiones humanas, universales, latentes, aunque no reconocidas; “arquetipos del inconsciente colectivo”, como definía Jung.<sup>17</sup>

Dos pasajes, de singular importancia en la obra, se destacan y alcanzan una dimensión que amenaza desbordar ese marco cerrado de la realidad de la novela, y surgen con un sello de intención social y de denuncia. Sin embargo el rigor creativo, la obediencia a los dictados irrenunciables de su arte, permiten a Gabriel García Márquez mantenerlos dentro del ámbito de su realidad creativa interna. A veces, en la lectura de estos pasajes no se puede evitar el reconocer correspondencias con la realidad de la vida hispanoamericana; pero la presentación de éstos sólo es alusión y paralelo en la medida que lo es Macondo para dicha realidad del continente, y particularmente de los hechos que hubieran podido ocurrir en

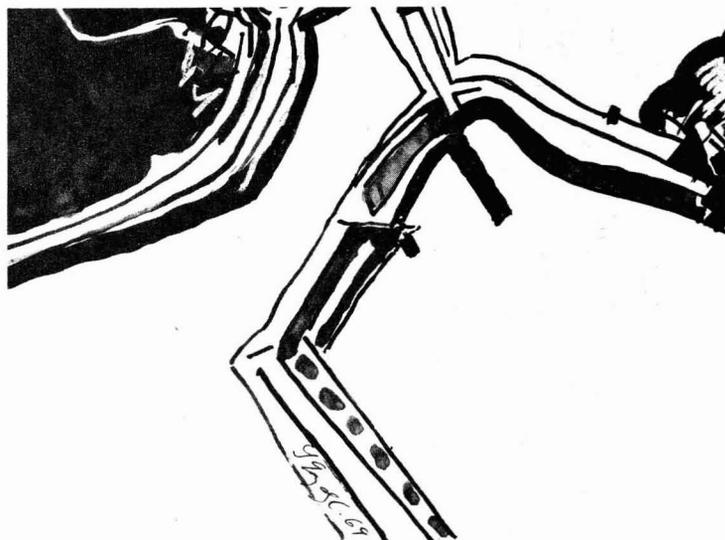
Aracataca y que hayan servido al autor para trazar los rasgos del pueblo arquetipo.

La pugna entre liberales y conservadores, los matices de la lucha por el poder, las rebeliones que promueve constantemente Aureliano Buendía, conforman un panorama en que el lector puede reconocer un algo de retrato, a veces presentado con agudeza irónica. Las características de las asonadas, las frustraciones que resquebrajan los ideales en tanto que los intereses preponderan, el contubernio entre potentados liberales y conservadores, las condiciones contenidas en el pacto de rendición de Neerlandia, el señalamiento de la corrupción militar, y las siluetas de los abogados "luctuosos" que adoban y dan forma a la componenda con que se burla de una plumada los principios que alentaban la guerra de Macondo, resultan en total muy reveladores.

El otro pasaje es el relativo a la compañía bananera que se instala en Macondo y que promueve la prosperidad externa. Aparece la figura del explotador y su corte. Ocurre la actitud de protesta de los trabajadores del ferrocarril, la nueva participación de los "luctuosos abogados" que crean alrededor del personaje Mister Brown un cerco de argucias legales que lo hacen invulnerable (p. 255), se revela el peculado de los tribunales y la resolución sangrienta con que el caso se cierra cuando proclama el laudo "la inexistencia de los trabajadores" (p. 256).

Otro dato concurre en estos dos pasajes en los que a veces se siente gravitar un aliento de protesta: la masacre de los tres mil trabajadores ante la mirada atónita de José Arcadio Segundo, y la amarga ironía con que se nos relata que la "versión oficial, mil veces repetida y machacada (...) terminó por imponerse: no hubo muertos, los trabajadores satisfechos habían vuelto con sus familias, y la compañía bananera suspendía sus actividades mientras pasaba la lluvia" (p. 263). Estos sucesos son presentados por el autor con la maestría y el dominio del novelista auténtico, atento a esa fidelidad que hace prevalecer el sentido artístico. No se alucina por la veleidad panfletaria. Aquí, nuevamente, una lección de García Márquez.

Muchas cosas más sugiere *Cien años de soledad*. Casi inagotable en verdad, sería el comentario a que incita una obra prodigio de densidad trascendental y diversa en los matices e ingredientes. De la importancia de esta novela en la odisea de la literatura hispanoamericana habrá de ocuparse largamente la crítica futura. Quizás García Márquez esté de nuevo en una encrucijada. Ha creado una obra memorable que rebasará su circunstancia y que ya lo amenaza con enclaustrarlo permanentemente en su afán insomne de continuar presentando nuevos ángulos de la realidad obsesionante forjada en Macondo. Quién sabe si su veta creadora le deje alguna vez encontrar salida de ese confinamiento temático y pueda dar a la creación del continente otro nuevo sendero en que haga lucir renovadas esas virtudes de narrador vigoroso y ejemplar. Si



así no ocurriera, creo firmemente, con Emmanuel Carballo, que después de haber escrito *Cien años de soledad*, Gabriel García Márquez puede dormir tranquilo. Se ha ganado un sitio indudable, que nadie le discute ya.

#### NOTAS

- 1 Ernesto Volkening: "Gabriel García Márquez o el trópico embrujado", *Eco*, VII, 40 (agosto, 1963), pp. 294-304.
- 2 Luis Hars: "Gabriel García Márquez o la cuerda floja", *Mundo Nuevo*, I, 6 (dic., 1966), pp. 63-77.
- 3 *Idem*, p. 68.
- 4 *Ibid.*, p. 65.
- 5 *Ibid.*, p. 69.
- 6 Vid. Arturo Uslar Pietri: "Lo criollo en la literatura", *Cuadernos Americanos*, Año IX, Vol. XLIV, No. 1 (enero-feb., 1950), pp. 266-278.
- 7 Emmanuel Carballo: "Gabriel García Márquez, un gran novelista latinoamericano", *Revista de la Universidad de México*, XXII, 3 (nov., 1967), pp. 10-16.
- 8 Carballo, p. 10.
- 9 *Idem*, p. 15.
- 10 *Ibid.*, p. 16.
- 11 Volkening, p. 293.
- 12 La edición que seguimos es la cuarta, de Editorial Sudamericana, (dic., 1967), 352 pp. Los números de páginas que siguen en el texto corresponden a esta edición.
- 13 Vid. Alain Robbe-Grillet: *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix-Barral, 1965, p. 76.
- 14 Volkening, p. 290.
- 15 Hars, p. 71.
- 16 Cit. por Hars, p. 71.
- 17 Vid. Gilbert Highert: *La tradición clásica*, II, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 337.

# crítica



## Sumario

### Literatura

La mujer en la obra de Rosario Castellanos,  
por Luis Adolfo Domínguez / 36

### Libros

Contra críticos,  
por Isabel Fraire / 38  
De violencia,  
por Federico Gorbea / 39  
Teoría y práctica del marxismo,  
por Alfonso Peralta R. / 40  
Estética y marxismo,  
por Carlos Pereyra Boldrini / 43  
Complicidad con el mundo,  
por Juan Manuel Molina / 43

### Diálogo

Diálogo con Gerardo de la Torre,  
autor de *Ensayo General*,  
por Humberto Musacchio / 44

### Cine

Una señorita demasiado complicada,  
por Enrique Figueroa H. / 46

## literatura

# la mujer en la obra de rosario castellanos

por Luis Adolfo Domínguez

Uno de los riesgos que corre el escritor es el de provocar su clasificación, inmediata e inamovible, en cuanto produce una obra fácilmente colocable dentro de un cajón literario, que puede llevar como membrete las palabras "poeta", "humorista", "de izquierdas", "novelista" o "satírico".

El caso de Rosario Castellanos concuerda en todo con esto. Se la llama escritora indigenista, y los catedráticos y estudiosos pretenden que con eso quede dicho todo, así ella se empeña en escribir poemas, ensayos literarios, cuentos intimistas o novelas de caracteres. Rosario es una escritora indigenista porque ubica muchas de sus cosas en un medio en el que abundan miembros de cierto grupo étnico. El hecho de que algunos miembros de ese grupo tengan elementos generales, humanos simplemente, no parece importarle a nadie, de modo que se la sigue dejando dentro de ese costumbrismo patético nacionalizado mexicano, que recibe el nombre de indigenismo y que de vez en cuando merece cierta atención pública, cierto premio cívico y uno que otro ensalzamiento regional periódico.

La medalla Florence Nightingale, sin embargo, de ninguna manera explica la obra de Rosario Castellanos, y si bien es cierto que se le han concedido varios premios equivalentes, la impresión, o la sospecha, que aflora es que se le dan cosas con una especie de intención de estimularla para que se siga manteniendo dentro de un folklorismo que la lleve a convertir en monumento nacional, con tal de que no ahonde más en una de las fracturas sociales más increíbles de la estructura del México de siempre: la situación de la mujer.

Obviamente, es precisamente ese tema el que Rosario prefiere tratar, y el que se va delineando cada vez con más vigor en su producción, al grado de que se puede rastrear en sus páginas una larga historia que podría titularse:

**Biografía del desamparo.** *Balún Canán* es la historia de una niña testigo; o sea, de un testigo implacable, como suelen ser los niños, que no conocen de atenuantes ni recovecos.

Hay una niña que está de vacaciones; no va a la escuela y se aburre en la casa,

investiga todo, hurga en el cajón del escritorio de su padre, rebusca en las fotos vistas cien veces antes y sin identidad. Encuentra unos apuntes nuevos e inesperados. Llega al conocimiento y antes de digerirlo, como fruto prohibido al fin y al cabo, es sorprendida y anatematizada:

"—No juegues con esas cosas... Son herencia de Mario. Del varón."

Es el primer rechazo en razón directa de su condición de ente femenino. La discriminación aquí no obedece al sexo precisamente, sino a que la niña pertenece a otra categoría zoológica. Su mundo es asexuado aún, pero sectario e incomprensible. El conocimiento le está vedado porque ella no es de la clase privilegiada.

La niña es, a lo largo de la novela, un personaje principalísimo; un espectador eficaz que transmite impresiones y vivencias, y que va esbozando la existencia de esa suerte de complot secular y mundial que señala Simone de Beauvoir, que identifica al hombre con el ser humano, y a la mujer con la hembra simplemente. Lo siniestro de esta posibilidad soslayada se ubica, además, en un escenario en el que la conmoción social que significa la rebelión de los indígenas crea vagas inquietudes que, como la rebelión misma, no llegan a consolidarse lo suficiente.

Toda la obra de Rosario Castellanos aquí presentada se va desarrollando en ese medio inquieto y hostil, que trepida con las posibilidades de rebeldías y revoluciones en muchos sentidos, pero en el que los protagonistas existen y evolucionan en forma independiente, con poca o ninguna influencia de parte de los cambios sociales, políticos y religiosos. Esta falta de respuesta demuestra que esas transformaciones son enviadas de fuera; son realizadas parcialmente por decreto, y no por brote desde la misma base que debiera cambiar.

La mujer-desamparo existe aquí, va creciendo en años y en complicaciones y dolorosos retorcimientos.

La evolución de aquella niña testigo, de *Balún Canán*, da lugar a otro personaje de características muy acusadas y sorprendentes: Idolina, de *Oficio de tinieblas*.

Idolina: una simple referencia primero, y luego un ser que se materializa hasta hacerse tangible y alucinante. Como la niña, depende en su educación y pensamiento más de la nana india que de sus padres. Con eso su mente se familiariza con la magia y se abre a una serie de posibilidades ilusorias, sólo que Idolina ya no es una inocente, ayuna de opiniones, sino una

joven atormentada, saturada de rencor y de odios que cultiva escrupulosamente y que acaso son los mismos que percibe en torno suyo, por tener cerca a una madre que es, como todas las esposas, engañada, ofendida por la indiferencia del marido y la total ausencia de cuidado, por parte de él, para evitarle que sufra al enterarse de su conducta.

