

B. E. MORA SÁNCHEZ, M. DÍAZ ROIG,
Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, B. GARZA CUARÓN,
A. R. DOMENELLA, M. T. MIAJA DE GARCÍA,
R. CORRAL. H. SILVA BAHAMONDE

DESLINDES LITERARIOS

(Juan Goytisolo, el romancero, José Emilio
Pacheco, José Gorostiza, Alejo Carpentier,
Reinaldo Arenas, Roberto Arlt, Roman
Jakobson)



JORNADAS 82

EL COLEGIO DE MÉXICO

CE/308/J88/No.82

140480

Deslindes literarios.



JORNADAS 82

Fecha de vencimiento

--

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS .

BLANCA ELVIA MORA SÁNCHEZ, MERCEDES
DÍAZ ROIG, YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ,
BEATRIZ GARZA CUARÓN, ANA ROSA
DOMENELLA, MARÍA TERESA MIAJA DE
GARCÍA, ROSÉ CORRAL, HERNÁN SILVA
BAHAMONDE

DESLINDES LITERARIOS

(Juan Goytisolo, el romancero, José Emilio
Pacheco, José Gorostiza, Alejo Carpentier,
Reinaldo Arenas, Roberto Arlt, Roman
Jakobson)



JORNADAS 82

EL COLEGIO DE MÉXICO

140488

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.

CE
308
J88
no. 82



*The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>*

Prohibida la reproducción parcial o total sin el permiso correspondiente

(Primera edición (3 000), 1977)
Derechos reservados conforme a la ley

© 1977, EL COLECCIO DE MÉXICO
Camino al Ajusco 20, México 20, D. F.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

JVS 4/11/77

ÍNDICE

BLANCA ELVIA MORA SÁNCHEZ <i>Estructura y estilo en Señas de identidad de Juan Goytisolo</i>	1
MERCEDES DÍAZ ROIG <i>Lo maravilloso y lo extraordinario en el romancero tradicional</i>	46
YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ <i>Del texto literario al texto social: José Emilio Pacheco</i>	64
BEATRIZ GARZA CUARÓN <i>Simetrías y correspondencias en Muerte sin fin de José Gorostiza</i>	83
ANA ROSA DOMENELLA <i>El siglo de las luces de Alejo Carpentier y la novela histórica</i>	95
MARÍA TERESA MIAJA DE GARCÍA <i>El discurso histórico y el literario en El mundo alucinante de Reinaldo Arenas</i>	107
ROSE CORRAL <i>Introducción al estudio de la imagen simbólica en Los siete locos de Robert Arlt</i>	125
HERNÁN SILVA BAHAMONDE <i>Sobre el concepto de función poética de Roman Jakobson</i>	138

A Blanca

Estructura y estilo en *Señas de identidad* de Juan Goytisolo

*Blanca Elvia Mora Sánchez**

Son tres los planos que constituyen la novela *Señas de identidad*:** el presente, el de los recuerdos y el de la poesía.

El plano del presente corresponde a los hechos que Álvaro, personaje central y a veces el propio autor, contempla en el momento actual. Es la realidad del presente, la que él vive y padece; casi podría decirse la auténtica realidad. Pero este mismo plano contiene también la realidad que las Voces (desde un distinto punto de vista) expresan y muestran acusadoras constantemente.

* Blanca Elvia Mora Sánchez (1948-1974), querida compañera y amiga, fue una alumna destacada del Doctorado en Literatura Hispánica del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Murió en un trágico accidente antes de concluir sus estudios. Por lo que significa para nosotros, le dedicamos esta Jornada, que es una manera de compartir con ella nuestros trabajos, como solíamos hacer. El suyo forma parte de su tesis de Maestría: *Evolución estilística de Juan Goytisolo*, presentada en la Universidad Veracruzana en 1973.

** Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, Mortiz, México, 1969, 422 pp.

El plano de los recuerdos es el de la evocación permanente por parte del personaje y sirve de base para la reconstrucción del pasado y para estructurar la obra en general.

El plano de la poesía, nivel metafórico, ideal, bello, es elemento necesario en la creación de Goytisolo (que mezcla siempre lo subjetivo y la realidad); parte poética de la obra que apoya constantemente y con sutileza a los dos planos anteriores.

Estos tres niveles se mueven entremezclados perfectamente, presentándose uno a otro sin orden ni sistematización aparentes, pero logrando constituir un todo integral, . . . aparentemente sin forma, que, analizado, lanza como un reto su coherencia y su magnitud a todo el que intenta descubrirlo.

Señas de identidad no es una obra de fácil lectura y comprensión. Su estructura está constituida de tal forma que resulta difícil penetrarla en su totalidad. Y no es que se trate de una obra densa, llena de simbolismo o de cosas dichas sin decir; es, por el contrario, una obra que dice lo que desea expresar, que señala sin ambages su intención e incluso su construcción. Cabe preguntarse entonces ¿en qué radica su complejidad? Precisamente en el empleo de un lenguaje diferente, de un lenguaje abierto, de una forma expresiva que rompe con la tradicional y que es capaz, por una parte, de comunicar la realidad en forma tan directa que aun cuando se está en su presencia se duda si es o no ella en verdad y, por otra, de sugerirla tan sólo.

Goytisolo muestra abiertamente el procedimiento estructural de su obra, y todos los elementos que pone en juego para su elaboración se exponen a través de Álvaro, su personaje central. Es por eso que en un momento dado, cuando éste autoanaliza su proceso mental, el procedimiento queda al descubierto, aun-

que perdido en la maraña estructural puesto que no se trata de simplificar la expresión, sino de hacerla diferente al explicarse a sí misma.

Cuando Álvaro analiza el proceso que descubre su memoria (y que estructura la obra al mismo tiempo) piensa: "Con ayuda de unos y otros podías no obstante reconstituir las incidencias e imaginar las situaciones, zambullirte en lo pasado y emerger a lo presente, pasar de la evocación a la conjetura, barajar lo real con lo soñado" (p. 110). Álvaro reconstituye, imagina situaciones, va del presente al pasado ahondando en su conciencia como el nadador (y esta imagen suscita los verbos que emplea —zambullir y emerger—) penetra las aguas hudiéndose y saliendo a la superficie con un ritmo mecánico y permanente. Evoca, conjetura, "baraja lo real con lo soñado", y todos estos pasos surgidos durante su sondeo mental son los mismos que el autor sigue al ir elaborando la obra.

Pese a tus esfuerzos de síntesis los diversos elementos de la historia se descomponían como los colores de un rayo luminoso refractado en un prisma y, en virtud de un extraño desdoblamiento, asistías a su desfile ocioso simultáneamente como actor y como testigo, espectador, cómplice y protagonista a la vez del remoto y obsesionante drama (p. 110).

Con una imagen muy bien lograda, el autor continúa expresando el mecanismo de la novela al mismo tiempo que el mecanismo del recuerdo en su personaje. Claramente menciona la palabra "historia" porque es la historia de su pueblo la que trata de reconstruir; si no en su totalidad, sí en la porción clave y determinante de los hechos que ocasionaron la guerra civil y sus consecuencias "funestas". Pero esta historia "se descomponía como los colores de un rayo luminoso refractado en un prisma"; es decir,

todo el panorama que Goytisoló trata de abarcar es tan extenso y tiene tantas facetas que se divide constantemente, se multiplica, se hace infinito, y para comunicarlo debe recurrirse a un sistema que permita transmitirlo en toda su amplitud. De ello se desprende que la obra sea múltiple y ambigua, puesto que no es una sola fase la que se va a mostrar sino todas las que ofrece esa realidad histórica que se desea comunicar. Por otra parte, la descomposición de la luz reflejada en el prisma que produce mil haces de color es igual al proceso que produce las intercalaciones, los collages, los sobrepuestos, los distintos planos, todos los elementos que en conjunto constituyen, mediante un proceso a la inversa, el rayo de luz antes de la refracción.

Este mismo proceso hace que personaje y autor sean simultáneamente actores, testigos, espectadores, cómplices y protagonistas de toda esa realidad histórica que reconstruyen, analizan, que tratan de explicar y que finalmente lanzan tan sólo al juicio de quien ha de captarla.

Cada uno de estos planos que se ponen en juego para estructurar la obra se constituyen en "realidades" independientes unas de otras, pero conjugadas al mismo tiempo para crear una sola realidad. Así, cuando se habla del plano del presente se está ante una realidad actual, ante la realidad que el autor palpa, ve, sufre y trata de comunicar; pero al mismo tiempo está frente a la realidad que otros se empeñan en ver aunque no exista: la que las Voces se encargan de proclamar.

Esta realidad se conjuga con la del pasado por una necesidad de coexistencia, por una necesidad de indagar los antecedentes que la ocasionaron, aunque evidentemente la realidad del pasado es distinta a la del presente y una simple deducción lógica lo indica así.

Es por eso que cuando se está en el plano del presente se vive una realidad distinta a la del plano del recuerdo y es entonces cuando dentro de la obra empieza a perfilarse el doble plano y la doble realidad, de tal manera que el plano del recuerdo corresponde a la realidad del personaje y el plano del presente corresponde a la realidad del autor.

El mérito de este juego de planos y realidades es que se ha logrado un acoplamiento tal que uno explica necesariamente al otro. Y de pronto nos encontramos con que Goytisoló expone “abiertamente” (entrecomillado puesto que siempre lo protege la maraña estructural) los mecanismos formales de su obra, las pautas que determinan su elaborada estructura y no es que Goytisoló haya decidido desnudar su técnica y ponerla a la vista de todos, sino que ha logrado un perfecto acoplamiento entre la realidad de la obra y la realidad del personaje con sus dos ámbitos de movimiento: el de la mente del personaje que recuerda y el de la mente del autor que crea. Esta simbiosis se nutre mutuamente (con sus respectivos elementos); de ahí que lo que se refiere al ámbito de la realidad del personaje, se refiera al ámbito de la realidad de la obra creada y que, cuando se dan notas que explican una de ellas, se está explicando la otra.

El personaje “baraja” en la mente lo “evocado” y lo “conjeturado”; lo “real” y lo “soñado”. Goytisoló maneja los mismos elementos para estructurar su obra, de ahí la mutua explicación.

En párrafos como el siguiente, la aclaración se perfila con más objetividad y los datos proporcionados son más específicos:

Tus esfuerzos de reconstrucción y de síntesis tropezaban con un grave obstáculo. Merced a los documentos y pruebas asesorados en las carpetas podías desempolvar de tu memoria sucesos e incidentes que tiempo atrás hubieras

dado por perdidos y que rescatados del olvido por medio de aquéllos permitían iluminar no sólo tu biografía sino también facetas oscuras y reveladoras de la vida de España (juntamente personales y colectivos, públicos y privados, conjugando de modo armonioso la búsqueda interior y el testimonio objetivo, la comprensión íntima de ti mismo y el desenvolvimiento de la conciencia civil en los Reinos Taifas)... (p. 159).

El proceso de reconstrucción y de síntesis que realiza el personaje durante su sondeo mental es el mismo que sigue el autor al elaborar su obra.

Los elementos que propician la evocación son: un álbum de fotografías familiares, apuntes de Álvaro, un documental cinematográfico sobre los emigrados españoles que nunca se concluyó, un atlas geográfico, etc. Éstos son los elementos que ayudan a la reconstrucción del pasado y nunca como aquí queda tan evidentemente expuesto el doble juego del autor a lo largo de la obra: se reconstruyen al mismo tiempo la biografía de Álvaro y la historia de España unidas por una íntima relación de causalidad.

Señas de identidad es propiamente una autobiografía, no escrita sino recordada, que no llega a adquirir completamente forma de tal debido a todas las personas gramaticales que intervienen en la narración, pero que, no obstante esta situación, conserva algunas de sus características, ya que es Álvaro quien describe toda su vida (y la de España al mismo tiempo por la coincidencia histórica en sus mutuas existencias). De ahí que reúna datos "personales", pero también "colectivos", porque la obra no se nutre sólo de dos recuerdos individuales del personaje, sino de las impresiones y testimonios de todo un pueblo que vivió los mismos problemas y situaciones que él en sus experiencias personales.

Datos "públicos" y "privados" están también presentes y son distintos, aunque en apariencia sean lo

mismo que los anteriores. Los datos "públicos" no son iguales que los "colectivos". En ellos están comprendidas las voces aisladas del pueblo que protesta, en cambio en los "públicos" están las Voces oficiales que fomentan el testimonio falso, la visión engañosa de una España inexistente pero proclamada como real por estas que protestan y se indignan frente a las otras que dicen la verdad. Por su parte, los datos "personales" nunca dejan de ser subjetivos y, en la obra, nunca se alejan del problema español. En cambio los datos "privados" son opiniones de unos pocos que tal vez analicen la realidad, pero que no llegan a ser un testimonio verídico de ella. Es por todo esto que en la obra aparecen tanto trozos en primera persona como voces en segunda y tercera personas del singular y hasta en algunas personas del plural. Tanto los recuerdos personales de Álvaro, como la experiencia de otros hombres ajenos a él; tanto el diario de vigilancia y el programa de fiestas en Yeste, como las voces aisladas de desconocidos que se quejan y protestan, en un afán de poder dar todas las caras que la realidad ofrece y todas las formas que tiene de manifestarse.

Este trozo de autointerpelación continúa aportando luces no sólo sobre el procedimiento de la construcción de la obra, en esa mutua explicación de las dos realidades, sino sobre todo lo que el autor postula a lo largo de la novela.

... Pero, a raíz de tu voluntaria expatriación a París y tu existencia errabunda por Europa, la comunión anterior se había desvanecido y, extirpado tú del solar ingrato (cuna de héroes y conquistadores, santos y visionarios, locos e inquisidores: toda la extraña fauna ibera) tu aventura propia y la de tu patria habían tomado rumbos divergentes: por un lado ibas tú, rotos los vínculos que te ligaran antaño a la tribu, borracho y atónito de tu nueva e increíble libertad; por otro aquélla con el grupo de

tus amigos que persistían en el noble empeño de transformarla pagando con su cuerpo el precio que por indiferencia o cobardía habías rehusado pagar tú, alcanzando su madurez a costa de los indispensables errores, adultos ellos con el temple conciso que te faltaba a ti: la dura experiencia de la cárcel que nunca conociste; la conciencia estricta de los límites de vuestra dignidad enajenada. Vacía tu memoria por diez años de destierro, ¿cómo rehacer sin daño la perdida unidad? (p. 159).

Aquí empieza a perfilarse con mayor claridad la división entre las dos realidades que ya antes había mencionado. Concretamente se ha pasado a la realidad del personaje —puesto que se está plenamente en el ámbito de los recuerdos— con todo lo que él realizó durante ese periodo de su vida que ahora evoca: el momento en que su existencia se dividió al abandonar España para ir a vivir a París. En la realidad del personaje empieza a haber una división. En la realidad de la obra empieza a estrecharse más la relación de ésta con la del personaje, de tal manera que ambas, mezcladas, darán como consecuencia la explicación de la realidad social que el autor quiere expresar.

Los datos referidos concretamente a la obra se exponen nuevamente sin cortapisas y los elementos que forman los distintos aspectos de ella están manifiestos también. De golpe, sabemos que el personaje se expatrió a París, que vagó por Europa, que, pese a sus deseos de transformar la situación de su patria, se negó, por cobardía o indiferencia como él mismo acusa, a participar activamente en ese afán. Que su amigos así lo hicieron, que son adultos gracias a la experiencia vivida, que tienen la conciencia tranquila y que su dignidad, en cambio, está enajenada; que perdió el contacto con todo lo referente a su pueblo, que su memoria está vacía, que es necesario recuperar el tiempo que perdió. Y como Marcel

Proust, Goytisolo se lanza en busca de ese "tiempo perdido" a través de Álvaro, tratando de encontrar explicaciones a toda la situación presente que él vive, padece y pretende enmendar. Pero a la vez que añade datos sobre él mismo, Álvaro ataca al pueblo español y no con una crítica directa sino mediante la simple enumeración de adjetivos que añade a su denominación: españoles "héroes y conquistadores, santos y visionarios, locos e inquisidores" (según la etapa histórica que vivieron) reunidos todos en un solo sustantivo, "fauna" que resume el pensamiento del autor con respecto a ellos. Todos no son más que una "extraña fauna ibera".

Con una prosa densa, sin cortes, continuada por dos puntos y seguido, concreta y sintética, el autor resume todos los aspectos que desarrolla en la obra, todos los datos que antes o después habrán de explicarse. Es el meollo de la novela, es lo que a lo largo de ella desarrolla ampliamente agregando más y más datos a la idea central, como si fuera superponiendo capas hasta poder dar la visión total que pretende, con base en esta otra inicial. Y todo parece resumido como explicación al trayecto que siguió el proceso mental del personaje principal.

Desde entonces (anota bien la fecha: octubre de 1952) la historia ajena de tus amigos se yuxtaponía a la tuya propia y, para abarcar ambas a un tiempo, te era preciso alternar los datos: bajarlos como si se tratara de naipes de diferente juego, simultaneando lo vivido con lo escuchado (Barcelona y París, París y Águilas), sin llegar jamás a fundirlos del todo. El diario de vigilancias de la Brigada Regional de Investigación Social (confiado a Antonio por su abogado defensor después del proceso), expedientes y actas del Juzgado de Instrucción que viera la causa, asociaciones de ideas y recuerdos no filtrados aún por el severo tamiz de la memoria (pertenecientes a épocas distintas, sin ningún denominador común) interpola-

ban de modo caótico el relato de Antonio sobre su detención y confinamiento (rehecho luego por ti con ayuda de Dolores). Sometida a los cánones imperiosos de lo real tu imaginación se resarcía componiendo con morosidad las situaciones, limando las aristas del diálogo, atando cabos y rellenando huecos, manejando con soltura su influjo catalizador (pp. 159-160).

El 52 es un momento decisivo en la vida de Álvaro porque fue entonces cuando se expatrió y empezó a vivir, como él dice, una vida aparte. Pero el 52 es decisivo también en la vida de España porque fue el momento en que “el despertar cívico de marzo del 51” (p. 98) quedó definitivamente aplastado. Ante esta terrible evidencia, Álvaro huye evadiendo la realidad y España vuelve a sumirse en su sopor igualmente evasivo. Dos realidades que coinciden nuevamente.

El testimonio de Goytisolo es igual que el de Álvaro. Una vez expatriados, la reconstrucción del pasado se hará no sólo con base en los recuerdos de situaciones vividas sino también en lo que otros dicen de ellas. Los paréntesis, tan usados en toda la obra, lo son aún más en este trozo para remarcar elementos importantes y evitar la excesiva explicación o divagación sobre ellos. El primer paréntesis encierra lo relativo al cambio situacional que el traslado geográfico implica —Barcelona-París—, evita las largas explicaciones e introduce el elemento geográfico que tan importante es en la obra. Las distintas actitudes del personaje se deben, en muchos casos, a ese cambio constante de lugar, puesto que cada paisaje lo modifica interiormente de distinta manera.

Como ocurre en la mente de Álvaro, todos los elementos que estructuran el libro se superponen sin llegar a fundirse. Uno de ellos es el diario de vigilancia, que tan directamente se menciona, pero hay otros

elementos que intervienen en esta reconstrucción mental, "recuerdos sin ningún denominador común" que se mezclan, que aparecen dentro de otros recuerdos, que se interpolan con la "detención de Antonio" y que, finalmente, estructuran el pensamiento de Álvaro al mismo tiempo que el cuerpo de la novela.

El juego de la mutua explicación de las dos realidades se hace totalmente claro al final de este trozo que he citado. Tanto Álvaro en su calidad de personaje, como Goytisolo en su calidad de autor, tienen un gran compromiso con la realidad; y las realidades de uno y otro se unen para reflejar la exterior, la histórica, la del pueblo español.

Este compromiso ata tanto la imaginación del autor como la del personaje impidiéndoles aflorar, y entonces surge objetivamente el problema que Goytisolo ha afrontado siempre: el de su tendencia a dar la realidad a través de una visión subjetiva, apoyándola en la poesía, en esas famosas fugas estéticas que tanto le han sido criticadas en las obras de su primera etapa de creación. Sólo que en este nuevo período, inaugurado con *Señas de identidad*, Goytisolo se da cuenta cabal del problema y él mismo lo soluciona, de la misma manera que su personaje soluciona el dilema que su sondeo mental le plantea: "Sometida a los cánones imperiosos de lo real su imaginación se resarcía componiendo con morosidad las situaciones, limando las aristas del diálogo, atando cabos y rellenando huecos, manejando con soltura su influjo catalizador" (p. 160); puliendo su expresión, fundiendo todos los elementos disponibles, empleando su imaginación, su ingenio creador para darles formas nuevas, para renovar su expresión, para renovar el concepto tradicional de ella, para lograr algo distinto pero más veraz, para apoyar todo, por fin, en la poesía, en la subjetividad, en la imaginación perfecta-

mente conciliadas con la realidad, como lo demuestra el remate de este trozo representativo de la obra, que he escogido para ejemplificar:

En la clara y luminosa jornada de verano (la solanera del estanque impregnada de aromas vegetales, el fresco y oreado jardín, la galería atestada de cojines y fundas de disco variopintas y heteróclitas), reunidos los tres como la víspera habíais proseguido la elíptica y sinuosa conversación mientras el sol matizaba con distributiva justicia viñedos y pinos, alcornoques, olivares. Bandas de gorriones rasgaban un cielo tenue y liso, ligero, transparente. La suave trabazón de las colinas os protegía de la loca caravana de vehículos que circulaban por la costa y en el silencio insólito del lugar, como en los viejos tiempos, reinaba, dueña y señora, la palabra (p. 160).

Belleza y suavidad en la expresión, poesía hecha prosa, apoyada por la abundancia de adjetivos que modifican un solo sustantivo enriqueciendo su significado. Es el lenguaje explotado al máximo, es exprimir el juego de las palabras —“*elíptica y sinuosa conversación*”—, es el reconocer que, al fin de cuentas, lo único que interesa es el lenguaje, la palabra, único medio para decir todo lo que se lleva dentro porque ahora, como antes, “reina dueña y señora la palabra”. Remate perfecto, tajante y comprometido a sostener lo que afirmó, tal es la expresividad de Juan Goytisolo.

Todo lo que la obra desarrolla está presente aquí, claramente expuesto por su propio autor. Goytisolo no oculta su juego, al contrario, lo expone, muestra sus armas, se abre en una increíble sinceridad de expresión. El mecanismo y la evolución de la obra están realizados y desenvueltos a la vista del lector y esta revelación del sistema constructivo es, a mi juicio, una innovación a nivel de creación que, además de serlo, permite lograr un acoplamiento perfecto

entre la realidad y la forma de comunicarla, eterno problema de todo escritor. Además de que se constituye en un recurso evidente para lograr la "apertura" de la obra y para dotarla de ambigüedad.

Un elemento muy interesante de estudiar en *Señas de identidad* es el referente a la gran variedad de lenguajes que emplea (y que confluyen en uno solo, el abierto) para lograr su expresión, y a la gran variedad de personas gramaticales que intervienen en la narración. El libro mezcla tanto el lenguaje poético de la descripción lírica como el empleado por la policía secreta en su partes (el diario de vigilancia); tanto el lenguaje de las prostitutas y de los cantineros como el lenguaje de los intelectuales y *snoobs*; el lenguaje de los monólogos que expresan la angustia exterior de los personajes, el lenguaje gracioso de la gente del pueblo, el de los programas oficiales de fiesta de provincia, el descriptivo de los atlas geográficos y de los folletines turísticos, el de los periódicos el tradicional y narrativo, y hasta el de la prensa oficial encarnado en las famosas Voces, mezclando al mismo tiempo tanto la primera, la segunda y la tercera personas del singular como la tercera del plural. Y lo más interesante es que todos estos lenguajes aparecen distribuidos y divididos según el plano, de los tres que constituyen *Señas de identidad*; y según la persona gramatical que habla.

El lenguaje poético de la descripción lírica es empleado por Goytisolo únicamente en el plano de la poesía. Esto no quiere decir que haya una división tajante entre este plano y los otros dos, al contrario, siempre aparecen mezclados. Lo que ocurre es que la poesía ocupa un lugar especial, siempre apoyando la realidad, siempre inmersa en todo el caudal del lenguaje, pero constituyendo al mismo tiempo su propia realidad independiente.

El lenguaje poético se usa frecuentemente al principio de un párrafo que inicia la narración de un hecho distinto al que se había narrado hasta entonces: “De la aplacada tierra ascendía un hálito elemental y denso... Sucediendo al bochorno de la mañana, el viento soplaba furtivo y acariciante. Meteóricas nubes se escurrían veloces hacia el suroeste. Antonio te aguardaba al pie de la escalera...” (p. 104).

El lenguaje de este fragmento se hace poético gracias a los adjetivos que acompañan a los sustantivos y no a las imágenes o a las metáforas que pueda emplear. Y precisamente el uso constante de ellos es una característica específica del estilo del autor, ya presente desde las primeras obras. Esto es muestra además de una gran riqueza en el lenguaje, ya que no es uno solo el adjetivo que suele acompañar al sustantivo sino que son dos, tres, y a veces hasta cuatro.

Por otra parte, los adjetivos parecen estar seleccionados muy cuidadosamente con la intención de que, al usarse junto a determinados sustantivos, produzcan un efecto especial: “*aplacada tierra*”, “*hálito elemental y denso*”, “*el viento soplaba furtivo y acariciante*”, “*meteóricas nubes*” —y aquí, hasta el verbo contribuye a dar el efecto— “*se escurrían veloces*”. La poesía se construye con base en este apoyo adjetival que remite al más profundo sentido semántico de las palabras para poder conseguir la imagen deseada.

El lenguaje poético está puesto en labios de la tercera persona del singular, quien actúa como narrador tradicional omnisciente que de pronto se transforma en un yo-tú desdoblado —“Antonio *te* aguardaba”— que se interpela a sí mismo como a una segunda persona y que introduce de inmediato a otro plano no poético pero estrechamente conectado con él. De ahí

que afirme la indivisibilidad de los planos en la estructura total de la obra.

Antes de seguir adelante con el estudio del lenguaje poético, es necesario hacer aquí una digresión sobre este yo-tú que he mencionado, puesto que constantemente interviene en la narración.

En términos generales, la narración de la novela se hace en tercera persona de singular, o sea a la manera tradicional, con el narrador omnisciente que expone los hechos objetivamente y desde lejos.

Pero esta narración tradicional no dura por mucho tiempo, ya que la obra tiene forma autobiográfica y es este mismo Álvaro, el personaje central, quien pasa a relatar todos los acontecimientos. No obstante, la narración no se hace en primera persona (salvo excepciones) como correspondería dada su forma, sino mediante un juego que he llamado "el yo-tú desdoblado". Esto significa que el personaje no habla en primera persona empleando el yo sino que se habla a sí mismo, incitándose a recordar, a decir todo, a continuar con la narración. De esta manera, Goytisoló hace uso de un recurso muy efectivo para lograr que la obra tenga un gran vigor expresivo y este recurso es precisamente el de hacer que el personaje se desdoble (yo-tú) y se vea desde fuera para obtener una visión más completa de él mismo y de la realidad que lleva consigo.

Este recurso, empleado también por Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz* o Michel Butor en *La modificación*, permite hacer la disección completa del personaje puesto que se lo conoce tanto interior como exteriormente. Interiormente porque él mismo declara sus experiencias y sus angustias a través del monólogo en primera persona. Exteriormente porque mediante ese *yo* que amonesta a un *tú*, se lo analiza,

se lo obliga a analizarse a sí mismo, a fin de dar una visión integral de su persona.

Este recurso permite, además, hacer funcionar una crítica total, llevada a cada uno de los niveles que la obra comprende, puesto que la visión del personaje los engloba todos, y una crítica hacia la realidad social del pueblo español que él representa. Así, la autocrítica del personaje es también una crítica a la sociedad que encarna.

Por otra parte, el manejo del yo-tú comunica a la obra una gran fuerza expresiva y ese yo, Álvaro, que amonesta a un tú, Álvaro también, acusándolo, retándolo, culpándolo y a veces compadeciéndolo, siempre con un tono violento y veraz, parece ser el mismo autor que, por medio de su obra, incita al pueblo español retándolo para que reaccione, acusándolo porque es el único culpable de su desgracia actual, pero también compadeciéndolo a veces, con un dolor amargo, porque es como un niño inconsciente que se desangra a sí mismo hiriéndose sin darse cuenta, sufriendo por ello, pero volviéndose a herir porque su torpeza es mayor que el dolor causado. Y estas tres personas yo, tú, él, aparecen mezcladas en la narración conjunta de los hechos reafirmando y enriqueciendo la estructura general de la obra.

La narración en tercera persona siempre abre paso cediendo su lugar al yo-tú que exhorta, que incita o que simplemente conversa consigo mismo; de tal manera que la tercera persona se convierte sin transición en la primera que habla con una segunda.

Los empleados del servicio fúnebre buscaban lentamente el nicho entre los números desteñidos de la pared y, acodado en la baranda de la escalera, observaste el decorado insólito que se ofrecía a *tus* ojos en el terraplén inmediatamente interior: ... (p. 106, el subrayado es mío).

Este sistema narrativo de cambio de personas gramaticales no se divide, como en el caso de los lenguajes, según el plano de que se trate; es por eso que al hablar del lenguaje poético, en el plano de la poesía, he tenido que hacer esta digresión, puesto que dicho lenguaje aparece en labios de todas las personas gramaticales.

He dicho que el lenguaje poético se construye, sobre todo, usando adjetivos, pero ellos no sólo cumplen con esta función, sino que suelen emplearse dentro de la simple narración para lograr efectos diversos. Uno de ellos es el que produce la ironía y a veces la burla directa.

“Desde arriba podías abarcar con la vista los jardines *arropados* de hierba del cementerio protestante” (este simple adjetivo transforma la oración y le comunica originalidad dentro de la sencillez de su estructura. Es una sensación de ternura la que produce y el tono de la oración cambia por completo). “De los epitafios *maquillados* entonces bajo una espesa capa de cal afloraban *irrisorios* (*patéticos*) mensajes de fraternidad y esperanza que los españoles del tiempo futuro descifrarían quizá con asombro (si el reino de los Veinticinco Años de Paz se perpetuaba), como los actuales historiadores y eruditos al reconstituir los palimpsestos del medioevo...” (p. 105).

Gran parte de la ironía se apoya en los adjetivos “maquillados”, “irrisorios”, porque su significación logra dar la idea del disimulo general de esa época a la que se hace referencia y que queda tan bien especificada a través de los paréntesis puesto que ellos contribuyen a darla. És es otro aspecto del estilo del autor que dejaré para analizar más tarde puesto que ofrece particularidades interesantes.

Los momentos poéticos están siempre presentes en la obra apoyando la acción general. He dicho que

éstos suelen aparecer al principio de algún párrafo para introducir nuevos temas o simplemente para lograr una ambientación bella de la situación; pero también aparecen en medio del párrafo perfectamente mezclados con los otros lenguajes y sin aviso previo para su introducción, lo cual permite una armonía total entre los elementos que se manejan en la obra y un efecto singular de belleza que “lima las asperezas” del doloroso tema de que se trata.

