

REVISTA IBEROAMERICANA DE LITERATURA

SEGUNDA EPOCA — AÑO I — Nº 1

LA NOVELA DEL PETROLEO EN VENEZUELA
por GUSTAVO LUIS CARRERA

A PROPOSITO DE VALLEJO Y ALGUNAS DIFICULTADES
PARA CONOCER LA POESIA
por MERCEDES REIN

"LA CASA VERDE" DE M. VARGAS LLOSA
por José MIGUEL OVIEDO

EL PERSPECTIVISMO SOCIAL EN LA NARRATIVA
DE MARIANO AZUELA
por ANGEL RAMA

NUEVOS APORTES A LA POESIA DE NICOLAS GUILLEN
por JORGE RUFFINELLI

SOBRE LA FICCION
(AL MARGEN DE G. GARCIA MARQUEZ)
por JUAN FLO

INEDITOS DE
GABRIELA MISTRAL y HORACIO QUIROGA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA
UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
MONTEVIDEO

u. f. 002
8/XII/67

REVISTA IBEROAMERICANA DE LITERATURA*

SEGUNDA EPOCA AÑO I — Nº 1 — 1966

Director ANGEL RAMA

SUMARIO :

	Pág.
<i>Introducción</i>	3
GUSTAVO LUIS CARRERA. — La novela del petróleo en Venezuela	5
MERCEDES REIN. — A propósito de Vallejo y algunas dificultades para conocer la poesía	31
JOSÉ MIGUEL OVIEDO. — "La Casa Verde" de M. Vargas Llosa	53
ANGEL RAMA. — El perspectivismo social en la novela de Mariano Azuela	63
JORGE RUFFINELLI. — Nuevos aportes a la poesía de Nicolás Guillén	95
JUAN FLO. — Sobre la ficción. (Al margen de G. García Márquez)	103

INEDITOS

La oscura formación de un poeta	109
Horacio Quiroga en sus cartas	119
<i>Informaciones</i>	125

* (Segunda Epoca de la "Revista Iberoamericana de Literatura" que publicó el Departamento de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias, bajo la dirección del prof. Alfonso Llambías de Acevedo, de 1959 a 1962).

CeDInCI

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

Cerrito 73
Montevideo - Uruguay

DEPARTAMENTO
DE
LITERATURA HISPANOAMERICANA

Jefe interino
ANGEL RAMA

Asistente interino
MERCEDES REIN

Profesor invitado
DR. ADOLFO PRIETO

Bibliotecaria
DAISY HERBON

INTRODUCCION

No hay saber desinteresado, ni mucho menos saber escindido de nuestra circunstancia histórica, de nuestro lugar y situación en el mundo. Y por lo tanto no existe un saber neutral, sino diversos modos de participación en la empresa histórica de una comunidad con voluntad de futuro, donde el afán de rigor, de exactitud y claridad, de entendimiento profundo de los problemas, no se opone sino que enriquece la causa común de una sociedad humana.

Más evidente se hace ello cuando se habla de temas específicos de la comarca latinoamericana, porque ni su historia, ni su literatura, ni su arte, ni su pensamiento filosófico, jamás dejaron de estar vinculados a la tesonera afirmación de su personalidad propia, al descubrimiento de su idiosincrasia —esa elusiva peculiaridad que revela su estar dentro del concierto mundial— entendida como instrumento de acción y de constante transformación de las condiciones de vida. Más evidente cuando se considera que sus mayores creadores, aspirando a los planos de excelencia y de precisión de una literatura universal, convivieron una realidad frecuentemente dolorosa y participaron de las angustias y ansias de sus sociedades, de las que se conserva viviente rescoldo en sus obras.

Por eso, al encarar el comienzo de la Segunda Epoca de la Revista Iberoamericana de Literatura, nos han parecido pertinentes algunas precisiones previas que establecen las coordenadas de nuestra tarea.

1. No creemos que los términos "hispanoamérica" o "iberoamérica" o "indoamérica" representen cabalmente el complejo cultural al que nos consagramos específicamente, en el presente plano de su problemática. Creemos que el término "latinoamérica", habida cuenta de su origen y formación histórica tal como los ha desentrañado Arturo Ardao, abarca más legítimamente el área de nuestros temas y análisis. Pero desde luego entendiéndolo como un marco de referencia que alude a la génesis de la cultura al sur de río Bravo y la distingue de aquella que está más allá de ese límite, sin mengua de la incorporación que a través de mestizajes de distinto grado —lo indígena, lo africano— ha proporcionado zonas de relativa autonomía dentro de un campo

general donde los valores comunes proceden no sólo de las incitaciones originarias sino de la problemática socio-económica común y de las grandes aspiraciones, también comunes, reveladoras de la afirmación nacional de la que Ugarte llamara Patria Grande.

Este enfoque corresponde a nuestro tiempo y a los hallazgos de un pensamiento en él engendrado, ya que atiende más que a las razas y a sus consecuencias culturales, a las estructuras comunes de sociedades en situaciones similares, las que desarrollan, frecuentemente aisladas entre sí, formas y repertorios temáticos familiares, respuestas parecidas a incitaciones de la misma naturaleza. Por eso entendemos más correcto el título "Revista de Literatura Latinoamericana" y sólo en atención a la continuidad de un servicio universitario persistimos en el ya establecido.

2. No creemos que sea posible desglosar la aportación literaria del fluir total de una sociedad, ni por lo mismo creemos en un arte ausente de la historia. Con esto apuntamos, más que a los absolutos románticos del historicismo, a los sociales que a partir del XIX van estableciendo las coordenadas interpretativas de la creación artística. La reubicación de la obra dentro de su problemática viva es también la recuperación de su parte más actuante, y buen camino para avizorar las fuentes de la creatividad.

Pero además la moderna interpenetración disciplinaria nos obliga a reconsiderar las letras dentro del campo más vasto de las ciencias humanas, viéndolas como parte de una estructura de significado, de un modelo en permanente devenir dinámico que es la sociedad misma en su función. Sólo integrando esa totalidad podremos alcanzar la obra de arte como organismo vivo y dejar de hacer anatomía de cadáveres en meros ejercicios de archivistas o de vana erudición.

3. La literatura latinoamericana es un continuo creativo, pero sus partes muestran distintos grados de vitalidad y fuerza. La atención al pasado más lejano sólo se justifica en la medida en que desentraña una aportación que sigue ejerciéndose sobre nuestra comunidad, y sería pernicioso si así desatendiera la actual y pujante creatividad. Por eso nos ha parecido conveniente contribuir desde un ángulo universitario a la dilucidación de la literatura de la hora presente, reconociendo a la crítica y a la investigación como partes del esfuerzo común de los escritores que intentan la más plena soberanía de las artes latinoamericanas. No sólo en cuanto así se contribuye al adiestramiento de equipos intelectuales en los problemas vitales del momento y a la difusión en la comunidad letrada de distintas propuestas explicativas, sino en cuanto servicio de colaboración con el escritor que no vive dentro del ambiente universitario, que está en la calle o en el desamparo, haciendo solo la obra de un continente.

ANGEL RAMA.

LA NOVELA DEL PETROLEO EN VENEZUELA

LAS GRANDES FORMAS Y ESTRUCTURAS

por

GUSTAVO LUIS CARRERA

La serie de grandes temas que en definitiva caracterizan a las novelas del petróleo en Venezuela se expresan —y sobre todo logran su efecto— a través de formas y estructuras dominantes que aparecen en distintas oportunidades, hasta constituir un cuerpo principal de recursos y procedimientos típicos. A veces están determinados por el enfoque total que la obra hace del problema petrolero, pero en otras ocasiones se trata de técnicas parciales y hasta incidentales; resultando en ambos casos de igual importancia y eficacia en cuanto a construcción de la novela y sus partes se refiere. Son algo así como los instrumentos utilizados para edificar la realidad viva que se ha querido transmitir por la vía novelesca, y los caminos recorridos para llegar al objetivo ideológico —vale decir mensaje central— perseguido. Por consiguiente, la consideración de esas grandes formas y estructuras tiene precisa significación clarificadora en el estudio de las novelas petroleras y su arquitectura general.

A continuación se hará referencia a los principales de esos factores y procesos de creación novelesca en los campos del estilo y la estructura. De modo semejante al caso de los grandes temas, ahora se destacarán los elementos más notables y reiterados, pero sin seguir un orden jerárquico, sino más bien de acuerdo a una distribución que agrupa los relativos a personajes y ambiente, los de mayor carácter estilístico y luego los de más decidida índole estructural.

EL PERSONAJE

Aun cuando pueda pensarse, con bastante fundamento, que las novelas del petróleo se dirigen esencialmente a la captación de un ambiente y a la presentación de una problemática humana, social y política, en ellas los personajes tienden a destacarse como factores de verdadera importancia, sobre todo en cuanto a la propia construcción novelesca se refiere. Esta figuración se produce por diversos cauces, de condición e importancia variables, como se verá de seguidas.

a) *El personaje central.* — El peso abrumador del ambiente y de la serie de problemas y planteamientos vitales que lo integran hace, sin duda, que rara vez recaiga sobre un personaje central la responsabilidad del soporte del hilo argumental. En la generalidad de los casos la función toca a la pintura global de una situación, sus bases históricas y sus derivaciones económicas y espirituales sobre la colectividad.

El señor Rasvel, de Miguel Toro Ramírez, ofrece un primer personaje central que da unidad temática y estructural: el aventurero Rasvel. Es más, se trata, en última instancia, de un proceso extenso de creación de un personaje. Sólo que, como ya se ha apuntado, no es el caso de una novela petrolera propiamente dicha, y su capacidad representativa en el tema general que nos ocupa es reducida. En cambio, significación especial como elemento constitutivo posee el doctor Gustavo Echegarri de *Mancha de aceite*, de César Uribe Piedrahita. No solamente se le da carácter de personaje central, sino que surge como elemento afianzador de la unidad estructural de la obra y hasta como vía clarificadora de su sentido ideológico. Poco se sabe de las características físicas del personaje; se sospecha apenas su pensamiento previo a la llegada a la petrolera, al igual que su impreciso pasado. En verdad interesa su desarrollo dentro de la trama novelesca y en ello concentra su atención el autor. Se ve así el desenvolvimiento de una conducta y de un proceso de reafirmaciones ideológicas que conducen a una acción final, imponiendo una firme continuidad temática y estructural a la novela.