Idolina, que ya desde su nombre insinúa extraños atributos, da una imagen distorsionada de la juventud, porque ella misma está distorsionada por ese ambiente preñado de conflictos que respira. Tiene una sed inmensa de cariño y una enorme curiosidad por aproximarse al mundo, pero, frustrada, se lo va creando por medio de la fantasía, espoleada y limitada al mismo tiempo por todos los odios, las inhibiciones y el miedo a la realidad; miedo que es tan grande como el deseo de vivirla.

Ese miedo subsiste en otra mujer-desamparo, que gira alrededor de ese eje: Reinerie, Gladys, Claudia, o María a secas, la heroína de "Vals capricho".

Reinerie tiene tantas complicaciones como nombres. Espontánea, en un nivel casi primitivo, ensaya una adaptación imposible a un ambiente polifacético y arbitrario.

El desprecio unánime, irracional, la asfixia, y más que eso, la desesperante vida rodeada de comodidades y riquezas, pero de una esterilidad que estalla en el colmo del aburrimiento.

Reinerie es la pugna entre una vida impulsiva condenada a marchitarse en un medio ramplón e insulso, y el escaso intento de simpatía de dos mujeres maduras que tratan de educarla y que la hacen sentirse ajena y descentrada de sí misma, de las otras y de la sociedad pueblerina, erizada e inabarcable. Hay en Reinerie la radical incomunicación entre los dieciocho y los cincuenta años, y la lucha hasta la locura, de una joven que trata de destruir inerte un muro de hielo, fruto de la gatzmoñería y el prejuicio.

En general, ese medio ambiente ominoso y carente de afectos es el que va modelando a la mujer-desamparo, que vive sin amor, que no es lo único que le niegan, y que a veces se lo muestran nada más, como para que aumente su avidez y su frustración. Por estas carencias, la mujer sigue evolucionando y recae en dos inevitables opciones: el matrimonio o la soltería inaceptada siempre. Cada una de ellas produce un nuevo personaje:

La esposa desengañada o la solterona histórica.

Sin excepción, las mujeres casadas que aparecen en la obra de Rosario Castellanos son engañadas por sus esposos. Sin embargo, no por eso sufren con la infidelidad en forma profunda. De hecho, la consideran como un riesgo —muy factible— de la profesión de esposa, contra el que no hay ni prevención, ni seguro, ni remedio. Su género próximo es el matrimonio; su semejanza específica, el engaño.

Los hombres hacendados, los ladinos, tienen aventuras con las mujeres indígenas. No hay ninguna relación amorosa; es instinto puro. Si de esas aventuras la mujer tiene un hijo, sabe que no hay la menor posibili-

\* Este estudio es el preliminar de una *Antología de la prosa de Rosario Castellanos*, que está en prensa en Monte Avila Editores, de Caracas Venezuela, y que aparecerá al público a principios de 1971.

dad de contar con el padre del niño para asegurarse el futuro, o la subsistencia siquiera. Es una especie de derecho de perna da del señor feudal, y la favorecida debe sentirse pagada con eso y agradecida.

La señora engañada con una india, por otra parte, no debe tomarlo en cuenta. No significa nada y, en cambio, ha de cuidarse de que su rival no sea otra ladina; eso sí sería criticado socialmente y las críticas recaerían sobre la víctima, por supuesto. El marido es hombre y no se ponen en duda ni su libertad ni su derecho a disfrutarla con quien y como se le antoje.

La casada en que encarna la mujer-desamparo se llama Isabel Zebadúa en *Oficio de tinieblas*.

Isabel es la debilidad. Casada en primeras nupcias y con una posición estable, aunque con una relación marital insípida, no puede resistir los asedios de Leonardo Cifuentes. Sin embargo, no le es infiel a su marido, por falta de imaginación, pero apenas muerto él, ella se casa con Leonardo, el posible verdugo, nunca descubierto, de su antecesor. Ya instalada en ese segundo matrimonio, tiene que refugiarse tras barrotes de ignorancia, para no darse cuenta de los devaneos de su esposo.

Lo consigue a tal punto que se satura de inhibiciones: como madre, porque no recibe de Dolina más que desprecio; como esposa porque no puede retener a su marido, ni siquiera a costa de su propia fortuna; como mujer porque se ve opacada y humillada por la Alazana.

Esa mujer engañada que finge un matrimonio para ocultar su invariable desamparo, es la propia Alazana, verdugo de Isabel, que representa una variante posible al mismo personaje único en el fondo.

La Alazana es Julia Acevedo, hermosa, joven y ambiciosa en extremo. Surge de una clase baja y aprende a hacer a un lado los convencionalismos, para irse con el hombre que le ofrece algo de lo que ella quiere. Cuando Fernando no le basta, le agrega a Leonardo, el marido de Isabel, que es un hombre demasiado importante y visible, difícil de conservar definitivamente. Es por ello una eminencia gris conyugal; una primera dama *extra curriculum*, papel que ella acepta fascinada y trata de cumplir con todo lujo de ostentaciones.

La pugna entre Isabel y Julia, que son La Casada simplemente, abre un mundo de posibilidades literarias, que se va desarrollando paso a paso y que culmina con la derrota de las esposas. Por serlo.

La otra mujer-desamparo, faltando el ingrediente del matrimonio, es la solterona, que cuando se aplica en femenino siempre adopta tono peyorativo, imperdonable y difícil de soportar. Porque la mujer-desamparo es niña inocente, jovencita anhelante, muchacha ansiosa de amor y adulta insatisfecha, que no debe pensar en satisfacerse, no ya por la inutilidad de su intento, sino porque es pecado.

Matilde, en *Balún Canán*, es la pariente "arrimada". Tiene que asistir al blando desgranamiento de sus días en la casa de su primo y, demasiado tímida, inhibida y empapada de gregarismo familiar, se convierte en la tía oficial. No tiene una función que

cumplir, por lo que cuida a los sobrinos y desempeña quehaceres varios, no demasiado humillantes. Por supuesto, lleva sobre sí la pretendida aristocracia hereditaria, como un estorbo más, que lleva a Matilde a un contacto sexual falto de convicción, que sólo le produce vergüenza exagerada.

"Da vergüenza estar sola. El día entero arde un rubor terrible en su mejilla. . ."

La soltera se afana en quehacer de ceniza, en labores sin mérito y sin fruto. . ."

Este es el epitafio adecuado a la solterona. Rosario Castellanos lo hizo poema, independiente de toda esta obra diseccionada, en *Lívida luz*.

No se agota aquí el personaje solterona-desamparo. Hay otro que lo supera en implicaciones y urgencias: Emelina, de "Los convidados de agosto".

Si la soltera de *Balún Canán* puede reprimir sin esfuerzo —o con él, aunque no se le note demasiado—, sus problemas y sus ansias; si la figura incorpórea de *Lívida luz* aparece con apagada y triste resignación en su vacío, Emelinda es la culminación de todo el proceso agobiador de falta de sentido.

Emelina es la misma mujer de buena familia que aparece con otras investiduras anteriormente. Ha recibido la diaria repetición de los buenos principios que deben ser los suyos, y se ha impuesto el deber de creer en ellos porque provienen de un concepto tradicional de moralidad; pero todos sus principios, todos sus razonamientos, todos sus intentos de autosujeción se ven anulados por ese "quehacer de ceniza" y esas "labores sin mérito y sin fruto".

Cuando Emelina estalla en una violenta pero inútil rebeldía, ha roto definitivamente con todas las ideas y los prejuicios, y ha alejado de sí la más remota posibilidad de crítica.

No es un instinto meramente carnal el que la tira a la mitad de la calle; es la justificación, ante sus propios ojos, de su tránsito por el mundo.

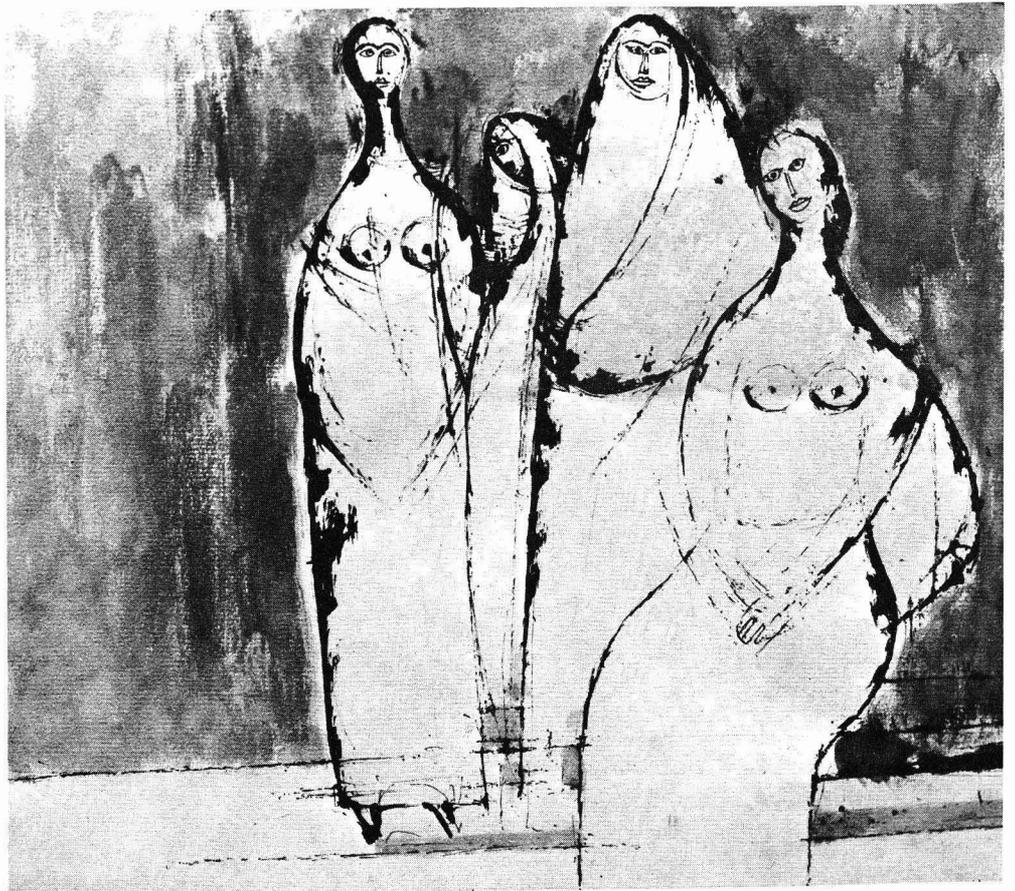
Emelina no se atreve a lanzarse espontáneamente a buscar o hacer lo que quiere, pero la ocasión se le pone delante, en forma de una fiesta popular que permite ciertas libertades personales. Se aprovecha de eso con vehemencia, y cuando su inminente y ambigua aventura se desvanece, la reacción de Emelina es brutal, irracional, salvaje, pero infinitamente triste.

Otra manifestación de la solterona es su virulencia verbal. La hermana de Emelina, Ester, la vierte con abundancia, y la combina con el misticismo típico del gremio.

El proceso evolutivo de cualquier individuo sometido a este tipo de situaciones tiene que dar como resultado una nueva mujer-desamparo: Catalina Díaz Puijá, de *Oficio de tinieblas*.