En un pasaje del libro, Antonio y Dolores contemplan con amargura la miseria de los habitantes de un pueblo de pescadores del sur de España. La fealdad que produce la imagen de la pobreza del pueblo se mezcla con la que produce en ellos su propia miseria moral y de pronto, en medio del párrafo, como queriendo borrar esta visión dolorosa, empieza a construirse el lenguaje poético que describe el paisaje. Pareciera como si el autor deseara extraer la belleza oculta por la fealdad de la realidad y expresarla, en un intento de salvar a sus personajes y de salvarse a sí mismo de la desesperación que ella les produce; y como si lo anterior debiera dejarse atrás objetivamente dice:

Habían dejado atrás las últimas chozas grises... [El simple adjetivo remite a la imagen de pobreza que antes se había dado resumiéndola en una sola palabra]. El sol brillaba con obsesiva fijeza en las grupas escurridas de las colinas, vertía oleadas de luz rubia sobre el testuz inmóvil de las montañas (p. 187).

En este trozo, el lenguaje poético se lleva al extremo. No se trata, como en casos anteriores, de poesía lograda mediante un mero apoyo adjetival, aquí se desarrolla la metáfora... con todo el impacto que su originalidad produce. En el caso de “*grupas escurridas*” y “*testuz inmóvil*” también los sustantivos con-

tribuyen a dar el efecto y a construir la metáfora, si bien los adjetivos persisten coadyuvando en esta intención y creando verdaderos casos de animismo.

Durante dos semanas el sol cobijó *propicio* la unidad recobrada del hombre y el paisaje. Sus rayos se colaban *raudos* por entre el follaje de los árboles, se posaban sobre las *opulentas* seras de carbón, herían las piedras *musgosas* de la orilla del río, centelleaban *fugaces* en el filo de un hacha. El humo de los hornos se elevaba hacia el cielo, *tranquilo y sutil* (los subrayados son míos).

El lenguaje agresivo del trozo anterior se torna suave en este nuevo ejemplo. La poesía deja de ser violenta, la estampa lograda es casi etérea y son nuevamente los adjetivos los que contribuyen a hacerla así, además de los verbos perfectamente elegidos para que con su connotación semántica y su valor fónico logren crear en conjunto esta imagen de calma y suavidad. Al leer el trozo se experimenta una sensación muelle. Los verbos “colaban”, “posaban”, “elevaba” usados en copretérito expresan acciones suaves, blandas. Los aditivos “tranquilo”, “sutil” apoyan esta misma sensación.

Pero a pesar de haber llegado a la metáfora pura en un momento dado, el autor no trata de evadir la realidad, quiere olvidarla por un instante para evitar la desesperación; pero esta fuga poética no es una evasión estética que rompa con la realidad como en otras de sus obras ocurría ya que en este mismo plano de la poesía se va produciendo un descenso gradual que vuelve a tratar la realidad del presente sin abandonar el nivel poético.

...La vida parecía haberse retirado súbitamente del paisaje y, *desvanecidos* por la calina, los troncos nudosos de los olivos, las higueras *retorcidas* y *escuetas*, los vallados de pitas, las chumberas, producían una vaga impresión de *acartonamiento* y *falsedad* (pp. 187-188, los subrayados son míos).

Con un lenguaje que sigue siendo poético se va dando una nueva imagen del paisaje que por un momento deslumbró con su luminosidad. Nuevamente los adjetivos *nudosos*, *retorcidas* y *escuetas*, contribuyen a dar el efecto de acartonamiento y falsedad, que se completa con la elección de sustantivos *ad hoc*.

El manejo del lenguaje por el autor es tan hábil que su objetivo de reflejar la realidad tal cual es, pero mediante una forma bella, se cumple exactamente, al mismo tiempo que puede representar el proceso mental de los personajes al contemplar el paisaje: primero con deslumbramiento que entusiasma y después con un desánimo que la misma mente experimenta y que hace ver a ese paisaje, antes luminoso, triste y sombrío como la realidad.

Era una desolación luminosa y muda que evocaba la idea de la muerte... Estaban en una estepa *árida* y *recocida*, *avara* y *hermética*, de aljibes *blancos* y casas en ruina, borrico y norias, hierbas *marchitas*, colmenares, palmeras *desplumadas* (p. 188, los subrayados son míos).

El tono de este párrafo va ascendiendo poco a poco y de pronto el dolor se hace enojo y la expresión se vuelve violenta. La expresividad de los adjetivos la apoya: *árida*, *recocida*, *avara*, *hermética*; cuatro adjetivos con abundancia de vocales fuertes hacen fuerte la expresión y su contenido semántico reproduce, al leerlos, la sequedad del paisaje que pintan.

Bastaba alzar los ojos un momento para sentirse aprisionado entre el cielo y la tierra, huésped inútil de un universo mineral y vacío que *pareciera castigo de Dios* y *era obra del hombre* (*ibid.*, los subrayados son míos).

La amargura que comunica el lenguaje no se queda en el paisaje sino que trasciende al ser humano. El autor despliega sus dotes narrativas y con el mis-

mo lenguaje poético llega a su objetivo final de inculcación del hombre; sobre todo del hombre hispánico que nada hace por superar su desgracia, “universo mineral y vacío que pareciera castigo de Dios y era obra del hombre”.

Finalmente, este largo trozo poético intercalado en medio del párrafo sigue decreciendo hasta establecer contacto con otro plano, el de los recuerdos, logrando así la fusión total de ambos.

Ya ubicado en el plano de los recuerdos, en el mismo párrafo y nuevamente sin transición, el lenguaje deja de ser poético para transformarse en otro simplemente narrativo.

La carretera era de piso terrizo y la tolvanera del automóvil envolvió una pareja de civiles montados en bicicleta . . .

Dolores contemplaba deslumbrada el paisaje y, en el cruce de El Cantal, torcieron a la derecha (p. 188).

El paso del lenguaje poético al narrativo sin ninguna transición es una muestra de la maestría del autor en el manejo de las palabras, porque se pasa de uno a otro sin nada que indique ruptura sino, al contrario, continuidad.

Por último, el lenguaje poético puede estar usado también al final del párrafo y entonces se emplea solamente para rematar lo que se venía diciendo en él.

Juan Goytisolo sabe manejar las palabras. El lenguaje es en sus manos como cera caliente que él moldea a voluntad hasta obtener la forma deseada. Así, su lenguaje, a veces directo, a veces poético, que ha tenido como tarea principal comunicar y reproducir la realidad, se adapta tanto a ella que llega a transformarse según lo que está describiendo. De esta manera cuando Álvaro, en sus constantes evocaciones recuerda una “pomposa sala” de la casa de su abue-

lo, el lenguaje que ha de transmitir esta evocación reproduciéndola y describiéndola se hace “pomposo” también, como se manifiesta claramente en los subrayados de la siguiente cita:

Una pomposa sala... de sillones vacíos y el retrato de Alfonso XII clavado en el muro; una vista del paquebote *Flora que propiedad fuera de la entonces próspera y rumbosa familia*; borrosas postales de Cienfuegos con sus plazas desiertas, iglesias blancas y palmas reales primorosamente dispuestas como en un ingenuo decorado de teatro; una estación de ferrocarril con *innecesarias y ornamentales vías muertas y un variopinto grupo de guajiros apostados en el andén...* (p. 16).

Otro caso surge cuando Antonio, personaje a quien he hecho referencia anteriormente, experimenta una súbita melancolía al contemplar el mar que se extiende frente a él. El lenguaje que hasta entonces era simplemente narrativo se transforma y parece participar de la tristeza del personaje.

El amortiguado sol invernal reverberaba sobre las chozas de los pescadores y, sentado en el cantil, al otro extremo del golfo, Antonio contempló con aprensiva nostalgia el surco arado por las pesqueras en la superficie del mar y absorto ya en la melancolía quieta, emocionado y ausente a la vez, los cascos de las embarcaciones varadas en la playa, como exangües delfines sin vida (p. 234).

Un ejemplo más de esta adaptación del lenguaje a la realidad que comunica se advierte en la frecuente utilización en la novela de palabras que el autor escribe como suenan y no como su ortografía lo exigiría: “Esta primavera vino con un *Folsvagen*” (p. 172) / “Paco ejecutó un brillante número de *estriptís*” (p. 235) / “...muchachos que habían frecuentado más tarde con un impecable *esmoquin* los palcos del Liceo...” (p. 283). Recurso ya usado desde la primera etapa.

Anteriormente había mencionado los paréntesis como elementos importantes dentro del estilo del autor y es que efectivamente aparecen usados de manera continua para conseguir distintos efectos. El uso del paréntesis no es privativo del lenguaje poético; suele emplearse también en otros de los lenguajes utilizados en la novela como un elemento maleable y útil para obtener diferentes grados de expresión.

El primer caso en el que me referí a los paréntesis fue el ejemplo de la ironía lograda por medio de ciertos adjetivos y de los propios paréntesis, especialmente el que hace alusión directa al "(reino de los Veinticinco Años de Paz)" encerrado en él y escrito con mayúsculas. El uso de los paréntesis en este caso permite la ironía de manera directa y por lo mismo más mordaz.

En el Salón Rosa, las señoras (sombrosos con flores artificiales, caras pintadas, *perigallos* que se hinchaban de pronto al engullir ávidamente los pasteles) habían observado con inquietud la irrupción del cuarteto...

...en medio de la hostilidad muda del público (loros ceremoniosos, lechuzas absortas, urracas ennoblecidas por algún título pontificio: una verdadera pajarera) metió el mechón dentro y empezó a comer el sängüich (p. 83).

Este ejemplo es una muestra clara de lo que he dicho. La ironía aquí se vuelve sátira mordaz; el aspecto de la gente queda bien definido y no es difícil imaginarlos a todos bajo la forma que los calificativos les han dado.

Es la deformación esperpéntica de Valle-Inclán la que actúa en este caso. Goytisolo como Valle-Inclán compara a los hombres con animales (pájaros) para dar la imagen perfecta de lo que es la "fauna ibera", atacada ahora por uno, criticada ayer por el otro. Es la *Corte de los Milagros* que sigue repitiéndose una y otra vez, hasta que alguien logre transformarla.

Los paréntesis son usados también para representar muchas cosas sin necesidad de grandes descripciones. En un autor como Goytisolo que parece pretender abarcar todos los aspectos que la realidad ofrece, el uso de los paréntesis en este sentido es muy importante porque le permiten comunicarla con todas sus facetas, sin que por ello caiga en lo prolijo o en lo pesado.

Unos días antes (hacía sol, los niños daban de comer a las palomas, la guardia urbana paseaba con su vistoso uniforme y la ciudad entera ofrecía a los incautos un radiante aspecto de felicidad) habías estacionado tu automóvil en la luminosa avenida de la Catedral... (p. 87).

Son momentos fugaces de la vida de Álvaro que el autor quiere dar con detalle. Es por eso que presenta no sólo el instante en sí, sino todo lo accesorio que exteriormente lo acompaña; con esto logra reproducir además el mecanismo que obra en la mente cuando surgen los recuerdos: son como destellos a la vez precisos y borrosos con imágenes a la vez difusas y claras, los que confluyen en ese instante.

Pero el uso más importante de los paréntesis es el que los hace ser instrumentos para crear otra realidad, otra dimensión de ella. Los paréntesis son el medio perfecto para expresar, al mismo tiempo que la ambigüedad de la realidad, la ambigüedad del lenguaje, porque usar una determinada palabra no implica estar diciendo exactamente lo que se desea. Siempre, bajo su significado exterior, se esconde otro más remoto pero igualmente propio.

El pelo corto, peinado sobre la frente, le daba una apariencia ambigua (feliz) de muchacho.

...

Dolores se había quitado el jersey y te contemplaba con la blusa desabrochada y el pantalón a medio caer, súbitamente interceptado (roto el resorte interior) de su abrupto (armonioso) movimiento de desafío (p. 325).

El juego abrupto-armonioso es el más representativo al respecto.

Una vez analizado el plano de la poesía y los recursos estilísticos que con motivo de su estudio surgieron, analizar el plano del presente y el de los recuerdos resulta igualmente interesante por todas las posibilidades que ofrecen.

He dicho ya que cuando se está en el plano del presente, se está frente a la realidad del autor; y cuando en el plano del pasado, frente a la realidad del personaje. Tanto el pasado como el presente conectan con un sinfín de situaciones de la más diversa índole tratando de abarcar una tercera realidad, la exterior que se desprende de ellas. Es por eso que los lenguajes se hacen tan variados en estos dos planos.

Señas de identidad pretende reflejar la realidad del pueblo español, aunque tal vez pudiera decirse que la realidad simplemente. Esta realidad es múltiple y de ninguna manera unívoca; por lo mismo, recurre a un medio de comunicación igualmente múltiple. De ahí que, como la realidad reflejada, con toda su gama de facetas, el lenguaje usado para transmitirla se desdoble también en toda su extensa gama de posibilidades y de formas.

Las Voces, primera persona del plural, coro griego que acusa y amonesta, abren la novela *Señas de identidad*. Las Voces son el portavoz oficial, son las encargadas de dar la imagen falsa de España (el tópico de las dos Españas permanece aún aquí) que el gobierno ha tratado de crear. Las Voces son las portadoras de la tradición, del rango, de la estirpe españoles. Son los ancianos ancestrales del teatro griego que por amor a su patria y a su tradición amonestan incesantemente al personaje (hombre) que pretende rebelarse contra el designio de los dioses y contra la fuerza implacable del destino. Las Voces de *Señas de*

identidad luchan contra Álvaro y contra todo lo que signifique rebeldía o protesta a la opresión innoble del más fuerte. Las Voces son las transmisoras constantes de la tradición y para que la ruptura con todo lo que ésta significa sea efectiva, Goytisolo las hace hablar con un lenguaje bien ajeno al tradicional, con un lenguaje sin pausas sin puntos ni exclamaciones, denso, sucesivo y explotado al máximo, un lenguaje como nunca adaptado a la realidad; y ya desde la primera página se advierte la rotunda intención del autor por romper con el lenguaje que le ha sido heredado y que irremediamente ha tenido que usar hasta ese momento.

Cuatro veces intervienen las Voces en la novela:

La primera, protestando contra todo aquel que trate de desvirtuar la imagen que España ha creado de sí misma y acusando a los que, como Álvaro, pretenden mostrar sólo los aspectos más dolorosos de la sociedad:

fotografiar barracas miserables es tarea común no sólo en los países civilizados de Europa sino en el dorado suelo de los Estados Unidos encontrar cualquier niño raquí-tico y con el vientre hinchado tampoco es problema en ninguna nación por alto que sea su tenor de vida cuando los gánsters de la cámara fotográfica se proponen retratarlo y mostrar las lacras de la sociedad humana a un público extranjero de intelectuales y de esnobs pero no es lícito ni honesto mirar con un solo ojo no es posible negarse a ver el conjunto entender únicamente de la parte claro que hay hambre sequedad y desamparo en el tuétano de todo este escenario de Murcia y Andalucía mas hay también algo que el amanerado personajillo parisien-se olvida y este algo es la esperanza... (pp. 10-11).

Ataque directo a los intelectuales exilados y a la actitud que asumen con respecto a su país: tanto el autor como el personaje son exilados. *Señas de identidad* se abre con este extenso monólogo de las Voces a manera de autoimpugnación, porque la actitud del

autor es la misma que la de Álvaro el personaje. Y como dudando de que realmente sea justa su actitud posterior, empieza por juzgarse a sí mismo a través de la crítica general a todos los semejantes a él que las Voces hacen. Esta intervención de la voz defensora de la españolidad es, además de un notable recurso estilístico, una postura sincera y auténtica por parte del autor ya que, si bien se dispone a destruir "la España Sagrada" erigiéndose como juez implacable, también está dispuesto a exponer los argumentos de defensa que esgrimen los que creen en la bondad de esa misma España.

La segunda vez que intervienen, su actitud altanera disminuye y se confiesan confundidas por el cauce que los acontecimientos tomaron a raíz de la revolución.

Nosotros no tenemos la culpa en realidad no sabíamos nada cierto que en el 39 adherimos masivamente a la Falange o al Requeté y vestimos a nuestras hijas de Luceiros o Margaritas y a nuestros hijos de Flechas o de Pelayos pero lo hicimos por razones de puro patriotismo como reacción lógica contra los desórdenes funestos de antes... p. 32).

Estas mismas Voces que antes defendieron España tienen que confesar el fracaso de la Guerra Civil y su confusión al tomar partido. Creyeron hacer un bien y fracasaron, lo aceptan y no tratan de ocultarlo. No obstante, están seguros de que lo mejor hubiera sido no pelear o volver a lo inicial en vista de los funestos resultados.

...entronizar de nuevo los Borbones tal nos parece hoy la solución oportuna dada la coyuntura hostil a los regímenes totalitarios y la subversión roja que nos amenaza estos cinco años de posguerra española han sido igualmente duros para todos para los vencedores como para los vencidos para los ricos como para los pobres (p. 33).

La tercera vez es una larga intervención en la cual las Voces, tomando ahora el lugar de las nobles y acaudaladas familias españolas, se escandalizan ante la actitud de sus hijos universitarios que, habiendo cobrado conciencia y pretendiendo impartir justicia, hacen a un lado los valores tradicionales y familiares.

Estas Voces exponen *inocentemente* sus puntos de vista respecto a lo que ha sido su existencia hasta entonces, sus intervenciones en los acontecimientos históricos, su proceder “comprensivo”, puesto que son seres humanos, cuando había “pecadillos”, como ellos los llaman, entre los miembros de sus familias. Su protesta es sincera porque creen firmemente tener razón; pero el autor juega con ellas de una manera tan hábil y tan sutil que, exponiendo lo que defienden, logran dar la crítica más irónica y mordaz sin tener que emplear ningún elemento especial para obtenerla.

De la manera más sintética posible, tal y como es característico en Goytisolo, se nos da en unas cuantas páginas un recorrido tanto histórico como político, social y económico de las clases privilegiadas de España. De su educación, de sus gustos, de su temor ante las manifestaciones hostiles del pueblo, de su orgullo nacido de la posesión de títulos de nobleza o de indulgencias papales, etc. Nada de lo que se dice resulta en vano, todos los elementos están perfectamente dispuestos para completar juntos el efecto pretendido. Permitiendo que las Voces defiendan su postura con los argumentos que consideran justos para tal propósito el autor destruye sin dificultad lo que casi se destruye a sí mismo por lo vano de su defensa.

En la cuarta y última intervención de las Voces éstas se transforman en el vocero oficial que habla de la España progresista gracias al turismo y al capital extranjero, que no padece hambre, que se supera económica e intelectualmente, que es generosa, que ama

a su prójimo, que es la imagen misma del desarrollo gracias a un régimen que ha dado "25 años de paz". Esta vez las Voces parecen leer el folleto turístico que ha de darse a los extranjeros que verán sólo una cara de la realidad y a los que, a pesar de conocer la otra faz, prefieren quedarse con ésta para evitarle molestias a su conciencia.

Las Voces son las portadoras, como ya lo he dicho, de la tradición; son las representantes de una determinada esfera social, son las defensoras de España, de la imagen de España que algunos dan, pero no son siempre iguales, quiero decir, no siempre corresponden al mismo sector de esa capa social.

La primera vez que aparecen encarnan a los intelectuales que han permanecido en España conformes con la situación, acusando a los que se han expatriado y pretenden profundizar en la imagen real de su país para que al proclamarla pueda transformarse. Álvaro es uno de los expatriados, por eso lo llaman "amanerado personajillo parisiense".

La segunda ocasión son la voz de los más viejos, de los que combatieron con la Falange, de los que entronizaron al caudillo y ahora se lamentan por ello.

La tercera son portadoras del enojo de las opulentas familias, cristianamente unidas, cuidadosas de sus interrelaciones con tal de preservar la estirpe, vigías incansables de la "buena" educación de sus hijos; indignadas voces que protestan porque aquéllos han tomado conciencia y se rebelan ante sus arcaicos principios.

La última vez son el vocero oficial que habla orgulloso de los progresos que el pueblo español ha logrado gracias a su proverbial ayuda y consideración.

Las Voces resumen, en conjunto, la existencia caduca de unos valores tradicionales que reinan en la sociedad española puesto que son defendidos por la

clase dominante y acatados por el pueblo sin protestar. Goytisolo rebate punto por punto los argumentos que se esgrimen como justificante sin ninguna dificultad. Las Voces encarnan todo lo que él desea destruir y tal propósito se lleva a cabo por lo endeble de las justificaciones que presentan.

El lenguaje de las Voces, independientemente de que se dividan en cuatro sectores, es siempre el mismo en todas las intervenciones, por eso es fácil identificarlo. Se introduce sólo por unas comillas, como se hace cuando se intercalan citas textuales de otros autores en un escrito. De hecho, lo que las Voces dicen es algo independiente del autor, no son sus pensamientos, es simplemente lo que otros piensan y él intercala con los fines que ya he señalado.

Las palabras que usan para expresarse son cultas; el estilo es fluido y elegante. Se advierte un refinamiento discursivo que aparece en la novela sólo cuando ellas hablan. Es un lenguaje altisonante que sólo puede corresponder a personas o a sectores de la sociedad igualmente altisonantes.

He dicho ya que el plano del presente y el plano de los recuerdos equivalen a dos realidades (autor-personaje) que coinciden en una sola que tratan de representar, y que esta realidad es tan rica que para darla toda es necesario emplear un comunicante igualmente rico que permite abarcar todas sus facetas. Al presentarse esta situación surgen dos aspectos: se pretende lograr la comunicación "total" de una realidad y la utilización de un lenguaje "nuevo", consistente en un desdoblamiento que lo hace variado para coincidir, dado el procedimiento que se sigue, en una crítica de esa realidad que se autodestruye al mostrarse y en una crítica y una destrucción implícitas del lenguaje tradicional surgidas desde el momento mismo en que ha dejado de utilizárselo.

La variedad de lenguajes se va presentando en la novela a manera de collages intercalados en la línea narrativa que se sigue a lo largo de ella enriqueciéndola, variándola y, a veces, haciéndola casi desaparecer por su misma profusión.

Todas las escenas que se presentan en la obra son producto de la evocación o del análisis del presente y se van encadenando hasta lograr estructurar la novela. Algunas de ellas son prolongadas y forman parte del argumento general, pero otras, breves, se intercalan con el afán de enriquecer las básicas y de lograr una visión más amplia de los aspectos que se exponen.

Señas de Identidad está sostenida por tres momentos claves repartidos tanto en el plano de los recuerdos como en el plano del presente. Estos tres momentos corresponden a tres instantes de la vida de Álvaro: el de su niñez, el de su juventud y el de su madurez hasta llegar al presente, al punto del que parte la evocación.

La niñez de Álvaro, recordada en el jardín de su casa de Barcelona, se transcribe mediante una escritura más o menos tradicional, narrativa y con diálogos. Pero cuando se llega al segundo momento, es decir, al de la juventud, empiezan a intercalarse escenas con el objeto de comunicar la mayor parte de los aspectos que contiene. En este instante comienzan a intervenir los diferentes lenguajes.

Uno de los momentos (dentro de la etapa de la juventud) más importantes de la novela es el referente a la visita que Álvaro, Dolores y un grupo de amigos hacen a Yeste. Yeste fue el foco de una rebelión obrera ocurrida a principios del año 36, debido a los acontecimientos que surgieron con motivo de la construcción de una presa que empleó millares de hombres esperanzados en obtener, cuando menos, una pequeña

recompensa que aliviara su miseria. Al concluir, no recibieron ningún pago y fueron despedidos sin miramiento alguno. Las consecuencias de este acto innoble fueron funestas y, durante todo el pasaje dedicado a la visita a Yeste, en un momento del presente, se intercalan escenas de un pasado no vivido por Álvaro sino reconstruido en su mente con ayuda de otros, de testigos presenciales de los hechos o de los escasos recuerdos de un breve instante de su niñez, justo cuando su padre fue asesinado por los rebeldes de Yeste. Siendo Álvaro muy pequeño, cierta mañana en que jugaba en un parque, una vecina suya fue a buscarlo para decirle “—Mon Dieu, pauvre petit Les Rouges ont assassiné son papa” (p. 113). Los detalles de la matanza se conocen después, cuando Álvaro los expone directamente.

El mecanismo de la presentación de lo ocurrido en Yeste se hace en el libro empleando una técnica casi cinematográfica por la forma en que se muestran las imágenes.

Desde un momento determinado del presente, que es el de la evocación, se reconstruyen dos episodios que tuvieron lugar en el pasado pero con una diferencia de veinte años entre sí. El primero se refiere a la matanza de los hombres que querían justicia y que fueron salvajemente sometidos por la guardia civil. El segundo es todo lo relativo a la visita que el personaje y sus amigos hicieron al mismo lugar con el objeto de fotografiar la algarabía de sus habitantes, sus costumbres y su entusiasmo en un día de fiesta. La exposición de los detalles a que me referí empieza a hacerse sin que se declare quién habla. La narración se realiza a la manera tradicional por una tercera persona, testigo presencial que no emite juicios sobre lo que contempla. Los diálogos sostenidos por los participantes de los acontecimientos del 36 se transcriben

como si se tratara de hechos actuales y sólo al finalizar el pasaje se conoce que todo fue reconstruido por Alvaro mediante ciertos recursos.

Es decir, para reconstruir los dos pasados Alvaro cuenta, en el caso del primero, o sea, la matanza de los pineros, con el testimonio de personas que sí presenciaron los hechos, con las noticias que publicaron los diarios de la época, con las películas que sobre el tema vio en una cinemateca de París y, sobre todo, con su imaginación, puesto que fue algo que no vivió pero que reproduce como si lo hubiese visto. Para el segundo no tiene más que echar mano de su memoria, puesto que se trató de una visita al lugar de los hechos realizada poco tiempo atrás.

Todos estos elementos, presentados así, tienen un hilo conductor que los va encadenando en ese vaivén constante del presente al pasado y viceversa. Cuando se termina con la narración del pasado, se continúa con reflexiones sobre el presente que no se refieren al momento de la evocación sino a tres años atrás puesto que se trata de algo que ocurrió antes de ese instante y que por lo mismo se recuerda también.

Veinticuatro años después —en pleno Cuarto de Siglo de Paz y Prosperidad— habías contemplado la superficie inmóvil del embalse... (p. 122).

A la entrada del pueblo os demorásteis unos minutos en el cementerio comunal... Ninguna lápida evocaba a las víctimas del tiroteo del 29 de mayo, cuya lista —publicada en la primera plana de *Solidaridad Obrera* del 3 de junio de 1936— tienes fotocopiada ante ti... (p. 123).

A la reflexión del pasado sigue otra vez la intercalación del presente.

Había cesado de llover. Te incorporaste, cogiste la botella de Fefiñanes y llenaste tu vaso hasta el borde. [Inmediatamente se anuncia algo.] Dolores examinaba con aten-

ción los papeles de la carpeta y te mostró una hoja impresa que milagrosamente había escapado indemne del registro y requisa de vuestros enseres por el concienzudo sargento de la guardia civil. Era el dibujo de un toro someramente perfilado con tinta negra y te acomodaste a leer en el brazo del sofá (p. 125).

Este documento recién aparecido se suma a los otros que propician el surgimiento de los recuerdos de Yeste en la mente de Álvaro. Y de pronto, aparece en la novela el collage de ese papel hallado por Dolores y con él, el del lenguaje usado en los programas de fiesta.

Al finalizar cada intervención no aparece ningún comentario por parte del autor puesto que su técnica narrativa no requiere de explicaciones accesorias. Goytisolo nunca interviene dando sus puntos de vista sobre la situación. Hace uso simplemente de estos recursos y su intención queda cumplida. Al lector le corresponde completar.

El final del libro ofrece la imagen total de la España moderna tal y como la ven los visitantes, como los folletines turísticos la pintan, como el propio Álvaro y el mismo Goytisolo tienen que aceptarla por fin.

El collage de los carteles escritos en cuatro idiomas para comodidad de los turistas, de las hojas de los folletos de viaje que describen las bellezas del paisaje y las bondades del clima, de los anuncios de ferias y corridas de toros, etc., se acentúa hasta terminar en un trozo narrativo en verso libre que es la culminación del proceso de elaboración de la obra desarrollado a lo largo de ella.

Abriste de nuevo los ojos convocado por el sol imperioso de la canícula
sin saber con certeza si el pasado reciente de tu patria
era real
o se trataba sencillamente

como todo lo inducía a creer en esta sofocante jornada
 de agosto del año de gracia del 63 y sucedía con cierta
 frecuencia vuestras latitudes
 un mes justo después de tu regreso a España
 cuarenta y ocho horas más tarde del entierro de Ayuso
 en tu exploratorio recorrido sentimental
 de una alucinación
 un mal sueño
 una resaca característica de borracho
 un prosaico y vulgar fenómeno de espejismo (p. 414).

En las últimas páginas de la novela se acumulan voces de turistas dando sus impresiones sobre el paisaje en sus respectivos idiomas, juegos de clímax y anticlímax y, al mismo tiempo, hay un sacudimiento feroz de inculpación absoluta a todo lo español: religión, mitos, literatura, clases sociales, tradición; cerrando el libro con un simple eco repetido:

Introduzca la moneda
 INTRODUISEZ LA MONNAIE
 INTRODUCE THE COIN
 GELDSTUCK EINWARFEN (p. 399),

que no concluye en nada, que no propone reformas, que queda abierto a la especulación general.

Como lo ha comprobado el análisis minucioso de la obra, la gama de los recursos empleados en su construcción es muy amplia, y por la innovación que la mayoría de ellos significa, esta novela sirve de puente entre las obras tradicionales de la primera etapa y la plenamente "obra cierta" *Reivindicación del Conde Don Julián*.

AYUNTAMIENTO DE YESTE-PROGRAMA OFICIAL
 DE FIESTAS

Día 20

A las 5 de la tarde,
Gran Cabalgata Juvenil de Apertura de Feria,

Con asistencia de la Banda de Música y la Comparsa de Gigantes y Cabezudos (p. 126).

Inmediatamente después de la intercalación del programa, se presentan sucesivamente: la llegada al pueblo en plena algarabía por las fiestas, las escenas filmadas por la cámara de Álvaro, el sondeo para conocer los detalles sobre la matanza de años atrás y nuevamente datos sobre lo ocurrido en el 36.

Súbitamente, como en los filmes de Eisenstein o de Wajda, las imágenes de uno y otro pasados surgen al mismo tiempo como si una cámara enfocara una y otra rápidamente, sin intervalos, primero alternativamente y después superpuestas unas a otras, completándose y explicándose mutuamente.