Otros casos de personajes centrales de sólida importancia en lo tocante a la construcción de las novelas en que viven, son Tochito de *Guachimanes*, de Gabriel Bracho Montiel y José Ubert de *Casandra*, de Ramón Díaz Sánchez. Pero si bien Tochito da cohesión a la trama —hasta el punto de conceder carácter de novela a lo que su autor presenta como “aguafuertes” del petróleo—, José Ubert apenas puede considerarse como un elemento teóricamente unificador, ya que por su condición tan endeble como personaje es sobrepasado por el conjunto de los tipos secundarios. Algo semejante a lo que ocurre con el joven Ubert se advierte en *Oficina N° 1*, si bien allí es más propio hablar no de un personaje central sino de dos: Carmen Rosa y Matías Carvajal, ambos a fin de cuentas desplazados por la sugerida personalidad del conjunto de los presentados como secundarios.

b) *El personaje símbolo.* — La condición simbólica de los personajes novelescos es siempre materia relativa. En un sentido muy extenso toda criatura de ficción adquiere proyecciones de símbolo que abarca a todos sus semejantes o cercanos, considerando que, se lo proponga o no el autor, las identificaciones representativas se producen de manera casi inevitable en el lector que ve en cada individuo literario la expresión de la voluntad de su creador. En cambio, en un sentido muy preciso y específico cada personaje implicaría la categoría de *caso*, singular en forma absoluta, ya que parece prácticamente

imposible que todas sus grandes y pequeñas circunstancias se repitan de un modo exacto. Sólo quedaría, entonces, de manera indiscutible, la condición de personaje símbolo para aquellos creados como tales por su autor, y cuya proyección típica es evidente, al menos como reflejo de una intención. A esta última clase de personaje se hará referencia en este caso.

Fuera de los “petroleros”, cuyo número justifica un aparte especial, los personajes de carácter simbólico son más bien reducidos. Sin duda interviene en este hecho la decidida actitud realista de los novelistas, que les lleva más a la captación concreta de un fragmento de vida con sus pobladores precisos que al establecimiento de proyecciones representativas por la vía indirecta —y siempre incierta— del símbolo. De otra parte, estará presente en todo momento la dificultad ya apuntada en cuanto a la clara determinación de los sentidos simbólicos en un personaje. Sin embargo, por ejemplo, parece evidente el carácter de símbolo —enfaticado por el autor— de José Ubert, el entreguista corrompido por las ansias de riquezas, en *Mene*, de Ramón Díaz Sánchez. Pero frente a este José Ubert “acicalado como un figurín, entre los *musúes* desmesurados” (p. 27), se levanta la señal de una esperanza en Joseíto, el hijo del vendedor de su propia tierra, que parte en busca de mejor vida y cuyo aspecto es el de la verdadera realidad, como los paisajes desnudos del lugar: “un muchacho encamujado y negro, con los calzones arrollados y los pies cuajados de tierra roja” (p. 132). Iguales alcances simbólicos pueden advertirse en personajes como Don Salustiano —el tradicional dueño de tierras obligado a vender a la Compañía— y Ferino —el propietario rebelde que no se doblega ante los petroleros— en *Remolino*, de Ramón Carrera Obando; y como Vicente Ribera —el entreguista de alto nivel y grandes componendas políticas— en *Los Riberas*, de Mario Briceño Irigorry. Pero es en *Casandra*, de la novela del mismo nombre, donde el símbolo se realiza plenamente, al menos en cuanto al propósito del autor de lograr una representación total, desvinculada de la circunstancia misma del personaje y referida a lo abstracto del petróleo y sus males. Independientemente de su muy limitada eficacia, *Casandra* es un símbolo: la locura del petróleo, la “lluvia negra”, la muerte repentina y horrible. Este sentido simbólico se subraya al final de la obra con el cuadro que representa a la loca con su inseparable niño desnudo de la mano, en un énfasis redundante de parte del autor.

c) *El “petrolero”.* — Es tal vez el personaje más frecuente como creación cuidadosa e intencionada. En la mayoría de las oportunidades es de carácter incidental y sólo sirve para completar un ambiente, para rematar una galería de tipos, para servir de puente a la presentación de una idea. Pero, en numerosos casos se destaca como personaje de vida propia, que ocupa un sitio concreto y sobresaliente en la novela. La repetición del “petrolero” —sin duda como *tipo* es el más abundante en las novelas— podría explicarse por su condición muy definida y asentada como muestra de una fuerza, de

un grupo, de un bando. Así se ofrece al novelista como una vía directa y activa de poner a vivir el conjunto de actitudes e ideas que conforman la Compañía. Además, dado el sentido crítico general de las obras, la pintura del "petrolero" ya es de por sí un modo de viva denuncia, a pesar de las excepciones que surgen en ciertas oportunidades. A fin de cuentas, salvo casos especiales, como Charles en *Guachimanes* y Reynolds y Roberts en *Oficina N° 1*, el personaje del "petrolero" puede tenerse por elemento de refuerzo ideológico, ya que poco se desarrolla como figura en sí mismo, dentro de la creación de caracteres.

Los personajes "petroleros" —altos y medianos empleados extranjeros de la Compañía— se reparten en dos grandes grupos basados en el papel que ellos juegan como representantes o negadores del espíritu de la empresa: los "petroleros" perros de presa del capital que los nutre y les moldea hasta el pensamiento; y los "petroleros buenos", sorprendentes excepciones, que si bien no son simples ratificaciones de la regla anterior, tampoco llegan a constituir un símbolo, pues carecen de proyección colectiva dadas sus características demasiado singulares y específicas.

El petrolero engranaje o instrumento de la Compañía es el más frecuente, y ya surge en la segunda novela de nuestro itinerario, *Elvia*, de Daniel Rojas, con el genérico nombre de Mr. Smith y en las funciones, también genéricas, del timo y la compra fraudulenta de tierras para la explotación petrolera. Reaparece en forma inominada en *La bella y la fiera*, de Rufino Blanco Fombona: "tres hombres pelirrojos, con cascos de corcho, vestidos de blanco" (p. 838); y en *Odisea de tierra firme*, de Mariano Picón-Salas: "yanquis que se reparten por el interior de Venezuela, con sus trajes kaki, sus revólveres Colt y sus encendedores automáticos" (p. 145). Se personaliza de nuevo en el absurdo Mr. Watson de *El señor Rasvel*, y adquiere características definidoras de toda una especie en el bestial y despótico Mr. Mc Gunn de *Mancha de aceite*. Afina sus sutilezas de corrompido donjuanesco en el Mr. Tom de *Remolino* y se convierte en el fatal yanqui de toda transacción petrolera en el Mr. Curtis de *La casa de los Abila*, de José Rafael Pocaterra. Finalmente adquiere categoría más definida de personaje dinámico, no sólo volcado hacia el exterior como representante despótico de la Compañía, sino también visto adentro en su drama interior, en Charles Reynolds de *Oficina N° 1*.

La visión del "petrolero bueno" —ya tratada como uno de los grandes temas— pertenece a un corto número de novelas y se basa en una actitud idealista, más teórica y artificial que práctica y sincera. Como se ha dicho, se trata de un propósito de dar impresión de equilibrio, de responder a una posibilidad que al menos como principio no puede negarse, y de tomar una excepción remota como representativa de algo que realmente no representa por su esencia insólita. Ese es el carácter del ficticio Mr. Hardman de *Sobre la misma tierra*,

de Rómulo Gallegos (1); del más convincente Mr. Charles de *Guachimanes*; del misterioso y fabricado Mr. Walter de *Casandra*; y del titubeante Mr. Roberts de *Oficina N° 1*.

d) *El proletario*. — Así como abunda el personaje "petrolero", es escaso el proletario. Sin duda no se trata de un hecho casual. En la medida en que el "petrolero" se destaca de modo definido como encarnación de un sistema, el proletario se presenta —en especial en toda la primera época de la explotación— en plena estructuración como una conciencia y una acción; es un personaje que deviene, que se gesta cada día en muestras menudas pero progresivas. Así, para *ver* al proletario hay que saber identificarlo y casi concretarlo. Además es necesario querer *decirlo*. Y para *decirlo* hay que asumir posiciones comprometedoras. Razones suficientes para explicar la escasez.

El personaje proletario de carácter secundario, a veces sólo como un complemento de aparición instantánea que llena una escena o integra una situación, es frecuente. No podría ser de otra manera en novelas que reflejan zonas y sitios de trabajo petrolero. Puede decirse que en todas las que describen campos e instalaciones del petróleo surge este personaje como un elemento de fondo. Hay oportunidades —ya se precisarán en el punto siguiente— en que se muestra la masa de los trabajadores, del pueblo todo, activa como un personaje colectivo, de múltiple unidad. Pero las novelas donde proletarios alcanzan condición de protagonistas de verdadera importancia son reducidas, en número casi singular. En dos de ellas sobresalen personajes proletarios secundarios que logran abrirse paso entre los demás habitantes de la obra y penetrar la sensibilidad del lector. No responden a una expresa voluntad del autor, pero el resultado es evidente: poseen mayor fuerza de atracción y son superior muestra de acierto que los personajes teóricamente principales. Tal es el caso de Philibert, condenado por la "lista negra", y de Teófilo Aldana, comido por una rebeldía espontánea y desorientada, en *Mene*. Del sereno y activo Juan Moreno y del todavía rebelde y desorientado Teófilo Aldana, en *Casandra*. Del dinámico Luciano Millán y del revolucionario Climaco Guevara, en *Oficina N° 1*.

Solamente en *Guachimanes* se da el proletario como personaje central, base de la obra y unificador de sus partes. En efecto, la atención no se reduce a la captación del ambiente y de las circunstancias políticas, sino que se reparte por igual hacia el proceso vital y espiritual del obrero Tochito, llevado por la práctica y la evolución ideológica hacia una activa conciencia de clase, y por la situación represiva a convertirse en bodeguero. Tochito se realiza como personaje e impone sus propias alternativas como puntos de desarrollo para toda la obra.

(1) Aquí se alude al carácter ficticio del personaje como "petrolero bueno", no como yanqui, categoría ésta en la cual se dan por satisfechos los propios coterráneos de Hardman, y algunos de modo tan ingenioso como Lowell Dunham, quien ve en el *driller* "esa extraña mezcla de candidez, humor cordial y tozudez práctica que caracteriza al yanqui". (RÓMULO GALLEGOS. *Vida y obra*. México, Ediciones De Andrea, 1957, p. 275).

e) *El personaje colectivo.* — Uno de los modos de presentación del personaje proletario en las novelas consideradas es bajo la forma colectiva de la masa. Pero no es ya el caso del grupo masivo de segundo plano, que se mueve a través de individualidades eventuales, que surge, desaparece y se conserva como un hecho dado, como un paisaje humano que está allí, señalado una vez y ya establecido como un trasfondo convencional que no hace falta enfatizar. Se trata aquí de la masa activa, de la fuerza colectiva de los trabajadores, del pueblo, unificada y viva en la acción. En unas pocas novelas se ve moverse esa masa.