Pocos personajes de Rosario Castellanos tienen un carácter tan definido y desgarrador como éste, de la *ilol*. Atormentada toda una vida por la dolorosa preocupación de no tener hijos, tiene que sufrir además una existencia llena de miseria y humillaciones. Como la *Yerma* de García Lorca, Catalina tiene un cerebro unilateral, orientado exclusivamente hacia la inutilidad de su espíritu maternal, pero ella va más lejos. Está tan habituada ya a su crónico desconcierto y su anormal vacío, que se allega un hijo artificial, insuficiente, y trata de complementarlo con engendros grotescos, pétreos e inverosímiles, a tal punto sublimados por ella que provocan la expectación y el acatamiento de toda una raza, de suyo tan estéril y ansiosa de un prodigio como la misma Catalina.

En este punto es lacerante esa conjunción entre la desesperada, irrefrenable ansia



de Catalina, que humaniza las piedras, y la angustia de siglos de los indios, que petrifica a los hijos. En ambos casos se busca la creación de un momento, de una perpetuidad que redima, saque de este ahora pavoroso que viene desde un larguísimo antes.

Catalina es, posiblemente, el personaje más amargo de toda la producción literaria de Rosario Castellanos. Es la encarnación de un ser que va de la preocupación al dolor, a la obsesión y a la psicosis. Lleva dentro de sí un aislamiento tan monstruoso que se refugia en una simulación que nadie le exigía y que no le satisface. Llega a crear un mito simplemente con la esperanza de creerlo ella misma, y es tal su divorcio de la razón que sólo en sus arrebatos místicos —que no místicos—, se siente viva. Por eso se refugia en ellos para siempre, cuando sacrifica a su hijo adoptivo, pierde a sus engendros y se le escapa de las manos el obscuro estupor del pueblo que la divinizará.

El personaje viene siendo, paso a paso, la evasión paulatina de las realidades de la mujer-desamparo; pero esa huida significa un esfuerzo mental mayor cada vez, con el agravante de que cada uno de esos esfuerzos es exhaustivo, fatigoso y casuístico.

Las elecciones que ofrecen este tipo de vidas no son muchas y menos llegando a las postrimerías, donde la reducción se agudiza al máximo: convencionalismo y sumisión ilimitada. De cualquier modo, se llega a la última instancia, al *lasciate ogni speranza* del ser femenino.

La Niña Nides, de "Cuarta vigilia" significa el fin de una vida vacía. Es la meta a donde han llegado una niña despierta e inquisitiva, una joven soñadora y ambiciosa, una mujer con rencor y sin marido, una madre que se quedó en la mera posibilidad de serlo, una solterona dispuesta a cualquier cosa que no llega y que se arrima a los parientes. Todo el interés de esta parodia de vida plena ha pasado a la representación de la riqueza, y no puede ni admitir que esa riqueza es imaginaria, ni dejar que se pierda, porque sería perder el último pretexto para permanecer, y es tan desesperado su deseo que mata para seguir viviendo, inmolando a alguien que pudo ser útil, en aras de algo que nunca lo fue.

La otra alternativa de esta mujer-desamparo es ir llegando a los puntos sucesivos pero impermeabilizándose paulatinamente, hasta convertirse en la "Cabecita blanca", cuyos últimos destellos de perspicacia son sentirse amada por todos, en alguna forma que ella puede tipificar y que no es fácil de ser descubierta por el resto del mundo, incluyendo a quienes se supone que la aman y que en realidad se limitan a cumplir ciertos compromisos a fecha fija, no de muy buen grado, y le sonríen irrestrictamente.

Así transcurre la existencia de esa mujer-desamparo, a través de distintas obras y distintos personajes, que seguidos en conjunto se funden en una sola imagen total, en la que se agota la diversidad de fisonomías, porque no puede diversificarse lo que en nuestra vida cotidiana, nacional, latinoamericana incluso, es único e indivisible: el destino de nuestras mujeres.

---

## libros

---

### contra críticos

---

por Isabel Fraire

Siempre he pensado que la crítica salía sobrando. La relación entre el libro y el lector debe ser directa e inmediata. Si el autor logró su intento, entonces ya está dicho todo lo que quería decir, con la claridad u oscuridad necesaria, y de la manera en que era necesario decirlo, en el libro mismo. Si el lector no entiende, y algún crítico entrometido viene, se interpone entre la obra y el lector, y le *explica* lo que quiere decir el autor, está suplantando a la obra, y está eliminando definitivamente la posibilidad de que esa obra funcione como tal, es decir, con la intención precisa del autor, en una nueva lectura. Es como si alguien nos dijera 2 y 2 son 4, y antes de que nos llegara el sonido, otro estuviera explicando en una voz amable pero estentórea, "sí, porque mira, uno y uno son dos, y uno y uno son dos, y si juntas uno y uno y uno y uno..." con lo cual ya no entiendo nada, ni me importa tampoco entenderlo.

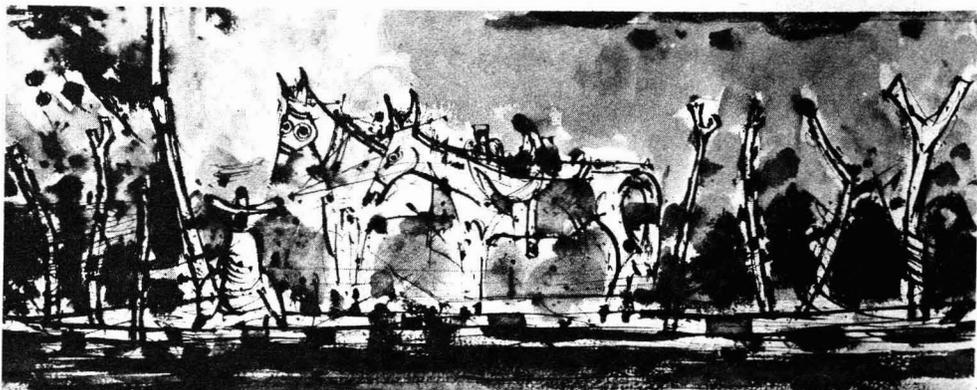
Pero si tengo razón y la crítica sale sobrando, ¿por qué sobrevive y medra, y crece de tal manera su caudal y el concepto que se tiene de su importancia, que pronto habrá más crítica que obras originales? Creo que se debe a varios motivos, el primero de ellos es que en cuanto alguien adopta un tono solemne y autoritario, como de médico, y pretende explicar o definir cualquier cosa, siempre habrá un número bastante grande de crédulos que le hagan caso. Otro motivo es que resulta mucho más fácil y lucidor leer las críticas que las obras criticadas. Además, requiere menos tiempo. Se tarda uno menos en leer todas las críticas contenidas en un suplemento cultural que en leer una sola de las obras comentadas. Un tercer motivo es la pereza mental de la mayoría de la gente, que prefiere que le digan lo que debe pensar, a pensar por sí misma. En cuanto a los críticos, son dos los motivos principales de que se dediquen a tan inútil ocupación.

Uno de ellos, es que, cuando menos en nuestro medio, la crítica es una forma sofisticada del subempleo. Otro, es que hacer crítica halaga la vanidad de una manera particularmente cosquillosa y sutil. ¿Quién se resiste a ser "el que realmente sabe"?

Se me ocurre una bella solución, con la cual se liberaría a los escritores de la manía de escribir críticas, y se evitaría que los lectores perdieran el tiempo leyéndolas. Así como en Europa hay estaciones de radio o de televisión sin anuncios, a las cuales se les paga una cuota mensual, ¿por qué no pagarles un sobreprecio a las revistas literarias y suplementos culturales *por no publicar críticas*? Sobreprecio que deberían compartir, por supuesto, con los críticos que se abstuvieran de escribirlas. ¿No sería un gran alivio que no hubiera críticas que leer? ¡Imagínense todo el tiempo extra que se podría dedicar a la lectura o relectura de nuestros autores favoritos, a oír discos, o a discutir con los amigos, o a ir al cine! Incluso es posible que algunos estudiantes de letras tuvieran por fin tiempo de leer a Proust o a Joyce.

Pero como sé perfectamente bien que esto no sucederá, porque pertenece a la esencia de las utopías el no realizarse jamás, propongo un medio de contrarrestar el daño que hacen los críticos, algo así como sacarle el veneno a una víbora de cascabel, o quitarle el aguijón a un alacrán: clasificar a los críticos como ellos clasifican a los escritores, y una vez clasificados, ponerles a cada uno su etiqueta y guardarlos en un cajón.

En espera de que otros cerebros más autorizados y sistemáticos se dediquen a tan noble tarea, he elaborado este primer intento, insuficiente y tímido, de clasificación: La primera categoría de críticos que nos salta a la vista, por ser la más abundante, aunque no la más prestigiada, es la de los



---

## de violencia

---

por Federico Gorbea

“reseñadores” de oficio, que publican uno, dos, tres, cinco artículos semanales en uno o más periódicos o revistas. Por supuesto, jamás lee, no le alcanza el tiempo. Para hacer una “nota” toma uno de los muchos libros que le envían las casas editoriales y los escritores novatos, lo hojea, y después de recoger opiniones de los amigos que se encuentra en cines, cafés y cocteles, llena sus cuartillas con una tercera parte de datos bibliográficos y biográficos, una tercera en términos tales como sorpresa, promesa, confirmación, y el resto de buenos deseos, reputación internacional, gloria de las letras mexicanas, etcétera. Si algún día llega a encontrar un libro que le interesa auténticamente, y lo lee de cabo a rabo, hace con todo cuidado un artículo en que usa términos como sorpresa, promesa, confirmación, buenos deseos, reputación internacional, gloria de las letras mexicanas, etcétera.

Hay un segundo tipo de crítico que habla del libro como si fuera un espécimen botánico; lo define por género, especie, familia y variedad, y habiéndolo ubicado satisfactoriamente mediante coordenadas y abscisas tales como realismo, naturalismo, surrealismo, influencia de... generación de... y otras por el estilo, considera que ha cumplido una labor indispensable, y da por terminado su ensayo. Estos ensayos se convierten en la materia prima de las historias de la literatura y de las conversaciones entre especialistas. Este segundo tipo de crítico es el más feliz, duerme con la conciencia tranquila todas las noches, vive muchísimos años, y generalmente llega a escribir una historia de la literatura que se impone como libro de texto.

El tercer tipo de crítico es el iluminado. Generalmente es escritor. Tiene una imaginación maravillosa, y una inclinación por la profundidad filosófica y el lenguaje poético. Las obras que critica lo entusiasman, y le inspiran ensayos lírico-metafísicos cuyo único punto de contacto con la obra criticada es el nombre del autor, y el título del libro.

Hay un cuarto tipo de crítico a quien podríamos llamar “dogmático”, pero sus dogmas no son estéticos, sino religiosos o políticos. En el fondo todos juzgamos la obra de arte según criterios extraestéticos, pero jamás lo confesamos; en cambio este tipo de crítico confiesa descaradamente que no le gusta Borges porque es conservador... perdón, esto sería aceptable; lo que dice es que Borges es mal escritor porque es conservador. Generalmente utiliza frases como “reflejo fiel de la sociedad de su tiempo”, “obra de minorías”, y otras que el lector seguramente recordará (yo no, porque casi nunca los leo).

Desde luego que hay muchas otras clases de críticos, y descubrir nuevas variedades podría llegar a convertirse en un juego de salón. Sólo queda una amenaza... que surja un nuevo género literario: la crítica de la crítica, y luego otro, la crítica de la crítica de la crítica... momento en el cual comenzaremos a dar gracias por la invención salvadora de la televisión, que al evitar que los niños adquieran la costumbre de leer, los rescatará para siempre y definitivamente, de los críticos.