De todo lo que Álvaro filma, lo que más le impresionó y le repugna son las escenas que se refieren al sacrificio de un toro en encierro por un público frenético que pide sangre. Cada una de ellas provoca en su mente imágenes de lo ocurrido veinte años atrás en ese mismo Yeste que ahora visita. Las escenas de sangre son cada vez más violentas y la metáfora del toro sacrificado por una turba enardecida como representativa del atentado que sufrieron los piñeros en el 36, funciona plenamente cuando la alternancia cesa y se produce la superposición de escenas, descrita de tal modo que el efecto conseguido con las palabras es increíblemente visual.

Son dos instantes yuxtapuestos que expresan dos situaciones distintas, ocurridas en el mismo lugar pero con años de diferencia.

Los actos de salvajismo cometidos en contra de los que lucharon por sus derechos en el momento de la represión, son los mismos que ahora se manifiestan entre la gente del pueblo con respecto al toro del en-

cierto, como si quisieran desquitar en él todo su odio contenido.

La exposición de los horrores de Yeste termina, como ocurre siempre en la obra de Goytisolo, con una visión pesimista del presente. Es un nihilismo total, surgido en la mente del personaje y fiel reflejo del nihilismo del autor. El dolor producido por la evocación de los sucesos dramáticos de un momento del pasado (el del inicio de la Guerra Civil) se ve violentamente cortado por la imagen de un presente tan optimista que no parece ser producto de ese ayer. Álvaro se enfrenta a la evidencia de un progreso logrado por su país a pesar de los obstáculos que un gobierno coartante de la libertad opone. España progresa, se enriquece, el turismo afluye a ella sin cesar, pero el pueblo español sigue estando sometido, los pobres siguen viviendo en la miseria y la libertad continúa siendo una utopía.

Ésta es la tesis que Goytisolo sostiene a lo largo de la novela. No se obstina en negar la evidencia de un progreso en su país; se lamenta por lo inútil de las muertes de los hombres que quisieron cambiar la situación social para conseguir una igualdad a todas luces inexistente. Admite que España se transforma, se enriquece y se desarrolla, pero al mismo tiempo confirma que el pueblo español sigue viviendo en un subdesarrollo espiritual difícil de vencer.

El momento de lo ocurrido en Yeste se concluye y en el capítulo siguiente sigue un nuevo collage, la intercalación de un diario de vigilancia de la policía secreta que se alterna con pasajes de la vida de uno de los amigos de Álvaro, Antonio, que no huyó ni se exilió, sino que permaneció en España luchando por su ideal. Alternativamente se mezclan dos lenguajes: el del parte de la policía secreta con todas sus claves

y detalles de la investigación y el tradicional narrativo que habla de Antonio.

Goytisolo cuida siempre de que la obra conserve su unidad pese a la diversidad de escenas mezcladas; por eso introduce a menudo puntos de contacto que las relacionen entre sí.

Durante la alternancia diario de vigilancia-existencia de Antonio, Álvaro dejó de actuar porque esos dos aspectos fueron verdaderas interpolaciones vertidas sobre la trama lineal con el objeto de enriquecerla y de dirigir la crítica hacia todo lo que obstruye la libertad sin necesidad de decirlo directamente. Pero en el instante en que Antonio recuerda (porque los detalles de su vida se conocen también mediante la técnica de la introspección y del *raconto*, como en el caso de Álvaro), el suicidio de su padre, provocado por la desesperación que la miseria produjo en él y como si el yo-tú desdoblado de Álvaro hubiera presenciado todos los hechos, interviene nuevamente en la obra para decir: "Como al padre de Antonio, sin su resolución brusca, la tentación del suicidio te había rondado también" (p. 180). De esta manera tan simple y directa vuelve a establecerse la relación con Álvaro y a partir de entonces son tres los elementos que se combinan: diario de vigilancia, Antonio y Álvaro con sus respectivos problemas y torturas interiores.

El síncope sufrido por Álvaro en el boulevard Richard Lenoir fue un intento de suicidio y se presenta de inmediato para que la conexión se haga más clara. De pronto, Álvaro aparece deambulando por las calles de París, perdido entre la muchedumbre y como enajenado. Atraído, como la mariposa ciega, por las luces de una feria popular, Álvaro penetra en ella y semejando a un hipnotizado ve pasar frente a sus ojos luces de colores, niños que ríen, hombres que gritan invitando a la diversión en los juegos mecánicos, carteles

que anuncian el poder de las adivinatoras, cuadro en general que no es narrado sino descrito con la intercalación directa de lo que el personaje vio.

Madame NADIA
 Horoscopes d'après votre
 Influence planétaire
 Boule de Cristal
 Cartes-Tarots
 [...]

I France le Voyage
 Fragiles du Coeur s'abstenir
 ... Avancez, messieurs-dames, avances... Le tout pour le
 prix incroyable d'un seul Franc (pp. 182-183).

Con la sincronía típica de la obra abierta, se van intercalando en la novela escenas de muy diversas épocas y de pronto se presentan las que corresponden a la llegada de Álvaro a París y las entrevistas que sostuvo con los intelectuales franceses. La técnica del collage vuelve a funcionar y son sólo las conversaciones sostenidas las que van señalando el cauce que los acontecimientos tomaron en un momento dado.

Un nuevo lenguaje se intercala aquí, el francés, de tal manera que el apego a la realidad aumenta y la situación adquiere cada vez más rasgos de veracidad. No se hace una transcripción indirecta de los diálogos sino que se los presenta tal y como surgieron originalmente.

—Qu'est-ce que nous pouvons faire pour vous? ... Vous connaissez, j'i' imagine, le role du Front Populaire dans la guerre civile espagnole...! (p. 213).

Siempre añadiendo círculos concéntricos al punto inicial, las escenas se hacen cada vez más numerosas y variadas. Del lenguaje culto de los intelectuales franceses se pasa ahora al popular de dos policías (gente del pueblo) aficionados a los toros. Toda su discu-

sión en torno a cuál de los dos toreros que menciona el periódico que leen es mejor, se transcribe directamente tal y como si se reprodujera por escrito lo que una cinta magnetofónica ha captado.

—¿Has visto?

—¿Qué cosa?

—Luis Miguel cortó las dos orejas.

—¿Dónde?

—En Alicante.

—A mí me gustaría verlo en Madrid o en la Maestranza... Con los cuernos bien afeitados y un público de extranjeros cualquier maleta se luce (p. 252).

Un collage dentro del collage surge en esta escena: se reproduce el diálogo de los hombres pero además, y a través de él, se introduce un nuevo tipo de lenguaje; el usado por la crónica taurina en el periódico que los hombres leen.

—...Dio cuatro o cinco pases de pecho de primerísima calidad y consiguió unas tandas de derechazos fenomenales... (p. 253).

En otro lugar de la novela Álvaro habla de cuando en cierta ocasión pretendió hacer una revista, que fracasó como todo lo que intentó realizar alguna vez. Brevemente resume el contenido del primer número: un análisis de la situación española, un ensayo sobre el realismo, una mesa redonda acerca del compromiso de los escritores y una antología de poemas sobre los cuales no hace comentario alguno sino que simplemente reproduce uno de ellos conservado en su carpeta.

La técnica del collage se acentúa a medida que la obra avanza y cuando menos se piensa, se presenta la interpolación de una voz no identificada que habla frente a un juez defendiéndose de la acusación de un crimen que no cometió y por el cual está en la cárcel.

El lenguaje popular con modismos “la cosa se puso a lo súbete en el poyo”; con arcaísmos “cátese usted”; con voces del catalán “ara mateix us en aneu tots fora fills de puta”; con picardía irónica del pobre que sabe muy bien el papel que juega en la sociedad “no ves que los tipos que duermen en la calle causan mala impresión al turismo, que ahora somos ya europeos, payés de mierda, y que el día menos pensado hasta nos meten en el Mercado Común...” y con el humor surgido por la misma forma de expresarse “entra todavía más personal y el aire nos falta, cabrones no empujad dice el de la grifa...” (p. 264) es el de esta voz que efímeramente suena en el contexto general de la obra.

A la presentación del monólogo sostenido por la voz anónima no sigue ningún comentario. Y es que la reproducción de las palabras emitidas es más que suficiente para evidenciar algo que el lenguaje directo refleja mucho mejor que cualquier comentario al margen.

Al collage de la voz sigue, casi inmediatamente, el del discurso pronunciado por uno de los expatriados más ancianos; lo más importante de su intervención es la presencia de otro lenguaje diferente, ahora adaptado a las modalidades del discurso o, más bien, transcrito directamente.

Señoras y señores... Cuentan los cronistas que a una edad avanzada encontraron a Miguel Ángel, cierta mañana de enero, andando por las calles de Roma agarrado a las paredes. Le preguntaron dónde iba entelerido por los años y el frío; y contestó con toda naturalidad: voy a la escuela, a ver si aprendo algo... (pp. 269-270).

Los recursos estilísticos que maneja Juan Goytisolo en esta obra son inagotables. Página tras página van apareciendo, empleados siempre para conseguir distin-

tos efectos pero encaminados todos a dar una imagen más completa de la realidad y a abrir los ojos de quienes se niegan a ver la verdad de las cosas incitándolos a reaccionar y a ser partícipes de la destrucción de todo aquello que ha venido coartando su libertad y su condición de seres humanos.

De muchas formas ha dado el marasmo que envuelve a los españoles, la indiferencia ante su situación social, la cómoda inconciencia del que prefiere vivir en la mentira; una nueva es el juego de las palabras que forma el encabezado de un periódico que Paco, un amigo de Álvaro, leyó de reojo y que el autor mezcla con un fin especial.

La gente parecía contenta de vivir, con la tranquila seguridad de quienes se sienten al abrigo de cualquier sorpresa, habitantes de un mundo sin principio ni fin, perpetuamente repetido hasta lo infinito... un hombrecillo con la gabardina raída repasaba atentamente los titulares del periódico: "Manolo Cuevas y Carlos Ribero cortaron orejas en San Sebastián de los Reyes." ... Los españoles no tenemos remedio. Por la acera de enfrente una mujer con traza de fulana llevaba de la mano a un niño rubio, vestido como un figurín... El hombrecillo seguía enfrascado en la lectura del periódico. "Manolo Orejas y Carlos Reyes cortaron riberos en San Sebastián de las Cuevas. Una pareja de novios, un rapazuelo con un cajón de botellas, otra nodriza uniformada empujando un cochecito. "Sebastián Cuevas y Manolo Ribero cortaron reyes en San Carlos de las Orejas..." (pp. 278-279).

Dos aspectos se manejan en este juego de palabras: la crítica implícita a uno de los "valores" nacionales, los toros, porque en esa "fiesta" tanto el toro como el torero se confunden en el salvajismo de los actos —vana manera de descargar la cólera contenida—; y la crítica a los pasivos durmientes que duermen tranquilos, que caminan dormidos, que sueñan caminando y que viven en sueños sin querer despertar. Por

eso da lo mismo que Manolo Cuevas y Carlos Ribero cortaran orejas en San Sebastián de los Reyes o que Manolo Orejas y Carlos Reyes cortaran riberos en San Sebastián de las Cuevas. Todo da igual, en este caso no importan ni los hombres ni los lugares ni los hechos; todos son salvajes e inconcientes que duermen la vida sin deseos de despertar.

Crítica en todos los niveles, visión completa de la realidad son los dos propósitos que paso a paso se cumplen en la obra. Por eso, con sólo volver la hoja aparece otro recurso que tiende a darlas.

Nuevamente el collage se pone en marcha y tras una breve y tradicional descripción del café de Madame Berger en París, el autor, con un estilo sintético que evita el exceso de explicaciones, presenta únicamente frases aisladas dichas por todos los asistentes a ese lugar.

Son voces confusas de los parroquianos que se mezclan sin hilación, como un murmullo de sonidos que a veces se perciben con mayor claridad y que el autor reproduce con palabras escritas.

—A mí, la proclama de Besteiro me pilló en el frente de Albacete...

—... A mí me había enviado el Sindicato desde Barcelona para discutir con los representantes de los patronos...

—...y mis compañeros y yo apretamos a correr como galgos, creyendo que eran los falangistas... (pp. 280-281).

Todo lo que estas voces comentan son datos de la Guerra Civil, eterno tema de discusión de los exiliados y de la novela.

Uno de los mejores momentos de la obra es el del aborto de Dolores en Suiza. Álvaro obliga a Dolores a abortar porque pretende evitar que un nuevo ser, del cual es responsable, padezca todo lo que él ha

sufrido al habitar un mundo enfermo y privado de libertad. Su decisión es drástica y terrible pero se lleva a cabo. La capacidad del autor para manejar el lenguaje se hace presente en el momento de comunicar un mensaje tan doloroso como éste, de manera encubierta y mezclado con un sinfín de elementos que acuden a la mente del personaje en el punto culminante de esta acción.

La narración de los acontecimientos que precedieron al instante del aborto se mezcla con la reconstrucción imaginaria de lo que el tío Néstor vivió en esa ciudad, Ginebra, al lado de su amante irlandesa y antes de quitarse la vida. Álvaro conoció a Néstor siendo niño, pero cuando ése abandonó a la familia, sólo tuvo noticias suyas por sus cartas o por lo que otros contaban. Supo que había estado en Ginebra y, al visitarla, piensa en él y recrea una historia, que no vivió, como si la hubiese presenciado.

De la misma manera, todo lo que ocurre en Ginebra: la llegada de congresistas de diversas partes del mundo, las nevadas del invierno, la actividad cotidiana de sus habitantes, es recordado al mismo tiempo, por lo que se mezclan tres planos distintos que se encubren uno a otro por superposición. Así, llegan a sumarse en la mente de Álvaro escenas de la vida del tío Néstor ahorcado en una habitación de su hotel, la contemplación del paisaje nevado, las voces del niño interrogado, Dolores, sus actitudes, sus diálogos con él, los momentos del aborto, el cine, la película de Mickey Mouse que Álvaro vio con el pequeño, etc., todo perfectamente mezclado, restando evidencia al asunto pero aumentando su crudeza.

La técnica empleada por el autor a lo largo de la obra se va sublimando poco a poco de tal forma que entre más próximo está el final, más se acentúan todos los recursos manejados.

Apenas ha terminado el pasaje del aborto cuando empiezan a aparecer voces que se quejan por su situación. Son voces anónimas como corresponde al pueblo que encarnan y su presencia se mezcla a la de otros hechos: "y echaron los muebles a la acera y mi mujer tenía al niño entre los brazos y no sabía adónde ir y cuando a los ocho días fueron a la cárcel a darme un beso y decirme dos palabras las palabras que me dijo mi mujer me causaron gran pena diciendo nos han quitado la casa estoy en la calle . . ." (p. 376).

Después surge el collage de una conversación en francés sostenida por un anciano y una mujer a causa de unas palomas. Álvaro, en su buhardilla de París, da muestras del más absoluto nihilismo. Como el Meursault de Camus, es a cada instante más extranjero en un mundo que no es el suyo. Su existencia, casi vegetativa, es inútil y hueca como la discusión del anciano y la viuda colocada aquí para apoyar la idea nihilista de la existencia del personaje, pero también para dar una más de las múltiples facetas de la misma.

El lenguaje, que a estas alturas de la obra adquiere ya cualquier forma deseada, adopta ahora la del discurso dramático al reproducir la conversación mencionada.

Viejo: Madame, Dieu vous regarde.

Viuda: Moi aussi je suis croyante, Monsieur.

Viejo: Vous faites une mauvaise action.

Viuda: Ça, c'est ma conscience qui doit me le dire, cher Monsieur.

Viejo: Ce sont de pauvres bêtes innocentes (p. 377).

Después del coloquio sobre las palomas vuelve a oírse otra voz anónima, por su expresión, de un niño que se lamenta por las injusticias que han cometido con su familia. La voz de un anciano que llora por su hijo muerto. La de una mujer sin hogar.

Lo maravilloso y lo extraordinario en el romancero tradicional

Mercedes Díaz Roig

Menéndez Pidal, en su estudio sobre el estilo tradicional del romancero¹ habla de la escasez de lo maravilloso y lo sobrenatural en los romances no religiosos. Cita, como casos raros, el habla prodigiosa del caballo y de la espada de Valdovinos y la del recién nacido de Marbella, así como la mención de las hadas en *La infantina*. Para apoyar esta opinión, remite a la desaparición de la personificación de la muerte en las versiones de tradición oral moderna de *La muerte ocultada*. Hay pues, según el maestro, pocos romances que aludan a sucesos o cosas que transgreden las leyes naturales.²

¹ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, Madrid, 1953, 2 tomos, t. I, pp. 77-78.

² Por los ejemplos que cita colijo que lo maravilloso para el maestro es muy semejante a lo que es para Todorov: "Le merveilleux implique que nous soyons plongés dans un monde aux lois totalement différentes de ce qu'elles sont dans le notre" (Lo maravilloso implica que estemos inmersos en un mundo con leyes totalmente diferentes a las del nuestro), T. Todorov, *Introduction a la littérature fantastique*, Paris, 1970, p. 180.

Es cierto que el romance no está fincado en un mundo maravilloso de princesas encantadas, hechiceros y dragones; el mundo romancesco es el mundo en el que todos vivimos; los personajes que en él se mueven son seres de carne y hueso, más o menos extraordinarios, cuyas acciones, pese a algunas exageraciones, son creíbles, y donde los sucesos que se relatan (con mayor o menor adorno) son, aunque notables, verosímiles.

En lo referente a historia y personajes lo maravilloso, pues, suele estar excluido; humana es la lujuria de Turquino, o la de Amnón, o la del padre de Delgadina; humana es la maldad de la suegra de Marbella o el amor culpable de Alba niña. Insólita, pero no irreal es la figura de la doncella guerrera o la de la serrana matadora de hombres. Extraño, pero no imposible, es que la esposa no reconozca al marido, o que la reina mora y la cristiana cautiva resulten hermanas. Las historias que cuentan los romances suelen estar, como se dijo, dentro de lo verosímil; la fantasía está en el uso de la exageración; los elementos reales son llevados al extremo para deleitarnos con sucesos, fuera de lo trillado, pero que no trastocan las leyes naturales que nos rigen.

Sin embargo, algunos romances se salen de esta realidad novelizada para sumergirnos en un ambiente maravilloso donde los sucesos relatados rompen las leyes del mundo real. Haciendo caso omiso de los romances religiosos recordaré algunos romances de este tipo.

La aparición de un difunto es tema central de varios:

Sildana invoca a su madre muerta y ésta viene del más allá para salvarla de la lujuria paterna:

...

- y en estas palabras y otras su madre se aparecía.
 —¿Qué tienes, hija Sildana? ¿Qué tienes hija mía?
 —Váyase allá al aposento a la cámara la linda
 y verá a mi padre el rey esperando compañía.
 —Bien venida seas, Sildana, bien venida, hija mía,
 si te encontrare doncella te pongo reina en Castilla,
 si no te encuentro doncella te mando quitar la vida.
 —¿Cómo me ha de hallar doncella si soy tres veces pa-
 [rida?
 Uno es tu hijo Gaspar, otro es tu hijo García,
 otra es tu hija Sildana, la que tú gozar querías.

Sildana (Catalán, 69, 254).³

La amada difunta aparece ante el caballero para reprocharle su abandono:

...

- ¿Adónde va el soldadito a estas horas por aquí?
 —Voy a ver a la mi esposa que ha tiempo que non la vi.
 —La tu esposa ya se ha muerto su figura vesla aquí.
 —Si ella fuera la mi esposa ella me abrazara a mí.
 —Brazos con que te abrazaba, la desgraciada de mí,
 ya me los comió la tierra; la figura vesla aquí.
 —Si vos fuerais la mi esposa non me mirariais así.
 —Ojos con que te miraba, la desgraciada de mí,
 ya me los comió la tierra; su figura vesla aquí.
 —Yo venderé mis caballos y diré misas por ti.
 —No vendas los tus caballos nin digas misas por mí
 que por tus malos amores agora peno por ti.

La aparición (M. Pelayo, p. 252).

o para despedirse de él:

- Junto a las gradas del trono una sombra negra vi,
 cuanto más me retiraba más se aproximaba a mí.
 —No te retires, Alfonso, no te retires de mí

³ Para localizar las citas de los diferentes textos poéticos utilizados véase la lista de abreviaturas al final de este artículo.

que soy tu esposa Mercedes que me vengo a despedir.

Alfonso XII (Cossío-Maza, 252).

Si bien es cierto, como dice Menéndez Pidal, que la personificación de la muerte ha desaparecido en las versiones actuales de *La muerte ocultada*, el caso contrario se halla en el romance de *El enamorado y la Muerte*. Nacido este romance de un poema trovadoresco de Juan del Encina, contiene, respecto al poema, importantes transformaciones. Diego Catalán, en un completísimo estudio,⁴ muestra dichas alteraciones; una de ellas se refiere a la mención de la Muerte que en el poema trovadoresco traduce un estado de conciencia, de desesperación amorosa, y en el romance tradicional es una figura real:

—¿Qué haces ahí, la Muerte, a deshora en casa mía?
—Vengo por ti, enamorado, que el rey del cielo me en-
[vía.

—Por Dios te pido, la Muerte, por Dios y Santa María,
por Dios te pido, la Muerte, que me dejes otro día.

...

Lo cogió la Muerte a cuestras por una escura monti-
[ña...

vers. zamorana (Catalán 70, p. 41).

...

Mentre están en estas paraulas la Muerte també hi
[arriba:

—Vamos [vamos], caballero, que la hora ya está cum-
[plida.

vers. catalana (*ibid.*, p. 22).

La tradición oral ha convertido a la muerte en un personaje principal, con presencia física, que habla y actúa; gracias a él ha creado, a partir de un poemita

⁴ "El enamorado y la Muerte. De romance trovadoresco a romance novelesco", en Catalán 70, pp. 13-55.

amoroso de tema trillado, un romance de gran fuerza y dramatismo.

El hermoso romance de *El conde Olinos* está casi totalmente elaborado a base de lo maravilloso:

La canción del conde atrae peces y aves:

Canta unos ricos cantares que al caballo le haz parar
aves que van por el viento abajo les haz bajar,
peces que están en el agua arriba les haz botar.

(Cosío-Maza, 35).

Su canto es tan portentoso que se confunde con el de la sirena:

Levántate, la mi hija, si te quieres levantar,
verás cantar la serena, la serena de la mar.

(*ibid.*)

o con el de los ángeles:

Levántate, hija mía, si te quieres levantar,
que los ángeles del cielo están cantando en el mar.

(Catalán 69, 85).

Amenazado por los moros, el conde se dirige a su espada y a su caballo y éstos le responden:

—¡Oh mi espada, oh mi espada de buen oro y buen me-
[tal]
que de muchas me libraste desta no me has de faltar
y si desta me librases te vuelvo a sobredorar!
Por la gracia del Dios padre comenzó la espada a ha-
[blar].

—Si tú meneas los brazos, cual los sueles menear,
yo cortaré por los moros como cuchillo por pan.

—¡Oh caballo, mi caballo, oh mi caballo ruán
que de muchas me libraste desta no me has de faltar!
Por la gracia de Dios padre comenzó el caballo a ha-
[blar]:

—Si me das la sopa en vino y el agua por la canal
las cuatro bandas de moros las pasaré par a par.

(M. Pelayo, pp. 203-204).

Muertos el conde y su amada comienzan las transformaciones cuyo relato forma la segunda parte del romance:

De él se forma un naranjero y de ella un rico naranjal
...
De él se forma una paloma, de ella un rico palomar .

(Catalán 69, 84).

De ella nació verde oliva, de él nació verde olivar
...
De ella naciera una fuente, de él nació un río caudal

(M. Pelayo, p. 204).

De ella salía una oliva y de él salió un olivar
...
De ella salió una paloma y de él un gavián
...
De ella salió una ermita y de él un rico altar
En medio de aquella ermita mana una fuente cristal
donde los tuertos y ciegos allí se van a curar.

(Cossío-Maza, 36).

Ella se volvió una oliva y él se volvió un olivar
...
Ella se volvió paloma y él un pajarito real
...
Ella se volvió una garza y él se volvió gavián
...
Ella se volvió una ermita y él un pequeñito altar.

(Ledesma, p. 160).

Es cierto que estos romances que recrean un mundo maravilloso o se basan en sucesos sobrenaturales

son escasos y quizás aquí se justifique la afirmación de Menéndez Pidal. Pero si es así en cuanto a los temas, no lo es en cuanto a los motivos y en este sentido difiero de la opinión del maestro cuando asegura que “muy rara vez entra lo sobrenatural en asuntos profanos” (*ob. cit.* p. 77).

Del folklore maravilloso europeo viene el venablo del infante vengador:

Siete veces fue templado en la sangre de un dragón

(Wolf-Hofmann, 150).

y la maldición paterna que lanza el hechizo sobre los hijos:

Tres hijuelos había el rey tres hijuelos, que no más;
 Por enojo que hubo de ellos todos maldito los ha.
 El uno se tornó ciervo, el otro se tornó can,
 el otro se tornó moro, pasó las aguas del mar

Lanzarote (ibid., 147).

La tradición actual ha conservado el motivo:

El rey tenía tres hijos todos tres los maldecía:
 Uno se le volvió perro, que en cadenas lo tenía,
 otro se le volvió moro, moro de la morería
 y otro se le volvió ciervo, ciervo de la ciervería.

(Catalán 69, 68).

La mujer de D. Golfo es hechicera:

Anillo de sueño tienes tu contraria te lo ha echado

El conde preso (Catalán 69, 2).

La mujer, como hechicera, dormideras le habrá echado

(*ibid.*, 71).

Encantado está el paño que la dama ofrece a D. Manuel:

El hombre que lo tuviese no puede morir en campo,
la mujer que lo lavase no puede morir de parto.

D. Manuel (Cossío-Maza, 27).

y la hoja laurada del palacio del rey que hace desgraciada a quien la pisa (*Delgadina*, Catalán 69, 118).

El motivo de la flor, la yerba o el agua que favorecen la preñez existe tanto en el romancero viejo como en el de tradición oral moderna:

...
allí nace un arboledo que azucena se llamaba
cualquier mujer que la come luego se siente preñada;
comiérala reina Iseo por la su desdicha mala.

D. Tristán (Wolf-Hofmann, 146).

Hay una yerba en el campo que le llaman la borraja;
la mujer que la pisare luego se siente preñada.
Esta pisó doña Enxendra por la su desdicha mala.

La mala yerba (M. Pelayo, p. 231).

En Sevilla está una fuente, corre turbia y mana clara,
la dama que bebe della pronto se hallará ocupada.
Doña Eusebia bebió della, principio de su desgracia.

La mala yerba (Catalán 69, 82).

Maravilloso es el manzano que da frutos de oro (Catalán 69, 1) y la encina con el tronco de oro y las ramas de plata fina (Gil, p. 19).

Las culebras cantan en los romances:

¡Ay cantaba la culebra! ¡Ay la culebra cantaba!

Ay un galán... (M. Pelayo, p. 209).

Donde nace la culebra la sierpe le respondía

La esposa de D. García (Cossío-Maza, 13).

Donde cantan tres culebras y todas tres cantan al día.
Una canta por la mañana y otra canta al mediodía,
otra canta allá en la tarde, la que más temor daría.

La infantina (Catalán 69, 91)

y las aves les hablan a los hombres:

...

en la ramita más alta un ave así le decía:

—Vuélvase para su casa, el infante don García,
porque a su esposa la llevan moros por sierras arriba.

La esposa de D. García (Cossío-Maza, 13).

...

Un pajarín respondiera que es de Gerineldo amigo:

—Ni Gerineldo se ha muerto ni hay traición en el cas-
[tillo;

Gerineldo va en el baile porque es hombre divertido.

Gerineldo (M. Pelayo, p. 171).

El perro del Maestre actúa como buen cristiano:

...

cogiola con los sus dientes e llevóselo a sagrado.

faz con las patas la fuesa do la cabeza ha enterrado.

El aguinaldo (*ibid.*, p. 188).

el ciervo del pie blanco amenaza al cazador:

—Guélvete atrás, Baltasar, guélvete atrás con tu vida,
que aquel que te mandó acá poco estimaba tu vida.

Lanzarote (Catalán 69, 68).

y la *infantina* se presenta, en una versión canaria,
como una especie de pájaro con figura de mujer:

Arrimose al tronco un árbol por ver si el día venía
y en el gajito más alto se aposó una infante niña;
el cazador, por atrevido, con su lanza tentaría.

La infantina (ibid., 91).

No hay que olvidar, en este rápido examen de lo maravilloso en el romancero, el papel de la mitología cristiana. En un país como España, tan fecundo en leyendas sobre la vida y milagros de santos y vírgenes, la intervención del cielo no se limita a los romances de tema religioso. El elemento milagroso aparece en muchos textos profanos, en especial en los de tradición oral moderna,⁵ y es factor constitutivo del relato. "Por la gracia de Dios padre" habla el recién nacido en muchas versiones de *La mala suegra* para exculpar a su madre y delatar a su abuela (por ejemplo M. Pelayo, p. 223). La Virgen María se aparece a la niña en trance de parto:

Un niño en brazos traía, un niño en brazos llevaba,
Jesucristo le decía, Jesucristo le llamaba.
El Niño rosas traía, el Niño rosas llevaba,
cuatro o cinco en una piña, cuatro o cinco en una
[caña.

—De la caña más florida, de la caña más granada,
¡ay! dale a la blanca niña, ¡ay! dale a la niña blanca,
¡ay! pues ella estaba encinta, ¡ay! pues ella encinta
[estaba.

Ay un galán... (M. Pelayo, p. 211).

La madre de Montesinos también tiene ayuda celestial en el mismo trance: la virgen de la Soledad la

⁵ En el romancero viejo la intervención divina es muy escasa: Dios ordena la penitencia de Rodrigo (Wolf-Hofmann, 7) y la justicia celestial, invocada por las víctimas, cae sobre los culpables de la muerte de la esposa del conde Alarcos (*ibid.*, 163) y de la de los Carvajales (*ibid.*, 64).

ayuda a parir, san José apadrina al niño y Jesucristo lo bautiza (Cossío-Maza, 53).

Delgadina muere, martirizada por su padre; el cielo se conmueve ante su sacrificio:

A la cabecera tiene una fuente de agua clara;
 los ángeles la rodean encomendándole el alma,
 la Magdalena a sus pies, cosiéndole la mortaja,
 el dedal era de oro y la aguja era de plata.
 Las campanas de la gloria ya por ella repicaban.

(Catalán 69, 25).

El romance de *El conde Alarcos* ha desarrollado, en algunas versiones, el episodio de la salvación de la condesa, gracias a la invocación de ésta:

...
 con el fervor de la sangre estas palabras decía:
 —¡Válgame el Rey de los cielos, gloriosa santa María!
 Non dijera estas palabras, el paje del rey venía:
 —Non mates la mujer, conde, que ya murió la infantina.

(M. Pelayo, p. 240).

La Virgen María aparece sorprendentemente en una versión santaderina de *El caballero burlado* (Cossío-Maza, 62), Dios transmite a Blancaflor la noticia de la violación de su hermana en dos versiones canarias (*Blancaflor y Filomena*, Catalán 69, 129 y 130), y ya se ha visto antes que, en algunas versiones de *El conde Olinos*, los amantes se convierten finalmente en ermita, altar, o fuente milagrosa.