En cuanto al personaje colectivo debe distinguirse entre el conjunto masivo que se refiere de modo especial a los trabajadores del petróleo y el que incluye elementos humanos de diversa procedencia —esa totalidad que se llama *pueblo*— unidos también como masa por objetivos que no son exclusivos del medio petrolero. El primer caso, la masa de hombres del petróleo, aparece en vigorosa actuación en la huelga descrita en *La bella y la fiera*, bajo la bandera reivindicativa de un aumento de salario y bajo la represión arterial de las balas de fusil (p. 838); y surge en la protesta abierta presentada en *Mancha de aceite*, también al impulso de reivindicaciones laborales y del mismo modo reprimida por la metralla (p. 136). La segunda circunstancia va unida a la reacción popular, donde se incluyen los trabajadores petroleros, con motivo de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez. Tal acontece con las iracundas y vengativas masas que se mueven por los campamentos y zonas del petróleo en el momento de la desaparición del déspota, en *Guachimanés* y *Cassandra*; y con el grupo más reducido que se agita, fallido en sus deseos de venganza, en el mismo momento histórico, en *Oficina Nº 1*.

LAS DESCRIPCIONES AMBIENTADORAS

Es evidente que para la captación de los ambientes petroleros a que se refieren, las novelas deben incorporar descripciones destinadas a dar solidez y concreción a la atmósfera en que se mueven los personajes y acontecen los hechos. Sin embargo, a pesar de la evidencia, parece de interés, para enfatizar este aspecto de la creación novelesca, ofrecer algunos ejemplos significativos de tal recurso. La sucesión documental de los pasajes escogidos permite destacar de la manera más objetiva la realidad de ese propósito, da fe de su eficacia y por añadidura es muestra del cuidado estilístico que siempre caracteriza a estas descripciones ambientadoras. Los ejemplos seleccionados tipifican los aspectos más frecuentemente introducidos con aspiraciones de ambientación.

a) Paisajes.

Cielo azul de metal recalentado, y tierra en ascuas. Ondeaba el paisaje monótono y se rizaba, titilando estremecido por el torrente de fuego que manaba del sol y la resaca de lava que corría por la tierra. Las líneas sin contraste se borran

en el aire cargado de luz y de fiebre. No había sombra. Todo era luminoso y caldeado. Escasos matorrales espinosos, cactus como pétreos candelabros hebreos y piedras erizadas de cristales se perdían abrasadas por la llama del mediodía.

(Campos de la Península de Paraguán en *Mancha de aceite*, p. 83).

b) Poblaciones típicas.

El pueblo de Lagunillas era un cencerro. Una colmena enloquecida. Casas, casitas —fabricadas a la diablo. Casitas de tablas, esquemáticas, sucias, grasientas, hacinadas a ambos lados de un callejón que de pronto se trocaba en puente de tablones negros suspendidos sobre columnas de mapora por encima del lago. La *planchada*. Esta plataforma prolongada sobre las aguas como un dedo estirado para apreciar la temperatura lacustre, temblaba medrosamente bajo el peso de una muchedumbre histórica y transpirada, compuesta de mujerzuelas y quidames.

A ambos lados de la *planchada*, apretadas como en una almáciga de ostras, las casas iban hacia el lago, atestadas de aquella gentuza escandalosa. Muestras comerciales exhibían su presunción en las fachadas: *Restaurant, Barber Shop, Laundry, Cine*. Y botiquines, innumerables botiquines. Debajo del hacinamiento humano, el agua lacustre se cuajaba inmóvil, cubierta por espesa capa oleaginosa y negra. Vibraba la atmósfera azotada por desenfundado entrevero de músicas. Música de pianolas, de gramolas... Música infernal.

(*Mene*, p. 91).

c) Ambientes de ruidos y confusión.

El pueblo todo, de un confín a otro, estremecíase por un trueno constante. Vibraban las sirenas, repercutían los martillos de aire comprimido, zumbaban los motores de los balancines. Cada taladro tiene una caldera que regurgita como una monstruosa arteria rota. Además de esto, en el recinto de "El Hijo de la Noche" había mil bocas que gritaban y reían; dos mil plantas que zapateaban, una orquesta ruin que chillaba desesperadamente destrozando un pasodoble. Mil puños golpeaban las puertas, los tableros de las mesas y las sillas de hierro. De la calle subían los rugidos de las cornetas de los automóviles y el herido grito de los gramófonos.

(*Mene*, p. 59).

d) Accidentes.

—¡Fuego!

Se estremeció toda la población, se echó fuera de las viviendas de tablas y trapos y las "planchadas" retemblaron bajo el pánico en carrera. Pero aquello estaba hecho para las llamas, y esa noche, además se alzaba sobre combustible flotante sobre el agua y el incendio se lo apoderó de prisa. Se hundió la "planchada" que comunicaba con tierra y la población lacustre quedó a la merced del fuego en la isla de tablas.

Ardieron las casas, tabla y trapo, ardieron las pasarelas, se inflamó el petróleo derramado sobre el agua, acaso por mano culpable y se alzó en la noche el resplandeciente horror.

—¡Misericordia petróleo!

(Comienzo de la descripción del incendio de Lagunillas. *Sobre la misma tierra*, p. 85).

e) *Campos petroleros.*

En otra región, distante, gris, calcinada, bajo un sol tórrido, se levantan tiendas, barracas, casucas provisionales; y allá, a lo lejos, un puebluco miserable, dominado por dos torres de dos iglesias católicas. Es una región de petróleo...

(*La bella y la fiera*, p. 838).

La tienda de Roso Morales demoraba a la entrada del caserío. Frente a ella, orgullosamente aislada de toda vecindad enojosa se alzaba la oficina del Campo. Por su parte trasera se extendía la *Salineta*, ancho pantano bordeado por una vegetación espinosa cuyos tallos mojaban las aguas del lago; y más allá, hasta los confines del horizonte, una naturaleza montuosa y, en parte, arbórea que coronaba un rosicler de hogueras gesticulantes. Había también una rala llanura, conocida por la Sabanita, que limitaba un pequeño bosque y un tortuoso camino que se perdía en la maleza. Rodeado de cabrias y tanques negros, Campo Escondido era como una aneurisma en las arterias del litoral petrolero.

(*Casandra*, p. 34).

Se entra a San Tomé rozando necesariamente la acerada piel de unos tubos tendidos horizontalmente sobre un foso. Práctica manera de indicarle al ganado —y a la gente también— que allí termina la sabana y comienza el campo petrolero.

Sorprende en primer lugar la uniformidad de las viviendas. La Compañía dispone su forma y su color. Las destinadas a los solteros son idénticas las unas a las otras. Las destinadas a los casados, también.

(*Campo Sur*, p. 8).

Para aquellos días no eran más de ocho los ranchos de palma de moriche plantados sobre la sabana. El más importante era el de Nemesio Arismendi, el comisario, un vendedor ambulante que llegó al lugar con las limitadas aspiraciones de liquidar una carga de cerveza.

(*Oficina N° 1*, p. 25).

f) *Reventón de petróleo.*

Bramó la tierra y se estremeció hasta sus axilas. Retembló el suelo y con pujidos estruendosos, silbos y estertores, vomitó a lo largo de los tubos, contra la torre y hasta el cielo, el eructo negro que arrastró consigo el martinete, los cables, las traviesas, vigas y armazones retorcidos de la torre gigante y erizó sus costados de herrajes, alambres y planchas rotas. Parecía que hasta el sol llegaban las escupas del aceite asfáltico.

Crecía el desorden entre las masas humanas aterradas que huyeron contra los alambres barbelados, saltando o arrastrándose por entre la red de tubos, los ejércitos de torres y las líneas de tanques panzudos. Se oían gritos en inglés: "¡A las calderas! ¡Apagar los hogares!".

Siguió zumbando el aire y roncando la tierra bajo la lluvia espesa y pestilente del aceite maldito, que cubrió el paisaje, marchitó las hojas, ahogó los árboles y sumió, bajo su masa glutinosa y adherente, los millares de insectos, gusanos y zabadrijas que poblaban el suelo.

(*Mancha de aceite*, p. 29).

g) *Enfasis sobre el cambio.*

La tierra dulce, la que granaba todos los años en cosecha de pan; la que endulza la múcura de la piña; y da el albo bocado de la yuca; la que florece en abril, mientras el arrendajo cuegla la manga de su nido y saluda con el lírico capullo de su trino la orgía luminosa del nuevo día; la de los ricos frijoles de Doña Lucía y la azucarada panela de Don Salustiano; la bravia de Ferino que sabe defenderla; y claudicante de Gallito, el gendarme y espaldero de los tiranuelos; ésa se iría pronto entre los dientes de los "Caterpillar" y los "Robsbilders"; para dar cabida a la otra, a la del hombre de la camisa de kaki, a la de la victrola ofrecida por Salomón; y a la que se doblega diplomáticamente ante el cheque azul del alto empleado; y en el brindis espirituoso de la Sal Molía, y en el barato precio del "guachimán", matador de su hermano, mientras el extranjero le azuza al oído la primera palabra de la nueva conquista...

(*Remolino*, p. 106).

Se volvieron doradas las monedas de níquel y amanecieron con precio de arenas diamantíferas las tierras yermas de allá adentro, habitadas por cactus y *cabimas*, los suelos salobres de la costa bordeada de cocoteros, la *sipa* del fondo del lago y el *cascajal* del cerro pelado cuya altura enana había servido sólo para que los niños colmaran el ansia de ver su lago como lo ven los pajaritos. Y amanecieron también con precio la conciencia y la inocencia, el hogar y el sexo, porque —como planta parásita— sobre el añejo tronco de las tradiciones, comenzó a preparar el soborno con sus flores de vicio.

(*Guachimanes*, p. 52).

Otras descripciones ambientadoras de carácter menos frecuente, a veces singulares, sólo presentes en una obra, son: los barrios obreros (*Mancha de aceite*, p. 99), los campos de los petroleros extranjeros (*Campo Sur*, p. 9), los cabaretuchos de los campos (*Oficina N° 1*, p. 171), los depósitos de desechos y basureros (*Casandra*, p. 109).

LA ATMOSFERA AMBIENTAL

En las obras más plenamente relacionadas al tema petrolero o circunscritas a él —*Mancha de aceite*, *Mene*, *Remolino*, *Sobre la misma tierra*, *Guachimanes*, *Casandra*, *Campo Sur*, *Oficina N° 1*— la totalidad del ambiente se cohesiona como un poderoso elemento constitutivo que sostiene en buena parte la estructura general. No se trata ya de ocasionales descripciones ambientadoras que sólo apuntan detalles que refuerzan el clima del conjunto novelesco. Es la densidad plena, palpable, sólo desprendida de las obras que de manera sostenida y profunda penetran en el mundo petrolero, sus pobladores y sus vicisitudes.