Nuestra época, donde todas las polémicas de orden social o político alcanzan casi de inmediato estado público, es protagonizada por un elemento cuya realidad —aunque polémica— ejerce una influencia creciente: la violencia.

La masificación de los medios de comunicación permite que un acontecimiento “violento” ocupe de una manera exclusiva, aunque pueda ser momentánea, un lugar preciso en la sensibilidad de los pueblos. Oscuramente se percibe este hecho como agresión, como perturbación gratuita, pero su continuidad pone peligrosamente en la superficie ciertos instintos reprimidos o sublimados por la educación y finalmente confunde los espíritus: su evidencia adquiere entonces una naturaleza fatal

¿Cuál es el contenido real de la violencia? ¿A qué causas responde su aparición incontenible en universidades y grupos sociales o políticos? ¿Fuerza, autoridad, poder y violencia son términos recurrentes en la praxis política? Tales son algunas de las interrogantes que plantea y trata de dilucidar este ensayo de Hannah Arendt.\*

A tal efecto, se pasa revista a ciertas teorías sociopolíticas, y hasta filosóficas, en las que parece indiscutible el valor positivo de la violencia como factor de liberación de los pueblos y de grupos minoritarios pero activos, como son los universitarios.

Una de las principales preocupaciones de la autora es la de evaluar especulativamente las diferencias entre poder, poderío, fuerza, autoridad y violencia, que muy a menudo son confundidas y terminan siendo esquematizadas bajo el nombre de violencia. Dicha confusión —que entraña asimismo un desorden semántico— es en general el resultado de la ansiedad con que se perciben los

acontecimientos y de la simultaneidad con que a veces se producen.

Tener conciencia de qué es la violencia ayudaría así a medir su alcance en el seno de las sociedades y a aclarar consecuentemente su proceso y contexto.

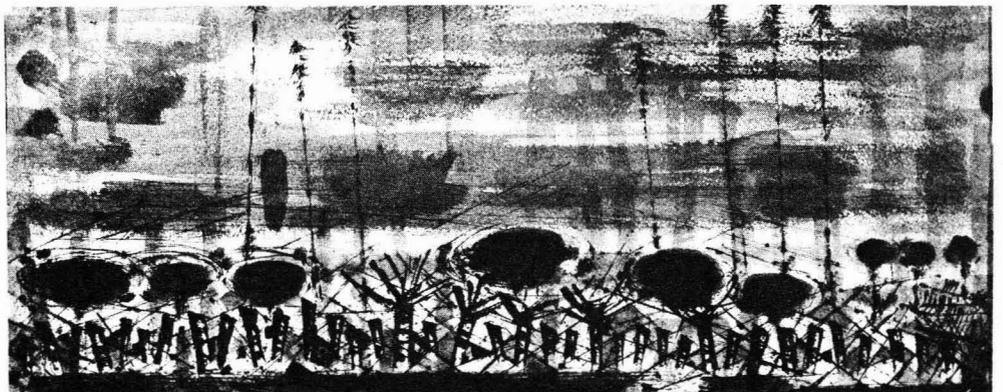
Según Hannah Arendt, el poder corresponde a “la capacidad humana no sólo de actuar sino de actuar en concierto”, la cual, por otra parte, no constituiría una propiedad del individuo sino que estaría ligada, o resultaría, del grupo que se constituya para ejercerlo, desintegrándose cuando éste desaparece. En cambio, el poderío “se refiere inequívocamente a algo único, a una entidad individual, aunque se manifieste en relación a otros objetos o personas”.

Es particularmente interesante la reflexión que hace la autora al determinar las naturalezas distintas de fuerza y violencia; la primera de ellas, en el lenguaje terminológico, debe reservarse para la “fuerza de las cosas”, de las circunstancias. Esto es, que no obedece ni a la autoridad (un gobierno autoritario no es siempre un gobierno fuerte) ni tampoco es inherente al poder.

La violencia, por su parte, se “aproxima más al poderío ya que los implementos de la violencia, como las demás herramientas, se diseñan y emplean a fin de multiplicar la fuerza natural hasta llegar a sustituirla en la etapa final de su desarrollo”.

La violencia reviste así un carácter instrumental, no teniendo pues una relación de dependencia recíproca con el poder. Por el contrario, allí donde el poder existe, dice Arendt, la violencia falta, y viceversa. Esta aseveración resulta aceptable en líneas generales o más bien en un nivel teórico. Hay excepciones que la invalidan como verdad inmediata. En efecto, muchos gobiernos han hecho de la violencia algo tan sistemático —como un método— que aquella pasa por mera represión policial. Pero precisa-

\* Hannah Arendt: *Sobre la violencia*, México, Joaquín Mortiz, 1970, (Cuadernos).



mente allí donde hay represión de valores ya juzgados por la civilización, hay coacción: violencia. Para legitimar la negación de algunos derechos se utilizan "instrumentos", se crea una tecnología ajena a la naturaleza reflexiva del poder. Psicológicamente, esta actitud del poder es experimentada como violencia.

El pensamiento de Arendt adquiere una realidad más aguda cuando se aparta de las generalizaciones. Por ejemplo, respecto de la violencia en las universidades y calles de los países "desarrollados" y aun en otros, escribe que su sentido es el de "quitarle la máscara de hipocresía al enemigo, desmascarándolo a él y su maquinaria y las manipulaciones engañosas que le permiten sostenerse en el poder sin recurrir a medios violentos". Esto la lleva a afirmar justamente que ese tipo de movimientos o pequeñas revoluciones tienen eminentemente un carácter moral.



No es lo mismo, por supuesto, al tratarse de países cuyas condiciones de vida son muy inferiores y la miseria es el resultado de la explotación y un estado de ignorancia dirigida. En tales casos, la violencia es el único instrumento para subrayar dichas condiciones e intentar modificarlas radicalmente. En este punto, Arendt insiste en que la experiencia histórica ha demostrado que toda radicalización es efímera y muchas veces aparente, y que engendra el vicio de creer que sólo la continuidad de la violencia asegura su eficacia.

Al respecto contraponen el pensamiento de Sorel, Fanon, Sartre o Mao Tse-tung al de Marx. El filósofo alemán era consciente del "papel que había desempeñado la violencia en la historia, pero ese papel le parecía secundario: no era la violencia sino las contradicciones de la vieja sociedad la causa de su derrocamiento". En suma, la emergencia de una nueva sociedad estaba precedida, pero no causada, por la violencia.

El lenguaje más bien directo, los ejemplos y la brevedad y variedad de las citas hacen de este libro una lectura rápidamente provechosa y adecuada para quienes viven con inteligencia y sensibilidad la problemática de nuestro tiempo.

## teoría práctica del marxismo\*

por Alfonso Peralta

Con la publicación de este libro, Garaudy, exideólogo oficial del Partido Comunista Francés, ahora disidente y expulsado recientemente de sus filas, intenta colocarse en la ola renovadora del marxismo que en nuestra época ha comenzado a cobrar una dimensión universal. Expositor ágil y brillante incluso de temas áridos como, por ejemplo, la filosofía hegeliana en su obra clásica *Dios ha muerto*; célebre por sus debates con Sartre sobre la existencia de una Dialéctica —así, con mayúsculas— en la naturaleza, su obra tiene el doble atractivo de presentar los puntos de vista de un pensador que se ha renovado después de compartir por muchos años y de una manera sutil el dogmatismo que irradió el stalinismo en lo teórico y lo político. Además de que Garaudy es conocedor profundo del marxismo —pese a las desventuras del periodo del "culto a la personalidad"— en especial en su relación con las corrientes filosóficas contemporáneas.

En un sentido general podemos decir que el valor de esta obra es igualmente filosófico que político, sin que corramos el riesgo de suponer que ambas disciplinas sean diferenciables en un sentido estricto. Esta intención que conjuga y combina este doble objetivo está expresado por su autor sin género de dudas en los términos siguientes: "Restituir el pensamiento vivo de Marx significa, en primer lugar, desbrozarlo de todos los revisionismos que han intentado sucesivamente, desde hace más de tres cuartos de siglo, adornarse con el prestigio del marxismo pero injertándolo en filosofías inofensivas". Y, precisando más: "Se trata de acabar con las deformaciones dogmáticas, provocadas o alentadas por Stalin, que redujeron el marxismo a la etapa infantil de una filosofía precrítica. En una etapa nueva de la historia, el pensamiento de Marx adquiere una vida nueva".

Pues bien, en esta nueva etapa que implica una vida nueva para el marxismo se impone una reinterpretación cuidadosa de la filosofía de Marx, a la luz de sus relaciones con el idealismo alemán, el socialismo francés, y la economía política inglesa según el esquema clásico que formulara Engels en su juventud.

De la filosofía idealista alemana Marx (y también Engels) ha tomado el método dialéctico, que no es idéntico al de Hegel, sino precisamente su opuesto, el resultado de la

"inversión" que ha hecho el autor de *El Capital* de la filosofía hegeliana. Esta herencia, quizá lo más importante que ha recogido el marxismo de la filosofía alemana se amplía en la exposición de Garaudy cuando relaciona algunos temas del idealismo trascendental de Fichte con Marx. De esta relación tanto Engels como Marx han dado testimonio. En especial, Engels, se sentía orgulloso de los orígenes idealistas del socialismo alemán, y aconsejaba al Partido Social Demócrata Alemán estudiar con determinación tanto a Hegel como a Fichte y Kant.

Pero de esta relación entre Fichte y el marxismo se puede decir aún más. En la Alemania de los treinta del siglo pasado, es decir, cuando Marx hace sus primeros intentos de comprender la realidad como totalidad, o sea, hacer una filosofía, las ideas de Fichte se hallaban bastante difundidas. Entre los jóvenes hegelianos, la crítica al sistema de Hegel se hace en algunos casos (Von Cietzkowski) acudiendo a la *filosofía del Yo y el acto creador* de este notable pensador. No es exagerado concluir que el concepto de praxis, el de sujeto activo, y el de libertad sean rescatados por Marx de la trama especulativa, metafísica-mixtificadora de la filosofía de Fichte.

En Fichte, la libertad humana se extrae del comportamiento humano mismo, no de un principio teológico sobrenatural o sobrehumano. En este sentido Fichte desarrolla una línea de continuidad que parte de Kant. En esta concepción del hombre que se da la libertad racionalmente se basa su doctrina del Estado, cosa que a Marx le produce el efecto de una revolución a la manera de Copérnico en la Gaceta Renana. Se debe añadir a lo anterior que estas concepciones de Fichte han sido sostenidas en una lucha permanente contra el atraso feudal alemán, inspiradas por un héroe muy apreciado por el joven Marx: Prometeo, el símbolo de la capacidad del hombre para decidir y construir su mundo humanizado.

No menos importante resulta en este contexto la cercanía entre la concepción de la praxis fichteana y la concepción marxista de la praxis. Cada ser humano es en potencia el sujeto absoluto o infinito. En su filosofía de la historia, dice Fichte, todo acto del Yo es un paso de lo individual a lo universalmente humano, a la realización del hombre como ser genérico, como ser social. Al llegar a este límite de su actividad, el Yo, o la Razón, transforma su necesidad en libertad.

La historia es un proceso no acabado

\* Roger Garaudy: *Introducción al estudio de Marx*, México, Ediciones Era, 1970.

producido por todos los que participan en el *acto creador*. Con esta concepción se presiente ya el concepto de praxis intencional, autocreadora, teleológica humana en Marx.

Este acercamiento no debe hacerse, sin embargo, sin guardar ciertas distancias. El plano absolutamente especulativo, metafísico y subjetivo en el que se encuentra la praxis fichteana es radicalmente distinto al plano histórico-social donde se ubica la praxis marxista. Fichte aunque intuye algunas formas de comunismo, derivadas sin duda de su concepción del *acto creador*, en el final de su *Doctrina de la ciencia* se transforma en un defensor fiel de la propiedad privada, e identifica ésta como el medio idóneo para realizar la libertad. Fichte ha advertido el sentido del progreso histórico en el capitalismo, pero de una manera embrionaria, parcialmente.