Ninguno de los romances que he citado es de tema religioso; la mitología cristiana con sus santos, vírgenes y milagros cumple el mismo papel que la mitología no cristiana con sus encantos, sus transformaciones y sus animales parlantes: incluir en el relato la presencia de lo maravilloso. Esta identidad entre am-

bas mitologías se puede ver claramente si examinamos diferentes versiones de un mismo romance. Por ejemplo, en algunas versiones asturianas de *El conde Olivos* la fuente y el río que nacen de los amantes curan el mal de amores (milagro pagano) y, en otras, las enfermedades y “otros males que Dios da” (milagro cristiano) (por ejemplo M. Pelayo p. 204 y Cossío-Maza, 144). La versión asturiana de *El conde Alarcos* antes citada atribuye al favor del cielo la salvación de la condesa; muchas versiones canarias la atribuyen al hijo menor, sin que haya ninguna mención religiosa (por ej., Catalán 69, 232). Incluso en los romances religiosos se pueden hallar elementos maravillosos no cristianos; se trata naturalmente de romances que se han desacralizado poco o mucho en su paso por la tradición oral: *La muerte de Elena* tiene su origen en la vida de santa Irene; las versiones actuales suelen conservar de su origen religioso la ermita que surge milagrosamente del cadáver de la niña:

De los cascos las paredes, de sus cabellos las latas,
de sus delicados dientes la teja pa retejarla.

(Fernández Núñez, XIII).

así como el encuentro del asesino con dicha ermita. Lo fantástico cristiano desaparece en algunas versiones, pero también hay un elemento maravilloso: la resurrección de la niña:

y a los nueve meses por allí pasó
pisó una rama y Elena salió.

(Catalán 69, 170).

Lo cristiano y lo no cristiano dan paso a lo maravilloso y, si bien no abundan lo suficiente para afectar la temática fundamental del romancero, sí están

presentes en una buena parte de los romances, como se acaba de ver.

Por otra parte, el uso de lo maravilloso no desentona con el de los demás elementos puesto que se inscribe dentro de la serie de recursos que utiliza el romancero, tanto en el nivel narrativo como en el poético y tiene la misma función que otros elementos:

En el nivel narrativo sirve, por ejemplo, para dar relieve a la figura principal: que Montesinos reúna en su bautizo a san José y al mismo Jesucristo y que crezca más en una hora "que otros en tres años o más" (Cossío-Maza, 53), recalca la importancia del niño en la historia que se está contando (en este caso reivindicar a su padre falsamente acusado); este relieve al protagonista se obtiene también por otros medios, por ejemplo destacando al personaje de un grupo, ya sea nombrándolo: "Tres hijas tenía el rey, todas tres como la plata/ y la más pequeña de ellas Delgadina se llamaba" (Alonso, p. 205), bien marcando una diferencia entre él y los demás: "Todos vestían de verde, el obispo de azul y blanco" (Wolf-Hofmann, 82). También se utiliza lo maravilloso como un motivo argumental, por ejemplo, el sueño hechizado de don Golfo impide que éste oiga el llamado de auxilio de su tío (Catalán 69, 71); en otras versiones se utiliza para el caso un simple sueño profundo. La función moralizadora es cumplida generalmente por elementos maravillosos cristianos: el cielo castiga al malo (por ejemplo al padre de Delgadina), pero a veces se utiliza para dicha función un personaje, que es quien ejerce la acción justiciera (por ejemplo Blancaflor es la ejecutora de su marido, violador de su hermana, en algunas versiones canarias de *Blancaflor y Filomena*).⁶ Lo maravilloso está pues utilizado co-

⁶ Por ejemplo Catalán 69, 128.

mo cualquier otro recurso, en lo que se refiere al relato.

En el nivel poético es donde lo maravilloso cumple sin duda su función principal: las rosas del Niño, el caballo que habla, los amantes que se transforman en aves, la fuente milagrosa que nace a los pies de Delgadina, el árbol de oro y plata, son motivos que dan al romance el toque poético de lo prodigioso que hechiza la imaginación. Pero aquí también lo maravilloso no es el único recurso utilizado por el género para encantar la imaginación; lo extraordinario (pero que no llega a romper las leyes naturales) es el recurso más común usado con ese fin, y de cosas extraordinarias están plagados los romances. Sin atender a temas y personajes, que como se dijo antes están llevados al extremo con el fin de relatar una historia que se salga de lo trillado, los romances usan profusamente los motivos de ese tipo; extraordinario es el labrado de los Alixares:

...
 los otros los Alixares, labrados a maravilla.
 El moro que los labró cien doblas ganaba al día
 y el día que no los labra de lo suyo las perdía.
 Desde que los tuvo labrados el rey le quitó la vida
 porque no labre otros tales al rey de Andalucía

(Wolf-Hofmann, p. 206, n. 2).

y el atavío de la princesa cautiva:

De campos a campos, de olivas a olivas,
 la hija del rey la llevan cautiva,
 de oro calzada de plata ceñida

(Cossío-Maza, 189).

y la espada de cristal de Gerineldo (*ibid.*, 67) y el

ataúd de oro de Mambrú (Catalán 69, 562). Extraordinario es el largo pelo de la infantina:

Bonito pelo peinaba todo el árbol lo cubría

(*ibid.*, 344).

y el vestido del palmero “que valía una ciudad” (Wolf-Hofmann, 195); extraordinaria la colcha sembrada de perlería de Espinelo (*ibid.*, 152) y la hoz de oro del segador (Catalán 69, 35). Extraordinario, sin duda, el barco con velas de seda que ve el infante Arnaldos (Wolf-Hofmann, 153) o aquel con el trinquete de plata fina que ofrece la mora a su hermana (M. Pelayo, p. 197).

Los ejemplos que se podrían citar son numerosos porque lo extraordinario es materia constitutiva fundamental del romance, forma parte importante del relato y contribuye a dar brillo a la narración; lo maravilloso cumple idéntica función y no es sino un grado más alto de lo extraordinario; la “realidad” básica de uno y la irrealidad del otro, no los separa de hecho, porque esa dicotomía entre real e irreal no existe para los recreadores, cantores u oyentes del romance. Por los ejemplos antes citados se puede ver que los motivos maravillosos reflejan, en su mayoría, creencias populares profundamente arraigadas; los hechizos, talismanes, apariciones y milagros forman parte del mundo de aquellos que cantan o escuchan los romances. Salvo en casos muy contados los motivos maravillosos son tan verosímiles como los extraordinarios y, desde luego, ambos son igualmente insólitos en lo que se refiere a la experiencia del cantor; tan fuera de lo común son los zapatos de oro, como la Virgen partera, como la maldición que hechiza a los hijos del rey, pero tan real es el oro (que conoce), como la Virgen (que sólo conoce en efigie), como la efectivi-

dad de la maldición (que teme y evita). No existe una diferencia fundamental entre los motivos tomados de la realidad y aquellos motivos tejidos con elementos fantásticos folklóricos o cristianos.

Para abundar en esta idea haré hincapié en la tendencia a revestir ciertos elementos maravillosos con ropaje cristiano, quizás porque se sienten por algunos recreadores como fuera de la realidad. La fórmula "Por la gracia del Dios padre" justifica el hecho incomprensible del habla del caballo y de la espada del conde Olinos o la del recién nacido de Marbella. La conversión final del conde y de su amada en santos (versiones santanderinas de *El conde Olinos*) supone en cierta forma que Dios ha propiciado también sus transformaciones anteriores. Una versión canaria especifica que la amada muerta se aparece con la licencia de Dios (Catalán 69, 12) para reforzar la verosimilitud del hecho, y un romance moderno, *Los mozos de Monleón* utiliza el motivo de la maldición, pero invocando a Dios:

Permita Dios, si lo encuentras, que te traigan en un ca-
[rro
las albarcas y el sombrero de los siniestros colgando.

(Ledesma, p. 163).⁷

el poder de la maldición sólo es posible si Dios lo sanciona.

Este baño de "realidad" disminuye notablemente lo que pueda haber de inverosímil en el motivo y lo reduce a un hecho extraordinario, pero no imposible, gracias a la justificación de tipo religioso; si esto no se da en todas las versiones de un romance es que,

⁷ Lo mismo sucede en el corrido mexicano de *Benjamín*: "Permita Dios, hijo mío/ permitan todos los santos/ cuando bajas a la mina/ te saquen hecho pedazos".

para mucha gente, los motivos folklóricos siguen formando parte de su realidad.

Y en este punto vuelvo a recordar las opiniones de Menéndez Pidal. Si bien es cierto que lo maravilloso abunda más en el romancero de lo que el maestro supuso, tal cosa no destruye la idea central que Menéndez Pidal trataba de apoyar al hablar de la escasez de lo maravilloso, es decir, que el romance no se teje con motivos ficticios, puesto que se acaba de ver la total equivalencia de lo extraordinario y lo maravilloso, así como la realidad de ambos para el cantor de romances y para su público.

Para concluir, pues, diré que, si bien hay que reconocer el uso que la tradición hace del elemento maravilloso, también hay que situar dicho elemento correctamente como parte de lo extraordinario real, dentro del mundo real, pero extraordinario, que es el del romancero.

Abreviaturas usadas

- Alonso : Narciso Alonso Cortés, "Romances tradicionales" en *RHi*, 50 (1920), pp. 198-268.
- Catalán 69 : Diego Catalán, *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*, Madrid, 1969, 2 t.
- Catalán 70 : *Id.*, *Por campos del romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, 1970.
- Cossío-Maza : José Ma. Cossío y Tomás Maza Solano, *Romancero popular de la Montaña*, Santander, 1933-1934. 2 t.
- Fernández Núñez : Manuel Fernández-Núñez, *Folk-lore leonés*, Madrid, 1931.
- Gil : Bonifacio Gil, *Cancionero popular de Extremadura*, t. II, Badajoz, 1956.
- Ledesma : Dámaso Ledesma, *Folk-lore o Cancionero salmantino*, edic. facsímil, Salamanca, 1972.

- M. Pelayo : Marcelino Menéndez Pelayo, *Apéndices y suplemento a la Primavera y flor de romances de Wolf y Hofmann*, en *Antología de poetas líricos castellanos*, t. IX, Santander, 1945.
- Wolf-Hofmann : Fernando J. Wolf y Conrado Hofmann, *Primavera y flor de romances*, reed. por M. Menéndez Pelayo en *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VIII, Santander, 1945.

El número que sigue a la abreviatura indica el número que el romance tiene en la colección. Cuando los romances no están numerados o puede haber confusión cito la página.

Del texto literario al texto social: José Emilio Pacheco*

Yvette Jiménez de Báez

Las relaciones entre el texto literario y el texto social¹ han preocupado y preocupan, tanto a teóricos de la literatura, como a sociólogos contemporáneos. Basta revisar la bibliografía sobre el tema para percibir la multiplicidad de aspectos que se estudian y discuten.

* Con algunas modificaciones, este texto corresponde a la conferencia que con el mismo título se dictó en la Biblioteca Gonzalo Robles del Fondo de Cultura Económica el 20 de abril de 1976. Refleja, en buena medida, el enfoque del trabajo que llevamos a cabo en el Seminario de Literatura y Sociedad (Narrativa mexicana contemporánea) del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México y, específicamente, se relaciona con el texto crítico que tenemos en preparación sobre la narrativa de José Emilio Pacheco. Edith Negrín analiza la función tiempo-espacio; Diana Morán la función actancial; Yvette J. de Báez la intertextualidad.

¹ Prefiero el término *texto social* y no discurso o contexto social, porque expresa mejor la idea de que cada época presupone una delimitación, una "marca" en el devenir del discurso social. Es claro, además, que el texto social que corresponde a toda la narrativa de José Emilio Pacheco abarca aspectos fundamentales de nuestra sociedad de consumo y remite específicamente a una situación de clase media, en gran medida de clase media en México —o referida a ella— como pretendemos mostrar en el estudio que elaboramos.

La relación suele aceptarse. Sin embargo muchos de los problemas que suscita están lejos de resolverse. El hecho es evidente cuando se trata de precisar la naturaleza y el grado de esta relación: ¿Qué tan literaria es? ¿Qué tan sociológica es?

En líneas generales las actitudes ante el problema se pueden agrupar en dos. Aquéllos que sólo reconocen una relación subsidiaria, externa y los que afirman que se trata de una relación inmanente, interna, que es necesario dilucidar.

En lo que toca a la proyección social del texto literario una cosa es cierta y de todos conocida. El texto literario muchas veces se ve, tanto acogido por el historiador, el filósofo, el sociólogo o el político, como rechazado. Se le teme, y por eso incluso se le persigue violentamente como en Chile, Argentina y Uruguay; pero hechos de esta índole son, a pesar de su negatividad, un reconocimiento implícito de la proyección social del texto literario. Más sutil, por ambigua y a veces inconsciente, es la actitud que respeta y reconoce ciertos valores literarios como lo bello, lo lúdico —que nadie negaría— pero desvaloriza totalmente el texto en sus otras funciones. La actitud, por contradictoria, resulta muy eficaz para acallar lo que el texto dice. Y los que estamos dedicados a estas tareas mantenemos por lo común la misma ambigüedad: dejamos a medias su interpretación —cuando no a tercias.

Por eso nos hemos empeñado en recorrer el camino del texto literario al texto social, en el marco concreto de la narrativa mexicana contemporánea. Partimos de la hipótesis de que se trata de una relación no externa, y pretendemos ubicarla a base de categorías literarias que garanticen, al mismo tiempo, las posibilidades de establecer el nexo con el texto social, porque implican también características de éste. Las

funciones categoriales escogidas son: *tiempo-espacio*; *función actancial*; *intertextualidad*.

La función *tiempo-espacio* y la *actancial* (es decir, las relaciones entre los actantes y la función del narrador) forman la red que establece la dinámica de los códigos que operan en el texto literario. La *intertextualidad* corresponde a los diversos códigos que entran en juego en el texto literario, en función de la red estructurante que constituyen las dos categorías iniciales.

En tanto literarias, estas tres categorías son fundamentales. Pensamos el texto literario como una producción semiótica que establece un circuito de comunicación e implica, entre otras relaciones, la interrelación de la ideología (en el sentido amplio de visión de mundo) y el conjunto de leyes operacionales que rigen el texto y lo particularizan. Esas funciones operativas nos parecen corresponder principalmente a la función *tiempo-espacio* y a la *función actancial* (por eso consideramos que constituyen la red estructurante del texto literario). En ellas se manifiesta el ideograma (ideología asumida consciente o inconscientemente) del Sujeto (autor en tanto instancia que religa todos los aspectos del texto), ya que éste asume el sentido de la Historia (*tiempo-espacio*) en términos de las relaciones entre los sujetos históricos (*función actancial*). Ambas categorías marcan pues, también, la forma más radical en que se integra el texto social en el texto literario.

A estas dos categorías se suma la *intertextualidad*. Es evidente que diversos códigos constitutivos del texto social intervienen para informar el texto literario: lo específicamente social (estructura de clases, p. ej.); el lenguaje en tanto su procedencia; la tradición literaria (las escrituras preexistentes) . . . Pero estos códigos sociales, como señalé, entran subordinados a la

acción conjunta de la función *tiempo-espacio* y de la *función actancial*. La intertextualidad hace ambivalente el texto literario porque

Implica la inserción de la historia [de la sociedad] en el texto, y del texto mismo en la historia. Se escribe en función de otros textos anteriores y sirve de réplica para otros textos futuros (*Kristeva 1970, 90*).

Pero dejemos de lado la teoría y veamos un cuento de la obra de José Emilio Pacheco que estamos analizando. No se trata de hacer ahora un análisis exhaustivo y sistemático que sí hemos hecho. Basta con espiigar algunos aspectos, con sensibilizar el texto para que manifieste la posibilidad de realizar un análisis de este tipo. En realidad pasaré y repasaré un poco los mismos puntos hasta llegar gradualmente a zonas características del texto social.

*El viento distante*²

Ir1

En un extremo de la barraca el hombre fuma, mira su rostro en el espejo, el humo al fondo de cristal. La luz se apaga, y él ya no siente el humo y en la tiniebla nada se refleja.

El hombre está cubierto de sudor. La noche es densa y árida. El aire se ha detenido en la barraca. Sólo hay silencio en la feria ambulante.

Camina hasta el acuario, enciende un fósforo, lo deja arder y mira lo que yace bajo el agua. Entonces piensa en otros días, en otra noche que se llevó un viento distante, en otro tiempo que los separa y los divide como esa noche los apartan el agua y el dolor, la lenta oscuridad.

Iir2

Para matar las horas, para olvidarnos de nosotros mismos, Adriana y yo vagábamos por las desiertas calles de

² José Emilio Pacheco, *El viento distante (y otros relatos)*. 2a. ed. rev. y ampliada, Ediciones Era, México, 1969, pp. 26-29.

la aldea. En una plaza hallamos una feria ambulante y Adriana se obstinó en que subiéramos a algunos aparatos. Al bajar de la rueda de la fortuna, el látigo, las sillas voladoras, aún tuve puntería para abatir con diecisiete perdigones once oscilantes figuritas de plomo. Luego enlacé objetos de barro, resistí toques eléctricos y obtuve de un canario amaestrado un papel rojo que develaba el porvenir.

Adriana era feliz regresando a una estéril infancia. Hastiados del amor, de las palabras, de todo lo que dejan las palabras, encontramos aquella tarde de domingo un sitio primitivo que concedía el olvido y la inocencia. Me negué a entrar en la casa de los espejos, y Adriana vio a orillas de la feria una barraca sola, miserable.

Al acercarnos al hombre que estaba en la puerta recitó una incoherente letanía: —Pasen, señores: vean a Madreselva, la infeliz niña que un castigo del cielo convirtió en tortuga por desobedecer a sus mayores y no asistir a misa los domingos. Vean a Madreselva, escuchen en su boca la narración de su tragedia.

Entramos en la carpa. En un acuario iluminado estaba Madreselva con su cuerpo de tortuga y su rostro de niña. Sentimos vergüenza de estar allí disfrutando el ridículo del hombre y de la niña, que muy probablemente era su hija.

Cuando acabó el relato, la tortuga nos miró a través del acuario con el gesto rendido de la bestia que se desangra bajo los pies del cazador.

—Es horrible, es infame —dijo Adriana mientras nos alejábamos.

—No es horrible ni infame: el hombre es un ventrilocuo. La niña se coloca de rodillas en la parte posterior del acuario, la ilusión óptica te hace creer que en realidad tiene cuerpo de tortuga. Tan simple como todos los trucos. Si no me crees te invito a conocer el verdadero juego.

Regresamos. Busqué una hendidura entre las tablas. Un minuto después Adriana me pidió que la apartara —y nunca hemos hablado del domingo en la feria:

IIIr1

El hombre toma en brazos a la tortuga para extraerla del acuario. Ya en el suelo, la tortuga se despoja de la falsa cabeza. Su verdadera boca dice oscuras palabras que no

se escuchan fuera del agua. El hombre se arrodilla, la besa y la atrae a su pecho. Lloro sobre el caparazón húmedo, tierno. Nadie comprendería que está solo, nadie entendería que la quiere. Vuelve a depositarla sobre el limo, oculta los sollozos y vende otros boletos. Se ilumina el acuario. Ascenden las burbujas. La tortuga comienza su relato.

El cuento está dividido en tres partes: I, II y III, que se refieren a dos microrrelatos (r1 [I, III]; r2 [II]) como está marcado por espacios amplios en el texto. El tiempo y el espacio textual es mucho menor en r1 que en r2.³ Hay un cruce o acercamiento de los dos microrrelatos sugerido levemente por el contenido entre las partes II y III y por el amplio espacio gráfico precedido por dos puntos. El cruce, en el momento del corte, crea un espacio textual ambiguo.

Parte I (r1): Tiempo-espacio:

La suma total del tiempo en que ocurre esta escena podría ser un minuto o poco más, como corresponde a la parte III. El ritmo es lento. Las acciones son pocas y se nos presentan en secuencias de imágenes que marcan una gradual entrada al "sentido", a la interioridad. Es una *descripción*⁴ que hace el Narrador,

³ La totalidad del tiempo de la historia podría equivaler a unos minutos de la noche y a unas horas de la tarde. Sin embargo, el juego temporal interno y el carácter circular del relato permiten por lo menos dos alternativas: o bien que los minutos de la noche siguen a la tarde de r2, o bien que corresponden a una noche anterior a la tarde de r2. No obstante, lo que importa de esta ambigüedad es su significación decisiva, como se verá en el análisis.

⁴ Creo con Metz (*Metz 1972*) que "el relato, entre otras cosas, es un sistema de transformaciones temporales" (38). En ese sentido, y a diferencia de la imagen (de carácter más bien instantáneo), la descripción supone, lo mismo que la narración propiamente dicha, una temporalidad, "un tiempo de lectura". Tiene una naturaleza ambivalente ya que "aparece a la vez

fuera del cuento, en tercera persona. No hay reflexión: se nos *presentan* los hechos y se marca el *afuera* y el *adentro* como eje: feria "ambulante"/barraca; barraca/acuario (círculos dentro de círculos); y exterior/interior (del hombre) que se manifiesta en el juego presente/pasado (pasado que se sugiere contuvo lo que se anhela en el presente).

En suma: El exterior del presente es repetitivo y habitual, de ahí que dominen el presente habitual o el perfecto en los verbos. Se crea la atemporalidad de lo habitual, marcada por los tiempos verbales; ésta procede de un presente vivido en función del pasado, en un espacio cerrado en otro espacio, a su vez inscrito en otro espacio. El presente es un pasado no recuperado, vivido como nostalgia.

Parte III (r1): Tiempo-espacio:

La parte III parece continuar la I. Un mismo Narrador, una misma voluntad descriptiva, un comenzar nuevamente en el ámbito de la cotidianidad enajenada: "Ascienden las burbujas. La tortuga comienza su relato".

El ritmo es también lento, de frases breves que marcan la secuencia de la escena. Las acciones siguen

como lo opuesto de la narración, o como una de las grandes figuras, o uno de los grandes *momentos* de la narración" (39). En última instancia, descripción y narración pueden considerarse modos de narrar y pueden coexistir en un relato sin que esto implique estatismo y mucho menos una falla en la producción del relato. Es evidente, por ejemplo, la afectividad de la descripción en *El viento distante* (I, III) y de la parte narrativa (II). (Sobre este problema v. también *Genette 1970*, aunque para Genette "se considerará a la descripción no como uno de [los] modos [de la narración]... sino... como uno de sus aspectos" (202); y *Lukács 1966*, quien analiza, sobre todo, las posibles implicaciones ideológicas del "narrar" o "describir").

siendo pocas, pero se intensifican, y el espacio se acorta (barraca — acuario; espectáculo — intimidad) para develarnos, más concretamente que en I, el sentido de este presente vuelto hacia el pasado.

Parte II (r2): Tiempo-espacio:

Esta vez la suma total del tiempo son unas horas de la tarde. Se da la entrada al “espectáculo” y a la “verdad”. Aquí se acumulan las acciones en secuencias rápidas: quieren oponerse el activismo enajenador y el hastío.

Es una *narración* (domina el pasado indefinido y el imperfecto) que produce un Narrador-Actante en primera persona. Se narra el *pasado*, desde el *presente* (el presente de la enunciación), y se abre el espacio de la *linealidad* por un breve lapso. La ubicación del tiempo y del espacio es más concreta que en I: Una tarde de domingo (el tiempo del ocio dentro de la cotidianidad); las desiertas calles de la aldea; una plaza; una feria ambulante (a orillas de la feria); una barraca, el acuario. Se suman los círculos dentro de los círculos.

Función actancial:

Ya he destacado, por su clara función estructurante, el cambio del Narrador de r1 al de Narrador-Actante en r2. La oposición dentro/afuera persiste, pero en términos de los actantes rige más bien como ser/no-ser, o su variante ser/apariencia, en serie también con luz/oscuridad, vida/espectáculo, etc.

Pareja de r1 (Hombre-Tortuga: ¿padre/hija? ¿alguna vez en el pasado hombre/mujer?):

En I el lector se hace cómplice del Narrador (¿o del “sentido?”), quien nos deja penetrar en el inte-

rior del hombre. La pareja (lo femenino), en esta primera instancia, es sólo “lo que yace bajo el agua”; “como esa noche los apartan”... El énfasis se pone en la evocación del pasado por el recuerdo. Sabemos que el aislamiento y la soledad han sido producidos por un corte del tiempo, y que el presente es sólo una proyección de ese pasado: “como esa noche los apartan el agua y el dolor”.

“Lo que yace bajo el agua” se limita a ser el catalizador que moviliza el recuerdo y la proyección del sujeto. Lo aislante de esta situación se manifiesta en el nexo cosificado y en la total incomunicación entre las partes.

El presente habitual, la reiteración presente/pasado/presente y los gestos seguros y habituales del hombre apuntan a una cotidianidad mecanizada y reiterativa.

En III las acciones son pocas y más intensas que en I, como ya indiqué, porque se explicita la relación afectiva de la pareja hombre-tortuga. El espacio cerrado del acuario parece abrirse un instante y se sugiere que estamos próximos a la verdad: “La tortuga se despoja de su falsa cabeza”; “Su verdadera boca dice...”. Pero la única certeza es sólo el espacio cerrado y la incomunicación: “su verdadera boca dice oscuras palabras que no se escuchan fuera del agua”.

Pareja de r2:

El segundo microrrelato (r2) es el espacio y el tiempo del encuentro entre las parejas. La de r1 es el espejo en el que la de r2 puede descubrir el sentido del vacío, su verdad de sin-sentido. Por eso la pareja de r1 funciona como espectáculo “para consumo de los demás” que “son consumo del espectáculo” (*Lejevre* 1972, 82). Pero el espectáculo es la apariencia,

el afuera de la luz, el tiempo del trabajo. El verdadero escenario, al cual tendrá acceso por una hendidura la pareja de jóvenes, se dará entre espectáculo y espectáculo: es la interioridad de la verdadera relación entre la pareja de r1.

¿Qué caracteriza a la pareja de r2? ¿Por qué digo que podrán verse proyectados en la pareja de r1? Conocemos a la pareja de r2 en el momento en que sólo los relaciona el hastío que dejan el "amor" y "las palabras". Buscan "matar las horas" y el "olvido de sí mismos". Esto lo sabemos inmediatamente después de la escena en que conocemos el sin-sentido presente de la relación de la pareja de r1 (hombre-tortuga). Con esta liga del contenido (justo en el momento en que se crea un espacio tipográfico para dividir los microrrelatos) se sugiere el posible cruce de las dos parejas:

... como esa noche los apartan el agua y el dolor, la lenta oscuridad.

Para matar las horas, para olvidarnos de nosotros mismos, Adriana y yo...

La oposición hastío/diversión es aparente porque se trata de una falsa salida. En medio de r2 se nos da un indicio del desenlace. La pareja de jóvenes busca el aturdimiento en el activismo y el Narrador-Actante comenta en una misma instancia:

encontramos aquella tarde de domingo un sitio primitivo que concedía el olvido y la inocencia. *Me negué a entrar en la casa de los espejos...*

Es decir, ante la alternativa enajenación/realidad opta por la primera.

Más tarde la posibilidad de verse en "el espejo" de

la pareja de r1 se crea porque el Narrador-Actante cae en la trampa de su propia lógica mecanicista:

... Tan simple como todos los trucos. Si no me crees te invito a conocer el verdadero juego.

Basta un minuto de “ver”, de enfrentarse a sí mismos. Se opta —y ahora parece ser definitivamente— por la incomunicación: “y nunca hemos hablado del domingo en la feria”, porque la “verdad” obliga a la acción, a la ruptura creativa y real. Es la conducta frecuente que indica la enajenación: “El conflicto no siempre aparece. No se descubre. Se evita hablar de él y ponerlo de manifiesto. Está ahí, constantemente. implícito” (*Lefebvre 1972, 101*).

Intertextualidad:

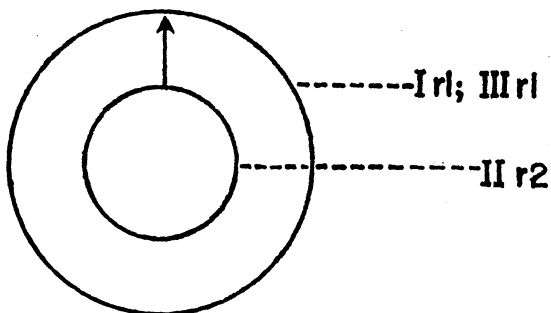
Con el comentario anterior estamos ya entre el texto literario y el texto social, en el terreno más claramente de la *Intertextualidad*, de la que sólo voy a tocar algunos aspectos.⁵

La Historia queda abolida. Tanto para la pareja de r1 como para la de r2 ha desaparecido la opción de futuro. Por eso en r2 se parodia el futuro y queda reducido a “y obtuve de un canario amaestrado un papel rojo que develaba el porvenir”.

La dialéctica de la historia se rechaza y domina la circularidad atemporal implícita en el binarismo que predomina en el cuento: 2 parejas, 2 historias, 2 tiem-

⁵ Un análisis detenido de la *intertextualidad* exige estructurar mejor los códigos operantes del texto social. Por ejemplo, caracterizar a base de textos sociales nuestra sociedad de consumo; sistematizar el código social, cinematográfico y psicoanalítico del lenguaje y de las imágenes, y establecer las relaciones de los textos literarios dentro del texto (tanto entre los diversos textos de José Emilio Pacheco, como entre éstos y los de otros autores).

pos, 2 narradores. La imagen englobadora es, como en el interior de las partes, de círculos dentro de círculos en una temporalidad cíclica.



Presente (I r1) Pasado (II r2) Presente (III r1)

La clave para la única posible salida (estamos en el texto social), nos la da un comentario de Lefebvre sobre la enajenación de nuestra sociedad moderna y urbana:

Las nostalgias, la ruptura de lo cotidiano, el abandono... del espectáculo que se da de sí misma a sí misma, el recurso al pasado. Precisamente para no caer en esta nostalgia y en este amor al pasado es preciso *comprender*. Lo que conduce hacia un conocimiento comparativo, hacia una *historia de la vida cotidiana* (Lefebvre 1972, 99).

¿Cómo se expresa principalmente este proceso enajenante en el texto literario? Diría que mediante el lenguaje, en función de la comunicación o no comunicación. Por última vez, repasemos, nuevamente el texto, resumiendo y sumando esta nueva perspectiva, que sólo apunté de paso.

Parte I:

El Narrador, desde fuera, es el que *describe* en el

presente, el presente. Los actantes no se comunican; no les es dada la palabra. Sólo vemos cómo funciona el hombre; cómo su vida de "trabajo", "rutinaria", le impone una acción.