Del mismo modo esa atmósfera ambiental lograda en estos libros clarifica y vigoriza el contenido esencial, la carga ideológica fundamental, ya que la sola presentación de un fragmento de vida bajo el peso del petróleo es una forma de exponer juicios y hacer planteamientos al respecto. Aun teóricas búsquedas de objetividad —como

Sobre la misma tierra, Casandra y Oficina N° 1— con la sola transmisión de la realidad hacen un enfoque activo de la cuestión. El carácter dinámico y polémico de los hechos exige a fuerzas una posición: se expresa la dramática realidad o se le oculta. Y de esa manera, ya el reflejo de la realidad es una actitud tomada.

En tales condiciones, no es de extrañar que estas novelas reposen básicamente en el reflejo global de la atmósfera ambiental, sea ése o no su propósito expreso. A ese clima total añaden, según el caso, valores especiales que enriquecen la significación de la obra —como el vigor revolucionario de *Mancha de aceite*; la eficacia documental de *Mene*; el planteamiento progresista de *Sobre la misma tierra*; el dinamismo rebelde *Guachimanes*—; pero siempre queda en el lector, por encima de todo, una experiencia de vida vista, de atmósfera general percibida y escrutada. Es más, para ciertas novelas la imagen, aun fragmentaria, que logran ofrecer de esa totalidad ambiental es su factor de salvación, al menos parcial, en cuanto a una visión crítica de ellas que busque destacar algún evidente valor. Tal es el caso de *Casandra* y de *Oficina N° 1*; aunque sus autores tuvieran, como parece evidente, mayores aspiraciones en la pintura de caracteres y el enfoque ideológico del problema. En particular es representativa al respecto *Casandra*: fallido el personaje del joven José; desmirriado el símbolo de Casandra; insoportable la carga erudita; irregular y deprimido el estilo; sólo resta la parte de atmósfera ambiental sugerida con eventuales aciertos como único logro recordable por el lector.

LO TRAGICO

El mundo del petróleo es un mundo trágico. Así lo caracterizan los reflejos novelescos. Y difícilmente podría ser distinto en un sistema industrial nacido y desarrollado de la violencia, el desafuero y la explotación. Adquisición fraudulenta de tierras, discriminación, despotismo, corrupción moral, negociaciones turbias, forman una cadena de modos de operación cuyo balance funesto no permite dudas.

En la transmisión de este mundo trágico —general en todas las obras— hay que diferenciar entre los elementos de vínculo directo con el petróleo y los que guardan con él una relación que podría considerarse indirecta. En los primeros sobresalen como más importantes y frecuentes: a) el accidente, destacado en *Mancha de aceite*, *Mene*, *Remolino*, *Campo Sur*, *Oficina N° 1*; b) la discriminación racial, sobre todo en *Mancha de aceite*, *Mene*, *Guachimanes*, *Casandra*; c) la discriminación laboral —expresada sin subterfugios en la “lista negra”—, especialmente en *Mene*, *Guachimanes*, *Sobre la misma tierra*; d) la represión, en particular en *La bella y la fiera*, *Mancha de aceite*, *Oficina N° 1*. Entre los segundos, de relación indirecta con el petróleo, que no pertenecen al campo mismo del funcionamiento de la maquinaria petrolera, están: a) el desajuste moral, enfatizado en *Mancha*

de aceite, *Remolino*, *Sobre la misma tierra*, *Casandra*, *Los Riberas*; b) el desplazamiento de grupos humanos —la emigración y la inmigración provocadas por el petróleo—, de modo especial en *Mancha de aceite*, *Mene*, *Remolino*, *Sobre la misma tierra*, *Guachimanes*, *Casandra*, *Los Riberas*; c) el delito y el vicio —derivaciones legítimas del desajuste vital por el petróleo—, puestos en primer plano en *Mancha de aceite*, *Mene*, *Remolino*, *Guachimanes*, *Oficina N° 1*.

Tales elementos —sólo se apuntan los más destacados—, presentes en la base misma del mundo petrolero son suficientes para demostrar que en estas obras no se produce una *visión trágica* del petróleo, respondiendo a una voluntad expresa o una sensibilidad determinada del autor. Ya se ha dicho: no sería posible reflejar el orden petrolero sin fundarlo en su esencia trágica. De manera que sería más propio hablar de una *visión realista*, que implica lo trágico como su sangre y su definición.

SIMBOLO Y EXPRESION DIRECTA

Fuera de los personajes de proyecciones simbólicas, se advierte en las novelas consideradas la búsqueda de símbolos que se contraponen —¿complementan?— a la predominante expresión directa, abierta e inmediata. Se trata de lograr la trascendencia y la riqueza de sentidos inherentes al símbolo, sin duda no sólo por una tentación literaria ocasional y en aprovechamiento de fértiles oportunidades al efecto surgidas en la construcción novelesca, sino además y principalmente con el propósito de lograr representaciones eminentes y duraderas del vasto problema petrolero.

Esta coexistencia del símbolo y la expresión directa se produce generalmente en pasajes distanciados en el desarrollo de la trama. Así acontece, por ejemplo, en la contraposición que puede establecerse en *Mancha de aceite* entre la pintura cruda y franca de los barrios obreros (p. 99) y el potente símbolo final del fuego incontenible que, después de la represión asesina, devora la “Mancha de Aceite” (p. 137-138); en *Mene*, al comparar la fuerza realista de la descripción del incendio de Lagunillas (p. 98) y de los ambientes de prostitución y crimen (p. 77), con la vaguedad simbólica de la partida de José en compañía de Narciso Reinoso (p. 136); en *Guachimanes*, al oponer la fuerza convincente de la descripción de las torturas aplicadas a Tochito (p. 90-92), a las exaltaciones líricas y retóricas del autor que aspiran a imponer símbolos de la rebeldía ante la explotación del país por los petroleros yanquis (p. 107); en *Casandra*, al enfrentar el acierto realista, vivo y vigoroso a veces, que anima la pintura de las manifestaciones populares ocurridas a la muerte de Gómez (p. 370, por ejemplo), y el símbolo confuso, fallidamente ambicioso de la muerte de Casandra (p. 417) y de todo el culto que en torno a ella imagina José (p. 200); en *Los Riberas*, al con-

trastar la esencia viva, palpable, de los diálogos sobre asuntos petroleros (p. 293, por ejemplo) con los símbolos sutiles del doctor Solórzano al referir la verdadera situación del país petrolero (p. 415). Pero hay ocasiones en que símbolo y expresión directa toman lugar en una misma incidencia y hasta en un mismo pasaje, como ocurre con la descripción del incendio de Lagunillas en *Sobre la misma tierra* (p. 85-86), donde se contraponen, por total reafirmación del autor, la verdad cercana de las casas de tablas y trapos que se consumen en el fuego y las torres de los taladros que siguen en pie como un símbolo de la opresión entronizada para largo tiempo (p. 86).

De manera más imprecisa podría determinarse la presencia de un símbolo en el asunto general de ciertas novelas, en consideración de la conclusión final que aparece como evidente ante el lector. Así podría verse el planteamiento total del inevitable ascenso revolucionario de los trabajadores en *Mancha de aceite*, o la implacable venganza del pueblo y los trabajadores oprimidos y humillados en *Guachimanes*. Pero tal vez donde esta determinación simbólica global se muestra de modo más concreto y efectivo es en *Sobre la misma tierra*. El propio título apunta el símbolo que la novela desarrolla y enriquece: sobre la misma tierra la miseria propia y la riqueza ajena. Todo se dirige a la consolidación de esta idea que compendia una realidad. Y su dominio llega a ser tal como eje de la obra que cada planteamiento sobre el petróleo sólo adquiere sentido pleno después de ser incorporado a su simbología central.

EL APOYO EXPRESIVO

Es axiomático que los recursos estilísticos constituyen la base de la trasmisión viva y eficaz de un asunto determinado. En tal sentido resulta obvio que en toda producción literaria hay un fundamento estilístico que le es esencial. Pero en el caso de obras tan dominadas por un tema y tan inmersas en un ambiente como las novelas petroleras, el problema adquiere características distintas, dignas de ser señaladas para la mejor comprensión de los procesos creativos evidenciados en ellas.

En esta ocasión se habla de *apoyo expresivo* porque ese tema y ese ambiente necesitan de un *apoyo* que le ofrece la expresión, el cuidado del estilo, y que se advierte en mayor o menor grado según la obra. Tal vez la circunstancia toma ese sentido por la fuerza misma del asunto y de la atmósfera captada. El vigor de ese mundo peculiar es suficiente como para sostener una narración directa y escueta, espontánea en la captación de una realidad. Y seguramente a ello se debe la tendencia, irrefrenable a veces, de los novelistas a derivar momentáneamente hacia el reportaje. De otra parte, se encuentra también presente la voluntad de estilo, que es más señalada en unos

autores que en otros, proyectada de modo revelador en la intensidad y frecuencia de ese *apoyo*.

De lo anterior puede deducirse que en las novelas petroleras los recursos estilísticos —desenvueltos con atención especial y distribuidos con oportunidad intencionada— forman un complemento esencial, valga la paradoja. Y en la medida en que los autores han comprendido esto y han sabido llevarlo a la práctica, sus obras han ganado en valores estéticos y temáticos mismos, ya que, como se ha dicho, la eficacia del tema depende de la eficacia del estilo.

Para mejor clarificación de lo que deseamos señalar, cabe insistir en que entendemos, en este caso, por *apoyo expresivo* la atención brindada por los novelistas al despliegue de recursos de estilo, la capacidad de sugerencia manifiesta y el acierto propiamente alcanzado. Y en tal sentido se establece una diferencia palpable entre las novelas cuyo *apoyo expresivo* se advierte como sobrepuesto y esporádico —introducido de modo no natural y en ocasiones dispersas—, y aquellas que hacen de ese apoyo un procedimiento constante, sin afectaciones momentáneas, inherentes a la forma de expresión del autor.

Ese apoyo expresivo es constante en obras como *Mancha de aceite*, con particular poder sugerente y modernidad; *Sobre la misma tierra*, con el acostumbrado equilibrio sostenido de Gallegos; *Campo Sur*, con capacidad insinuadora extraordinaria para la brevedad de las páginas; *Oficina Nº 1*, con verdadera agilidad novelesca. En ellas el estilo es un elemento de unidad, un refuerzo de homogeneidad que afirma su valor general. No es el despliegue eventual de cuidado expresivo, de refinamiento sorpresivo —siempre negativo por el violento contraste que establece—, que se convierte en mera salida de tono; sino la atención permanente que se corresponde con un modo de escribir, con una concepción de la creación literaria. Es la continuidad que se establece en el paso de la narración a la descripción, al diálogo, a la pintura de ambientes o caracteres, sin que se adviertan diferencias estilísticas de importancia.