¿Por qué este destino diferente de ambos pensadores? ¿Cómo puede explicarse que Marx haya desembocado, a diferencia de Fichte, en la crítica de la propiedad privada, salvando los escollos utopistas que tanto abundaban en su época para fundar el *socialismo científico*? ¿En que consiste esta "revolución teórica" de Marx?

De estas interrogantes da respuesta Garaudy en el apartado siguiente de su obra donde aborda el carácter de la revolución marxista en el campo de la Economía Política. Este es exactamente, en la economía, el lugar donde cobra toda su importancia el método dialéctico como instrumento para desentrañar el movimiento real a través del movimiento aparente de las cosas. Marx es un revolucionador de la economía, y también un continuador de esta aspiración legítima de la Economía Política en hacerse ciencia, que, por lo demás, fue olvidada muy pronto por los economistas. El mérito imperecedero de Marx en este campo es descubrir que las relaciones económicas, por ejemplo, el salario, la circulación de mercancías, etc., no son sino las formas fetichizadas que adquieren las relaciones humanas en una sociedad histórica determinada: la sociedad capitalista. Estas formas son transitorias y desaparecerán para dar lugar a un sistema de relaciones económicas humanizadas, es decir, un sistema donde se verá de manera transparente el significado humano de las relaciones económicas: el socialismo. El advenimiento de esta nueva sociedad no surge por la voluntad o los buenos deseos de Marx, ni de nadie, sino por el movimiento real de la sociedad, por las leyes del capitalismo que abren la posibilidad de la superación de la enajenación y la propiedad privada. Demostrar que ésta es una posibilidad real es lo que ha hecho Marx en *El Capital*. Al describir con lujo de detalles la anatomía de la sociedad burguesa, Marx no sólo aporta sus descubrimientos económicos sino que ofrece un arma insustituible en la lucha revolucionaria.

Estos descubrimientos, y muchos más que consigna con toda precisión Garaudy no pueden explicarse únicamente, según él mismo supone, como la aplicación del método dialéctico en la economía. Es cierto que el marxismo como ciencia se ha edifi-

cado sobre todos y cada uno de los problemas que tanto los economistas y los socialistas utópicos dejaron sin resolver. Aquí vale como ejemplo el análisis de la plusvalía, que tanto Adam Smith como Ricardo intentaron explicar. Hoy sabemos que su fracaso tiene por razón el interés de clase, y las limitaciones históricas. De los socialistas utópicos no se olvide que, en última instancia, eran apologetas reformadores del capitalismo.

La aplicación del método dialéctico en la economía es ya, por supuesto, una parte de la revolución teórica, pero ésta no es toda la revolución. Explicar en su totalidad el carácter último del significado del marxismo nos lleva hacia el problema final que Garaudy desarrolla en su libro. Esto es, el vínculo entre filosofía y política en Marx, punto en que concede más importancia al aspecto anecdótico que al rigor teórico.

Veamos esto detenidamente. En una carta a Arnold Ruge, 1843, escribía Marx criticando a Feuerbach: "El único punto en el que me aparto de Feuerbach es que en mi opinión, él da demasiada importancia a la naturaleza y no la suficiente a la política. Y no es sino aliándose a la política como la filosofía actual puede realizarse plenamente".

La filosofía sólo podrá realizarse aliándose con la política. Este es el tema que resulta decisivo para comprender el marxismo. El marxismo se transforma de comunismo filosófico-humanístico en socialismo científico cuando la teoría se pone en relación con las luchas sociales, es decir, cuando Marx da una explicación del ser del proletariado.

El proletariado es la clase más radical de la moderna sociedad capitalista por el lugar

estratégico que en ella ocupa, por su capacidad organizativa y teórica, en tanto que hijo legítimo de la industria y el desarrollo capitalista. Sus luchas, sus movimientos, lejos de ser fortuitos, son formas transitorias de una lucha *históricamente necesaria* contra el capitalismo que ya en época de Marx se había transformado en obstáculo al progreso social y al desarrollo de las fuerzas productivas. En nuestra época, por supuesto, esta verdad marxista se hace más aguda y desgarrante.

El proletariado es una clase universal, cuyo ser es un todo portador de una nueva forma de entender al mundo, a la sociedad y a la historia. Su lucha debe ser orientada necesariamente por la conciencia revolucionaria, y se resuelve sólo en un nivel político. Esto explica que la filosofía, es decir, el método dialéctico y la política sean los dos aspectos claves del marxismo.

Al hacer causa con el proletariado, en realidad, el marxismo está implicando una nueva relación del hombre con el saber que se ubica en el centro de una práctica social de sujetos reales, históricos, cuya finalidad está medida en sus posibilidades por la actividad revolucionaria del proletariado. La entrada en escena del proletariado da una dimensión real al conocimiento de la realidad social que alcanza así su culminación. Bajo el punto de vista del proletariado, como dice Luckács la totalidad de la sociedad se hace visible. Y la teoría deviene práctica, es decir, se encarna, se vivifica en la realidad. Esta es la razón por la cual el marxismo al hacer causa con el proletariado y su lucha de clase ha sentado las bases más firmes para una revolución teórica que debemos buscar más que en las citas de Marx en el futuro de las luchas de la humanidad.



# estética y marxismo

por Carlos Pereyra Boldrini

Al continuar Adolfo Sánchez Vázquez la línea establecida en su obra *Las ideas estéticas de Marx* y, en consonancia con otros autores marxistas, considerar la creación artística básicamente como una modalidad de la praxis y no como una forma de conocimiento, menos aún en la versión vulgar del "reflejo", coloca la estética marxista en la ruta fecunda del enriquecimiento de la fundamentación filosófica de Marx. El trabajo antológico de Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*,\* al dar a conocer en español una serie de investigaciones en gran parte inéditas en este idioma, permite confirmar que la concepción dominante en la estética soviética, así como en ciertos autores de otros países, es la que funda la explicación de la obra de arte en el principio epistemológico del reflejo. Así pues, una corriente importante de la estética marxista ha encontrado su fundamentación filosófica en una cierta teoría del conocimiento cuya validez desde la perspectiva marxista es cuestionable. Sin alcanzar el rigor y seriedad de la labor teórica de Lukács, esta corriente reitera su concepción de la obra de arte como reflejo o reproducción de la realidad.

Se puede parafrasear a Hegel y señalar que quienes postulan el arte como reflejo presuponen mucho que habría que empezar por examinar si es verdad. Dan por supuesto, en efecto, que la realidad se halla de un lado y el arte de otro, como algo que, separado de la realidad, es, sin embargo, algo real. Parece evidente que lo esencial de la actividad artística es la creación de una nueva realidad y no el reflejo más o menos fiel de una realidad preexistente. Se puede sostener el término "reproducir" para caracterizar la praxis artística, pero no en su sentido más inmediato de copia o imagen, sino en la acepción más profunda de recrear o engendrar. Es la práctica social e histórica del hombre la que crea la realidad humana. Cabe, pues, indagar por qué el hombre vuelve sobre su propia actividad para recrear la realidad en un nuevo nivel, en el plano artístico. Constituye un problema central para la estética marxista explicar la necesidad de arte, responder la pregunta de por qué el hombre requiere de un regreso sobre su propia actividad creadora, tomar distancia frente a su propia creación y plantearse la tarea de una segunda (re-)creación de carácter artístico.

La confusión que introduce la estética epistemologizante no se reduce al hecho de que funda su comprensión de la obra de arte en una teoría del conocimiento concebida como mera teoría del reflejo. Las dificultades provienen de una fundamentación filosófica más originaria que presupone la primacía ontológica de la materia y la realidad exterior frente a la conciencia. Nunca se insistirá suficientemente en la Tesis I sobre Feuerbach, en la que Marx señala el defecto central de todo el materialismo anterior, que no advierte el papel activo de la conciencia. En verdad, si no se permanece preso dentro de la dicotomía abstracta que escinde conciencia y praxis y si, además, se recuerda la afirmación de Marx en el sentido de que la realidad, considerada abstractamente, de por sí, separada del hombre, es nada para éste, resultará insostenible la pretendida primacía de la realidad "exterior", cuyo estatuto ontológico se conforma, en definitiva, precisamente en virtud de la práctica objetivante del hombre. De ahí que la obra de arte no esté predeterminada a imitar una realidad "exterior", cuya jerarquía ontológica sería supuestamente más alta sino que, por el contrario, la praxis artística forme parte de la actividad a través de la cual el hombre crea la realidad humana, la cual, por cierto, no cabe calificar de "exterior".

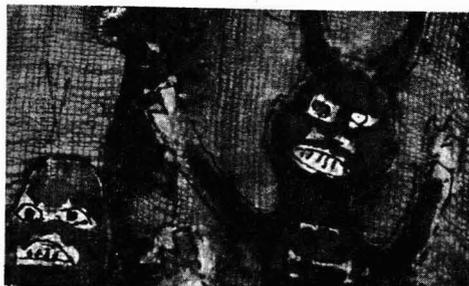
La gran aportación de Sánchez Vázquez a la estética marxista, desarrollada en *Las ideas estéticas de Marx*, y continuada en la introducción general a *Estética y marxismo*, radica en haber contribuido al fortalecimiento de la concepción marxista del arte que concibe a éste como una modalidad de la actividad práctica creadora. A la luz de la concepción dialéctica marxista del hombre y de la historia. Sánchez Vázquez plantea una problemática muy lejana ya del estrecho dogmatismo de la estética soviética. Superado el pantano del sociologismo, abandonada la comprensión del arte como mero fenómeno supraestructural, rechazado el empleo arbitrario de categorías como "decadencia", "progreso", etc., olvidada la distinción abstracta entre forma y conteni-

do, negado el normativismo cerrado de una estética capaz de registrar solamente el arte elaborado conforme a los principios del "realismo socialista", Sánchez Vázquez plantea una estética abierta a las novedades que se presentan en el campo de la actividad artística y a la discusión con otras teorías estéticas. Surge una problemática incomparablemente más sugerente: el modo de ser histórico de la obra de arte, el estatuto ontológico del objeto artístico, la especificidad de la práctica artística y su relación con otras formas de praxis humana, la cuestión del lenguaje peculiar del arte, etc.

La estética marxista no es una simple aplicación de principios generales al terreno de la investigación del fenómeno artístico, sino la elaboración teórica de una problemática que constituye una porción considerable de la preocupación de la filosofía de la praxis. Ello no niega la necesidad de una fundamentación ontológica de la estética, pero significa la insuficiencia de traducir quién sabe qué esquemas abstractos para la comprensión del fenómeno artístico, cuyas determinaciones concretas son bien específicas. Tampoco es la estética marxista meramente la reelaboración de la problemática estética tradicional, a la luz del marxismo, sino el despliegue de una nueva teoría que implica una ruptura epistemológica y el planteamiento de cuestiones ignoradas por corrientes estéticas tradicionales: las relaciones entre el arte y el capitalismo, el socialismo y la política.

El trabajo antológico de Sánchez Vázquez no tiene precedentes. No es casual que sea así. Era menester la revigorización del movimiento revolucionario para que cobrara nuevo impulso el pensamiento marxista, incluida la reflexión filosófica sobre el arte. De ahí que en los últimos años se haya producido un volumen impresionante de ensayos e investigaciones estéticas marxistas. Era indispensable, además, dejar atrás el supuesto erróneo de una pretendida ortodoxia capaz de decidir lo que debe aceptarse o condenarse en nombre del marxismo. Como dato significativo del daño que este maniqueísmo reaccionario ha producido en el pensamiento marxista, vale la pena señalar que de los autores recogidos en *Estética y marxismo*, Claudín, Fischer, Garaudy, Kosik y Lefebvre han sido expulsados de sus respectivas organizaciones comunistas; Bujarin y Trotsky fueron asesinados y Maiakovsky llevado al suicidio.