Se cumple lo que es para Lukács "rasgo esencial del ser y el pensar cotidianos: la vinculación inmediata de la teoría y la práctica" (*Lukács 1966*, I, 44). No hay distancia reflexiva ni mucho menos crítica. A lo sumo se evoca ¿inútilmente? el pasado por medio del recuerdo: se entra en el pasado.

La *inmediatez* se nos da en secuencias de imágenes codificadas en nuestra cultura: espejo, oscuridad/luz, barraca (casa)... y la caída progresiva en la interioridad llega con el transcurrir lento y gradual de los pocos elementos que entran en la escena. Claramente se maneja el lenguaje cinematográfico, que nos permite objetivar, y al Narrador, ocultarse.

La certeza "objetal" no proviene ni del sujeto como acto ni de la cosa como obra, sino únicamente del lenguaje, cuyas estructuras se identifican con lo "real". ¿Es que se cuenta siquiera una historia? Sin palabra subyacente, una historia ya no es historia. El tiempo se niega en su exploración y la simultaneidad del pasado, del presente y del futuro [aquí negado] resuelve el tiempo en el espacio y se logra más claramente en una película que en un relato... ¿Qué es lo que garantiza esa permanencia sin la apariencia del tiempo? ¡La vida cotidiana, sus estabildades! [Es un comentario de Lefebvre sobre el *nouveau roman*. *Lefebvre 1972*, 16.]

El hombre de I es una mentalidad "primitiva" fundida en la rutina de la cotidianidad, como diría Cassirer (*apud Lukács 1966*, 49), sin capacidad para ejecutar un gesto diferenciador y envuelto en la circularidad nostálgica de su pasado. Esto explica la relación mecanizada con su pareja-objeto en la cual transfiere todo el sentido perdido en el pasado y su

imposibilidad para relacionarse con el exterior. El fetichismo con la tortuga es claro:

se da precisamente en la cotidianidad como expresión de la incomunicación entre la persona y la realidad. No se relaciona ya el sujeto con la realidad sino con aquello que la representa.

(*Castilla del Pino* 1969, 79).

Y aquí el fetichismo toca dos esferas paradigmáticas (*loc. cit.*): la sexual y la económica: la pareja y el trabajo. Parecería que el aislamiento ha provocado la extrañación de sí o tal vez ambos en su acción recíproca (*ibid.*, 90).

Parte II:

El Narrador-Actante *narra* (desde su presente, sobre el pasado) la historia de un “nosotros” que es su propia historia, pues a su pareja Adriana sólo la conocemos como proyección suya o a través suyo.

A este Narrador-Actante sí le es dada la palabra.⁶ A diferencia del hombre de r1 se trata de un ente que reflexiona y enjuicia la realidad: “Adriana era feliz regresando a una estéril infancia”; “un sitio primitivo que concedía el olvido y la inocencia”... Sin embargo la suya no es una conversación abierta al exterior, hecho que se marca decididamente al enfrentarse a su pareja, que presupondría el nivel más

⁶ En r2 el hombre de r1 también “habla”, pero sólo emite una “incoherente letanía”, así como la tortuga “dice oscuras palabras que no se escuchan fuera del agua”. Para Lefebvre el fenómeno es característico de nuestra cotidianidad enajenada: “Se ha producido una liberación de enormes masas de *significantes*, mal unidos a sus significados o separados de ellos (palabras, frases, imágenes, signos diversos). Flotan disponibles para la publicidad y la propaganda” [o el espectáculo, diríamos]. “Es un extraordinario fenómeno en el que estamos (cada uno) implicados” (*Lefebvre* 1972, 75).

íntimo de relación: "Hastados del amor, de las palabras, de todo lo que dejan las palabras...". Tal vez incidimos en un mismo punto. Para Joffre Dumazedier "el desarrollo del placer de la conversación en el tiempo libre corre el riesgo, no de preparar o de completar, sino de reemplazar toda participación activa en la vida social..." (*Dumazedier 1971, 37*).

Es claro que conocemos a la pareja en una situación límite en que tiene lo que parece ser una última posibilidad de "salida" liberadora.

Él: Reflexivo y crítico, ha sido capaz de desacralizar los mitos sociales: la palabra y el amor como nexos efectivos; la infancia dorada; lo primitivo como fuente de inocencia: todo queda degradado por la ironía. Pero su tendencia es pasiva. Potencialmente es más libre para elegir, pero está ya muy mediatizado y casi incapaz de una relación afectiva.

Ella: No reflexiona; en contraste con él, parece no tener "conciencia": "Adriana se obstinó", "Adriana vio", "Es horrible, es infame" (que provoca la decisión de ver), etc. Es evidente que se trata de un actante que cataliza la acción.

Puede afirmarse entonces que persiste, en el momento de la historia, cierto nivel de comunicación posible (la capacidad crítica del Narrador-Actante, el activismo de Adriana), pero ambos optan por la no-comunicación, que equivale a la no-salida. La circularidad del sentido-sin-sentido domina: fuera de la realidad, fuera del tiempo.

Parte III:

Por eso la parte III (que puede seguirse en una lectura continuada de la parte I), ya no está en boca de un actante. Es nuevamente la voz de un Narrador que está fuera: el tiempo y el espacio de la inme-

diatez y de la sucesión de imágenes; “vemos” el suceder, no oímos narrar, y lo que vemos queda como imagen dominante.

Las palabras (distancia, diferenciación, posible análisis) vuelven a no ser posibles para los actantes. La descripción prevalece sobre la narración. El actante masculino de r2 se ha negado a hacerse cargo de la Historia, que tampoco puede asumir la mujer-objeto Adriana.

Es obvio que esta circularidad dominante nada tiene de común con un tiempo mítico en tanto interpretación esencialista de la historia. En este momento en que presenciamos los hechos no cabe hablar de desmitificación porque estamos frente al vacío y al sin-sentido.

En una frase quisiera distinguir el proceso: Del espacio y el tiempo vacíos de sentido, que se manifiesta en las relaciones de incomunicación, marcamos la ENAJENACIÓN como ideograma; es decir, como eje de significación.

En este espacio-tiempo que plantea el cuento presenciamos el proceso enajenante totalizador propio de nuestro tiempo (*Lefebvre 1972, 120*). Al enajenarse el fuera y el adentro y, por ende, la posibilidad de relación entre ambos, se disocia el hombre en sí mismo; se disocia su relación con la realidad. La enajenación del hombre, que solemos asociar con la gran ciudad, se marca aún más, al darse en un espacio social pretendidamente menos alienante, y que incluso se piensa como posible salida: una “aldea”, una “feria”. No importa cómo lo querramos ver: lugar subdesarrollado; sitio “primitivo” que devuelve la “inocencia”; realidad mexicana o símbolo universal. Todas estas lecturas son posibles y en todas domina la enajenación. Contribuye a acentuar este aspecto el hecho de que inicialmente (todo r2) a este

espacio corresponde un tiempo lineal de la narración, que asociamos con el devenir histórico, que se clausura con la circularidad dominante (III r1).

Lo mismo cabe decir de los actantes en términos de una lectura que nos remita a una problemática de clases: Tanto el hombre “a orillas de la feria”, marginado, como el Narrador-Actante, reflexivo, con un lenguaje intelectualizado que sólo cabe remitir a la clase media, quedan inmersos en esta circularidad.

Y si usamos el lente del sentido del “ocio y del tiempo libre”, tema privilegiado en el texto social, el resultado sería el mismo: Del “hastío” se pretende salir mediante la ilusión, típicamente burguesa, de un “perpetuo domingo de la vida” con el subsiguiente fracaso.

Veamos, entresacando algunas citas, lo que un texto social, en el sentido particularizado, nos dice sobre lo que ya aprendimos a ver y a “sentir” en nuestro Narrador-Actante y en el sentido dominante en el texto literario. Hablando del “aburrimiento que se intenta vencer, superar, aun sin fruto”, afirma Castilla del Pino:

En él no se percibe que el aburrimiento está en sí, sino que se piensa *como* fuera de sí [“cansados del amor, de las palabras, de todo lo que dejan...”]. Por tal motivo, el aburrido de esta forma pretende encontrar en la realidad externa a él la fórmula, algo, que le sustraiga de su propio aburrimiento. Lo que los caracteriza es la constante, permanente búsqueda de cosas que los distraigan... [Viven] toda la existencia como un hastío... se trata de... la omisión de la acción, precisamente a través del hiato entre él y la realidad restante... y no hacer significa, pues, dejar de ser... el ser ya un hombre hastiado imposibilita toda realización y, en última instancia, la persona se autofrustra por su no realización.

La conciencia —más o menos clara— de la incomunicación que el aburrimiento implica incita a su superación,

tanto más cuanto que el carácter aniquilador del mismo (a través de la conciencia del devenir temporal, de la "pérdida del tiempo" (76) aparece... en el primer plano de la persona. Pero... el aburrimiento que la cotidianidad supone exigiría para ser superado un cambio de actitud en la persona [salto cualitativo], merced al cual el compromiso con la realidad se hiciese de una vez... (en este sentido el aburrimiento es positivo). [Sin embargo] es el propio temor a la comunicación, y el temor a la realidad de ella derivada, lo que incide... para que el aburrimiento persista y la persona permanezca en su *statu quo*. Ésta es la faz negativa del aburrimiento, mediante la cual tiende a perpetuarse y a cerrarse en sí mismo, alimentándose cada vez más de sí mismo, en una circularidad viciosa que lo incrementa progresivamente (*Castilla del Pino 1973, 75-77*).

Los indicios son suficientes por ahora. En la investigación que llevamos a cabo pretendemos sistematizarlos y traducirlos a un metalenguaje que pueda llevar con holgura el nombre de texto crítico. Allí queremos llegar mediante el análisis literario, y a través de un proceso de niveles de abstracción (que sin embargo se enmarquen claramente en los parámetros señalados por las categorías literarias), al ideograma de toda la narrativa del autor y a su inscripción adecuada en el texto social.

Quiero terminar destacando algo que subyace a todo lo que he comentado hasta ahora. La certeza, que muchos quisieran negar o soslayar, de que la literatura se funda en una lectura del texto social (tomado éste en su sentido más amplio). Ésta es la trayectoria que nos importa recorrer. Seguir su pista implica otro acto de lectura: detenido, riguroso y lúcido, pero sobre todo centrado en una actitud de amorosa empatía que abra el texto en su pluralidad.

De aquí se deriva un "placer" del texto ajeno a toda actitud meramente esteticista. Es ambiguo porque

lo produce el goce del hallazgo y la angustia ante esa presencia acuciante de la realidad que exige respuesta. Por eso creo que leer, generar un texto crítico que asuma el texto literario en toda su proyección, es enfrentarnos a la necesidad de un compromiso.

BIBLOGRAFÍA

1. José Emilio Pacheco. *El viento distante*. 2a. ed. rev. y aum., Ediciones Era, México, 1969. 138 pp.
2. Carlos Castilla del Pino. *La incomunicación*. 1a. ed. en catalán, 1969, 6a. ed. en esp. Eds. Península, Barcelona, 1973. 153 pp. (Eds. de Bolsillo, 51).
3. Joffre Dumazedier. "Realidades del ocio e ideologías", en *Ocio y sociedad de clases*. 1a. ed. en esp., Ed. Fontanella, Barcelona, 1971. 223 pp.
4. Gérard Genette. "Fronteras del relato", en *Análisis estructural del relato*. Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 198-202.
5. Agnes Heller. *Historia y vida cotidiana*. 1a. ed. en alemán, 1970, 1a. ed. en esp., Grijalbo, Barcelona, 1972. 166 pp.
6. Sören Kierkegaard. *El concepto de la angustia*. 6a. ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1963. 159 pp. (Austral, 158).
7. Karel Kosik. *Dialéctica de lo concreto*. Versión esp. y pról. de A. Sánchez Vázquez, Grijalbo, México, 1976, 269 pp.
8. Julia Kristeva. *Le texte du roman*. Mouton, The Hague-Paris, 1970. 205 pp.
9. Henri Lefebvre. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. 1a. ed. Gallimard, 1968, 1a. ed. esp., Alianza Editorial, Madrid, 1972. 254 pp. (El Libro de Bolsillo, 419.)
10. Georg Lukács. *Estética I: La peculiaridad de lo estético*. 1a. ed. en alemán, 1963, 1a. ed. esp., Grijalbo, Barcelona, 1966. 368 pp.
11. ——. "¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo [1936]", en *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pp. 171-217.
12. Christian Metz. "Aproximaciones fenomenológicas al film", en *Ensayos sobre la significación en el cine*. Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pp. 17-51.

Simetrías y correspondencias en *Muerte sin fin* de José Gorostiza*

Beatriz Garza Cuarón

En sus "Notas sobre poesía", dice Gorostiza citando a Shelley: "las partes de una composición pueden ser poéticas sin que la composición, como un todo, sea un poema" y agrega: "Nada más cierto, ni cuando así pasa menos afortunado... la suma de treinta momentos musicales no harán nunca el total de una sinfonía".¹ A Gorostiza le preocupaba que el poeta no se propusiera ya problemas de construcción en grande, "como en los vastos poemas de otros tiempos" y que olvidara que la poesía, la arquitectura y la música tienen una base común. *Muerte sin fin* responde ampliamente a esta preocupación. Es, como su autor se lo propuso, un ejemplo de lo que puede ser esa estructuración inteligente de la poesía; el poe-

* Este trabajo fue leído en el IV Congreso de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina, celebrado en Lima, en enero de 1975.

¹ "Notas sobre poesía" en *Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p. 18. Publicadas originalmente en *Estudios*, año III, núm. 9 (1958), pp. 1-11.

ma, de 700 versos aproximadamente, está construido sobre una red de relaciones tan vasta que resulta difícil penetrarla. O mejor dicho, lo difícil es analizar o comentar una estructura poética construida sobre tantos niveles de significado y con una trabazón tan completa, inteligente y rigurosa. Dice Octavio Paz: "Bañada en su propia luz, la poesía de Gorostiza se aísla y se niega. La «dificultad» de *Muerte sin fin* reside en su claridad. Mas, si es cierto que esta circunstancia ha impedido su entera comprensión, también lo es que sin ella el poema no existiría".²

Aquí me propongo ver algo de esa compleja unidad. No intento ir paso a paso por cada una de las cadenas del tejido fino, sino sobrevolar el más grueso que las sustenta y que desde arriba parece sostener una serie —no sé qué tan grande— de capas, aunque sé que corro el peligro de perder profundidad por alcanzar la distancia que se requiere para ver esas grandes unidades de sentido.

Los cortes para el análisis que se intentan hacer aquí están dados en dos niveles. En el primero se reconocen las dos grandes partes en que ya tradicionalmente se ha dividido el poema, y se analiza qué elementos son los que estructuran cada una y qué correlaciones simétricas se pueden establecer entre ellas. En el segundo nivel se establecen correlaciones en cada una de las diez secciones en que Gorostiza mismo dividió el poema. A la vez, se tratan de encontrar algunas relaciones horizontales entre las distintas unidades de cada nivel.

Para comentar el poema, creo necesario esquematizarlo de alguna manera. Presenta, como lo han visto la mayoría de sus críticos y comentaristas, la pa-

² Octavio Paz, "Muerte sin fin", en *Las peras del olmo*, UNAM, 1957, p. 111.

radoja del hombre en la vida: el dilema de ser.³ El ser se cumple al producirse la fusión de la sustancia con la forma. Pero forma y sustancia están presentados como una antagonía: son dos fuerzas irreconciliables entre sí y a la vez indispensables una a la otra. El poema todo está sustentado sobre esta paradoja. El fracaso de la unión forma-sustancia se encuentra a lo largo del poema y se refleja, o se recrea en varios conceptos antitéticos también como Dios y universo, creación y caos, inteligencia y sueño, vida y muerte, palabra y silencio. En otro plano, la antagonía se

³ Los comentarios más amplios en este sentido son los que hace en su explicación del texto, verso a verso, Mordecai S. Rubin en *Una poética moderna. "Muerte sin fin" de José Gorostiza*, UNAM, México, 1966. Además de la explicación del texto, es interesante el capítulo III, "La forma y la sustancia del poema". Frank Dauster, a propósito del tema general de la obra dice: "*Muerte sin fin* es casi único, pesquisa coherente de la naturaleza fundamental de la realidad", cf. "Notas sobre 'Muerte sin fin'", en *Ensayos sobre poesía mexicana*, Andrea, México, 1963, p. 43. Andrew Debicki comenta: "... el libro, como la Biblia, es un tratamiento poético de toda la gama de la existencia", cf., *La poesía de José Gorostiza*, Andrea, México, 1962, p. 65. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 30, piensa que se trata de "un poema filosófico que implica la muerte de la filosofía. Poesía intelectual en el más alto de los sentidos proclama el triunfo de lo irracional; vitalista, el de la muerte". Recientemente Salvador Elizondo ha dicho: "Es posible [...] concebir el poema como la figura de una circunvalación en torno al eje inmutable del ser: la línea recta por la que los extremos de la vida y de la muerte forman parte de un mismo sistema", cf., "Espacio-tiempo del poema" en *José Gorostiza*, Testimonios del fondo, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 35 (publicado originalmente en *Plural*, núm. 19, México, 1973, p. 90). Elsa Dehennin en un estudio también reciente dice: "Le paradoxe est invoqué dès la première page et il domine toute l'oeuvre. C'est là un paradoxe métalogue heurtant non pas l'intelligence mais, bien au contraire, la réalité ontologique de l'homme, dont il signifie comme symboliquement la dégradation sans recours", cf., *Antithèse, oxymore et paradoxisme: approchés rhétoriques de la poésie de José Gorostiza*, Didier, Paris, 1973, pp. 134-135.

simboliza en una pareja de formas, muy plásticas y concretas: vaso y agua.

Las dos grandes partes

Tanto desde el punto de vista del sentido, como desde un punto de vista puramente formal, puede decirse que la primera parte constituye la construcción del dilema y se realiza como un discurso progresivo, y la segunda, su destrucción a través de un discurso regresivo.⁴ En la primera parte se plantea la existencia del hombre, la existencia de Dios como una forma que le da cuerpo al fluido de la sustancia y del tiempo, la función de Dios como creador del universo, y el valor de la inteligencia; al final de esta unidad se llega a un clímax, que es como una canción en la que se expresa, a la vez, un gran entusiasmo por las formas y cierto desencanto al no encontrar en esa unión forma-sustancia una solución estable:

Pobrecilla del agua
ay, que no tiene nada
ay, amor, que se ahoga,
ay, en un vaso de agua.

En la segunda parte, en la destrucción regresiva

⁴ Esta inversión de los temas ya ha sido observada por Elsa Dehennin, *op. cit.*, p. 135, que dice: "la raison unitaire et ses raisonnements tortueux [...] vont se dérouler au long de toute l'oeuvre, dans les deux parties, plus symétriques qu'opposées, suivant une même démarche, suivant le même «hermético sistema de eslabones», de type dégressif dans la première partie, de type régressif dans la seconde". También Mordecai S. Rubin ha observado algo similar: "La primera parte de la obra trata de la vida, la sustancia en busca de la forma [...] La segunda parte de *Muerte sin fin* se ocupa de la inversión del tema de la primera. Ahora se trata de la muerte, la forma que busca la sustancia", *op. cit.*, p. 160. Como se ve más adelante, mi punto de vista en cuanto a qué es lo que se invierte no coincide con el de M. S. Rubin.

del dilema, paso a paso, sistemáticamente se van destruyendo las conclusiones que se han sacado: el amor de la sustancia por la forma es diabólico, el deseo de la forma por tener una sustancia es sólo narcisismo; lo que se forma, muere, la creación fracasa, y se organiza un caos hacia la muerte. Se llega al final a otro clímax que también es una canción; pero ahora es un lamento amargo, ya sin esperanza.

Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!

La oposición o antagonía que horizontalmente se establece entre estas dos grandes partes es evidente: la construcción frente a la destrucción, el descubrirse en la fusión de la forma y la sustancia, frente a la muerte que produce esta fusión; la conciencia de ser que produce la inteligencia, frente al sueño estéril que produce muerte.

Desde un punto de vista formal, lo que indica el corte y el contraste entre las dos partes es la distribución de las diez secciones en que está dividido el poema, y el tipo de expresión empleado en las canciones que forman los dos finales climáticos. Las secciones quinta y décima difieren drásticamente del resto por la prosodia y el tono; esto es lo que, de una manera tajante, marca la oposición y corte entre las dos grandes partes, porque frente a la estructura métrica de las secciones primera a cuarta y sexta a novena —versos sin rima, libres, aunque con predominio de endecasílabos— la parte quinta está constituida por una serie de seguidillas con un estribillo, que recuerdan cierta poesía —culta— de tipo popular; lo mis-

mo la sección décima, que es un romance en octosílabos.

Las diez secciones

Hemos observado que existe una relación muy tangible entre cada sección de la primera parte y cada sección de la segunda, y además ciertos enlaces, tanto entre secciones contiguas, como entre las de la segunda con la primera parte. Primero veremos los paralelismos y contrastes entre secciones y luego algunas relaciones horizontales de enlace.

Las relaciones de oposición que veremos (las primeras) podrían esquematizarse, exagerando seguramente, así:

Introducción. La sustancia en busca de una forma	1————6	amor e idolatría de la sustancia por la forma
forma = vaso = Dios	2————7	forma = espejo de sí mismo
creación	3	8
	4	9
inteligencia = esterilidad	4	9
búsqueda de la forma = vida	5————10	encuentro de la forma = muerte

Se esperaba que, si en la primera parte se construyen y en la segunda se destruyen unos mismos conceptos, las secciones que componen cada parte también tuvieran cierto paralelismo en cuanto a su contenido y su colocación. Es decir, se esperaba que las secciones 1 y 6, 2 y 7, 3 y 8, 4 y 9, 5 y 10 trataran los mismos temas. Así sucede en la mayoría de los casos: por ejemplo, las secciones 1 y 6, son paralelas. La sección primera, además de tener una

pequeña introducción que resume en siete versos la problemática de todo el poema y que lo une, como en un círculo, a su punto final. Presenta después a la sustancia (agua) como fluido disperso en movimiento continuo, como

desplome de ángeles caídos
a la delicia intacta de su peso,

y a la forma como la única posibilidad de reconocerse y de ser que tiene la sustancia, como “un ojo proyectil que cobra alturas”. En su paralela, la sección 6, esta necesidad de la sustancia por reconocerse, se convierte en idolatría por las formas en sí.

Las secciones 2 y 7 tratan de la forma; la 2 identifica la forma y su símbolo, el vaso, con Dios primero, “circundante amor de la criatura”, y luego con un corte en el tiempo, “cóncavo minuto del espíritu”; su contraparte la 7 ve que el vaso-forma sólo es un “espejo ególatra / que se absorbe a sí mismo contemplándose” y habla del deseo narcisista de la forma por ser colmada por una sustancia.

Si la primera parte es una progresión y la segunda una regresión, se esperaría, como hemos dicho, que las siguientes secciones tuvieran una estructura simétrica del mismo tipo que las cuatro primeras. Sin embargo, el paralelismo no es del mismo tipo entre las secciones 3 y 8 ni entre 4 y 9. Sí hay paralelismo, desde luego, pero inverso, es decir, la correspondencia se da entre las secciones 3 y 9 y entre 4 y 8. Veamos el porqué de esta inversión. El orden del planteamiento teórico es: a) hay una unión de sustancia-forma; b) esta unión se da, tal vez, a través de un Dios que produce una mecánica un tanto infantil, al crear de la materia informe lo bueno y lo malo al mismo tiempo; c) esa creación es producto de un sueño, mecánico

también, que concibe lo que no existe; d) ese sueño es, en última instancia, la inteligencia estéril del hombre. Para deshacer este encadenamiento teórico y poder terminar en el principio, que es la negación del ser —el quebranto mismo de lo creado— Gorostiza invierte los elementos, y al sueño, contraparte de la inteligencia, lo coloca lógicamente antes de la descreación, antes de describir en detalle la muerte, el proceso sistemático que conduce al universo hacia la nada.

Quedan entonces como paralelas la sección 4, que equipara la inteligencia a un sueño estéril, “¡Oh inteligencia, soledad en llamas / que todo lo concibe sin crearlo!”, y la 8, que muestra que el sueño de ser de la inteligencia es solamente “el deleite de morir”. “En los sordos martillos que la afligen / la forma da en el gozo de la llaga / y el oscuro deleite del colapso.”

Las secciones 3 y 9 resultan también simétricas: creación-descreación. Es importante notar que son las más largas del poema: la 3 tiene tres partes y la 9 tiene siete. En la 3 hay cierta alegría por la posible organización del mundo, aunque se vislumbra ya un principio de caos, en esa graciosa “infantil mecánica”, que conlleva una contraparte cruel, la creación de su propio infierno:

Pero aún más —porque inmune a la mácula,
tan perfecta crueldad no cede a límites—
perfora la sustancia de su gozo
con rudos alfileres.

Es decir, la creación del universo es producto de un juego irresponsable de Dios:

Mirad con qué pueril austeridad graciosa
distribuye los mundos en el caos,
los echa a andar acordes como autómatas.

La sección 9 es la más extensa del poema. Al empezar, se llega a la conclusión de que lo formado no es agua ni vaso, forma ni sustancia, sino quebranto, muerte. El preciso momento de la muerte es el centro de una espiral formada por todas las muertes que velozmente se encadenan entre sí:

un instante, no más,
 no más que el mínimo
 perpetuo instante del quebranto,
 cuando la forma en sí, la pura forma,
 se abandona al designio de su muerte
 y se deja arrastrar, nubes arriba,
 por ese atormentado remolino
 en que los seres todos se repliegan
 hacia el sopor primero,
 a construir el escenario de la nada.

Y aquí empieza entonces a construirse el “escenario de la nada”. Primero viene el quebranto de la poesía y de toda la belleza, luego la muerte del lenguaje, la involución o regresión de los animales que “deshacen su camino hacia las algas”, la de las plantas, que “presas de un absurdo crecimiento / se desarrollan hacia la semilla, / hasta quedar inmóviles”; la de los minerales que “regresan a sus nidos subterráneos / por las rutas candentes de la llama”, y por último, la desaparición de todos los seres, que se devoran unos a otros y desembocan en la nada, donde incluso Dios parece no existir:

en donde nada es ni nada está,
 donde el sueño no duele,
 donde nada ni nadie, nunca, está muriendo
 y solo ya, sobre las grandes aguas,
 flota el Espíritu de Dios que gime
 con un llanto más llanto aún que el llanto,
 como si herido —¡ay, Él también!— por un cabello,
 por el ojo en almendra de esa muerte

... que emana de su boca,
 ... hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta.

La parte 9 es tan larga y tan simétrica porque probablemente quiere reflejar uno de los ciclos vitales o mortales: ir de la belleza más elevada, o más elaborada por los hombres, hasta las piedras.

Parece claro, por todo lo dicho anteriormente, que la inversión en el paralelismo entre las secciones 3-8 y 4-9 responde a la necesidad de establecer una circularidad entre la creación y el caos.

Las últimas dos secciones de cada parte, 5 y 10, como ya hemos visto, son también paralelas, desde un punto de vista de la expresión, y constituyen el corte y el contraste entre el discurso progresivo de la primera parte y el discurso regresivo de la segunda. La búsqueda de la forma se da en la 5a. sección: el agua, —que no huele, que no sabe, que no luce, quiere contemplarse, quiere ver qué es; y en la 10a. se da el encuentro de la forma: la muerte, a través de la réplica de un juego: “¡tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo” y el diablo es “este morir incesante” y es también “una muerte de hormigas / incansables, que pululan / ¡Oh Dios! sobre tus astillas”. Esta sección empieza y termina con el “perpetuo instante del quebranto”.

Relaciones de enlace

Aunque cada sección es un ciclo bastante completo en sí mismo, es también un eslabón de una cadena unido a otro eslabón. Hay en la mayoría de los casos una especie de introducción, el desarrollo del concepto principal y el esbozo de otro que se convierte en principal en la siguiente sección. Es decir, el final de una sección es el principio de otra. Muchas veces se repite literalmente, en cada sección, un verso de la anterior.

Estas repeticiones constantes —que también dejan ver el orden cíclico del universo— se introducen, por lo general, a través de una construcción adversativa, con las conjunciones *mas*, *pero* o *no obstante*.

Las primeras cuatro secciones están encadenadas una a una. La segunda sección empieza repitiendo literalmente un verso del final de la primera, “Mas que vaso también mas providente”. La tercera repite un verso del final de la segunda, “Pero en las zonas ínfimas del ojo”, y además recordemos que es la más larga de la primera parte—, tiene otra serie de enlaces internos, que consisten en introducir cada nuevo concepto con una oración adversativa del mismo tipo que las que introducen las secciones: “Mas en la médula de esta alegría” ... y “Mas nada ocurre, no solo este sueño”. La cuarta sección repite un verso de la tercera, aunque sin construcción adversativa (“Oh inteligencia, soledad en llamas”), porque aquí, al negarse el valor de la inteligencia, se resuelve —se cierra— definitivamente el problema.

En la segunda parte los enlaces son distintos. La sección 6 repite un verso de la primera sección del poema (su correspondiente en contenido) “En el rigor del vaso que la aclara”, quizá para volver a empezar el mismo ciclo, ahora en su parte regresiva; tampoco aquí hay construcción adversativa. En la sección 7 hay una glosa de un verso de la 6 “Pero el vaso en sí mismo no se cumple”, y en la 8 se repite este mismo verso, sutituyendo *vaso* por su casi sinónimo *forma*, “Mas la forma en sí misma no se cumple”.

La sección 9 vuelve a repetir un verso de la primera sección del poema, para terminar definitivamente con el ciclo, “En la red de cristal que la estrangula”. También, como la sección 3, ésta tiene una serie aún mayor de enlaces. Cada una de sus siete partes —que, por cierto tienen alguna corresponden-

cia, en sentido inverso, con los siete días o etapas de la creación—, está introducida por un mismo tipo de construcción: siempre oraciones causales introducidas por *porque* y siempre repeticiones o glosas de un verso de la parte precedente. Por ejemplo, la parte que habla de la regresión de los minerales empieza con un verso que se refiere a las plantas de la subsección anterior, “Porque desde el anciano roble heroico”.

Hemos intentado vislumbrar algo de esa gran red de relaciones sobre la que está construido el poema de Gorostiza. Aunque lo visto es muy poco, surge una última antagonía también simétrica quizás, fuera del poema, o dentro, tal vez: la fuerza y la vida de la poesía, frente a la construcción filosófica de escepticismo que lo niega todo. En realidad Gorostiza vivía en esta paradoja; en su “Notas sobre poesía” dice:

En poesía, como sucede con el milagro, lo que importa es la intensidad. Nadie sino el Ser Único más allá de nosotros, a quien no conocemos, podría sostener en el aire, por pocos segundos, el perfume de una violeta. El poeta puede —a semejanza suya— sostener por un instante mínimo el milagro de la poesía.

Y dentro del poema está siempre presente ese

...minuto quizá que se enardece
hasta la incandescencia,
que alarga el arrebato de su brasa,
ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.