Por ejemplo:

El automóvil que había salido de los puertos de Altagracia no podía escapar a la voracidad del calor primitivo y fundente del desierto de Falcón. Bramaban las chumaceras luchando con la arena sutil y movediza. Hervían las entrañas del motor y el radiador soplaban un vapor invisible que hacía danzar los horizontes, cambiaba el sentido de las líneas intangibles y hacía girar los telones diáfanos de aquel escenario de infierno. Disloque de perspectivas, contradicción de distancias, inversión de valores.

Las últimas reservas de agua de las cantimploras se evaporaron al contacto del radiador. El Ford, decrepito y retorcido, continuó luchando sediento con las dunas y las asperezas de la llanura de arcilla resquebrajada en adoquines poligonales.

—Oiga, doc. Estas tierras inútiles huelen a petróleo. Yo vengo de Arizona y no puedo dejar de pensar en mi país cuando atravieso este infierno. Hace algunos meses vi en el aire un buque de vela... buque enorme, fantasma, con las velas hacia abajo... Un buque de aire.

(*Mancha de aceite*, p. 83).

...Olegario amasó y levantó las paredes de su casa y tejió las palmas del techo con sus propias manos.

Ahora estaba tendido a sus pies, rígido, muerto. Y la muerte le dispersó sobre la frente las greñas grises, le ahondó los surcos de las arrugas, le desdibujó la raya de los labios, le aguzó los huesos de los pómulos, lo cubrió de una tez cansada y triste que ella nunca le vio cuando estaba vivo.

Alrededor de la casa revoloteaban las hermanas Maita murmurando oraciones y lamentos. Después llegaron muchos otros: Secundino Silva con los ojos enrojecidos por el alcohol y el trasnoche, el caporal Luciano Millán con la mano vendada, el jefe civil Gualberto Cova con sus cuatro policías infatigables, mister Charles Reynolds, silencioso y unos cuantos obreros del taladro.

—¿Quién lo habrá matado? —gemía doña Carmelita cuando las lágrimas le permitían hablar—. ¡Dios mío!, ¿quién lo habrá matado?

Carmen Rosa, que también lloraba, sabía quién lo había matado. Pero no dijo nada.

(Oficina Nº 1, pp. 114-115).

En cambio el apoyo expresivo es irregular, discontinuo, marcado en pasajes que se contraponen al resto de la obra, en un esfuerzo de "embellecimiento" estilístico disparejo, regado a lo largo de las páginas como elementos ocasionales de sostén artístico, pero que sólo producen caídas y choques en el tono general, en novelas como *El señor Rasvel*, con aciertos en la descripción de personajes; *Remolino*, con acentuación del cuidado expresivo en las pinturas de la naturaleza; *Gauchimanes*, con desbordadas exaltaciones lírico-políticas; *Casandra*, con notables deslices hacia el mal gusto y el lugar común del peor periodismo. Estos cortes o cambios repentinos resaltan inevitablemente y lesionan el valor total de la creación novelesca.

Por ejemplo:

¡Petróleo! ¡Zumo negro de la entraña escondida! ¡Saliva de los gnomos del Tío Sam! ¡Lubricante para los goznes de la puerta de los palacios y de las arcas de Rockefeller y Mellon! ¡Sustento de Wall Street! ¡Tortura de mil Tochitos! ¡Supiste un día ser el símbolo del alma venezolana! ¡Como ella tuviste hondo el yacimiento, tumultuoso el escape, ardiente la expresión, inexorable el fallo!

¡Frente a tus mismos explotadores, pusiste a bailar la trágica danza de la muerte a sus cómplices!

¡Tú viviste escondido bajo los pies del cacique y del ibero, seguro de que en tu sombra estaba el brillo del Dorado, como en la noche las estrellas; pero no sospechaste nunca que lo que no se llevaban las Carabelas de la conquista, se lo llevarían los Buques Cisternas de los futuros invasores! ¡Por eso te vengaste ahora en esta mezcla de carnes malsanas, color de indio, voz de Fernando y alma de gánsteres!

Cambula llevaba el pánico de todas sus víctimas pintado en la faz; lloriqueaba, gemía, como perro asustado. ¡Bien sabía él cómo es de sordo el verdugo, y sin embargo imploraba con la misma voz que tanto escuchó de otros labios!

—¡Yo no tengo la culpa! ¡Eran órdenes de ellos! ¡Ellos me mandaban! —Y señalaba inseguramente, no se sabe si hacia la Jefatura o hacia la Compañía.

(*Gauchimanes*, pp. 107-108).

Lo de volver a la Plaza no pareció interesante a estas gentes, razón por la cual en vez de dirigirse a la cabecera del Municipio lo hicieron hacia las aldeas cercanas, hacia La Montañita y La Rosa.

Poseídos de una embriaguez dionisiaca, el fuego celeste les hacía transpirar y el polvo de los caminos se pegaba a sus carnes. Mientras tanto las botellas de *miche* circulaban de mano en mano. En cierto momento alguien observó que se hallaban cerca del *Casino* y hacia allá orientaron sus pasos. Poco después las mesas forradas de hule, la estantería llena de botellas, las sillas y cuantos muebles fueron hallados a mano quedaron despedazados. Pero cuando se lanzaban contra la ruleta de animalitos, un chiquillo saltó y la protegió con su cuerpo:

—¡No me la rompan! ¡No me la rompan! Déjenmela para jugar en casa.

Y fue así como aquel artilugio salvó la existencia. Vista allí, en el extremo de la gran masa poblada de caballitos, de elefantitos, de patitos y de pececillos multicolores, la ruleta era como el Arca simbólica salvada del diluvio patriótico.

Bajo el tinglado de cinc, en el fondo del desmañado *Casino*, estaba la pista de baile ocupada en aquel momento por una gallina con su poblada...

(*Casandra*, p. 173).

El caso de *Mene* es particular porque en ella no puede hablarse de un apoyo expresivo constante —y eficaz en su constancia—, pero tampoco decididamente de chocante irregularidad. Da la impresión de que el autor sí tuvo presente todo el tiempo la necesidad esencial de ese apoyo; sólo que fracasa a veces al intentar hacerlo realidad. No se da el descuido o la indiferencia, sino la ineficacia. Además los momentos de verdadero acierto son tan numerosos que llevan a hacer olvidar muchos de los pasajes y detalles desatinados. En el fondo *Mene* —ya se ha dicho antes— ha tenido mala suerte con la crítica. Todo se ha confabulado en su contra: es la primera novela de su autor; éste mismo le reconoce deficiencias; su tema es desconcertante por novedoso; y por último es evidente que tiene fallas apreciables. Y se ha olvidado la fuerza y modernidad que animan la mejor parte de su campo expresivo. Alguna excepción puede apuntarse, sin embargo, entre los críticos (1). Mientras la verdad seguirá siendo que el de *Mene* es un estilo con rasgos dinámicos y vivos, caracterizado tal como lo hace José Fabbiani Ruiz con respecto al Díaz Sánchez cuentista: "Como podrá verse, Díaz Sánchez se inclina hacia el señalamiento directo de las cosas. No obstante, bueno es advertirlo, no se trata de una descripción fría, sino de una visión sensual de la naturaleza, con evidente aprehensión de sensaciones cromáticas y odoríficas" (2). Y a fin de cuentas, se lamenta en la novela una disparidad estilística que permite la coexistencia de pasajes tan disímiles —de gran acierto el primero y torpe y desaliñado el segundo—, en páginas contiguas, como los siguientes:

Cesan de voltejar las hélices y los buques negros vomitan sobre la tierra febril su cargamento de hombres y de hierros. Hombres rubios, duros, ágiles. Maquinarias fornidas, saturadas, diríase, de un espíritu de odio contra todo lo verde.

(1) Angel Mancera Galletti caracteriza el estilo de Díaz Sánchez de "directo, rápido, fluido", y destaca cómo *Mene* "capta admirablemente la escena para transmitirla al lector en cuadros que tienen la virtud de comunicar hechos, circunstancias y conclusiones con acierto". (*Quiénes narran y cuentan en Venezuela*. Caracas-México. Ediciones Caribe. 1958. P. 79).

(2) *Cuentos y cuentistas*. Caracas. Edición de la librería Cruz del Sur. 1951. P. 99.

Comenzaron aquellas ruedas dentelladas y aquellas cuchillas relucientes una tarea feroz. El monte fue cayendo, como la barba bajo el filo de la navaja. El indígena miraba absorto la avalancha. Pronto fue sumado él mismo al diapason elemental, y se sintió nuevo, descubierto en partes propias que hasta entonces ignorara. Descubrió que sus manos eran aptas para poner en marcha los devastadores artilugios. Pero aun así, cada mañana le traía una nueva maravilla. Las tractoras, las aplanadoras, las hoces no sólo servían para arrasar el monte sino también para nivelar la tierra y hacerla llana y firme (p. 34).

Sólo una vez descansa sobre blanco la mirada del aventurero: es frente a Santa Rita, el pueblo cándido que ha despreciado la seducción de *Puerto Escondido* y muestra la torrecilla aguda de su iglesia con una audacia en que hay también la discreción de un dedo blanco sobre el moreno labio del horizonte. Esta torrecilla dice al viajero: "Ven, pero no me despiertes".

—Es —explica el cicero— La Rita, capital del Distrito Bolívar.

Luego viene una suite de picicatos y suspiros de oboe. Costa, costa, costa... Las proas de hierro siguen desgarrando el tul lacustre. Siempre una visión de costa ante los ojos acerrados que comienzan a titilar. Por el poniente, en una difuminación de lejanías, se columbra la ceja azul de Perijá (p. 33).

LA ALUSION INCIDENTAL

Para las novelas que incidentalmente tocan el tema del petróleo —en mayor o menor grado—, este contacto no pasa de ser un complemento ocasional que no determina alteraciones en la estructura general de la obra, dispuesta sobre otras bases argumentales. Tal acontece con las rápidas alusiones petroleras de *Lilia*, de Ramón Ayala, donde la trama amorosa y las vicisitudes históricas conservan su dominio; y de *Odisea de tierra firme*, centrada siempre en la construcción de cuadros de historia viva de Venezuela. Con las páginas referidas al tópico en *Tierra del sol amada*, de José Rafael Pocaterra, atenta a la pintura humana y social de Maracaibo; en *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez, inmersa en su poético mundo de paralelismos históricos; en *Clamor campesino*, de Julián Padrón, enmarcada por el hombre y la tierra de la zona de Monagas; en *Talud derrumbado*, de Arturo Croce, sustentada por la captación de ambientes y realidades históricas de los Andes tachirenses. Aun sucede otro tanto con *La bella y la fiera*, donde el petróleo ocupa una significativa sección de capítulo. Solamente en *La casa de los Abila* la alusión incidental a la circunstancia petrolera forma parte de una cadena de hechos que conducen la trama argumental en forma significativa: Juan descubre petróleo en sus tierras, las vende y se hace rico; transformando así su destino y el desarrollo general de la acción.