La antología presentada por Sánchez Vázquez no es una mera recopilación de textos, sino una labor sistematizadora y organizadora de un material teórico disperso. El antólogo posee, por otra parte, una posición crítica derivada no sólo de un conocimiento profundo de la filosofía del arte, sino también de una aguda capacidad para rescatar los postulados filosóficos que sirven de fundamento al pensamiento marxista, por lo que contribuirá a que la estética marxista se revolucione a sí misma y se desprenda de sus unilateralidades, esquematismos y simplificaciones producto del dogmatismo, la imposición burocrática, y, en última instancia, las vicisitudes por las que atraviesa la construcción del socialismo.



\* Adolfo Sánchez Vázquez: *Estética y marxismo*, México, Ediciones Era, 1970, dos tomos 956 pp.

## complicidad con el mundo

por Juan Manuel Molina

El fundamental error de lectura que puede cometerse con cualquier novela de Juan García Ponce es pensar que el mundo que nos plantea está vuelto de espaldas a nuestro propio mundo. La verdad es que se trata de un mundo que le mete zancadillas al nuestro, que rompe los espejismos y disminuye la distancia que hay entre la realidad auténtica y nosotros. Es un mundo que nos acerca el mundo. Y en ese sentido las novelas de García Ponce son una apertura de ojos, una venganza de lo esencial contra lo aparente.

Sin duda, García Ponce se niega por principio a participar en el juego de las apariencias. Sus novelas no suceden en ningún lugar ni entre fechas inequívocas. Mejor: ocurren en un tiempo y en un espacio privados, de uso exclusivo. Captamos sus circunstancias más por omisión, más por lo que no se dice que por lo que se afirma. Los mismos personajes se van haciendo progresivamente inencontrables y, ajenos al papeleo social, tienden a identificarse únicamente como él o como ella.

Es cierto que Juan García Ponce nos niega cualquier superficie reconocible: se adentra de lleno y de una vez por todas en las esencias. De esa manera nos plantea un universo en el que a la realidad de los hechos no se le concede, de base, crédito alguno. Sin embargo, ese mundo, que no es el nuestro sino el propio suyo, el propio de García Ponce y de su arte narrativo, está vuelto hacia nosotros: perduramos en él por nuestras razones más profundas, por nuestras limitaciones y nuestras angustias esenciales, no por nuestras maneras que las manifiestan.

Este es uno de los rasgos de la extraña originalidad de García Ponce: su radical voluntad de recorrer el camino en sentido inverso. Porque García Ponce dice la locura a secas: en esa locura hemos de reconocer las formas concretas y condicionantes de la locura de nuestro tiempo, y no a la inversa.

*La vida perdurable*,\* que puede y debe leerse de un solo golpe, pertenece al género de la novela corta, de la "beautiful and blest nouvelle", que dijo Henry James, cuyas exacerbadas desmenuzaciones nos la recuerda en ciertos momentos la finura de Juan García Ponce, preocupado siempre por los hilos menos perceptibles.

Nuevamente, en *La vida perdurable* García Ponce se mueve en la esfera de una

relación amorosa, entablada entre Virginia y un físico empeñado en resolver problemas puramente abstractos que él mismo se plantea, y a quien sólo conocemos como él.

La entrega corporal de Virginia se consuma casi de inmediato, con una sensualidad imperativa y con "una desconocida procacidad de la que no se avergonzaba en ningún momento y que ni siquiera parecía advertir". El problema queda planteado: de aquí en adelante el relato es la lucha sorda en la que el físico se empeña por lograr la absoluta entrega de Virginia, la cual fuera del ejercicio erótico siempre permanece un poco lejana, extrañamente ambigua y amparada en un sitio irreductible, en el que ella es a solas, sin su amante. En este sentido, *La vida perdurable* es un asalto, un intento de penetrar en un espacio negado.

Pero es también en este punto de la narración cuando en la casa del físico, un ámbito tan vacío y subjetivo como los problemas que se empeña en plantearse y que a veces resuelve, aparecen los perros. Los perros son más de tres, pero su número se extiende según la capacidad de cada lector.

En la segunda parte del libro, tras la muerte de la madre del físico, que más que morir se apaga con la tímida lentitud de quien quiere pasar desapercibido, Virginia pasa a vivir a la casa de quien ahora es su

esposo. Y aquí, mientras la presencia de los perros se vuelve progresivamente abrumadora, la novela entra en su dimensión verdadera. *La vida perdurable* se convierte en lo que es: un inquietante relato fantástico de factura gótica. En realidad, sólo después de leer la última frase del libro, fundamental para el significado total, se da uno cuenta de que acaba de transitarse por una de las historias de terror erótico más sutiles y desesperadas que se recuerden.

La figura de Virginia, inasible en algún punto por su amante anónimo, se hace en cada página más huidiza y vaporosa. Así, preso en el ámbito riguroso que se crea, perdido en la geografía oscura que sus problemas matemáticos configuran, el físico "veía también de pronto caminar por los corredores pasando de una habitación a otra o avanzando por ellos simplemente, a Virginia, que también parecía extrañamente ajena a la luminosidad neutra e impersonal del fin de la tarde y al mismo tiempo estaba envuelta por ella, de tal modo que su figura adquiriría más que nunca un carácter impenetrable y lejano, se hacía irreal en su misma materialidad y sus movimientos parecían realizarse en un espacio inaccesible". Virginia está ahí, pero en la palabra que no la contiene, en el abrazo erótico que no la atrapa. Su ser más verdadero participa de la esencia de recodos, de laberintos, de silencios. Está hecho de callarse mucho, de perfeccionarse inmensamente en la ausencia. De buscarse y perderse en el vacío de la entrega. De negarse y destruirse.

Hasta aquí, *La vida perdurable* permanece en los límites de la lucha desesperada en la que los amantes intentan poseerse y entregarse en una forma absoluta. Pero hay un contrapunto: a medida que Virginia se evapora la presencia de los perros se va multiplicando, hasta adquirir proporciones que los convierten, para el lector, en algo casi físicamente intolerable. De pronto la



\* Juan García Ponce: *La vida perdurable*, México, Joaquín Mortiz, 1970. 135 pp. (El Volador).

casa se ve tomada por los perros, siniestros y constantes. Desde la llegada de Virginia, los perros han sido expulsados de la habitación del físico, en la que solían dormir, y ahora se rebelan oscuramente contra esa aplacación de sus poderes. En este estadio de la novela, Juan García Ponce insiste en que la realidad perdurable de los perros, de ese mundo huraño que permanece fuera del amor de los amantes, y que ellos quisieran negar, debe asumirse para que el amor llegue hasta sus límites extremos. Porque definitivamente el amor requiere de la complicidad con el mundo opaco que todos llevamos, que creemos alimentar en secreto y que en secreto nos devora.

Pero la novela conoce todavía un círculo más profundo: Virginia abre las puertas de la alcoba, de ese último espacio privado del amor en el que el físico ha sido incapaz de poseerla sin ausencias a pesar de "la violenta procacidad corporal" con la que ella se le entrega, "perdidos en una noche de los sentidos que era toda claridad", y desde ese momento el relato puede ser cualquier cosa.

Foucault afirma en *Las palabras y las cosas* que "el pensamiento moderno avanza en esta dirección en la que lo Otro del hombre debe convertirse en lo mismo de él". Lo otro del físico es Virginia y es él mismo, y su lucha es hacer posible la aparición de lo inasible, de aquello que, como leemos en la última página, "es nuestro más allá de nosotros".

Por eso *La vida perdurable* es en gran medida un relato acerca del espacio: un intento de rendir esa distancia que hay, no ya únicamente entre nosotros y la persona amada, sino entre nosotros y nosotros mismos. No se trata ya de atrapar una presencia lejana, sino de ceder el paso a esa presencia inmediata, que nos quema, que permanece aferrada inseparablemente a nuestro yo. Tampoco se trata, como en *El libro*, de la necesidad de acallar un vacío, sino de la imposibilidad de silenciar una plenitud.

Formalmente, una de las cualidades indiscutibles de la novela es que va transformándose, va llegando a ser página por página, y sólo adquiere su significado total en la última frase: la verdadera lectura empieza cuando cerramos el libro, que constituye, entre otras cosas, una memorable lección de rigor estilístico.

García Ponce maneja sus instrumentos de un modo impecable. En su prosa todo tiene su lugar y su sentido: lo mismo lo que se dice que lo que se calla. En un espléndido contrapunto, el autor ha sabido atrapar un relato siniestro con un estilo limpio y medurado. Aunque de exaltada perfección, se trata en el fondo de un estilo furtivo, silencioso. Pero este silencio llega precedido de un lenguaje, y le pone cerco a una serie de realidades que van brotando conforme esa voluntad de callar se estrecha. Es un silencio que dice.

De esta manera, Juan García Ponce ha perdido la oscuridad de todo un mundo y nos ha dejado a las puertas abiertas de otro. En ese momento, él se detiene. Lo que de ahora en adelante penetra por esas puertas es ya por cuenta y riesgo del lector.

---

---

## diálogo

---

---

### diálogo con gerardo de la torre autor de ensayo general

por Humberto Musacchio

Si bien la mayoría de nuestros escritores jóvenes se ha significado por exponer los problemas de una pequeña burguesía en aparente expansión, hay otros, muy pocos, que toman su materia prima de estratos menos representativos para ese mundillo de rock, drogas y sexo mal digerido. Sin negar la importancia que tengan esos temas, es evidente que la gran literatura de nuestro momento, la mejor literatura que hagan los jóvenes de esta generación —que vivió y murió en Tlatelolco— habrá de recoger ese México que quisieron conocer en 1968.

La primera obra de tal corte, por desgracia o por ventura, no vino de un escritor con antecedentes universitarios. *Ensayo general*, obra que trata algunos problemas de la clase obrera; que mira la vida agónica de las vecindades capitalinas; que habla de la empleadita de ilusiones desechadas por la sociedad; que habla, en fin, de la corrupción en este país, pone en el centro a dos amigos que en medio de toda esa basura lucharán por realizarse.

El autor es Gerardo de la Torre, conocido por la publicación de cuentos en algunas revistas culturales y su inclusión en la antología realizada por Xorge del Campo y Margo Glantz, donde presentaba dos relatos que, pese a defectos evidentes, mostraban las enormes posibilidades que tenía de convertirse en un escritor a secas y abandonar la posición de aspirante donde los colocaba el adjetivo —que no sustantivo— de *jóvenes* que se iniciaban en las letras.

Gerardo publicó por ahí un reducido volumen, también de cuentos, bajo el título de *El otro diluvio*. No tuvo mayor éxito porque para quienes siguen la huella de los no consagrados era de esperarse algo más definitivo. Ahora, sin afirmar que su novela sea una obra maestra, está la presencia de un hombre que con mucha seriedad ha entendido la vocación literaria.

La parquedad de su producción no ha impedido los reconocimientos. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores hace dos o tres años; Margo Glantz, a propósito del cuento que da nombre al volumen citado, señala que alcanza "la precisión y la cuadratura de un cuento de Arreola o Borges conservando características personales"; Seymour Menton lo menciona en *El cuento hispanoamericano*, celebrada antología que no tiene paralelo hasta hoy.