***El siglo de las luces* de Alejo Carpentier y la novela histórica**

Ana Rosa Domenella

Alejo Carpentier, escritor cubano formado dentro de la tradición europea, ha perseguido, como obsesión, una imagen reveladora de América Latina; una imagen que desnude las imposturas históricas y culturales que hemos sufrido como países colonizados.

En *El reino de este mundo*, *El acoso*, *El siglo de las luces* y también en *Concierto barroco*, parte de cierta documentación histórica y de la visión de momentos revolucionarios para crear su mundo literario. Con frecuencia ha declarado que no le interesan los problemas psicológicos individuales, sino los amplios escenarios y los movimientos colectivos.¹

¹ "Amo los grandes temas, los grandes movimientos colectivos. Ellos dan las más altas riquezas a los personajes y a la trama" (Confesiones sencillas de un escritor barroco", cit. en Müller Bergh 1972, p. 27), y con motivo de la celebración de su septuagésimo aniversario, Carpentier declaró en La Habana que con el triunfo de la Revolución Cubana el destino de la narrativa hispanoamericana debe ser, una vez más, la novela épica; manifestó, además, sus dudas sobre la novela introspectiva [*Excelsior* (México, D. F.), 29 diciembre, 1974, p. 21].

Si clasificamos *El siglo de las luces* como “novela histórica” pueden aplicársele algunas de las premisas que Georg Lukács, desde una perspectiva del arte como forma de conocimiento, exige para este género (o subgénero). El crítico marxista erige como modelo la obra de Walter Scott, heredero de la novela social europea del siglo XVIII, por una serie de razones que reivindica como valederas para el realismo crítico en general.

Para Lukács la ambigüedad que se presenta entre la época en que se desarrolla la novela y el momento desde donde escribe el autor es una cuestión de perspectiva histórica; una perspectiva que no puede ser demasiado inmediata porque no permitiría desbrozar con la suficiente profundidad el proceso narrado, ni tampoco demasiado lejana o ajena al contexto del escritor porque se correría el riesgo de caer en lo abstracto.

La singularidad histórica de una época debe captarse presentando personajes que, en su psicología y destino, sean representativos de corrientes sociales significativas, sostiene el crítico húngaro (*Lukács 1966*, pp. 15, 40-44). En este aspecto tanto Víctor Hughes, “personaje histórico”, como Esteban y Sofía, personajes imaginarios, responderían a estas condiciones. Los jóvenes son representantes de la burguesía comercial criolla, del ala liberal de la misma, vinculados a organizaciones que gestaban, en lo teórico, los futuros movimientos independentistas de Latinoamérica. Carlos, personaje secundario que abre y cierra la novela, es el próspero burgués habanero, quizás lo que hubiesen llegado a ser Esteban y Sofía de no haber escuchado los reclamos de una participación activa en los acontecimientos, en la Historia. Carlos representa a esa burguesía criolla que aunque se oponga a la dominación de España, terminará por

afianzar su poderío económico como mediador de nuevos colonialismos, después de una Independencia que no será más que otra revolución a medias. De ahí la importancia de la sólida casa paterna como mundo cerrado, donde los adolescentes inician su vida caótica después de la muerte del padre y en donde Esteban y Sofía trastocan su existencias al recibir el aldabonazo que marca la entrada de Víctor Hugues, el intruso, el que suplantarán la figura del padre. Al final de la novela el mismo Carlos, personaje relegado, reaparece a reunir las pertenencias del primo y la hermana en Madrid y cerrar otra casona solariega, y también la narración. Según un ensayo de Julio Ortega sobre *El siglo de las luces*, Carlos “nos anuncia que el lado estable de esa clase cierra el capítulo liberal y prosigue el suyo propio” (Ortega 1972, p. 203).

En cuanto a Victor Hugues, como “individuo histórico” cumpliría las características fijadas por Lukács para el tratamiento de este tipo de personajes. No es un héroe fundamental de la Revolución Francesa, como lo sería Robespierre, sino un personaje oscuro pero representativo de los que accedieron al poder en esos momentos.

Tiene carácter dramático —rasgo acentuado por los aspectos teatrales de la narración— y une su destino al proceso y evolución de la Revolución Francesa. Carpentier descubrió la existencia de Víctor Hugues en una escala forzosa en la isla Guadalupe y posteriormente continuó una minuciosa investigación en archivos de Francia y las Antillas. La evidencia del dato histórico está patentizada en un apéndice del texto que el autor titula: “Acerca de la historicidad de Victor Hugues”, de modo que el referente es evidente, casi explícito, difícilmente descartable. Habría que investigar el nivel transformativo operado desde el

dato documental a la concreción narrativa, pero no es ése el propósito del presente trabajo.

Lo que realiza Carpentier, acorde a las premisas de Lukács, es el libre uso del material histórico basándose en un amplio conocimiento de la época y logrando, de este modo, una gran riqueza y flexibilidad creadora. Lukács ejemplificaba esta característica con la obra de Shakespeare quien no reproduce fielmente el vestuario ni el lenguaje de los momentos históricos o países donde ambienta sus tragedias pero que, sin embargo, permite al lector captar la génesis y proyección histórica de las figuras señeras. En *El siglo de las luces* puede comprenderse porqué el siglo XVIII en las Antillas tiene como representante a un hombre como Víctor Hugues para resolver los problemas de traslado de la Revolución Francesa desde Europa a América.

El fondo histórico de *El siglo de las luces*, igual que el de *El reino de este mundo*, no desaparece sino que se proyecta en el texto a través de la categoría de la "particularidad" expuesta por Lukács en *Prolegómenos a una estética marxista* (1957). La categoría de la particularidad cumpliría la función de mediadora en el movimiento dialéctico de la universalidad a la singularidad y a la inversa, constituyéndose en un centro de superación de ambos polos. Para Lukács la realidad, que es contradictoria, tiene leyes propias, un movimiento y también una dirección progresiva; es una y la misma para el reflejo científico y el reflejo estético. Tanto el reflejo estético como el científico tienden a reproducir la totalidad de la realidad en la rica gama de sus determinaciones, conexiones y leyes a través de la categoría de la particularidad que tiene características peculiares en cada uno de los citados "reflejos". La validez de la particularidad —en este caso la recreación de un momento preciso

de los movimientos revolucionarios de las Antillas, Latinoamérica y Europa a través de determinados personajes— será tanto más profunda (para Lukács) en la medida en que el artista descubra el mayor número posible de mediaciones; o sea en la medida que refleje objetivamente, la realidad como totalidad. Una totalidad que según el crítico húngaro no debe ser “extensiva” —como en Musil— sino “intensiva”.² Aunque puede criticársele a Lukács el pretender aparejar el reflejo estético al científico en su exigencia de abarcar la totalidad y además el erigirlo como criterio valorativo, existe en la novela de Carpentier una exposición medular de esa época histórica que proyecta sus contradicciones a todo el proceso revolucionario de Latinoamérica y marca un hito fundamental en el desarrollo del mundo moderno.³

Si *El siglo de las luces* logra recrear el ambiente de las Antillas en época de la Revolución Francesa, planteando problemas que se prolongan hasta nuestros días, habría que elucidar hasta qué punto la novela refleja los medios de producción de ese contexto o responde al presente desde donde se escribe el texto;

² La relación entre lo particular y lo universal ha sido discutida por la filosofía desde Platón y Aristóteles. El problema mantuvo su vigencia a través de la Edad Media en la lucha entre nominalismo y realismo y la dicotomía se repite en las investigaciones modernas que van del empirismo de Locke al positivismo lógico de Carnap.

El materialismo, en cualquiera de sus variantes, reconoce la existencia de lo singular. El materialismo dialéctico supera la contradicción tradicional entre lo universal y lo singular, descubriendo las mediaciones entre ambos y reconociendo que la realidad es cambiante. Para el materialismo dialéctico la particularidad es la categoría que refleja, en el pensamiento, la mediación entre lo universal y lo singular en la realidad objetiva.

³ También podría analizarse este fondo histórico de la novela a través del procedimiento que el formalista Sklovsky denominaba de “singularización”, que consiste en permitir que se exponga el acontecido como representado.

en este caso Latinoamérica y más específicamente las Antillas y Venezuela entre 1956 y 1958.

En cuanto a la necesidad, vista por Lukács para la novela histórica, de conservar el aspecto cotidiano pues los individuos y los pueblos siguen repitiendo los gestos simples, imprescindibles, incluso al margen de las grandes catástrofes o cambios radicales (*Lukács 1966*, pp. 37-38), se encuentra en Carpentier quien, con innegable talento narrativo, recrea la vida íntima, cotidiana, de sus personajes y la esboza en el pueblo. A Víctor Hugues se lo presenta llorando cuando le queman su propiedad. "Su vida estaba puesta a punto cero, sin compromisos que cumplir, sin deudas que pagar, suspendido el destruido pasado y el mañana inimaginable" (p. 87). El narrador capta un instante del presente, vivido como insuperable por el personaje, pero que los acontecimientos posteriores se encargan de señalar como un detalle menudo aunque sí representativo. Además están presentes siempre las comidas, los vestidos y el mobiliario que rodea a los personajes y ambienta la acción.

Las acciones de los protagonistas se van tejiendo sobre problemas políticos, económicos y psicológicos de los miembros de la burguesía criolla, de los representantes de gobiernos colonialistas y en un marco de sucesivos levantamientos de esclavos. A pesar de que el enfoque de la narración no esté dado aquí —como en *El reino de este mundo*— desde la perspectiva de un personaje del pueblo —como lo es Ti Noel— sino desde "arriba",⁴ desde los conflictos de los representantes de las clases superiores, puede re-

⁴ Lukács sostiene que debe revelarse la conexión entre la vital espontaneidad de las masas y la máxima conciencia histórica posible de los personajes principales; o sea que se aclare que "abajo" se encuentra la base material y la razón explícita, literaria, de lo que ocurre "arriba" (*Lukács 1966*, p. 51).

construirse en *El siglo de las luces* la importancia de los factores estructurales sobre la ideología de los protagonistas. Víctor Hugues cuando aún es un comerciante masón sostiene que el contrabando, que él practica, es una forma de lucha contra el monopolio español, y que veía a la gente de Cuba “como dormidas, inertes, viviendo en el mundo intemporal, marginado de todo, suspendido entre el tabaco y el azúcar” (p. 70). Éstas son las materias primas que Cuba proveía al imperio español, dentro de un cierto marco de prosperidad para los terratenientes y los intermediarios. En el aspecto político el personaje secundario Sieger, cultivador de Cayena (Guayana francesa) dice: “Este país sólo puede interesar ya a los especuladores, amigos del gobierno. O se es político o se es testaferra” (p. 243). El mismo Sieger realiza el resumen de los levantamientos de esclavos desde Brasil a las Antillas, para demostrar que ya germinaba la rebelión antes de la llegada del famoso Decreto Pluvioso del año II en el que, teóricamente, se abolía la esclavitud; esclavitud que reimplantaría más tarde Napoleón. Ese decreto del Año II siempre fue utilizado según los intereses de una política colonial, en busca de carne de cañón en las guerras entre metrópolis imperiales por sus posesiones de ultramar.

En el aspecto psicológico de los personajes el paternalismo de Víctor Hugues es evidente tanto en la relación con sus amigos cubanos como ejerciendo sus funciones de dictador. Víctor desenmascara al falso protector de los huérfanos —el Albacea— que pretendió asumir las funciones paternales y lo reemplaza. En su gobierno de la Guadalupe manifiesta públicamente su desprecio por los negros, que le creaban problemas con sus exigencias libertarias, y su preferencia por los indios caribes, casi diezmados por entonces: le agradaban por su orgullo, su agresivi-

dad, su altanera divisa de "sólo el caribe es gente" (p. 158), en una típica actitud de paternalismo colonialista. Además aparece como dueño del Logos, del lenguaje, es el que dicta las leyes, el que ordena y ejecuta; una y otra vez el texto lo une a la guillotina como formando una sola máquina despótica.

A través de personajes humanizados y no de simples entelequias, logra Carpentier recrear una época pretérita, teniendo en cuenta el uso de los diálogos que, según Lukács, permiten la concreción e intensificación de los acontecimientos. Ciertos críticos han señalado el poco uso de los diálogos por parte del escritor cubano, carencia que relacionan con su "excesivo" descriptivismo; sin embargo hay que hacer notar que Carpentier prefiere trabajar la narración con largos monólogos indirectos, expresados a través de un narrador que oculta o confunde su punto de vista con el de los personajes. Hay una verdadera voluntad de privilegiar la escritura frente a una tradición oral que utiliza más profusamente los diálogos directos.

El lenguaje de *El siglo de las luces* no es arcaizante, o sea, no pretende reproducir el lenguaje del siglo XVIII —arcaísmo criticado por Lukács al *Salambó* de Flaubert—; pero el problema del arcaísmo es más complejo, ya que habría ciertas palabras que designarían objetos arcaicos o una determinada atmósfera pasada. Por ejemplo en la primera descripción de La Habana se habla de "cimborrios" para designar las cúpulas, o el cuerpo cilíndrico que descansa sobre los arcos torales sirviendo de base a las cúpulas; cuando Esteban llega al París revolucionario ve a "forasteros bigardos", que es la forma como se denominaba a los frailes de vida libre y desenvuelta; se habla también de los atentados perpetrados contra su "es-carcela", debido a la vida de disipación que llevara

con Víctor Hugues en París. Escarcela era una especie de bolsa que se usaba pendiente de la cintura para el dinero. Este uso del lenguaje le sirve al autor para concretizar una época y a la vez por un afán de universalizar su obra.

Carpentier maneja un bagaje cultural prolífero en cuanto a información literaria, pictórica y musical de la época, aunque por lo general son referencias a datos o modelos reconocibles aún hoy. Si el lector logra manejar toda esa amplia gama de datos culturales eso le permite multiplicar las connotaciones y riqueza de su descodificación, pero en caso contrario la erudición de Carpentier no obstruye la comprensión del texto porque el lenguaje utilizado es contemporáneo, sin neologismos ni regionalismos, y la historia o historias que se narran son perfectamente legibles.

Así, en términos generales, puede decirse que ninguno de los tres pecados censurados por Lukács en la novela histórica decadente aparecen en *El siglo de las luces*; éstos son: a) el monumentalismo; b) la deshumanización y desanimización de la historia, y c) la privatización de la historia (*Lukács 1966*, p. 242).

En cuanto a los objetos, que para Lukács sólo tienen significación e importancia en función de la actividad humana, adquieren gran relieve en *El siglo de las luces* y más aún en *El recurso del método*; incluso en esta última novela llegan a sofocar la acción debido a un lenguaje que la crítica ha clasificado como excesivamente descriptivo y nominalista.⁵ Esta profusa

⁵ Julio Ortega (ob. cit.) habla de "un mundo abigarrado y prolijo de objetos suntuarios que el autor se complace en nominar y describir..." (p. 203); Rodríguez Monegal dice que *El siglo de las luces* es neoclásica y artificiosa (*R. Monegal 1966*); también es conocida la mordaz parodia que de la escritura de Carpentier hace Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*.

utilización de objetos tiene una razón de ser en la novelística latinoamericana; en América los objetos están íntimamente ligados a una realidad de tipo colonial; nuestros países han sido, y lo siguen siendo en gran medida, un gran mercado, una inagotable exposición de productos exóticos o imprescindibles para las metrópolis, y a su vez, los objetos artísticos y manufacturados que llegan a las colonias están cargados de la aureola prestigiosa que presuponen los modelos. Los objetos aparecen en esta novela, como en *El reino de este mundo* y en casi la totalidad de la obra de Carpentier, amontonados en series de contigüidad y no de selección, hecho que se relaciona no sólo con la mencionada idea de las colonias como mercados sino también con la carencia de un origen conocido de esos objetos y muchas veces de un justificativo cultural o económico. La posición de Julio Ortega sobre este problema de los modelos es distinta, aunque podría relacionarse también dentro del problema más amplio del colonialismo; él sostiene que este mundo de "objetos ideales" mantenido un poco al margen de los hechos y aún contra ellos "testimonian más altas y pacientes virtudes humanas..." y son comprendidos como "conquista y desafío casi intemporales, como territorio privilegiado y superior", en resumen, la cultura como un modo de salvarse de la historia (*Ortega 1972*, pp. 203-204).

En cuanto al tema de la revolución los críticos de la obra de Carpentier han fluctuado entre considerarlo escéptico frente a los movimientos revolucionarios, ya que éstos nunca alcanzarían los postulados teóricos—de allí la ejemplificación con el mito de Sísifo— y los que lo presentan como escritor revolucionario, aun lamentando que no aparezca en su obra la suficiente claridad ideológica, o que no se especifique mejor la estructura económica. Desde nuestro

punto de vista Alejo Carpentier asume una actitud crítica, que lo aleja tanto de la utopía como del pesimismo, frente a la historia de Latinoamérica (tantas veces falseada por el ditirambo o la interpretación sectaria). Sus narraciones no dicen que los sangrientos levantamientos populares sean infructuosos, pero tampoco afirman un éxito absoluto que no se ha dado en la realidad.⁶ A una teorización abstracta opone siempre una realidad compleja, en lo individual y social, que rompe con los esquemas *a priori*, pero rescata esos momentos privilegiados que preceden a las grandes convulsiones sociales; momentos en que se vive con plenitud un presente destinado a plasmar cambios trascendentales.

Esteban, acodado en la borda del “Amazon” piensa en la leyenda de los indios caribes y la Tierra de Promisión: “según el color de los siglos, cambiaba el mito de carácter, respondiendo a siempre renovadas apetencias, pero siempre el mismo: había, debía haber, era necesario que hubiese en el tiempo presente —cualquier tiempo presente— un Mundo Mejor (p. 253). Antes de partir a la aventura todas las posibilidades se viven como reales, pero la utopía se resquebraja frente a una realidad que siempre es más rica y dolorosa que los mundos imaginarios.

Aquí, como en la mayoría de los relatos de Carpentier, el “mensaje” es transparente y además de una fuerza tal que difícilmente pueda eludirse de tomarlo en cuenta en el nivel de lo meramente representado. Hay, quizás, detrás de este tono toda una tradición

⁶ De la siempre postergada trilogía sobre la Revolución Cubana sólo apareció un relato corto titulado *Los convidados de plata*, donde el narrador presiente que en realidad han ocurrido cambios fundamentales, a pesar de que como intelectual vea a los milicianos como seres de otro planeta (Alejo Carpentier, *Los convidados de plata*. Sandino, Montevideo, 1972, 66 pp.).

de literatura didáctica, admonitoria, de proyección ejemplar que marcó a gran parte de las obras literarias escritas en nuestros países.

En resumen *El siglo de las luces* puede clasificarse, dentro de la muy discutible subdivisión de géneros literarios, como “novela histórica”; una novela que elige la historia para comprender mejor el presente y sus posibilidades a través del análisis del pasado. Como los conflictos colectivos y la inscripción épica son algunos de los propósitos explícitos de Carpentier, hemos recurrido al teórico del realismo crítico Georg Lukács, para este enfoque parcial de una novela que ofrece una multiplicidad de proyecciones.

Aceptando la teoría de que la novela es el género que reemplazó a la epopeya en la etapa capitalista de la sociedad, Lukács —quien nunca rompió totalmente con la tesis de *Teoría de la novela* (1915), le sigue exigiendo a la novela en su trabajos finales que conserve una cierta objetividad histórica— propia del poeta épico— y que tienda a una visión totalizadora que ya no se da con la misma naturalidad con que se dio en la época heroica de la humanidad.

Esta visión totalizadora y la siempre parcial “objetividad” histórica puede encontrarse en las páginas de *El siglo de las luces*.

El discurso histórico y el literario en *El mundo alucinante* de Reynaldo Arenas

María Teresa Miaja de García

La novela de Reynaldo Arenas, *El mundo alucinante*,¹ se ofrece como un relato en el que aparecen mezclados dos discursos: el histórico y el literario. Paralela a una relación de las aventuras vividas por un destacado personaje en la historia de la Independencia de México, Fray Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra, al autor de la novela presenta una serie de visiones de esos mismos hechos con las que recrea al discurso histórico, dándose a éste cada vez un nuevo matiz. La novela de Arenas se desarrolla así en dos planos: el plano realizador de la historia, que respeta la realidad y aprovecha los datos históricos, y el plano desrealizador de la historia, que se encarga de “destruir” esa realidad por medio de “alucinaciones” que la vuelven imprecisa y confusa.

Este doble proceso de reconstrucción y de destruc-

¹ Reynaldo Arenas. *El mundo alucinante*, Diógenes, México, 1969, 222 pp.

ción de la historia, lo logra el autor principalmente mediante la estructuración peculiar que le da a su novela. En ella la mayoría de los hechos son presentados a través de lo que llamo una triple visión. Utilizando los tres primeros pronombres personales, el autor enfoca un mismo hecho desde tres ángulos. El *yo* de la primera persona presenta la visión autobiográfica (en ella van mezclados principalmente las *Memorias*² de Fray Servando y todo el material histórico que Arenas confiesa, desde el prólogo de la novela, haber aprovechado para la reconstrucción de los datos biográficos de su personaje); el *tú* por medio del cual el autor establece un diálogo (unilateral) con Fray Servando, y en el cual amplía y corrige la historia o la crónica histórica; y el *él* de la tercera persona mediante el cual Arenas aparece como un tradicional autor omnisciente que presenta su visión de la historia.

Benveniste señala que entre el *yo* que habla o emite un discurso (que en este caso relata la historia) y el *tú* que recibe ese enunciado, se establece una relación de interdependencia que deja fuera al *él*. Esta tercera persona es la “ausente” o, aún más, es la forma de “no-persona”, puesto que aparece cuando la persona no es designada directamente y, sobre todo, en la expresión denominada “impersonal”, ya que “*él* puede ser una infinidad de sujetos— o ninguno”. Su función principal es la de marcar “la ausencia de lo que califica específicamente al “yo” y al “tú”. Es decir, que “todo lo que está fuera de la persona estricta, fuera del “yo-tú” recibe como predicado una forma verbal de la “tercera persona y no puede recibirlo de otra”.³

² Fray Servando Teresa de Mier, *Memorias*, 2 t., ed. y pról. de A. Castro Leal, Porrúa, México, 1971, 280; 320 pp.

³ Emil Benveniste, *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1971, p. 166.

En la novela domina el punto de vista del *yo*, que ejecuta el mayor número de acciones. Arenas subraya con esto el aspecto autobiográfico de su obra. Los pronombres *tú* y *él* se utilizan menor número de veces en la novela, y parecen estar colocados en el mismo nivel. Con estas dos visiones mantiene una recreación de la historia en su mundo de ficción. De los treinta y cinco capítulos que componen la novela, treinta de ellos van precedidos por *yo*, catorce por *tú* y otros catorce por *él*. Por lo tanto no siempre se presenta un hecho desde los tres puntos de vista. A veces aparecen las tres presentaciones (alterando su orden de aparición). Esto ocurre en los capítulos 1-4 y 7-10; en ellos se caracteriza al personaje principal y se dan las causas por las cuales él se ve obligado a desenvolverse como un rebelde y a actuar como un aventurero en el resto de la novela. Hasta el octavo capítulo la acción ocurre dentro de un mismo ámbito espacial, México: comienza en Monterrey, ciudad natal del fraile; sigue en la ciudad de México, donde se convierte en fraile y predicador de gran fama, y termina con su encarcelamiento en San Juan de Ulúa, Veracruz. Siete de los capítulos van precedidos por dos pronombres. Casi todos ellos se refieren a acciones que ocurren en el extranjero: Francia, Italia y E.U., lugares en los que Fray Servando se prepara para luchar por la Independencia de su patria y su reivindicación personal. Finalmente, veinte de ellos son precedidos sólo por un pronombre (en la mayoría de los casos *yo*) y en éstos se refieren las aventuras y huidas constantes del fraile.⁴

Mediante el proceso de realización y desrealización

⁴ Este aspecto de la novela me interesa mucho y pienso profundizar en él en un trabajo futuro. Por ahora sólo lo señalo, porque me parece que tiene gran importancia como elemento estructurante de la obra.

de la historia, el relato queda situado en una encrucijada entre lo real y lo ficticio. Dentro de él está lo "creíble" o verosímil, que se apoya en el material histórico, y lo inverosímil, que sólo se explica como perteneciente al mundo fantástico.

"La elección de una base «histórica», es decir, de un discurso formalizado, constituye una garantía de autenticidad, pero también constituye una restricción de los posibles del texto" según afirma Gérard Genette.⁵ En *El mundo alucinante* ésta es una verdad a medias ya que la base «histórica» aparece mezclada con elementos irreales que la confunden y amplían. Arenas reconstruye el personaje histórico, su época y el medio ambiente físico, social y político dando a su novela los rasgos de "autenticidad" que son necesarios, según Genette (*loc. cit.*) para crear la "base de la relación de verosimilitud" dentro del relato; unido a esto aparecen los inverosímiles que conforman el mundo "alucinante" en el que ese personaje (y sólo él) se mueve y transforma.

Además de este doble juego entre lo histórico y lo alucinante, el relato se desarrolla sobre otra base binaria que es la de lo político y lo religioso, en la que el fraile debe participar desde su nacimiento hasta su muerte.⁶

Reynaldo Arenas aprovecha toda la riqueza que le brinda el personaje real para la creación de su trabajo de ficción. Para ello sigue el mismo orden de las *Memorias* del fraile en su relato, aunque rompe ese orden al presentar un mismo hecho desde diferentes puntos de vista, con lo cual cambia totalmente la es-

⁵ Gérard Genette, "La escritura liberadora: lo verosímil en la *Jerusalén liberada* del Tasso". *Lo verosímil*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pp. 34-35.

⁶ Hijo del gobernador del Nuevo Reino de León, Servando ingresa a la orden dominica a los catorce años y desde entonces su participación en ambos campos es constante.

estructura de la narración. Mediante diferentes recursos transforma el mundo "real" que se va convirtiendo en el "otro": el de las alucinaciones. Algunos de estos recursos son: a) históricos (precisan lo verosímil): carácter y personalidad de Fray Servando y situación política, religiosa y social de la época; b) formales (marcan la transición entre lo verosímil y lo inverosímil): recurso transformadores como: juegos de palabras, hipérbole, personificación, y c) los que llamo "salidas" (indican lo inverosímil o fantástico): metamorfosis, apariciones, alucinaciones.

a) Es innegable la importancia que tuvo Fray Servando como figura histórica y política en la época en que le tocó vivir en México, la cual logró gracias a su afán de lucha por sus ideales y a su carácter aventurero. Fray Servando fue un hombre multifacético y esto lo supo aprovechar y transmitir Reynaldo Arenas en su obra. L. Alamán en su *Historia de México*⁷ describe al fraile como un hombre con una mentalidad especial para buscarse problemas y aventuras a causa de su espíritu rebelde, egocentrista y fantasioso. Fray Servando aparece en sus *Memorias* y también en la novela de Arenas como el héroe y el eje de todas las acciones. Los demás son siempre los enemigos, los injustos, los perseguidores, los torturadores, los que no entienden. Su carácter tempestuoso y alborotado le acarrea muchas desgracias, que al final siempre logra resolver gracias a su simpatía, don de gentes y bondad natural. Todo esto combinado con su obsesión de disculparse constantemente y por todos los medios por el famoso sermón que dio con falta de convicción y sobre de vanidad,⁸ y sus ideas peculiares como la de

⁷ Lucas Alamán, *Historia de México*, T. V, libro 2, apud A. Junco, *El increíble Fray Servando, psicología y epistolario*, Ed. Jus, 1959, p. 20 (Núm. 66).

⁸ El 12 de diciembre de 1774, ante el Virrey, el Arzobispo

autonombrarse obispo de Baltimore y la de pertenecer a la nobleza, hacen de este personaje un terrible y a la vez simpático enemigo, tanto dentro de la historia como de la novela.

Como ya indiqué, el relato de Arenas se mantiene bastante fiel a los datos del autor de las *Memorias* y sigue el mismo orden en la presentación de los hechos, aunque los estructura de manera distinta. Fray Servando nació en la capital del Nuevo Reino de León, Monterrey, y fue hijo de familias con antecedentes nobles y "solar conocido" (*Mundo*, 98)⁹ pues por línea paterna estaba emparentado con los Duques de Granada y los de Altamirano (y éstos en matrimonio con los de Mioña) y por la materna con familias de los primeros pobladores de la provincia neolonesa.¹⁰

El padre ocupó durante dos ocasiones la gubernatura del Nuevo Reino de León. Estuvo casado tres veces y repitió el nombre de sus hijas, de ahí que las Josefás que se mencionan en la novela tengan el mismo nombre siendo hermanas. En la realidad el padre acompañó a Servando a la ciudad de México para que ingresara en la orden de los Dominicos y en la novela de Arenas aquél viaja solo a la capital. Su discurso sobre Hernán Cortés, sus conversaciones con el Padre Mateo y el Lic. Borunda, su discutido sermón del 12 de diciembre de 1794 (cuando tenía 31 años), sus encarcelamientos, huidas, viajes, triunfos, penurias,

y los fieles, pronunció fray Servando un célebre sermón en la Colegiata de la ciudad de México, en el que afirmaba que la imagen de la Virgen de Guadalupe había sido impresa en la capa del apóstol Santo Tomás cuando éste había venido, en el siglo I, a evangelizar a los indios. En 1531 la Virgen había dado esa misma capa a Juan Diego, para que éste la entregara al Obispo Zumárraga y se le construyera un templo (*ibid.*, p. 11).

⁹ Desde ahora citaré la novela como *Mundo*.

¹⁰ Artemio de Valle-Arizpe, *Fray Servando*, Espasa-Calpe, México, p. 27.

fracasos, amistades y demás datos que se mencionan en la novela son reales. Todo esto, aunado a su espíritu rebelde e inquieto en una época de opresión política y religiosa, hizo que Fray Servando viviera amenazado por la hoguera y el encarcelamiento y que sufriera constantes persecuciones y torturas. Es precisamente este aspecto el que más aprovecha Arenas, pues mediante recursos fantásticos su personaje escapa a todas las opresiones y mantiene siempre la libertad de su espíritu. De él se sirvieron las autoridades civiles y religiosas para ejemplificar ante otros rebeldes (como el Padre Ayala que también ponía en duda la aparición de la Virgen de Guadalupe y la consideraba, igual que Fray Servando, una invención de los españoles para tener sojuzgados a los indios) lo que eran capaces de hacer. Su presencia era peligrosa en México y en España y por eso se ensañaron con él. Fray Servando no entró en el juego (que en el caso de un fraile no hubiera sido, supuestamente, tan difícil, pues tenía hecho un voto de obediencia y estaba acostumbrado a vivir en una celda), y por ello tuvo que sufrir y luchar durante cuarenta años. Sin embargo, el carácter de Fray Servando no le permitía ser así, de ahí que en la novela el rey de España le diga al fraile:

El Rey soy yo, y nada puedo hacer por ti [...] ¿Para qué quieres modificar lo que precisamente te forma? [...] No creo que seas tan tonto como para pensar que existe alguna manera de liberarte. El hecho de buscar esa liberación, ¿no es acaso entregarse a otra prisión más terrible? [...] Y además —añadió, mientras se disponía a marcharse—, suponiendo que encuentres esa liberación, ¿no sería eso más espantoso que la búsqueda?, y, aún más: ¿que la misma prisión en la cual imaginas que te encuentras? (*Mundo*, 95-96).