De las novelas que no son petroleras propiamente dichas, aquella donde circunstancias relativas al petróleo ocupan sitio de mayor efecto sobre la estructura del conjunto es *Elvia*. En este caso no puede hablarse de una mera alusión incidental. Si bien la obra se fundamenta, a semejanza de *Lilia*, en una situación de carácter amoroso —el noviazgo de Enrique y Elvia— y en la captación de un momento político de la vida del país, complementado con descripciones de Caracas y advertencias sobre los planes imperialistas yanquis para

apoderarse de Latinoamérica; el hallazgo de petróleo en la hacienda llanera de Enrique, la compra fraudulenta de esas ricas tierras que hace Mr. Smith y las derivaciones políticas nacidas de calumniosas acusaciones que los yanquis petroleros lanzan sobre Enrique, conducen al exilio de éste y a la total alteración del camino inicialmente tomado por la trama general. El petróleo no significa en *Elvia* un mero accidente o caprichosa digresión sino un elemento activo desde el punto de vista estructural, que ya al comienzo dispone un enrumbamiento del tema global y fija en sus consecuencias el centro dinámico decisivo.

EL HILO ARGUMENTAL

En novelas tan poderosamente determinadas por el tema como las petroleras, el hilo argumental significa un factor básico en la naturaleza de la estructura. Según que este hilo tenga un desarrollo continuo o un desenvolvimiento fragmentado, el orden esencial varía, y con él la técnica novelesca aplicada y hasta el sentido total de la obra (1).

a) *El proceso continuado*. — Se observa esta continuidad en un número mayoritario de novelas, como un claro fundamento generador de cohesión estructural y temática. En *El señor Rasvel* proviene del seguimiento constante de un personaje, Rasvel, en pos de su caracterización —en parte bien lograda—, de su ubicación en el centro de la atención temática y del desenlace de los intrincamientos provocados por su conducta. *Mancha de aceite* asienta su continuidad en la creación de un personaje central —el doctor Gustavo Echegarri—, la captación progresiva de un ambiente —la atmósfera interna de los campos petroleros— y el trazado de la gestación y desarrollo de una conciencia colectiva, donde va implícita la conciencia individual del protagonista. En *Remolino*, sin olvidar que se trata de una novela inconclusa, se advierte una sucesión encadenada de hechos y situaciones a partir de las contingencias temáticas y sobre todo del énfasis puesto en destacar las transformaciones ocurridas en el ambiente tradicional. En *Guachimanes* el proceso continuado es relativo y proviene de la unidad que establece el personaje central, ya que las captaciones ambientales tienden más a ajustarse al procedimiento estructural del cuadro. De su parte, *Cassandra* deriva su orden consecuente de la presencia de un personaje base (2) —el joven José, a la postre convertido en José Ubert— y de los variados aspectos

(1) Se advierte en las novelas de desarrollo continuo el propósito de lograr una *visión total*, unificada y coherente, de los ambientes petroleros; y en las de desenvolvimiento fragmentado el de producir *visiones diversificadas*, selectas y sugerentes, como las más notables para el reflejo de esos mismos ambientes.

(2) Podría discutirse a José verdadera condición de *persona central*, como se verá en el aparte siguiente. En particular parece endeble su efectividad cohesiva con respecto a la totalidad de la obra. En cambio surge la evidencia de su categoría de *personaje base*, al menos como punto de partida dentro de las aspiraciones y los propósitos del autor.

del medio petrolero concreto en que ocurre la acción y que se integran en un intento de pintura ambiental. Por último, *Oficina N° 1* afirma su continuidad en el desenvolvimiento temático —referido colectivamente a la historia del campo petrolero que da título a la novela— y en el conjunto ambiental captado y sugerido.

b) *Los cuadros*. — El desenvolvimiento fragmentado es menos frecuente, tal vez por las dificultades estructurales que, implica, ya que no se cuenta en tal caso con el elemento unificador de la sucesión continuada del asunto y es necesario originar los esenciales factores de cohesión de fuentes más evasivas: tema reiterado, símbolos, presencia de un *leit-motiv* dominante, tesis final. El primer exponente —y el más acabado— de creación novelesca a través de *cuadros* es al mismo tiempo la inicial novela petrolera, propiamente dicha, de autor venezolano: *Mene*. Se trata de una interesante pintura mural distribuida en partes de sugerentes títulos: “Blanco”, “Rojo”, “Negro”, “Azul”. Son grandes zonas del fresco total, caracterizadas por motivos temáticos distintos, atmósferas opuestas, espíritu y sentido humano diverso. A su vez cada sector incluye estampas y escenas —algunas de vida propia— que multiplican sus alcances. Pero todo se integra a la sombra de un tema vital y unificante: el petróleo y su mundo. Mientras marginalmente se va desplegando un símbolo final: la Venezuela transformada y violentada por el admirable maleficio de la explotación petrolera busca su destino —en los pies pequeños y ásperos del niño José— por otros caminos y otras tierras distantes del imperio del aceite alucinante. También en *Sobre la misma tierra*, aunque no se trata de una *novela petrolera* en rigor se observa la técnica de *cuadros* para la captación de los ambientes y situaciones relativas al petróleo: campos de explotación; poblaciones típicas; maquinarias en funcionamiento; los abogados serviles en acción; el incendio de Lagunillas; las zonas residenciales de los extranjeros; el símbolo de las torres petroleras como una advertencia de propiedad ajena y señal de dominio permanente. Estos cuadros no forman un solo bloque; se dispersan en la segunda y la tercera parte de la obra. La unidad de la novela no se resiente por esta diseminación ya que sus elementos cohesivos son otros: personajes centrales, tesis básica, equilibrio estilístico. *Guachimanes*, ya señalada como relativamente caracterizada por un proceso continuado, también comporta recursos del sistema de confección de *cuadros* (1): el primer capítulo de la *novela*, que va numerado como segundo en el libro, es en sí un cuadro individualizado, y en general se percibe la tendencia a desarrollar y cerrar los capítulos como relatos de vida propia. Sin embargo, ya se ha dicho, el personaje principal —el obrero Tochito— y la acción desvuelta a su alrededor unifican el conjunto. Del mismo

(1) Esto, independientemente del primer capítulo del libro, “Uno menos”, verdadero relato separado, sin conexión directa con respecto al cuerpo de la novela. Y sin dejarnos arrastrar por la catalogación de “aguafuertes” y de “crónicas” que el autor impone a los capítulos de su obra.

modo se advierte la tendencia a la técnica de cuadros en *Campo Sur*, sin olvidar que se trata de un esbozo de novela (1): el portón de la Compañía donde se agrupan solicitantes de trabajo; el campo petrolero y las opuestas zonas residenciales; el vehículo que atraviesa la sabana; los caminos que conducen a la prostitución; el peli-gro mortal en el trabajo; el ambiente de la población típica; el símbolo del niño repudiado y abandonado, que muere pronto como una breve esperanza en el mundo del petróleo.

LOS NUCLEOS ESTRUCTURALES

En la creación novelística se observa en forma general la presencia de un *núcleo estructural* dominante, especie de fuerza centralizadora que unifica y dinamiza la obra. A veces ese núcleo es plural o un compuesto dual indivisible. Pero, en rigor, por lo común es posible determinar un punto esencial que aparece como base final —o primaria, si se toma a la inversa— del conjunto creado. Y en la medida en que se precise la naturaleza de ese eje estructural se estará en la mejor vía para la más acabada comprensión de la producción novelesca y su proceso constitutivo, y para juzgar de sus logros particulares y aciertos generales. Sólo que hay casos en que la evidente intención del autor —demostrada por el palpable intento fallido— es traicionada por el resultado, y entonces el núcleo del ordenamiento estructural se fija en una zona distinta a la perseguida teóricamente y se evidencia la frustración de un propósito literario.

En las novelas petroleras consideradas los núcleos estructurales varían sensiblemente, y se da más de un caso de objetivos malogrados.

a) *El personaje central*. — Alrededor del protagonista, visto de cerca y en forma activa en su devenir, se estructuran *El señor Rasvel*, *Mancha de aceite* y *Guachimanes*. En ellas, Rasvel, Gustavo Echegorri y Tochito constituyen un punto de partida y de sostén del conjunto arquitectónico. Pero no sólo estos personajes son columnas centrales en la construcción de las obras a que pertenecen, sino que se realizan ellos mismos en su condición de *casos* específicos y en las siempre relativas proyecciones simbólicas que se quieran atribuir a los dos últimos. Y en ambos sentidos constituyen resultados exitosos, en cuanto son logros de un definido propósito.

Distinto es el caso de *Casandra*. Allí teóricamente el núcleo estructural es el protagonista, el divagante José. Y no cabe duda de que la secuencia novelesca se ve apuntalada por la presencia constante de este personaje. Pero esa base se va desintegrando a causa de las

(1) En este caso se trata de un esbozo de novela o “apuntes para una novela”, como la subtitula su autor. Por eso se habla de una *tendencia* al cuadro, y no como algo definitivo. A fin de cuentas, a pesar de la relatividad de todo juicio sobre un esbozo de una obra más amplia, nos ha parecido de interés incluir *Campo Sur* de Efraim Subero en nuestras apreciaciones para completar plenamente el itinerario fijado desde el comienzo de este estudio.

fallas esenciales de José como *caracterización*, hasta el extremo de perderse en sus limitaciones y absurdos, y ceder el sitio de elemento cohesivo central a la captación general del ambiente, que, no por casualidad, es lo más valioso de la obra.

b) *Los personajes centrales*. — Esto atañe particularmente a *Oficina N.º 1*, donde no hay un solo personaje central sino dos: Carmen Rosa y Matías Carvajal. En efecto, con todo y ser Carmen Rosa personaje de previa figuración en otra novela del autor (1), esta antigua pobladora del decaído Ortiz de los llanos del Guárico y ahora bodeguera de un campamento petrolero en los llanos de Anzoátegui, encuentra en la novela otro habitante de igual figuración e importancia para el desarrollo de la trama que ella: Matías Carvajal, el maestro fortuito del lugar. Pero lo que debía ser acabada creación de caracteres se convierte apenas en débil y caprichoso bosquejo. La cuidadosa pintura que hacía esperar la atención puesta a cuanto rodea a la artificial pareja, se desvanece en la inconsecuencia y en una apresurada cadena final de actitudes y reflexiones impropias a la índole inicial de los individuos creados. [Este fracaso es reconocido fácilmente en comentarios críticos de decidido sentido elogioso sobre esta novela (2)]. Y a fin de cuentas se desplaza el interés hacia atractivos personajes secundarios — en su mayoría acertados, en una representativa galería multiforme — y el núcleo estructural hacia lo que en definitiva sostiene los valores que pueden señalarse en la obra: el reflejo de un ambiente petrolero, a través de la dinámica del proceso de formación de un campamento y un poblado en medio de la sabana. Como en *Cassandra*, se hacen palpables un núcleo estructural teórico y otro efectivo.

c) *El ambiente*. — Es el elemento decisivo en el sostén del conjunto creado por *Cassandra* y *Oficina N.º 1*, a pesar de la existencia supuesta en esas novelas de un núcleo fijado en los personajes de mayor importancia. En ambos casos se trata de la totalidad ambiental, del reflejo final que logran sus páginas de la atmósfera

(1) Carmen Rosa es uno de los personajes principales de la anterior novela de Miguel Otero Silva: *Casas muertas* (Buenos Aires, 1955), suerte de crónica expresiva de la decadencia del pueblo llanero de Ortiz y del aniquilamiento y éxodo de sus habitantes. Exodo del cual forma parte Carmen Rosa.