Antes dijimos que no se trata de una persona con antecedentes universitarios. El autor tiene muchos años trabajando como obrero en la refinería de Azcapotzalco,

donde es mecánico. Ese contacto con trabajadores de carne y hueso, con su existencia ruda, con sus debilidades y con sus luchas, le permite como a nadie interiorizar al lector en problemas a los que rara vez se asoma la narrativa de este país.

Antes de dejarle la palabra al entrevistado, creemos una obligación señalar algunos defectos y virtudes de *Ensayo general*. Hay pasajes donde falta fluidez a las frases lo que seguramente llevará a De la Torre a afinar su manejo del lenguaje en obras posteriores; no saca partido de algunas descripciones que son literalmente exprimidas por la mayoría de los escritores, como las escenas eróticas y otras donde por extremismo se llega a la cursilería; la construcción de saltos "hacia atrás y hacia adelante" como diría Anderson Imbert, no es mala, pero hay secuencias que se antojan caprichosamente recortadas y otras demasiado largas y redundantes para los objetivos de la narración. Hasta ahí lo que nos parece defectuoso.

A cambio de los problemas técnicos no resueltos, Gerardo cierra la novela de modo admirable, lo que minimiza los errores de construcción. Sin embargo —volvemos a lo negativo—, el suicidio final de uno de los personajes nos parece superfluo porque ya antes había dado salidas tácitas muy superiores a esa muerte. Un mérito relevante es la manera en que Gerardo de la Torre se mantiene al margen de las consideraciones partidarias; no hay asomo de panfletismo en la obra; la novela vale por sus cualidades literarias no por las implicaciones políticas que pueda tener. Como decíamos, ahí se presenta la lucha de dos seres por realizarse, ubicarse dentro de este mundo. Y si el mundo presenta adversidades de corte social, político, no es de ninguna manera culpa del autor. Este cumple con mostrar las cosas como las ve y como las entiende. . . Y pasamos, ahora sí, a la entrevista.

—¿Por qué se te ocurrió escribir una novela del tipo de *Ensayo general*?

—No se me "ocurrió" escribir esa novela. Sólo tenía a la mano el movimiento obrero, los sindicatos; eran los elementos con que contaba.

—¿Por qué los tenía a la mano?

—Por los diecisiete años que he trabajado en la refinería de Azcapotzalco, por la militancia en la oposición obrera y en las luchas sindicales, las de 58-59, por ejemplo.

—¿Consideras que la tuya es una "novela obrera"?

—No es una novela obrera, sino que

pretende reflejar la condición de los obreros o de cierto sector de ellos, el de la gran industria.

—¿Está dirigida a los obreros?

—Pensé que les interesaría y confieso que ésa fue mi intención. Ahora me doy cuenta que estaba equivocado. A ellos no les interesa que se escriba o no sobre el movimiento obrero, sino seguir vendiendo su fuerza de trabajo con las mayores ventajas individuales que puedan obtener. Y digo individuales, porque no tienen el menor sentido o cohesión sindical; no tienen el más mínimo rasgo de conciencia de clase. Por tanto, si no les interesa su situación como obreros, menos, mucho menos una novela obrera. Por otra parte, un trabajador que requiere trabajar ocho o más horas pocas ganas tiene de leer cualquier cosa.

—¿Se puede aspirar a que una novela sea leída por los obreros en una sociedad donde la literatura —la cultura en general— es elitista, de clase, burguesa?

—En efecto, no. Así es la cosa, pero la han leído varios compañeros de trabajo. Les ha gustado a algunos, otros han pensado que me quedé corto porque esperaban menos literatura y más pasión, más combatividad. Por cierto, un grupo de diez o doce compañeros, con los que he realizado alguna actividad sindical, tiraron un volante donde me felicitaban por la novela y hacían un llamado a luchar contra los líderes charros.

—Volviendo a los adjetivos ¿La consideras una novela política?

—La considero una novela situada en un marco político.

—¿Crees tomar partido?

—Por supuesto. El solo hecho de decir cómo se hace un líder charro es denunciar el charrismo sindical.

—Bien, aquí ya entramos al controvertido tema del “compromiso” ¿Qué opinión tienes al respecto?

—Para el escritor el compromiso es con la literatura. Pero como el escritor es un ser humano, tiene que comportarse políticamente de algún modo y eso se refleja en sus obras.

—Por ahí dijeron que era una novela “obrero”, la que abría en México el ciclo de este —llamémosle así— subgénero.

—Soy el primero en decir que no es una novela “obrero”. Y tampoco inauguro nada. Para ejemplos, ahí están Del Paso, y *Las horas violentas* de Spota que, sin dejar de ser una porquería, es una novela sobre el medio obrero. Ahí están también las novelas de Revueltas, las primeras: *Los días terrenales*, *Muros de agua*. Su grandeza no radica en los problemas que trata sino en su enorme calidad.

—A propósito de Revueltas... ¿Por qué le dedicas la novela?

—Porque lo admiro como escritor y como militante, como combatiente. Tal vez más como lo segundo.

—Para concluir con lo referente a la novela política ¿Qué opinión tienes de ella?

—Si es buena será importante, si es mala... a la basura. La califico como buena o mala por su estructura, sus personajes, su lenguaje, etcétera. Puede ser buena si está bien hecha, sea política o no.

—Tú estabas considerado como cuentista ¿por qué llegaste a la novela?

—Hacía cuentos porque se me hacía más fácil, pero sentía la necesidad de escribir una novela. Era un desarrollo lógico, porque la visión del mundo que yo tengo no la

podía dar en un cuento sino en la novela.

—Quienes se han ocupado de ti, siempre te ubican en la generación de *la onda*.

—¿Qué es la onda?

—Si se pudiese responder con nombres yo te diría José Agustín, Parménides García Saldaña y algún otro. Pero yo soy el que pregunta. ¿Qué piensas de la onda y los onderos?

—Insisto, no sé qué es la onda, pero Agustín y Parménides hacen cosas muy interesantes.

—Me refiero a su literatura...

—¡Ah! Su literatura. No, pues también...

—Quiero preguntarte ahora sobre las influencias (lugarazo común). Pero no para que me recites cuáles son tus autores favoritos ni digas que leíste a Saint-Exupéry a los doce años; lo que puede resultar interesante es que te refieras a aquellas influencias de todo tipo que has recibido a lo largo de tu formación, de tu desarrollo, en el medio en que has vivido como escritor y como ser humano.

—En lo literario: técnica, estructura, revisión y revitalización del lenguaje. En otros sentidos, el movimiento obrero y las cuestiones políticas fueron parte importantísima de mi formación, de mi atención...

Decidimos cortar la entrevista porque en la casa de Juan Trigos, donde estábamos, Jesús Benítez, ese si auténtico ondero, había desatado un escándalo que hacía imposible el diálogo con Gerardo de la Torre, un escritor que sin negar méritos a gente de su generación ha decidido emprender otro camino, que seguramente no será fácil, pero que bien andado le reedituará grandes satisfacciones. No lo dudamos.



## Cine

### una señorita demasiado complicada

por Enrique Figueroa H.

Basada en la novela de Alberto Moravia (La marcia indietro), *Una señorita demasiado complicada*\* es, primordialmente, una película de imágenes intelectuales, de naturaleza subjetiva y, por desgracia, en su primera parte, llena de frases "profundas" que no tardan en convertirse en tedioso lenguaje con pretensiones filosóficas.

En efecto, no podemos menos que deplorar ese comienzo del film, con el personaje central masculino, Alberto (Jean Sorel), barbotando anacrónicas teorías sobre la vida y la muerte. No nos incomodaría en lo más mínimo lo anterior si toda la película se desarrollara en ese tono, es decir si la trama no tuviera mayor significación y no alcanzáramos los destellos, las escenas que, del citado ritmo soporífero, nos elevan de pronto a un nivel de expresión en el cual las imágenes adquieren una significación contundente. Es entonces cuando lamentamos el principio de la cinta (que se prolonga casi hasta la mitad), lleno de un gastado lenguaje, además de un caos de escenas que muestran diversos planos de la narración, para el cual no encontramos dentro de la más extremada paciencia una justificación o referencia concreta al tema.

En consecuencia se puede hablar de falta de estilo en el director Damiani o, en el mejor de los casos, de inmadurez o falta de recursos para crearse su propia narración fílmica. Porque definitivamente sus secuencias más logradas, más brillantes, son las "literarias"; aquellas en las cuales la presencia de la novela de Moravia resulta demasiado evidente. Pero en justicia debemos reconocer el mayor y acaso único mérito de Damiani en *Una señorita demasiado complicada*: la dirección de actores.

Una vez que hemos salvado la fallida parte inicial, que con dificultad nos introduce en la anécdota, tanto Alberto como Claudia (Catherine Spaak) se delinearán con caracteres definidos, consistentes, que incluso llegan a seducirnos para conocer su problemática relación, sin que esta seducción nos confunda y más bien nos fascine. Su inmoralidad, sus hueros intentos por acercarse al amor, por encontrar en sus contactos físicos la belleza estética que los comunique tras el furor sexual, resultan inútiles: en última instancia, los realizan ahogados por sus fantasmas psíquicos. Su tacito acuerdo para destruir juntos las con-

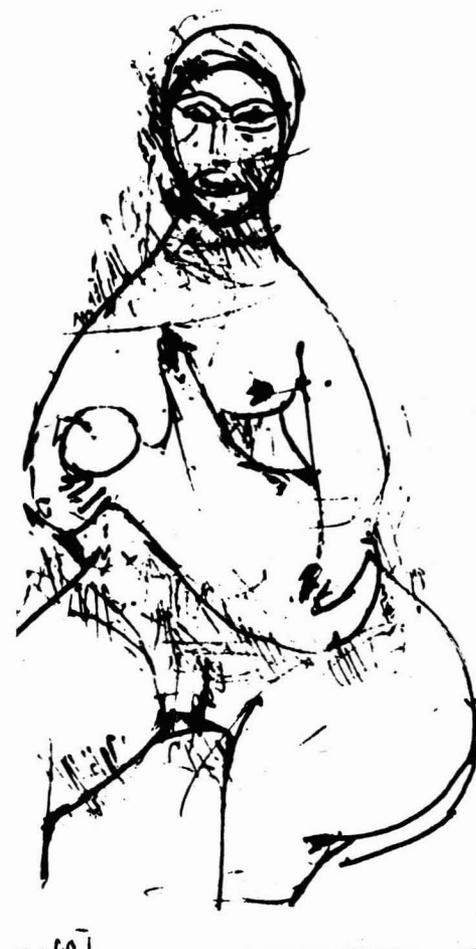
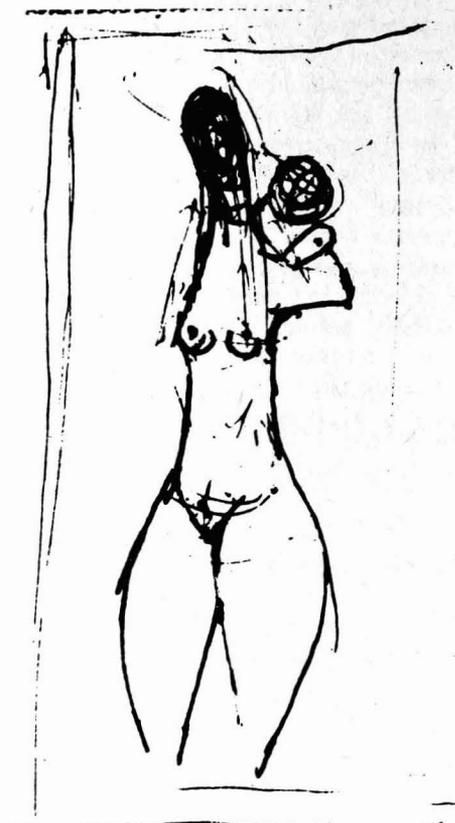
venciones y establecer un estado de comunión, queda frustrado por sus respectivas obsesiones: el lesbianismo, en ella, y la idea de la muerte en él.