Sólo poco antes de su muerte se le reconoció su va-

lor y se le dio un lugar dentro de la vida política de México. Fray Servando ocupó por dos periodos la curul como diputado por el Nuevo Reino de León a partir del 15 de julio de 1822.¹¹ El presidente Guadalupe Victoria (Gral. Félix Fernández) le cedió una habitación en el Palacio Nacional, donde vivió hasta su muerte, a los sesenta y cuatro años de edad, el 3 de diciembre de 1827. Sentirse aceptado en su propia tierra después de tantos años de penurias y luchas era algo difícil de asimilar para un fraile acostumbrado a andar de trotamundos. Arenas rompe la secuencia temporal lógica dentro de su relato y con ironía alude a los homenajes póstumos (en este caso el de la calle con su nombre):

El fraile, que ya estaba fatigado del espectáculo, pidió permiso para retirarse hasta la gran habitación que el Presidente le había cedido en el palacio. "Qué calle debo tomar para llegar al palacio", preguntó el fraile, tan aturcido que ya no sabía siquiera dónde se encontraba. "Pues la calle de Fray Servando Teresa de Mier", le dijo un hombre muy mezclado de razas. Y el fraile, molesto, pensó que le había tomado el pelo, pero en cuanto levantó la cabeza vio su nombre sobre una placa negra y repetido en cada esquina de la calle por la que avanzaba" (*Mundo*, 192).

b) Dentro del aspecto formal son múltiples los recursos que constituyen esta novela. Por ahora sólo voy a mencionar tres de ellos: los juegos de palabras, el uso constante de hipérbolos y algunos ejemplos de personificación que aparecen en el relato.

Los juegos de palabras están en toda la novela en distintas formas. En algunos casos mediante la repetición de una palabra logra dar un ritmo interno al texto.

¹¹ A. Junco, *op. cit.*, p. 14.

Venimos del corojal. No venimos del corojal. Yo y las dos Josefás venimos del corojal. Vengo solo del corojal y ya casi se está haciendo de noche. Aquí se hace de noche antes de que amanezca. En todo Monterrey pasa así: se levanta uno y cuando viene a ver ya está oscureciendo. Por eso lo mejor es no levantarse. Pero ahora yo vengo del corojal y ya es de día. Y todo el sol raja las piedras. Y entonces: ya bien rajaditas yo las cojo y se las tiro en la cabeza a mis Hermanas Iguales. A mis hermanas. A mis hermanas. A mis her. (Mundo, 11).¹²

En otros el cambio de fonema en un mismo lexema que se repite a través de un pasaje contribuye a crear una atmósfera irreal en la que los objetos reales se convierten en fantásticos.

Los alacranes están cantando y todo está rojizo. [...] ¿Quién arrancó la mata de corojos? Él —dicen los alacranes que no cantan, saliendo de una piedra rojiza. Entonces el padre saca el cuchillo rojizo y llorando te corta la otra mano. La tercera. Y la siembra en el arenal rojizo. (Oscurece.) Todo está rojizo [...] Todo rojo. Y la arena centelleando entre las piedras (Mundo, 15).

La palabra fraile, que parece ser la clave dentro de este relato, unida a una serie de “ruidos” repetidos en combinación con ella, refuerza su significado y subraya una acción:

Pero para qué vas a contar esa vieja calamidad, *oh fraile, ah fraile*. Esa calamidad que nada tiene de original, pues todavía se repite. *Eh, fraile*, deja deja algo para las nuevas generaciones y sigue tus andanzas. *Upa, fraile. ¡Anda!, fraile. ¡Zas!, fraile. ¡Zas!, fraile*. Ahora dirás cómo fue que te escapaste de ese endemoniado sitio. Y cómo te hiciste de ciento veinte mil dólares, y ¡cómo fue que entraste al fin!, *¡ca!, fraile*, en tierras mexicanas. *¡Anda!, fraile. ¡Ea! ¡Viva!, fraile. ¡Jan!, fraile. ¡Yeu!, fraile*. (Mundo, 170).

¹² Los subrayados en las citas son míos.

Los cambios de tiempo en un verbo hacen que los pasajes de este relato de aventuras cobren más acción, como puede verse en este párrafo:

Entonces todos los muchachos empezaron a reírse a carcajadas sin que nadie los *oyera* más que yo, que *oigo* lo que no se *oye*. Yo *oía* las carcajadas que no se *oían* porque si el maestro las *oye* los *encierra* como me *encerró* a mí (*Mundo*, 11-12).

En otras ocasiones el juego se logra mediante oraciones explicativas, rimas, inclusión de mayúsculas donde no corresponden o encadenamientos temporales. Un ejemplo de las primeras es el siguiente:

Yo eché a correr por entre los troncos de las matas de corojos, llamando a mi madre. Pero en esos momentos mi madre estaba desemillando algodón- para sacarle el hilo- para hacerlo tela para venderla- para comprar un acoté- para cuando llegara el tiempo de sacar el aguamiel- para sacarla- para hacerla pulque- para venderlo- para comprar cuatro maritates- para regalarlos al cura- para que nos volviera a bendecir el ganado- para que no se nos muriera como ya se nos murió. Además: también ella estaba muerta (*Mundo*, 12).

En este párrafo las oraciones explicativas van formando una reacción en cadena que provoca una sucesión temporal de causa efecto y al final desemboca en una contradicción.

Todos estos recursos van mezclados con una constante negación de la realidad y continuos rompimientos temporales y espaciales.

Se puede afirmar que la novela está formada por una cadena de hipérboles. Incluso las transgresiones antes mencionadas de tiempo y espacio son logradas mediante este recurso, ya que, exagerando o disminuyendo el valor de los hechos, el autor rompe con un

“orden”, y saca al personaje o al objeto al que se refiere de sus límites naturales. Algunas veces la hipérbole sirve para destacar una acción y darle propiedades fantásticas.

Encerrado allí di un brinco queriendo alcanzar la ventana que tocaba casi las nubes. Pero nada. Di otro salto y tampoco. Y entonces empecé a dar chillidos. Y la puerta se abrió [...] Así fue que cogí un gran impulso casi agachado, y el brinco fue tan alto que la cabeza rompió las tejas y me elevé más arriba del techo y vine a caer en el capullo de una de estas matas de corojos donde había un nido de cernícalos y maté a la cernícala pues el otro cernícalo, que era más grande, trató de sacarme los ojos (*Mundo*, 12).

Lo mismo sucede con algunos personajes. Por ejemplo, la figura de la madre que —tanto en este relato, como en otros de Arenas— es una ambigua mezcla de ser fantástico y conciencia que reprocha al hijo su comportamiento, aparece descrita así:

Y allí, mi madre— con una vela encendida sobre la cabeza y una en cada dedo de las manos— me abre la puerta hecha una luminaria (*Mundo*, 13).

Las descripciones de los lugares que visita el fraile “trotamundos”, como lo llama Arenas, tienen mucho de real y de fantástico a la vez, como puede verse en la que hace de Madrid. Lo primero lo logra gracias a la visión de viajero sin recursos que recorre el mundo, más por necesidad que por placer, y la segunda gracias a la hipérbole.

Digo que son tan estrechas esas calles, que la gente tiene que caminar de lado y sin ver nunca el cielo, por lo cual cuando una persona va atravesando un tramo, la que viene en dirección contraria tiene que agacharse, treparse a una ventana o tirarse al suelo y esperar a que le

pases por arriba; y algunas veces se matan en esa discusión de quién es el que tiene que agacharse y quién el que va a cruzar por encima [...] En cada escalón vive generalmente una persona con todos sus familiares, que la gente va aplastando a medida que suben (*Mundo*, 78).

Además de la hipérbole, mencioné que la personificación es otro de los recursos frecuentes en la novela, y actúa siempre sobre plantas y animales. Curiosamente algunos de los casos de personificación se dan con seres vivientes que consideramos despreciables o que nos producen rechazo —ratas, murciélagos, alacranes, mulos, etc.— pero que en el relato resultan simpáticos:

—¡Al fin llegas!, dijeron las ratas. Y la voz fue multiplicándose por todo el convento que era una prisión. Al fin llegas, dijeron las voces. Y, de pronto, no fue más que un gran correr de ratas que lo abrazaban y lo tomaban de la mano (*Mundo*, 56).

c) En este tercer punto incluyo los aspectos desrealizadores, (del discurso histórico) que constituyen el lado inverosímil o fantástico del relato. Louis Vax¹³ dice que “El relato fantástico nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que, de pronto, se encuentran ante lo inexplicable”. En *El mundo alucinante* un hombre como nosotros es el que crea lo inexplicable, con lo cual el relato se convierte en algo totalmente fuera de lo real. Para lograr esto, Arenas, a través de Fray Servando, se vale de tres medios: sus transformaciones o metamorfosis, sus apariciones y sus alucinaciones.

El primero de ellos, el de las transformaciones, re-

¹³ Louis Vax, *El arte y la literatura fantástica*, Eudeba, Buenos Aires, 1965, p. 5, *apud* Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 36.

presenta un cambio —generalmente del personaje principal, pero también de otros personajes— que sirve para “huir” de una situación física determinada o de la realidad. Este cambio puede ser de dos tipos: mediante una metamorfosis o mediante un disfraz. Las metamorfosis forman parte del mundo alucinante en el que se mueve el fraile y los disfraces tienen su base en la realidad histórica de las *Memorias*.

Algunas veces el personaje principal se transforma en mata de corajo, ángel, ave, pez o agua.

Ya los sientes, caminándote por los primeros dedos. Ya te suben por las piernas llenas de hojas. Ya te rozan las nalgas . . . Estás en medio del arenal, llorando. Has echado a correr y los alacranes han alzado el vuelo y ya te arrancan los tallos. Ya te descapullan. Ya te desprenden las hojas. Ya bajan hasta las raíces (*Mundo*, 15-16).

Otras veces adopta un disfraz con el cual le es posible huir o engañar a sus enemigos y perseguidores. Así vemos que Fray Servando se convierte en esclavo negro, en el Dr. Maniau, en el Mesías para los judíos de la sinagoga de Bayona, en Lazarillo, en cronista para Lady Lyon (la esposa del Almirante Nelson), o en Obispo de Baltimore. El disfraz se convierte en máscara que cubre la realidad y la transforma en otra cosa. El personaje ya no es él mismo sino que es lo que su nueva realidad le exige.

Voy disfrazado. Me he convertido en un médico francés que ha muerto. Soy el doctor Maniau. *Ya yo no soy yo*. El doctor Maniau con dos lunares en los ojos (y una cicatriz encima de la nariz): mientras una niña mira hacia las nubes la otra baja hasta el suelo. *Yo, sin que me reconozca ni la madre que me parió* (*Mundo*, 103).

También los otros personajes participan de estos dos tipos de transformaciones (Metamorfosis o disfraz).

Curiosamente casi todos ellos cambian su apariencia normal por la de un animal. Así los habitantes de la ciudad de México, a causa de las inundaciones, comenzaban a convertirse en peces:

Y así sucedió que lo primero que vi al salir de nuevo a la calle fue a una persona llena de escamas; me horroricé al pensar en la enfermedad tan terrible que padecería, pero seguí andando y más adelante vi a otra en las mismas condiciones, y luego a otra y otra. [...] Y muchas se volvieron peces. Y otros, que tardaron más en *metamorfosearse*, quedaron en medio del cambio: mitad peces y mitad hombres. [...] El Virrey, que se había convertido en un hermoso pargo, pudo llegar hasta el océano y allí dicen que está: lanzando maldiciones, pero sin poder salir a la costa... (*Mundo*, 23-24.)

Y el caso de transformación más importante, después de las del fraile, es el que se opera en el fiero perseguidor de éste, ya que su habilidad para cambiar de ser humano en animal le permite seguir a su fantástico enemigo. Si no fuera así, Fray Servando tendría en su poder las ventajas del mundo real y las del mágico. Esto los pone en una situación de igualdad.

Al fin llegas. Y entonces, de entre el barullo de animales hambrientos, salió Francisco Antonio de León con un cuchillo entre los dientes y aplaudiendo. "Estás en mis manos" —dijo el terrible covachuelo. "Estás en mis manos" —repitió *ahora el temible León* con un gran rugido, y moviendo la cola se acercó y le dio un golpe con ella en la cara. El fraile levantó las manos, no para pedir clemencia, sino para protegerse del hedor de las ratas y quitarse los pelos de la cola que el golpe le había pegado en la piel. (*Mundo*, 56.)

Los hechos de este tipo se suceden en toda la novela: Un fraile se convierte en rata y acompaña a

Servando en su celda; el rey de España se transforma en joven y los nobles de la corte de Iturbide parecen aves a los ojos del fraile por la cantidad de plumas que llevan encima.

Roger Callois define lo fantástico como “una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”.¹⁴ Una de estas “irrupciones” es la de las apariciones de Fray Servando. En algunos pasajes del relato el fraile es tomado por una divinidad, un ser sobrenatural o un Mesías, y en otras como un demonio. Generalmente el personaje llega sorpresivamente por el aire y al momento de caer es tomado por una aparición.

Bien sabes que el puente levadizo te lanzó de un golpe por los aires hasta Bayona y que, por azar, caíste sobre una sinagoga y los judíos, temerosos del mal, te vieron descender como si fueras el hijo de Dios. Tú mismo, oh fraile, dices bien claro que cruzaste por sobre los Alpes, pero no entre ellos. Así fue. (*Mundo*, 113.)

Para Todorov, la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico es “Llegué a pensarlo”, pues “tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación”. En *El mundo alucinante* es común que una acción quede entre lo explicable y lo incomprensible como hemos visto hasta ahora. Son las alucinaciones del fraile el recurso al que más frecuentemente recurre Arenas en su relato para marcar esta vacilación. Por medio de este nivel de transformación el personaje principal escapa de las cárceles físicas que le imponen sus enemigos y trata de salir de las dos prisiones que él solo se ha impuesto: su mundo y su mente. W. Ves-

¹⁴ Roger Callois. “Ay coeur du fantastique”, p. 161, apud Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 36.

terman¹⁵ afirma que el Fray Servando de Arenas nunca abandona su lugar de origen (la novela comienza y termina en Monterrey), y que todas sus correrías, prisiones, castigos y aventuras ocurren sólo en la mente del personaje y forman parte del mundo alucinante del relato. Según el crítico, la figura unificadora que hace pensar que el fraile no se mueve nunca, salvo en su imaginación, está en el juego que hace el novelista con la palabra León: Fray Servando nace en la provincia del Nuevo Reino de León; el nombre de su cruel perseguidor es Francisco Antonio de León; uno de los frailes dominicos se llama León; es Lady Lyon (Lady Hamilton) la que le proporciona el dinero que necesita para poder llevar a cabo su labor por la independencia de México, y, en su última alucinación, Servando se ve de nuevo entre los corojales de Monterrey, en el Nuevo Reino de León. Si aceptamos que todo sucede en la mente del fraile, todo es reflejo de la realidad que él quiere ver y en la cual quiere vivir. Por eso el tiempo y el espacio parecen no existir. El Fray Servando de la novela vive una sin-edad, nunca parece envejecer. No se sabe nunca cuánto tiempo permanece en un lugar o en una prisión. No hay dentro del relato referencias a fechas, ni a días, ni a meses o a años. El único indicio de que el fraile ha envejecido, lo da el autor en el último capítulo cuando habla de las manos y dice: "Las manos son lo que mejor indica el avance del tiempo. Las manos que antes de los veinte años empiezan a envejecer... Estas manos, que me piden, cansadas, que ya muera". (*Mundo*, 219-220). El personaje es capaz de violar el espacio físico y sus obstáculos. Esto le permite "Saltar sobre los Pirineos" (*Mundo*, 113), de una zambullida

¹⁵ William Vesterman, "Going no place with Arenas". *Review* 73, pp. 50-51.

llegar de las costas de Inglaterra a las de Cuba (*Mundo*, 167), confesando que “De todas mis travesías fue ésta una de las más penosas y la que realicé con más sobresalto y temor” (*Mundo*, 167), o de una zancada cruzar la Sala del Consulado del Palacio Nacional, que tenía más de cien metros de largo (*Mundo*, 197). Así todas sus huidas son posibles gracias a este extraño don que le permite escapar de rejas, muros, cadenas y hogueras con una facilidad “inverosímil”. Son muchos los ejemplos con los que se podría ilustrar este aspecto de la novela, porque es esto lo que conforma *El mundo alucinante*; sin embargo hay dos alucinaciones que son claves: la de la visita a los jardines del rey y la de la visión utópica del Padre Mier, cuando al final del relato se siente encarcelado entre las montañas del Valle de México al final de la novela.

Y ya planeaba la huida, y ya palpaba la dimensión de otro destierro más terrible que todos los anteriores porque se iba desengañando de todo, cuando bajó la vista y, casualmente, tropezó con un pequeño promontorio de sólo cuarenta metros de altura, poblado de árboles. Y descubrió de golpe el monte Tepeyac con la Basílica que guarda la imagen de la Virgen de Guadalupe. Y al instante descansó los ojos en la modesta mezquita que parecía flotar en un vapor transparente. Y contemplando aquella región, más cercana al palacio que el resto de las montañas, empezó a reírse a carcajadas, y presintió que había tenido una revelación. (*Mundo*, 202.)

Hemos visto hasta ahora cómo maneja Reynaldo Arenas el discurso histórico dentro del literario en su novela *El mundo alucinante*. Entre ambos el común denominador es el tema de la libertad. El personaje principal lucha por encontrar esa libertad para sí mismo y para su patria. El autor del libro, basándose en el material histórico, encuentra la libertad para crear

un texto diferente al introducir elementos fantásticos o inverosímiles dentro de lo verosímil.

Finalmente, el lector, gracias a que la novela tiene una estructura en la que los hechos son presentados desde tres puntos de vista diferentes, tiene la libertad de elegir entre una lectura en el orden en que están puestos los capítulos o de acuerdo a la visión de cada uno de los pronombres que los preceden. Los juegos de palabras implican también la elección entre un fonema o un lexema u otro y en el nivel sintáctico se rompe igualmente con las reglas establecidas. Las transgresiones temporales y espaciales dejan el campo libre para que el lector las sitúe, si desea hacerlo, en su imaginación. Así un personaje histórico vive dentro de un ámbito alucinante en el que arrastra al lector en sus aventuras físicas y fantásticas.

BIBLIOGRAFÍA

- Arenas, Reynaldo. *El mundo alucinante*, Diógenes, México, 1969, 222 pp.
- Benveniste, Émil. *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1971, 218 pp.
- Genette, Gérard. "La escritura liberadora: lo verosímil en la *Jerusalén liberada* del Tasso." *Lo verosímil*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, 178 pp.
- Junco, Alfonso. *El increíble Fray Servando, psicología y epistolario*, Ed. Jus, México, Núm. 66, 1959, 200 pp.
- Mier, Servando Teresa. *Memorias*, Tomos I y II. Antonio Castro Leal (Ed.), Porrúa, México, 1971, 280 pp. y 320 pp.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, 212 pp.
- Valle-Arizpe, Artemio de. *Fray Servando*, Espasa-Calpe, México, 208 pp.
- Vesterman, William. "Going no place with Arenas." *Review* 73, pp. 50-51.

Introducción al estudio de la imagen simbólica en *Los siete locos*¹ de Roberto Arlt

Rose Corral

Nos parece que el paso necesario para comprender el marco en el que surgen y evolucionan determinadas imágenes, así como el sentido que tienen, consiste en precisar cuál es la situación narrativa de *Los siete locos*. En términos generales, el narrador-cronista comenta, en tercera persona, la “historia” —como él mismo dice (7L., 93)— del protagonista Remo Erdosain; el material principal de esta “historia” lo constituyen las confesiones que antes de suicidarse el personaje le hubiera hecho al narrador. El cronista aparece pues como un intermediario o un puente entre la experiencia de Erdosain y “los hombres” (7L., 99); en este contexto rápidamente delineado, se entiende que el personaje resulta decisivo en cuanto punto de

¹ Esta novela, publicada en 1929, tiene una segunda parte intitulada *Los lanzallamas* de 1931, a la cual nos referimos también en este trabajo. Las citas de los 7L. (abreviatura usada) son de la edición Losada, 1973. Para los *Lz11.*, consultamos la edición de la Compañía Fabril Editora, 1972.

vista dominante de la narración, punto de vista cuya particularidad conviene ahora aclarar correctamente a fin de completar el marco al que aludíamos en un principio.

Desde la primera escena de la novela, comprobamos que el narrador se coloca en la perspectiva de Erdo-sain y que se solidariza con su situación: el personaje es humillado por los jefes de la Compañía Azucarera que lo culpan de fraude. Podemos ya constatar dos cosas: por una parte, se reduce la distancia entre el personaje y el lector y se logra, al menos parcialmente, una identificación con el personaje; y por otra parte, este punto de vista permite revelar la peculiaridad de la visión de Erdosain: diremos que se trata de una visión en la que el personaje se percibe a sí mismo como radicalmente aislado, nulificado casi por la mirada de los "tres personajes" (7L., 7):

Quería decirles algo, no sabía cómo, pero algo que les diera a comprender a ellos toda la desdicha que pesaba sobre su vida; y permanecía así, de pie, triste, con el cubo negro de la caja de hierro ante los ojos, sintiendo que a medida que pasaban los minutos su espalda se arqueaba más, mientras que nerviosamente retorció el ala de su sombrero negro, y la mirada se le hacía más huída y triste (7L., 8).

Esta escisión entre el personaje y los demás,² que manifiesta finalmente la imposibilidad de comunicarse con el mundo, no es, desde luego, ni particular a esta escena, ni tampoco un aspecto marginal del punto de vista: los términos mismos en los que se da la narración —tal y como lo acabamos de plantear— nos ha-

² "...en su vida había una realidad ostensible, única, absoluta. Él y los otros. Entre él y los otros se interponía una distancia, era quizá la incomprensión de los demás, o quizá su locura" (7L., 106).

blan de esta incomunicación entre Erdosain y “los hombres”. Para completar, en lo que nos parece fundamental, el núcleo de la perspectiva, hay que señalar desde ahora otra escisión no menos decisiva, íntimamente ligada a la anterior: el personaje no se experimenta a sí mismo como una persona completa, integrada; la escisión que encontramos más frecuentemente mencionada es la de un cuerpo extraño, separado o desligado de una conciencia o de un “yo interior” que tiene vida propia.³ La doble escisión que acabamos de plantear —con el mundo y consigo mismo— constituye pues el núcleo básico del punto de vista que pone de manifiesto una determinada estructura de comportamiento que sin duda alguna podemos calificar de esquizoide.⁴ El progresivo aislamiento del “yo interior” y la pérdida de la identidad son las principales amenazas que pesan sobre el personaje; una lectura detenida de la ya citada primera escena, nos mues-

³ En numerosos pasajes de la novela, se puede leer de manera clara el conflicto esquizoide en el que vive sumido el personaje: “Erdosain se sentía apiadado, entristecido hacia su *doble físico*, del que era casi un extraño” (7L., 97) y también: “No podía reconocerse... dudaba que él fuera Augusto Remo Erdosain. Se apretaba la frente entre la yema de los dedos, y la carne de su mano le parecía extraña y no reconocía la carne de su frente, *como si estuviera fabricado su cuerpo de dos sustancias distintas*” (7L., 58). (El subrayado es nuestro.)

⁴ Hemos recurrido varias veces a Laing que, por su enfoque “fenomenológico existencial de algunas personas esquizoides y esquizofrénicas”, nos ha resultado muy cercano para entender el problema de Erdosain. Dice lo siguiente del esquizoide: “La palabra esquizoide designa a un individuo en el que la totalidad de su experiencia está dividida de dos maneras principales: en primer lugar, hay una brecha en su relación con su mundo y, en segundo lugar, hay una rotura en su relación consigo mismo. Tal persona no es capaz de experimentarse a sí misma ‘junto con’ otras o ‘como en su casa’ en el mundo, sino que, por el contrario, se experimenta a sí misma en una desesperante soledad y completo aislamiento.” Laing R., *El yo dividido*. F.C.E., México, 1974, 13.

tra que el personaje no entra en una relación viva, dialéctica con los otros y con el mundo en general, sino que se margina y encierra a esa otra zona que hemos denominado el "yo interior" y que tiene particular importancia para comprender las imágenes.

Sin embargo podemos, desde ahora, ver cómo opera en la novela la disociación que vive el personaje; basta pensar en las dos direcciones en las que suelen inscribirse los actos de Erdosain; el robo, por ejemplo, visto en su dimensión social le resulta ajeno, y finalmente no tiene nada que ver con el tipo de conciencia del personaje que roba:

Sabía que era un ladrón. Pero la categoría en que se colocaba no le interesaba. Quizá la palabra no estuviera en consonancia con su estado interior (7L., 9).

El crimen de la Bizca, al final de *Los lanzallamas*, es un caso extremo que muestra también el mecanismo de desdoblamiento entre dos planos independientes; mecanismo que roza aquí la enajenación total: el yo interior del personaje no participa directamente en el acto que ejecuta su cuerpo y se convierte en el espectador de su propio crimen.

Algo nos parece muy interesante en este particular punto de vista y allí queríamos llegar: el tipo de imágenes referidas a él. En términos aún generales, partiremos para su análisis de la relación existente entre la afectividad y las imágenes (o plano simbólico); esto es una cosa demostrada tanto por los psicoanalistas como por los antropólogos. Recordemos, de paso, lo que dice de manera amena Levi-Strauss: "... l'affectivité est la nourrice des symboles."⁵ Como no podemos, en el espacio de este ensayo, inventariar la

⁵ Levi-Strauss, C., *Anthropologie structurale*. Plon, París, 201.

totalidad de las imágenes, hemos tratado de mostrar a partir de algunos ejemplos, desde luego significativos, el interés que presenta su estudio en la narrativa arltiana.

Al principio de *Los siete locos*, el personaje intenta, sin lograrlo, explicar al Rufián y al Astrólogo el porqué del robo a la Azucarera; finalmente, dice:

Dije que es la angustia. Uno roba, hace macanas porque está angustiado. Usted camina por las calles con el *sol amarillo*, que parece un sol de peste... Claro. Usted tiene que haber pasado por esas situaciones (7L., 34). (El subrayado es nuestro.)

Aludir a la "angustia" en general es hacer hincapie en este sentimiento que el personaje conoce bien y que ha explicado detalladamente en "Estados de conciencia".⁶ El problema se plantea con el "sol amarillo": ¿de qué sol se trata? Sin duda alguna, no se está designando ningún sol "real"; se pasa abruptamente a otro nivel por medio de una imagen que está allí para concretar el problema del núcleo afectivo. A este otro nivel, introducido por la imagen, lo llamaremos, siguiendo a Durand, el nivel de la imaginación simbólica:

...llegamos a la imaginación simbólica propiamente dicha cuando el significado es imposible de presentar y el signo sólo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible.⁷

⁶ "Esta zona de angustia era la consecuencia del sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal; angustia de dos dimensiones que guillotinando las gargantas dejaba en éstas un regusto de sollozo" (7L., 9).

⁷ Durand, G., *La imaginación simbólica*. Amorrortu, Buenos Aires, 1971, 12-13.

Algunas precisiones se imponen desde ahora; pensamos que hay que establecer una distinción en lo que algo vagamente hemos llamado el “yo interior” del personaje. Existe una característica del personaje, subrayada por el propio narrador,⁸ que consiste en analizar lo que le sucede internamente. El ejemplo de la “zona de la angustia” es significativo de lo que estamos afirmando (ver nota 6). A este intenso “auto-escrutarse” —ocupa capítulos enteros de la novela— lo podríamos llamar el “yo reflexivo” en la medida en que conscientemente se trata de racionalizar lo que se ha designado como “estados de conciencia”. No parece pues que la imagen simbólica se inscriba en ese circuito ya que constatamos que se recurre a ella precisamente cuando el personaje no tiene otra posibilidad de comunicar o proyectar lo que le sucede al “yo interior”: entonces la imagen se impone, como en el caso del “sol amarillo,” y se nos entrega en forma simbólica, cuyo sentido hay que descifrar. Plantearemos pues la hipótesis de que, si la introducción de la imagen no es gratuita —y no lo es por supuesto— resulta necesario conectarla con una zona inconsciente del “yo interior”, lo cual además parece confirmado por el funcionamiento mismo del símbolo:⁹

⁸ “¿De dónde sacaba ese hombre energías para soportar su espectáculo tanto tiempo? No hacía otra cosa que examinarse, que analizar lo que en él ocurría, como si la suma de detalles pudiera darle la certidumbre de que vivía. Insisto. Un muerto que tuviera el poder de conversar no hablaría más que él, para cerciorarse de que en apariencia no estaba muerto” (7L., 68-69). Laing señala que no hay que confundir esta tendencia a “percatarse de sí mismo” —propia del esquizoide— con una forma de narcisismo; añade que el “auto-escrutarse” a que se somete el individuo esquizoide le permite sustentar “una precaria seguridad ontológica” (*op. cit.*, 108).

⁹ En ese mismo orden de ideas, el psicoanálisis ayuda a comprender el problema planteado por la imagen; la esquizofrénica tratada por la Dra. Séchehay sólo puede explicar las imágenes —imágenes que cuando las vivía eran su única rea-

Sin embargo, el análisis [del símbolo] ha demostrado que conviene desconfiar de una lectura directa: la trama del símbolo no se teje en el nivel de la conciencia clara [...] sino en las complicaciones del inconsciente... El símbolo necesita ser descifrado, precisamente por estar cifrado, por ser un criptograma indirecto, enmascarado.¹⁰

La imagen del sol reaparece varias veces en la narración, lo cual nos hace pensar que se trata de una imagen significativa; además, como las connotaciones sucesivas que va adquiriendo la complejizan bastante, resulta necesario rastrear su evolución desde un principio.

Casi todas las variantes que encontramos del "sol amarillo" como por ejemplo "el sol anaranjado" (7L, 58), "el gran día de sol en el trópico" (7L., 55) o el "sol invisible que arroja oleadas de luz" (Lz11., 61) connotan una luminosidad de pesadilla, enceguecedora y nefasta, que incluso "marchita", o sea, mata simbólicamente lo que toca:

Pensó en la deliciosa creatura y se la imaginó soportando a ese bruto bajo un cielo oscurecido por grandes nubes de polvo e incendiado por un sol amarillo y espantoso. Ella se marchitaría como un helecho trasplantado a un pedregal (7L., 172).