(2) Pedro Díaz Seijas afirma que los personajes secundarios de *Oficina N.º 1* "constituyen un todo indivisible, una sociedad nueva, que es, en síntesis, la razón de ser de la novela. Por eso, Carmen Rosa, no es un personaje propiamente protagonista. El nuevo pueblo, la rudimentaria comunidad que se transforma constantemente, es en la novela de Miguel Otero Silva, lo que el personaje central representaba en la novela clásica". ("Un pueblo sobre las sabanas de Guanipa". En: *Apuntes y aproximaciones*. Caracas. Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos. 1962, p. 54).

Juan Manuel González, al destacar el carácter esencial de la novela, no se detiene en los personajes centrales, sino que asienta: "Esta novela tiene, como el mismo pueblo que en ella nace, crece y se multiplica, un pozo petrolero como célula inicial". Y luego: "En *Oficina N.º 1* se palpa el crecimiento de un pueblo más como humanidad que como paisaje", sin duda aludiendo a los personajes secundarios. ("Miguel Otero Silva. *Oficina N.º 1*". (Reseña). *Revista Nacional de Cultura*. N.º 150. Caracas, enero-febrero de 1962, p. 196).

petrolera, sus pobladores y circunstancias definidoras. Es, además, lo que queda como valor concreto de dichas obras.

Igual núcleo referido al ambiente se observa en *Campo Sur*, allí sí en correspondencia con un propósito del autor, evidenciado en la oposición manifiesta entre la reducida atención prestada a la creación de un personaje, al desenvolvimiento de un tema o al despliegue de un enfoque ideológico, y el especial énfasis en hacer convincente, denso y palpable el ambiente.

d) *Una particularidad ambiental*. — Los capítulos conocidos de *Remolino* permiten destacar como núcleo estructural no ya el ambiente en general, sino un aspecto o hecho particular: el cambio, la transformación. Sin duda es lo que más impresiona al autor y lo que desea transmitir por encima de todo. Choca la imagen de la máquina de ruedas dentadas que hienden — como un escarnecimiento — la tierra donde antes se alzaba el fruto brillante o cuajaba la raíz comestible. Del mismo modo escuece la angustia del antiguo campesino desplazado de su parcela, el desajuste del pueblo alejado de sus mejores y más apacibles costumbres. Y allí se fija el esfuerzo comunicativo y sugerente de la obra, en lo que es su más evidente logro.

e) *El tema*. — Si es cierto que *Mene* se compone de una serie de cuadros dedicados a transmitir — a veces con rigor documental — ambientes petroleros, es igualmente exacto que esas sucesivas visiones se integran y adquieren un sentido trascendente en función del gran tema: el petróleo y su mundo. El hecho ha sido aproximadamente señalado en algún texto crítico (1). Más que cada ambiente en particular, más que la captación global de esa atmósfera, adquiere significación el tema esencial: el mundo del petróleo es un mundo trágico, engañoso, deshumanizado, que no puede ser marco fecundo para el futuro de Venezuela. Como en ninguna otra novela petrolera se adquiere en *Mene* una experiencia viva, sangrienta y torturada, del petróleo asesino, corruptor, disolvente. Allí se centra la dinámica esencial del libro, se articula su núcleo estructural y nacen sus principales proyecciones como visión original y activa del complejo medio petrolero de los comienzos de la explotación.

f) *Un planteamiento*. — Es el caso de una idea o tesis central que se convierte en sustento decisivo, determinando el sentido y la razón de ser de la obra. Como sucede, de manera particularmente efectiva, en *Sobre la misma tierra*; novela de hecho articulada sobre

(1) Pedro Pablo Barnola apunta a propósito de *Mene*: "El asunto lo constituye la rápida transformación y las dolorosas experiencias que tienen lugar al compás de la industrialización y explotación de aquella zona. Y puede decirse que sólo esta idea general, sugeridora del desarrollo de la novela dentro del mencionado escenario, es lo que establece cierta trabazón entre las partes y capítulos del libro. No existe propiamente un argumento humano, uniforme, en torno a idénticos personajes". ("Ramón Díaz Sánchez. Sus primeras obras". En: *Estudios crítico-literarios*. Segunda serie. Caracas. Ediciones SIC. Lib. y Tip. La Torre. 1953, p. 91).

el planteamiento que el propio título ya insinúa (1). Todo en ella gira alrededor de la tesis básica: sobre la misma tierra viven en sitios contiguos la miseria propia y la riqueza ajena. La fuerza de este núcleo estructural es total: no sólo afecta a la *parte* petrolera del libro, sino al conjunto integral. La otra *parte*, por decirlo así, de la novela, referida a la comunidad guajira, sus pobladores y sus problemas, constituye justamente la base de la mitad del planteamiento central que prácticamente genera la novela: la miseria propia la representan, en el lugar, los guajiros y su bajo nivel de vida; la riqueza ajena es la explotación petrolera. La expresión de esa totalidad ideológica es el objetivo fundamental —plenamente cumplido— de la novela.

REALIDAD HISTORICA Y REALIDAD LITERARIA

El fundamento histórico de las novelas petroleras es evidente y en gran parte de una extraordinaria fidelidad. Dos fuentes principales proporcionan el alto nivel de correspondencia con una realidad: la investigación y documentación históricas y la propia experiencia personal. Sobre todo en las obras basadas en vivencias del autor esa fidelidad llega a tener valor documental: *Mancha de aceite*, *Mene*, *Guachimanes*, *Casandra*, *Campo Sur*.

Pero, además, hay que tomar en cuenta que se trata de un tema cercano y de gran significación para todo el país, bastante conocido en muchos de sus pormenores y de poderoso interés colectivo. Circunstancias, sin duda, que obligan aun más a un sólido cimiento histórico y a un marcado esfuerzo de captación realista. Cualquier obra que aspire a *convencer* en este campo temático tiene que fundarse no sólo en lo *verosímil*, sino en lo *verdadero* o en su equivalente dentro de las exigencias y las libertades naturales de la creación literaria. Sin ese sustento histórico sería imposible lograr efectividad y trascendencia.

Otro es el problema de la visión de la realidad, de la penetración sutil en sus sucesivas capas y de las posibilidades de captación aguda, desentrañadora de sentidos ocultos, de cada autor. Es problema distinto porque se relaciona con las posiciones ideológicas, con los enfoques dirigidos y provistos de los instrumentos profundizadores adecuados que sería necesario hacer para llegar a las bases reales y los significados finales. En este caso, cuando se habla de *base histórica* y de *veracidad* se alude solamente a los hechos que determinan el

(1) Orlando Araujo ya ha expresado, de hecho, esta circunstancia: "Pero no es *Sobre la misma tierra* la novela del petróleo y no creemos que el autor se hubiera propuesto que lo fuera. Se limitó a escribir una novela que él había concebido según su técnica de armonías y contrastes en conjunto simétrico, para expresar con su sinceridad de gran artista, el dolor que le causaba el espectáculo de una raza decadente y el drama de una tierra que es sobrada riqueza para unos e injusto infortunio para otros". (*Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos*. 2.^a ed. Caracas. Ediciones del Ministerio de Educación. Biblioteca Popular Venezolana. 1962, p. 186).

curso evolutivo de la explotación petrolera en la sucesión más objetiva y notable en sus manifestaciones externas. Es decir, lo estrictamente histórico, lo más cercano a la crónica de los acontecimientos. Porque, colocados en una posición de búsqueda de penetraciones hondas y reveladoras de ocultos y esenciales estados de cosas, encontraremos que, no por casualidad, las novelas que más profundamente descubren la verdad petrolera son aquellas de autores más avanzados en su ideología social: *Mancha de aceite* y *Guachimanes*. En otros casos se hallará un señalamiento parcial de esos sentidos velados y latentes: *El señor Rasvel*, *Sobre la misma tierra*, *Los Riberas*. Y en los demás esa relatividad resultará aún más pronunciada: *Mene*, *Remolino*, *Casandra*, *Campo Sur*, *Oficina N° 1*. Aunque, a fin de cuentas, es fácil observarlo, todas estas obras andan en el camino de la verdad esencial, sólo que varía la profundidad de las capas penetradas.

Esa *realidad histórica* requiere determinados procesos creadores para hacerse *realidad literaria*. Debe sufrir la aplicación de adecuados instrumentos, aceptar la incorporación de esenciales ingredientes y seguir oportunas vías de desarrollo; hasta conformar un nuevo orden que no traiciona las bases del primero, pero que impone necesariamente sus propias reglas técnicas y sus peculiares objetivos estéticos.

En el conjunto de las novelas petroleras resalta de inmediato que para lograr esa *realidad literaria* se ha tratado de permanecer lo más efectivamente *realista* posible. Desde el punto de vista de la sucesión de los movimientos literarios esto no resulta muy sorprendente ya que casi todas las obras citadas, aun las precursoras, pertenecen a períodos parcial o plenamente realistas después del Modernismo. Y las más propiamente petroleras son ya del realismo de los últimos treinta años. Pero, fuera de las clasificaciones de tendencias, interesa comprobar la presencia en los procesos de creación de elementos que acentúan el realismo y la ausencia o reducción de aquellos que lo atenúan o lo desvían. Es así que el humorismo y la sátira encuentran escasa o ninguna participación de importancia en estas obras. No más de algún detalle en *La bella y la fiera*, en *Mene*, en *Oficina N° 1*. En cambio lo dramático y sobre todo lo trágico son factores generalizados como afirmadores de una realidad. Del mismo modo se impone el personaje concreto y específico por encima del simbólico. La significativa excepción del "petrolero bueno" sólo incluye a *Sobre la misma tierra*, *Guachimanes*, *Casandra* y *Oficina N° 1*. De otra parte, las intervenciones incontroladas del autor (por ejemplo: *Mene*, *Sobre la misma tierra*, *Los Riberas*) para enfatizar los rasgos de la realidad, dominan sobre los impulsos retóricos de forzados señalamientos acusadores que dan artificio y no realismo (*Guachimanes*). Y la incorporación dinámica y original de fragmentos de cartas, de artículos y de documentos para robustecer y definir más una realidad (*Mancha de aceite*), adquiere mayor dignidad literaria que los tediosos discursos sabios y técnicos de una lamentable artificialidad (*Casandra*). Un gran ausente, para beneficio manifiesto: el pintoresquismo. Una

gran preocupación presente, base de muchos aciertos logrados: la búsqueda de una expresión directa y vigorosa.