El amor, la belleza y aun la inmoralidad requieren de un cierto grado de pureza, misma que en función de los personajes es unilateral y en consecuencia incomunicable. Su relación adquiere tonos de asfixiante irrealidad. Mutuamente se descarnan, renuncian al amor y la belleza y buscan en la faceta inmoral de sus personas el último resquicio comunicante: haciéndose pasar por buscadores de un nuevo talento para la televisión, obligan a una jovencita a desnudarse en las ruinas de una construcción abandonada cerca de la carretera. La muchacha canta y baila ridículamente mientras ellos detrozan con juicios cortantes su ingenuidad física y su débil integridad moral. Le hacen preguntas morbosas sobre la intimidad con su novio, sin darse cuenta de que lo que buscan es la respuesta de su propia y enfrentada corrupción y no la del mundo.

Y sin embargo su realidad definitiva viene directamente de su activa participación en las circunstancias más inmediatas. A través de su informe vitalidad, de sus despojos sentimentales, lo definitivo para los dos se muestra con una crueldad necesaria. Las últimas escenas impregnan de un inquietante vacío las imágenes. No hay alternativas. Si poseen un grado de humanidad que podría acercarlos, éste es precisamente el de la ineludible separación, porque, ante todo, Claudia es un enigma, que tras todas sus apariencias sensibles sólo tiene un bello cuerpo, vacío de toda significación. Por lo que se refiere a Alberto, reencuentra su pureza y se abandona a ella, lo que equivale a decir que encuentra en sí un rabioso nihilismo, el cual le lleva a decidir inmerso en un vértigo existencial, sobre la vida de otro ser humano al que arrolla con su auto. En esta forma su pureza se resuelve en la nada dentro de una absoluta amoralidad que, como decíamos, nos sacude, nos absorbe y nos convierte en maléficos cómplices de esas secuencias culminantes.

En *Una señorita demasiado complicada* es posible detectar una revaloración del "eterno femenino" y una válida inmersión en los palpitantes resabios del existencialismo europeo. La mujer ya no es un ser meramente veleidoso: nos permite descubrir tras todos sus juegos un vacío que sustenta irreconocible la mascarada. El hombre acepta la responsabilidad de la vida y la muerte y su propia existencia se concentra entonces en el nihilismo.

\* *Una señorita demasiado complicada*: película italiana basada en la novela de Alberto Moravia "La marcia indietro". Dirigida por Damiano Damiani, producida por producciones Filmena. Interpretes: Catherine Spaak, Jean Sorel, Florinda Bolkan, Luigi Proietti, Gabriela Grimaldi, María Cuadra (1968).





FONDO DE  
CULTURA  
ECONOMICA

**NOVEDAD EN  
FILOSOFÍA**

**Gaos, José**  
**DEL HOMBRE**  
592 pp. \$ 65.00

Este libro póstumo recoge las lecciones del último curso que el doctor José Gaos dictara en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. *DEL HOMBRE* desarrolla en otras direcciones temas que ya *DE LA FILOSOFÍA* había desarrollado, y expone otros temas que el libro anterior ni siquiera toca. Ambos libros se complementan y resultan la exposición más cabal de la filosofía del ilustre maestro desaparecido.

DE VENTA EN EL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA,  
AV. UNIVERSIDAD 975, MÉXICO 12, D. F., Y EN TODAS LAS BUENAS  
LIBRERÍAS. PIDA INFORMES SOBRE NUESTRAS MAGNÍFICAS  
CONDICIONES DE CRÉDITO AL TEL. 524-43-76



**NOVEDADES**

**M. FOUCAULT**  
Arqueología del saber  
368 pp. \$ 36.00

**F. FRANCK**  
La iglesia en explosión  
408 pp. \$ 48.00

**S. LECLAIRE**  
Psicoanalizar  
200 pp. \$ 24.00

**S. J. STEIN**  
La herencia colonial de  
América Latina  
\$ 24.00

**P. JALEE**  
El imperialismo en 1970  
296 pp. \$ 32.00

En todas las librerías  
o en Gabriel Mancera, 65 / México 12, D. F.

**DISCOS**

**VOZ VIVA  
DE MEXICO**

**DIRECCION GENERAL  
DE DIFUSION CULTURAL**

**OFICINA DE GRABACIONES**

100. PISO TORRE RECTORIA C. U. - 5-48-82-15



Libros Académicos

# CILA

Sullivan 31 bis



## Novedades de Ediciones Era



**Carlos Monsiváis**

**Días de guardar**

380 pp./\$ 44.00 M.N./U.S. Dls. 3.52

**Emilio García Riera**

**Historia documental del cine mexicano**

Tomo II □ 1941/1944

324 pp./\$ 150.00 M.N./U.S. Dls. 12.00

**Michel Gutelman**

**La agricultura socializada en Cuba**

248 pp./\$ 32.00 M.N./U.S. Dls. 2.56

De venta en las buenas librerías

Ediciones Era, S. A.

Avena 102 / México 13, D. F. ☎ 582-03-44



Editorial  
Joaquín Mortiz

### *Nuevos títulos del Volador*

EMILIO CARBALLIDO: *El sol*, \$ 16.00

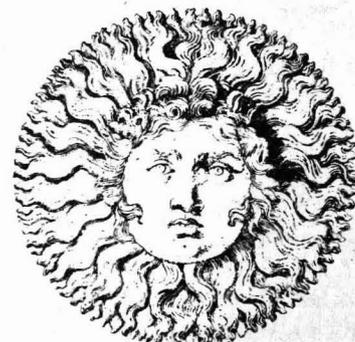
EZRA POUND: *El arte de la poesía*, \$ 16.00

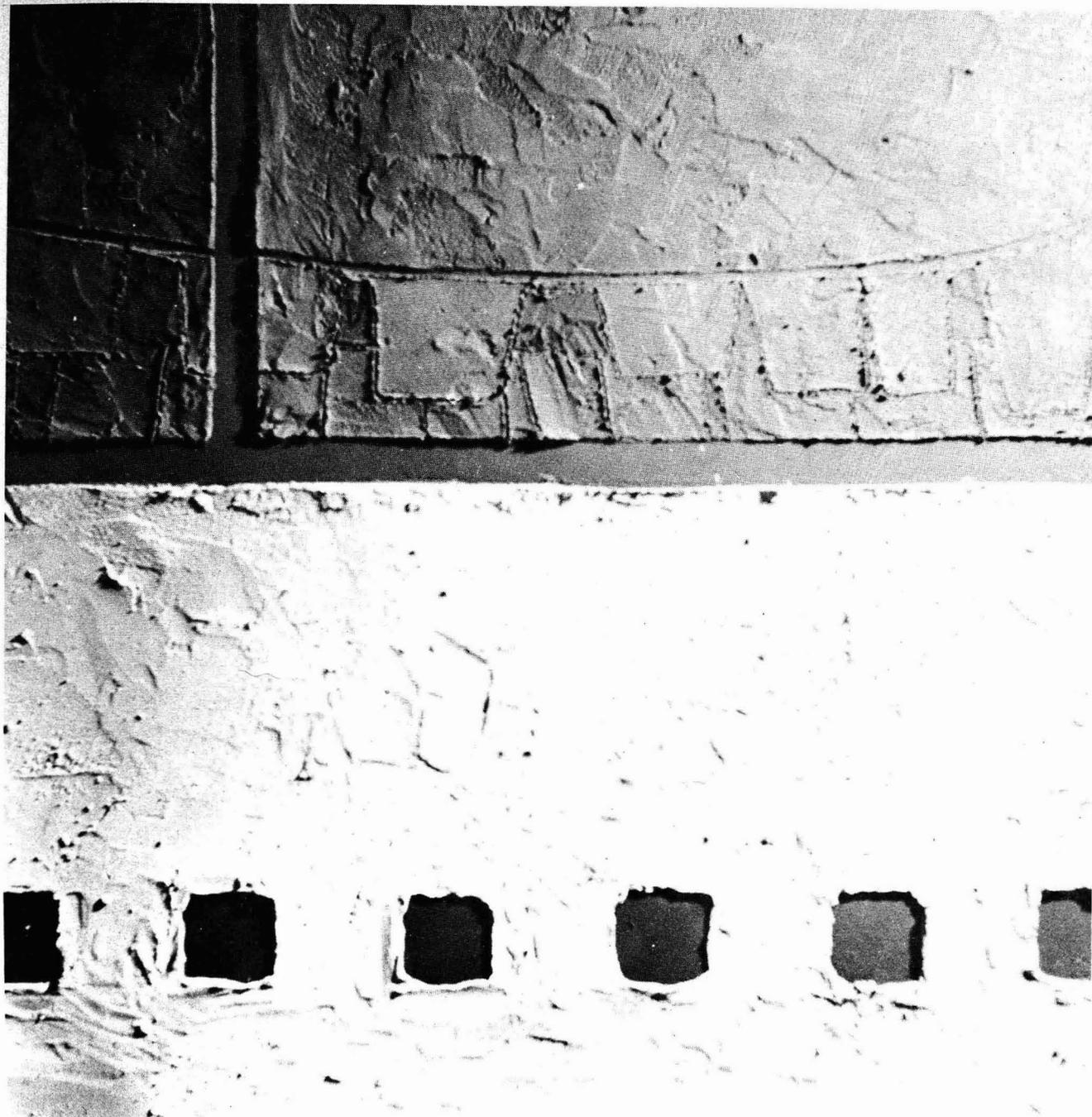
VICENTE LEÑERO: *Los albañiles* (teatro), \$ 20.00

GERARDO DE LA TORRE: *Ensayo general*, \$ 20.00

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES: *El margen*, \$ 24.00

En todas las librerías o en  
Avándaro, S. A.,  
Ayuntamiento 162-B  
Tel. 5-13-17-14





Es notable que un ensayo vital, una suerte de concreción de la experiencia emocional se convierta, en la pintura de Adolfo Falcón, en un deseo de afianzar la materia física del cuadro —su medio— de tal manera que se evidencie su presencia real, que se transforme en forma artística en sí. Mirada de este modo, es posible relacionarla con el “género de arte cuyo primer privilegio se funda en la importancia conferida a la materia” (Dorfles), inclinada “a templarse en la siempre viva y presente lección de la naturaleza”, de una naturaleza capaz de inspirar a través de sus mismos materiales, de sus posibilidades de cambio, de transformación, más que a través de la interpretación o ilustración de sus apariencias exteriores.

Rugosas o finas texturas, gruesas y uniformes capas de material aglutinado (arena, marmolina), hondos trazos, grietas, sugieren un principio compositivo paisajístico muy particular. Aunque ajeno por completo a sus normas tradicionales, persiste su regusto en la

disposición de áreas, de pesos y contrapesos de calidades texturales puramente abstracta. Sus monocromías casi totales, primarias a veces, rompen la posibilidad de este origen, de este sentido, para comunicarnos con una realidad matérica, superficies y relieves que se autorrepresentan, trazos que a fuerza de repetirse o modificarse de un cuadro a otro establecen un ritmo diferente al del signo (de la pintura gestual) y de la manifestación catártica (del informalismo) y cuyas posibles atribuciones intelectuales son sólo resultados de la exactitud del equilibrio logrado. Al reconocer leyes propias del material al tomar un plano artístico, el pintor se limita a encauzarlo, a exaltarlo en ocasiones, eliminando elementos intermedios para descubrir un espacio de provocaciones táctiles y visuales abierto a la interpretación.

Luis Carlos Emerich