La mayor parte de las veces, se trata de un sol estático, aplastante, cuya presencia insoslayable cobra rasgos persecutorios:¹¹

lidad— o traducirlas a otro lenguaje, una vez curada. Lo único que queremos enfatizar con el caso anterior, consiste en la necesidad de plantear las imágenes como pertenecientes a otro nivel de la narración más codificado y que por lo tanto corresponde a una zona inconsciente del núcleo afectivo. (Séchehaye, M. A., *La realización simbólica*. F.C.E., México, 1973, 141.

¹⁰ Durand, *op. cit.*, 59-60.

¹¹ En este punto, queremos subrayar la cercanía existente entre las imágenes que aparecen en el texto —más concreta-

Estaré solo sobre la tierra [...] El infinito por delante [...] Y noche y día ... y siempre un sol amarillo. ¿Se da cuenta? Crece el infinito... arriba un sol amarillo y el alma que se apartó de la caridad divina anda sola y ciega bajo el sol amarillo (7L., 204).

No cabe duda que la imagen del sol, tal y como aparece hasta ahora en sus diferentes variantes, es un símbolo negativo; un ejemplo clave permite acercarnos a una interpretación más precisa:

He vivido como si alguien me llamara a cada momento desde distintos ángulos. Día y noche; día y noche. ¡Oh! ¡Dios mío, qué importa el día y el sol oblicuo! (Lz11., 231). (El subrayado es nuestro.)

A raíz de este ejemplo, el "sol" parece ser el símbolo mismo de la escisión esquizoide en la que vive sumido el personaje; traduce la presencia constante, hostil, de un doble que no es más que su propio "auto-escrutarse".¹²

mente las que se refieren a una luminosidad abrumadora— con las que emplea la esquizofrénica de la Dra. Séchehaye para relatar su locura, cercanía que no hace más que confirmarnos que las imágenes se generan a partir de la estructura esquizoide del personaje; nos dice que la locura era para ella: "como un país, opuesto a la realidad, en el cual reinara una luz implacable, cegadora, que no dejara sitio para la sombra [...] allí dentro, aislada, fría, desnuda bajo la luz y separada de todo y de todos por un muro de bronce, me sentía espantosamente sola, desamparada y abandonada: en la soledad absoluta. Esto era la locura, la iluminación: era la percepción de la irrealidad [...] Yo lo llamaba el 'país de la Iluminación' a causa de la luz relampagueante, deslumbrante y fría, astral..." (op. cit., 141).

¹² Laing da el ejemplo de una esquizofrénica que emplea una imagen inquietantemente parecida a la que estamos analizando en *Los siete locos*: "Como decía una esquizofrénica la quemaba el resplandor de un sol negro. El individuo esquizoide vive bajo el sol negro, el ojo maligno de su propio escrutarse. El resplandor de su pecararse de sí mismo mata su espontaneidad, su frescura; destruye toda alegría. Todo se mar-

Finalmente, nos parece que la trayectoria de la imagen del sol encuentra, en su última variante, "el sol de la noche" (*Lz11.*, 231-232), su configuración más lograda porque en ella se concentra la polaridad de sentidos que ya habíamos advertido en el curso de su evolución. En otros términos, diremos que si la imagen del sol es asimilada en cierta medida por la noche, es que ésta pertenece y funciona simbólicamente como un espacio negativo por excelencia.¹³

El conflicto planteado por el núcleo afectivo se resuelve simbólicamente por un "encabalgamiento" o acaparamiento de la imagen del sol por el simbolismo nocturno. Este "sol de la noche", cuyo sentido cuestiona el propio personaje, apunta, por sus atributos de total desolación, a la "muerte existencial" o "muerte-en-vida" como un modo prevaleciente de relacionarse con el mundo:

¿Qué es el sol de la noche? no lo sabe, pero se encuentra en algún rincón de trayectoria helada, más allá de los planetas de color y de las vegetaciones retorcidas, de los árboles con deseo [...] dormir en el sol de la noche, que gira siniestro y silencioso al final de un viaje, cuyos boletos vende la muerte (*Lz11.*, 232).

La imagen que acabamos de analizar y de seguir en su trayectoria nos confirma el hecho de que hay un nivel simbólico, coextensivo al movimiento de la obra

chita bajo sus rayos" (*op. cit.*, 108). (El subrayado es nuestro.)

¹³ Durand ha mostrado que la imagen del sol tiene dos vertientes simbólicas opuestas: "C'est donc ici la puissance bien-faisante du soleil levant, du *soleil victorieux de la nuit* qui est magnifiée, car il ne faut pas oublier que l'astre en lui même peut avoir un aspect maléfique et dévorant, et dans ce cas être un '*soleil noir*'. C'est l'ascension lumineuse qui valorise positivement le soleil." *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Bordas, París, 1973, 168. (El subrayado es nuestro.)

en su conjunto pero que, por estar dotado de un dinamismo propio, merece ser examinado en sus principales líneas o en su funcionamiento específico. Sin embargo, lo recalcaremos una vez más, su estudio no se puede desligar del análisis y comprensión del punto de vista —que en este caso es el personaje principal— a partir del cual surgen las imágenes.

Queremos abrir un breve paréntesis para decir que esta situación en que aparece Erdosain “caminando bajo el sol amarillo” —reiterativa en la novela— ha sido comentada de la siguiente manera:

Erdosain debe caminar por las calles de Buenos Aires, pegajosas y calientes, como Astier, mientras la ropa se le pega al cuerpo, bajo un sol del que amparan mal los techos bajos de los suburbios y de los barrios.¹⁴

Es, sin duda alguna, una lectura literal del texto a la cual se le escapa por completo un plano importante de la obra.

Por último, queremos abordar brevemente el problema del simbolismo nocturno¹⁵ para comprobar que a fin de cuentas no es gratuito el hecho de encontrarlo al final de la trayectoria del sol, en el “sol de la noche”.

Un capítulo de *Los siete locos*, intitulado “Capas de oscuridad”, presenta un paralelismo interesante entre una oscuridad “devorante” y la pérdida de identidad del personaje:

Cada capa de oscuridad que descendía de sus párpados era un tejido placentario que lo aislaba más y más del universo de los hombres. Los muros crecían, se elevaban

¹⁴ Masotta, Oscar, *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Jorge Alvarez Editor, Buenos Aires, 1965, 30.

¹⁵ Cuando hablamos de simbolismo nocturno, no lo limitamos a la noche en cuanto tal; nos referimos más bien a una “forma de vivir el espacio oscuro”.

sus hiladas de ladrillos, y nuevas cataratas de tinieblas caían a ese cubo donde él yacía enroscado y palpitante como un caracol en una profundidad oceánica. [...] Sí, todo su cuerpo vivía, estaba en contacto con la tierra, por un centímetro cuadrado de sensibilidad. *El resto se desvanecía en la oscuridad* (7L., 58). (El subrayado es nuestro.)

Minkowski analiza en *El tiempo vivido* dos formas de vivir el espacio; estas dos formas, las designa como “el espacio claro” y “el espacio negro”. A propósito del espacio oscuro —y sólo nos detendremos en lo que se refiere a él— el autor propone, desde un punto de vista fenomenológico, la explicación de por qué la oscuridad es vivida como un espacio envolvente que no sólo aísla,¹⁶ sino que aniquila la individualidad. El “espacio negro”,

... no se extiende delante de mí, sino que me toca directamente, me envuelve, me aprieta, hasta penetrar en mí, me penetra por completo, pasa a través de mí, de suerte que hasta diríamos que el yo es permeable a la oscuridad, mientras que no lo es a la luz. Así pues, *el yo no se afirma en relación a la oscuridad, sino que se confunde con ella, es uno con ella.*¹⁷ (El subrayado es nuestro.)

Este mismo espacio, prosigue el autor, será un espacio “no socializado”, o sea que en él se ha perdido la capacidad de relación, de comunicación; un ejemplo privilegiado en ese sentido es el de la “casa negra”, lugar simbólico, a la vez deseado y rechazado, que designa la masturbación; ésta no es asumida desde luego como una experiencia integradora, sino todo lo contrario: sumirse en la “oscuridad sensual” es ahon-

¹⁶ Otro ejemplo de oscuridad vivida: “Una oscuridad espesa se desprende de sus párpados. Cae como cortina. Lo aísla y lo centraliza en el mundo” (*LzII.*, 66).

¹⁷ Minkowski, E., *El tiempo vivido*. F.C.E., México, 1973, 395.

dar aún más la distancia que existe entre el personaje y su entorno:

Era esta oscuridad (sensual) una casa familiar en la que perdía súbitamente las nociones del vivir común. Allí, en la casa negra, le eran habituales los placeres terribles, que de haberlos sospechado en la experiencia de otro hombre le habrían separado para siempre de él (7L., 98).

Lo que ya llevamos dicho sobre el espacio oscuro resulta suficiente en el marco de este trabajo para concluir que connota un espacio desintegrador de la individualidad y por lo tanto cobra más sentido la evolución de la imagen del sol hacia su última forma, "el sol de la noche".

Lo que queda planteado, esperémoslo, con esta breve introducción, es la legitimidad de un estudio exhaustivo del "imaginario" arltiano y de su función porque consideramos que la imagen simbólica contribuye en gran medida a la constitución del sentido en las dos novelas estudiadas. Si con fines demostrativos hemos extraído, quizá de manera algo "clínica", una sola imagen simbólica para analizarla en su propio dinamismo, resulta necesario ahora concretar el sistema que forman en su totalidad. Nos parece que el punto de partida de nuestro trabajo es el aspecto determinante del análisis, o sea el haber considerado la imagen, no como una entidad autónoma, sino al contrario, estrechamente vinculada al personaje y a su visión de mundo esquizoide. Esta vinculación no implica, sin embargo, un simple paralelismo en un nivel "simbólico con el conflicto del personaje; en la medida en que la imagen, como lo precisamos anteriormente, no se racionaliza, podemos plantear la hipótesis de que constituye un medio de comunicación de una zona no consciente y quizá más auténtica de la identidad esquizoide del personaje. Si recordamos que el principal

problema del núcleo afectivo es la imposibilidad de comunicarse con el mundo, entonces la imagen cumpliría una función central en la novela.

Sobre el concepto de función poética de Roman Jakobson

Hernán Silva Bahamonde

Motivado por las discusiones dentro del grupo de los *formalistas rusos*,¹ Roman Jakobson ha estudiado con insistencia el problema de la poeticidad o función poética, aquello que hace que la poesía sea poesía. Para una nota breve como ésta, bastará con centrarse en el trabajo más extenso e importante que ha dedicado a este tema: "Lingüística y poética",² publicado originalmente en inglés en 1960.

Dice al comienzo de este ensayo:

El objetivo de la poética es, en primer lugar, responder a la pregunta: *¿Qué es lo que convierte un mensaje verbal en una obra de arte?* Como este objetivo concierne

¹ Jakobson se ha desplazado paulatinamente hacia occidente. Se inicia en el grupo de los formalistas rusos, después se vincula al Círculo Lingüístico de Praga, más tarde pasa a Francia y finalmente a Estados Unidos. Esta trayectoria hace que el problema de la poeticidad en él tenga su origen en los formalistas rusos, pero la solución que propone esté fuertemente influida por los investigadores occidentales.

² Roman Jakobson y otros. *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1971.

a la diferencia específica que separa al arte del lenguaje de las otras artes y de los otros tipos de conductas verbales, la poética tiene derecho de ocupar el primer lugar entre los estudios literarios.

La poética se ocupa de los problemas de estructura lingüística de la misma forma en que la pintura se ocupa de las estructuras pictóricas. Como la lingüística es la ciencia global de las estructuras lingüísticas, se puede considerar que la poética forma parte integral de la lingüística (p. 9).

En los párrafos siguientes fundamenta con más rigor la concepción de la poética como una disciplina lingüística y además precisa y amplía su campo de estudio. Entre otras varias funciones el lenguaje posee una función poética. Cuando ésta es la dominante en un mensaje verbal e impone una estructura en que las demás quedan subordinadas a ella, estamos ante una obra de arte de lenguaje. En otros actos de comunicación la función estructurante puede ser otra, y en ese caso la función poética aparecerá como un elemento subordinado. La poética, en cuanto disciplina lingüística, trata de la función poética y de sus relaciones con las otras funciones del lenguaje, sea como elemento dominante o subordinado. En consecuencia, el campo de esta disciplina comprende mucho más que el análisis lingüístico de la poesía.

Antes de entrar en la discusión del concepto de función poética, es necesario aclarar lo que Jakobson entiende por poesía en sus trabajos teóricos. Definitivamente no da a esta palabra el significado que habitualmente tiene: un género literario que se refiere por oposición a los géneros dramático y narrativo o épico. Emplea el término poesía en un sentido amplio, como equivalente a literatura. Esto es claro en los numerosos pasajes en que recurre a análisis de cuentos y novelas para ejemplificar su teoría poética. Al final

de su ensayo "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos",³ hablando de la organización metonímica y de la organización metafórica, explica:

En poesía son varios los motivos que pueden determinar la elección entre estas posibilidades. La primacía del proceso metafórico en las escuelas literarias del romanticismo y del simbolismo se ha reconocido repetidas veces, pero todavía no se ha comprendido lo suficiente que en la base de la corriente llamada "realista", que pertenece a una etapa intermedia entre la decadencia del romanticismo y el auge del simbolismo y se opone a ambos, se halla, rigiéndola de hecho, el predominio de la metonimia (p. 97).

Y a continuación ejemplifica con *La guerra y la paz*. El texto no da lugar a dudas: la novela realista es una forma de poesía. Un ejemplo más. En "Lingüística y poética" ordena la poesía en tres géneros: *poesía épica*, organizada en torno a la tercera persona; *poesía lírica*, en torno a la primera persona; y poesía en segunda persona. Es manifiesto que esta clasificación genérica —que en sus líneas básicas se corresponde con los tres géneros tradicionales: narrativo, lírico y dramático— no puede entenderse si no es dando a la palabra poesía una significación amplia, que comprenda cualquier forma de arte verbal.

He insistido en el problema del significado del término poesía en Jakobson porque no siempre es clara la extensión con que lo usa y porque es fundamental para discutir el concepto de función poética. Aunque pueda haber pasajes ambiguos u otros en que utiliza este vocablo con un significado restringido, cuando aparece en relación con la función poética tiene el significado amplio a que me he referido.

A diferencia de otros artículos dedicados al mismo

³ Roman Jakobson y Morris Halle. *Fundamentos del lenguaje*. Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1967.

tema, en "Lingüística y poética" Jakobson trabaja con un modelo de seis funciones del lenguaje. El número de ellas está determinado por el número de factores que intervienen en la situación comunicativa verbal, ya que cada uno de estos factores "da origen a una función lingüística diferente" (p. 13). Los factores de la comunicación son los siguientes para Jakobson: el *emisor*, el *destinatario*, el *mensaje*, el *contexto o referente*, el *código* común a emisor y destinatario, y el *contacto* (canal físico y conexión psicológica entre emisor y destinatario).

La función *referencial* o *representativa* se orienta hacia el contexto o referente. La función *emotiva* o *expresiva* se centra sobre el emisor y "apunta hacia una expresión directa de la actitud del sujeto con referencia a aquello de lo cual está hablando" (p. 14); las formas puramente expresivas de una lengua son las interjecciones. La función *conativa* o *apelativa* se da en relación con el destinatario y tiene "su expresión gramatical más pura en el vocativo y el imperativo..." (p. 16). Estas tres funciones corresponden al modelo tradicional del lenguaje, tal como lo presenta Bühler. Jakobson agrega otras tres. La función *fática*, que se funda en el contacto y que permite "prolongar o interrumpir la comunicación, verificar si funciona el circuito..." (p. 17). La función *metalingüística*, que aparece cuando hablamos no de los objetos, sino del lenguaje mismo, del código que estamos empleando para comunicarnos.

Finalmente, la función *poética* se caracteriza porque el fin del mensaje en cuanto tal está puesto sobre el mensaje mismo. En un trabajo anterior a "Lingüística y poética" —"Qu'est-ce que la poésie?"—⁴ da una

⁴ Roman Jakobson. *Questions de poétique*. Seuil, Paris, 1973. El artículo en referencia fue publicado por primera vez en 1934.

definición más clara y detallada de esta función.

Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre pids et leur propre valeur (p. 124).

En las líneas siguientes insiste en que el signo no se identifica con el objeto mencionado.

Sin embargo, el mayor interés de Jakobson no está en definir con rigor su concepto de función poética, le interesa más bien determinar cuál es el criterio lingüístico que permite reconocer empíricamente la función poética; o dicho de otra manera, cuál es el elemento formal cuya presencia dominante resulta indispensable en toda obra poética.

Comienza por distinguir dos formas fundamentales de organización del habla: la *selección* y la *combinación*. Todo hablante selecciona las formas lingüísticas de un código preexistente con base en el principio de *equivalencia*, es decir de la similitud y disimilitud, y organiza la secuencia combinando los signos mediante el principio de *contigüidad*. Lo específico de la función poética es que "*traslada el principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación*" ("Lingüística y poética", p. 21). Llama *desarrollo metafórico* a la organización de la secuencia según el principio de equivalencia y *desarrollo metonímico* a la organización según el principio de contigüidad porque, en lo esencial, estos dos tipos de ordenamiento están contenidos en la metáfora y la metonimia respectivamente.

La proyección del principio de equivalencia sobre el eje de la combinación no elimina o desplaza el des-

arrollo metonímico para imponer el metafórico; ambos coexisten, coexistencia en que puede predominar uno u otro. Por eso diré que en poesía “toda metonimia es ligeramente metafórica, y toda metáfora posee un matiz ligeramente metonímico” (Lingüística y poética”, p. 40). El verso es la forma paradigmática de un texto organizado sobre la base del principio de equivalencia.

A pesar de la minuciosidad con que desarrolla esta parte de su trabajo, no me parece convincente la relación que establece entre función poética y organización metafórica del texto, por dos razones:

1. Entre los mismos textos que presenta para demostrar sus hipótesis hay algunos con un predominio abrumador del principio de equivalencia en su organización y, sin embargo, como él mismo reconoce, no son textos poéticos. Por ejemplo, textos en verso con un uso pragmático del lenguaje —rimas publicitarias, propaganda electoral, leyes medievales, tratados científicos, etc.—. La explicación que da para estos casos es que la función poética está presente, pero subordinada a otra que es la dominante. Se puede aceptar provisionalmente esta conclusión; pero lo que queda claro es que el predominio del principio de equivalencia en la organización del discurso no es el factor decisivo para que en un texto la función poética llegue a ser dominante y, en consecuencia, lo caracterice como obra de arte.

2. La segunda razón es, en cierto sentido, una inversión de la primera. En la cita que hice páginas atrás de “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”, Jakobson afirma que en poesía son varios los motivos que pueden llevar a elegir entre una organización metafórica y una organización metonímica. Y da un ejemplo histórico: en las escuelas románticas y simbolistas hay una notoria tendencia

al desarrollo metafórico, en tanto que en el realismo predomina la metonimia. Como la novela realista es una forma de poesía para él, se puede concluir que la obra de arte de lenguaje es posible incluso cuando el factor dominante en la organización de un texto es el principio de contigüidad. En estos casos la función poética sería estructurante a pesar de que la organización metafórica es un elemento subordinado a la metonimia.

Luego, el único argumento para seguir sosteniendo que el elemento que permite reconocer empíricamente la función poética es la organización metafórica de un texto sería que está presente en todo texto poético, sea como factor dominante o como subordinado. Es un argumento que tiene muy poca validez científica. Por no decir ninguna. Con igual razón se podría sostener que el elemento que permite reconocer de manera empírica la función poética es la organización metonímica de un texto; puesto que aparece siempre en todo discurso poético, a veces como dominante, a veces como subordinada.

Para volver sobre este problema desde otra perspectiva, es necesario reflexionar sobre el conjunto de las funciones lingüísticas que describe Jakobson.⁵

Las funciones representativa, expresiva y apelativa son modos⁶ específicos de significar. El signo lingüístico tiene relaciones representativas con los tres términos del modelo de comunicación: con las cosas y relaciones, con el emisor o hablante y con el destina-

⁵ En el resto del trabajo me apoyo fundamentalmente en las dos siguientes obras: Karl Bühler. *Teoría del lenguaje*. Revista de Occidente, Madrid, 1961. Félix Martínez Bonati. *La estructura de la obra literaria*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1960.

⁶ Uso este término en el sentido en que lo hace Martínez Bonati en la obra citada.

tario u oyente. Decir "estoy triste" es representar un estado interno del hablante; con independencia de la representación, la frase puede expresar tristeza, alegría, serenidad, etc. Lo mismo ocurre en el caso de las relaciones con el oyente. "Vete" significa representativamente una acción; pero como apelación puede significar una orden, un ruego, etc. Esto demuestra que es superficial y erróneo definir estas funciones lingüísticas por las relaciones del signo con los factores externos del esquema de la comunicación, como lo hace Bühler y, de manera más descuidada, Jakobson. Estas funciones son modos específicos de significar y no simples direcciones del signo hacia el hablante, el oyente y las cosas y relaciones, como lo aclara Martínez Bonati.

La coexistencia de las funciones del lenguaje. Para Bühler las tres funciones del lenguaje coexisten siempre en todo acto de comunicación, pudiendo aparecer como dominante una u otra.

Este principio ha sido, en general, aceptado por los lingüistas que trabajan con el modelo bühleriano. Su aplicación a las otras tres funciones que agrega Jakobson presenta algunas dificultades. Por el momento quiero referirme exclusivamente a la función metalingüística, a la cual desde luego no es aplicable, puesto que esta función aparece únicamente cuando, en vez de hablar de otros objetos, nos referimos a objetos lingüísticos. Como no siempre hablamos del lenguaje mismo, su presencia es ocasional. Ahondando en este mismo sentido se descubre otro rasgo atípico. A diferencia de las funciones representativa, expresiva y apelativa, que son modos específicos de significar, la función metalingüística se define por un tipo especial de referente: el código lingüístico. Estamos ante un concepto de función lingüística que se podría definir

como la capacidad del lenguaje para representar diversos tipos de referente. Si se acepta la utilidad de este criterio para caracterizar funciones lingüísticas, habría que tener en cuenta todavía dos hechos importantes: las funciones que se pudieran determinar dependerían de un factor externo al signo lingüístico mismo, como es el referente; y tendrían que ser por lo menos dos. Es decir, si la función metalingüística se define por su referente lingüístico, habría que postular otra u otras que abarcaran el resto de los referentes posibles, los referentes no lingüísticos.

En conclusión, se puede afirmar que la función metalingüística no coexiste con las otras tres antes mencionadas porque se origina en un nuevo concepto de función del lenguaje y esto significa que su definición debe hacerse dentro de un sistema de oposiciones diferente al que forman la representación, la expresión y la apelación, sistema de oposiciones que Jakobson deja trunco. Además, por su extensión lógica ocupa un lugar inferior al de las otras funciones, pues el conjunto de oposiciones a que pertenece queda comprendido dentro de la función representativa o referencial.

La interdependencia de las funciones dentro del discurso. Las formas representativas de un texto son, a la vez, elementos expresivos y apelativos. Por ejemplo, en un poema de Machado la descripción de un crepúsculo, de unos viejos muros cubiertos de enredaderas, de la monótona fluencia del agua va conformando la expresividad del texto y su intención apelativa. A su vez, sólo mediante la función expresiva se puede aprehender la mención representativa: como oyente, comprendo la representación en cuanto me percató de la intención significativa concreta del hablante. Por su parte, las formas predominantemente expresivas son portadoras de significación apelativa y viceversa.

Esta interdependencia se puede advertir en un sentido todavía más radical. Cuando se inicia el proceso de una comunicación lingüística hay dos momentos, uno expresivo y otro apelativo, que sirven de fundamento al resto de la comunicación. Los signos dichos por el hablante lo expresan en cuanto hablante, lo manifiestan en su actitud de emisor lingüístico. Éste es el momento expresivo. Al mismo tiempo, los signos apelan al oyente para que adopte el papel de destinatario; si no lo hace, la comunicación fracasa. Éste es el momento apelativo. Los dos momentos aludidos son básicos y generales y sobre ellos se construye el entramado de los otros momentos más particulares de la comunicación lingüística.

Este aspecto apelativo fundamental que acabo de describir da cuenta de lo que Jakobson llama función fática sin necesidad de postular una nueva función. En la apelación el signo actúa como una señal que tiende a producir una determinada conducta en el destinatario, y es eso precisamente lo que ocurre en este caso.

El lenguaje es un instrumento de comunicación. Jakobson concibe el lenguaje como un instrumento para transmitir información y, en este sentido, aclara que “no hay ningún derecho de restringir la noción de información al aspecto cognitivo del lenguaje” (“Lingüística y poética”, p. 14). Es decir, todas las funciones del lenguaje transmiten un cierto tipo de información. Por lo tanto, dejando de lado las funciones metalingüística y fática —cuya problemática ya se discutió—, todas las funciones descritas por Jakobson debieran transmitir información. Así ocurre en el caso de las funciones expresiva, apelativa y representativa o referencial. Cada una de ellas transmite un tipo específico de información. En cambio, la fun-

ción poética parece carecer de este rasgo fundamental que caracteriza a las demás. Tendría que ser portadora de una clase de información que debiera llamarse poeticidad, o simplemente información poética, y que estaría presente tanto en los textos literarios como en los no literarios, puesto que podría darse como elemento dominante o subordinado. Ahora bien, las formas que transmiten esta información debieran ser las formas metafóricas, ya que la función poética se realiza a través de ellas. Examinemos el análisis que hace del exordio que Shakespeare pone en boca de Marco Antonio y que forma parte de la oración fúnebre dedicada a César. Destaca como valores a nivel del significado la ironía, el poder de convicción con que mueve al pueblo en contra del asesino de César, la inteligencia con que va destruyendo el discurso de Bruto. Toda esta información transmitida produce lo que él llama la fuerza dramática del discurso de Marco Antonio. ¿Cuál es la específica información poética que transmiten las formas metafóricas del texto? Toda la información que va mostrando el análisis se puede ordenar dentro de las funciones expresiva, apelativa y representativa o referencial. Podría pensarse que aquello de la "fuerza dramática" es lo poético del texto, pero como no necesariamente todos los textos literarios deben ser portadores de este tipo de información, es más correcto incluirla dentro de la expresividad del discurso. Una comprobación similar se puede hacer en el artículo de Jakobson y Lévi-Strauss sobre "Los gatos" de Charles Baudelaire.

De todo esto se puede concluir que la función poética no es un modo específico de significar en el sentido en que lo son las otras funciones y, por lo tanto, no existe como tal función lingüística.

Sin embargo, todavía se puede aclarar algo más la posición de Jakobson replanteando alguno de los pro-

blemas que lo llevaron a proponer la existencia de una función poética.

En la primera cita que hicimos, Jakobson afirma que el objetivo principal de la poética es responder a la pregunta: *¿Qué es lo que convierte un mensaje verbal en una obra de arte?* Y a continuación agrega que “este objetivo concierne a la diferencia específica que separa al arte del lenguaje de las otras artes y de los otros tipos de conductas verbales”. Ya conocemos la respuesta de Jakobson a esta pregunta. Lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte es el predominio de la función poética, la cual, en cuanto función lingüística, es la diferencia específica que separa la literatura de las otras artes y de las otras conductas verbales cuando aparece como función estructurante en un texto.

La limitación fundamental de este planteamiento del problema es que se atribuyen a la diferencia específica aspectos que de hecho pertenecen al género próximo. Siguiendo la forma de razonamiento aristotélico para definir un concepto, forma que parece estar presente en esta parte del trabajo de Jakobson, la obra literaria habría que definirla por su género próximo —aquello que hace que sea una obra de arte— y su diferencia específica —aquello que la diferencia de otras especies de obras artísticas. De aquí surgen naturalmente dos preguntas: ¿cuál es el género próximo de la literatura? y ¿cuál es su diferencia específica? La segunda pregunta me parece que se puede contestar inmediatamente y dejando de lado innecesarias complicaciones. Lo que distingue a la obra literaria de otras especies de obras artísticas es que está hecha con lenguaje, a diferencia de la obra musical, que está hecha con sonidos, de la obra pictórica, que está hecha con líneas y colores, etc. La primera pregunta requiere de una respuesta más detallada y de la

adopción de una postura —entre las varias posibles— adecuada para el análisis de las ideas de Jakobson.

Juan David García Bacca, en su introducción a la *Poética* de Aristóteles, desarrolla el concepto de obra de arte implícito en el pensamiento del filósofo griego.⁷ La obra de arte —un cuadro que representa una hoguera, por ejemplo— es un objeto artificial, un objeto hecho por el hombre, al igual que una casa, una silla, una lámpara eléctrica, etc.; pero dentro de este ámbito genérico se constituye en una especie claramente diferenciada. La lámpara eléctrica es un objeto real y produce efectos también reales; si la enciendo su luz ilumina el cuarto y produce cierto grado de calor. En cambio, la hoguera de la pintura no produce luz ni calor, ni existe realmente, es una pura apariencia, una pura irrealidad y se propone como tal a la contemplación. Este carácter aparental o imaginario es definitorio de la obra artística en general, es el género próximo de todas sus especies.

Esta breve digresión sobre la teoría aristotélica es pertinente por la claridad que aporta al planteamiento general del problema en discusión y no por el concepto mismo de literatura —que puede aceptarse o no. Importa porque ordena lo que debe ser investigado a nivel del género próximo y lo que debe ser investigado a nivel de la diferencia específica. Por consiguiente, es preciso sustituir la pregunta de Jakobson *¿qué es lo que convierte un mensaje verbal en una obra de arte?* por *¿cómo es posible construir obras de arte utilizando como material el lenguaje?* Planteadas así las cosas, se elimina la necesidad teórica de postular la existencia de una función poética.

⁷ Aristóteles. *Poética*. Traducción, introducción y notas de Juan David García Bacca. Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970.

Se terminó de imprimir en el mes de
abril de 1977 en Imprenta Madero,
S. A., Avena 102, México 13, D. F. Se
tiraron 3 000 ejemplares más sobrantes
para reposición, utilizándose en su com-
posición tipos Bodoni de 10 y 8 puntos.
La edición estuvo al cuidado del Depar-
tamento de Publicaciones de El Colegio
de México

Nº 2232

Nº

La Jornada inicia un diálogo plural sobre el trabajo en proceso de un grupo de investigadores. Quiere comunicar una experiencia de lectura, que de algún modo importa, y compartirla con otros lectores que también se interesen en ella.

El conjunto está constituido por diversas calas en varios objetos literarios de la cultura en lengua española, privilegiados por cada uno de los lectores críticos que participan en el texto: elementos estructurales y de estilo en Juan Goytisolo y José Gorostiza; texto histórico y texto literario en Alejo Carpentier y Reinaldo Arenas; texto literario y texto social en José Emilio Pacheco; código simbólico en Roberto Arlt; un aspecto temático del romancero tradicional y un concepto teórico que subyace a toda producción literaria: la "función poética" en Roman Jakobson.