En suma, a la realidad histórica se corresponde una realidad literaria que aspira a ser digna de esa base primaria, pero aún más *real* por convincente y dinámica.

La visión general de las grandes formas y estructuras completa el panorama analítico de las novelas petroleras, destacando sus elementos y procesos de creación, es decir, su propia esencia constitutiva. Este complejo podría resumirse así: a) personajes específicos, con predominio del "petrolero"; b) escasez del personaje simbólico propiamente dicho, así como del proletario; c) interesante presencia del personaje-masa; d) descripciones ambientadoras y captación de una atmósfera ambiental total como factores no sólo integrales sino hasta decisivos en el sentido de algunas novelas; e) lo trágico como una forma de subrayar lo real; f) predominio de la expresión directa por encima del símbolo; g) el *apoyo expresivo* acertado como un factor valorativo de gran importancia; h) la alusión incidental al petróleo como complemento temático en las novelas no petroleras; i) la índole del *hilo argumental* como base de un proceso estructural continuado o de la técnica de cuadros; j) los *núcleos estructurales* como reales puntos de partida para el sostén del conjunto y la valoración en cuanto a objetivos alcanzados, de las obras; k) la *realidad histórica* se corresponde con una *viva realidad literaria* que persigue aun mayor expresividad que su fundamento.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- AYALA, RAMÓN. — *Lilia*; ensayo de novela venezolana. Caracas. Editorial Americana. 1909. 126 p.
- ROJAS, DANIEL. — *Elvia*; novela caraqueña. Caracas. 1912. 179 p.
- POCATERRA, JOSÉ RAFAEL. — *Tierra del sol amada*. Caracas. Editorial Atena. 1918. 303 p.
- BLANCO FOMBONA, RUFINO. — *La bella y la fiera*. 1ª ed.: Madrid. 1931. Edición utilizada: "La bella y la fiera". En: *Obras selectas* (de Rufino Blanco Fombona). Madrid-Caracas. Ediciones Edime. 1958. P. 727-936.
- PICÓN-SALAS, MARIANO. — *Odisea de tierra firme*. (Vida, años y pasión del trópico). Madrid. Edit. Renacimiento (Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, S. A.). 1931. 174 p.
- NÚÑEZ, ENRIQUE BERNARDO. — *Cubagua*. París. Editorial Le Livre Libre. 1931. 128 p.
- TORO RAMÍREZ, MIGUEL. — *El señor Rasvel*. Caracas. Editorial Universal. 1934. 83 p.
- URIBE PIEDRAHITA, CÉSAR. — *Mancha de aceite*. Bogotá. Editorial Renacimiento. 1935. 138 p.
- DÍAZ SÁNCHEZ, RAMÓN. — *Mene*; novela de la vida en la región petrolera del Estado Zulia. Caracas. Cooperativa de Artes Gráficas. 1936. 136 p.

- CARRERA OBANDO, RAMÓN. — *Remolino*. (Aspectos del petróleo en Venezuela). (Fragmentos). En: *Güina*. Carúpano. Empresa "El Popular". 1940. 33 p.
- GALLECOS, RÓMULO. — *Sobre la misma tierra*. 1ª ed.: Barcelona, España, 1943. Edición utilizada: Buenos Aires. Edit. Espasa-Calpe. Colección Austral, Nº 425. 1950. 229 p.
- PADRÓN, JULIÁN. — *Clamor campesino*. Caracas. Editorial Elite. 1944. 302 p.
- POCATERRA, JOSÉ RAFAEL. — *La casa de los Abila*. Caracas. Editorial Elite. 1946. 369 p.
- BRACHO MONTIEL, GABRIEL. — *Guachimanes*. (Doce aguafuertes para ilustrar la novela venezolana del petróleo). Santiago de Chile. Ediciones "Seremos". 1954. 111 p.
- DÍAZ SÁNCHEZ, RAMÓN. — *Casandra*. Caracas. Ediciones Hortus. 1957. 417 p.
- BRICEÑO-IRACORRY, MARIO. — *Los Riberas*; historias de Venezuela. Caracas-Madrid. Ediciones Independencia. 1957. 494 p.
- SUBERO, EFRAÍN. — *Campo Sur*. (Apuntes para una novela que nunca escribiré). Caracas. Ediciones Ancla. 1960. 24 p.
- CROCE, ARTURO. — *Talud derrumbado*. Caracas. Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses. 1961. 475 p.
- OTERO SILVA, MIGUEL. — *Oficina Nº I*. Buenos Aires. Editorial Losada, 1961. 246 p.

CeDInCI

A PROPOSITO DE VALLEJO Y ALGUNAS DIFICULTADES PARA CONOCER LA POESIA

por

MERCEDES REIN

¿Cómo entrever la tercera mano sin ser ya uno con la poesía, esa traición de palabras al accho, esa proxeneta de la hermosura, de la eufonia, de los finales felices, de tanta prostitución encuadrada en tela y explicada en los institutos de estilística?

(JULIO CORTAZAR, *Los premios*).

No se trata de agregar aquí un estudio más a la ya amplia bibliografía sobre César Vallejo. Tampoco pretendo, ni remotamente, esbozar una teoría poética. Simplemente, relejendo sus versos se me plantean algunas preguntas, que creo compartibles, acerca de lo que la poesía contemporánea es o pretende ser.

LA FORMA INTERIOR

Y la más aguda tiplisonancia
se tonsura y apeálase, y largamente
se ennazala hacia carámbanos
de lástima infinita.

(TRILCE, XXV).

Es posible que al oír estos versos un extranjero, desconocedor de nuestra lengua, sólo capte una serie de sonidos muy variados, incitantes, a la vez tensos y dulces, jugosamente vivos. Nosotros no podemos dejar de asociar esa sonoridad con imágenes que a su vez se relacionan entre sí de la manera más insólita. Analizamos las palabras: descubrimos la redundancia ("aguda tiplisonancia"), las metáforas [tonsurar y enlazar (1) el sonido, "carámbanos de lástima infinita"].

(1) "Pialar" decimos en el Río de la Plata en vez de "apealar".

El sentido organiza y enriquece la materia fónica. Entonces queremos seguir hurgando, descubrir qué significa "se ennazala". Según A. Coyné, "está creado a base de nasal" (1). Pueden surgir, sin duda, otras asociaciones posibles. Pero recordamos la advertencia de Bergamín ["la poesía de *Trilce* no debe explicarse" (2)] y optamos por no tocar la entraña nebulosa del poema.

Dame, aire manco, dame ir
galoneándome de ceros a la izquierda.

Aquí, en cambio, se nos impone un sentido. Muy difícil de explicar, porque nadie lo puede decir mejor con otras palabras. Pero "aire manco" no es sólo un conjunto de sonidos, una adjetivación curiosa; es una metáfora rechinante de ironía, de angustia y desafío. A lo que no tiene manos para dar le pide que le dé su galardón de vanidades, de miserias, de nada. Aquí el sentido es primordial. Y creo que sólo así —por la gravedad de las palabras, por su potencial asociativo, que no tiene por qué responder a una lógica trillada— llegamos a la verdadera poesía.

Pero, ¿el sentido es meramente algo que contienen las palabras, una cosa aludida, una realidad exterior al lenguaje que adquiere en éste una forma más o menos poética, atractiva, interesante, pasible de ser abstraída de la materia fónica (o gráfica) que hace posible su comunicación? Dámaso Alonso, en *Poesía Española, Ensayo de Métodos y Límites Estilísticos*, dice: "Los estudios de estilística toda y los míos propios y aún los de este libro están hechos preferentemente con la perspectiva de la "forma exterior", sencillamente porque es más fácil, porque en ésta se parte de realidades concretas fonéticas. Los estudios en la perspectiva de la "forma interior" que aquí alguna vez intentamos, son mucho más difíciles: se trata en ellos de ver cómo afectividad, pensamiento y voluntad creadora, se polarizan hacia un moldeamiento, igual que materia aún amorfa que busca su molde" (Ed. Gredos, 1950, p. 29). Alonso exagera un poco. Sus estudios sobre la versificación, acentos, timbres vocálicos de Garcilaso, Góngora, etc., se apoyan constantemente en el análisis de la forma interior. Tiene razón al afirmar que "para cada poeta es necesaria una vía de penetración distinta" (ibid. p. 526) —en Quevedo la forma interior puede ser más importante, más rica que en Garcilaso—, pero, como él mismo lo señala en una nota aclaratoria, "nada ocurre en el significante que no se dé al mismo tiempo en el significado". Definir la "forma interior" como perspectiva desde el significado hacia el significante (*Poesía Española*, p. 29) es establecer una confusión entre el objeto y el método, que procede, tal vez, de una insuficiente distinción entre "cosa significada" y "forma interior".

(1) A. COYNÉ, *César Vallejo y su Obra Poética*, Lima, Ed. Letras Peruanas.

(2) JOSÉ BERGAMÍN, *Prólogo-Noticia* a la segunda ed. de *Trilce*. Citado por Luis Monguío en *Rev. Hispánica Moderna*, dic.-enero 1950. P. 60.

En realidad, la raíz del concepto de forma interior debe buscarse en Guillermo de Humboldt, quien señaló la acción del lenguaje como ordenador, definidor, estructurador de una realidad: "No se debe considerar el lenguaje como un producto muerto, sino como una acción creadora. Es preciso abstraerlo de aquello que él crea como designación de objetos y comunicación del entendimiento y referirlo más cuidadosamente a su origen estrechamente ligado a la actividad espiritual interior, destacando su influencia recíproca" (1). De aquí procede la conocida distinción entre el producto (ergon) y la acción creadora (energía). Pero esta última no sólo se refiere al habla, como suele entenderse, sino también a la actividad creadora del intelecto que no capta un mundo ya ordenado en categorías, sino que plasma los objetos, discriminando, clasificando, definiendo por medio del lenguaje. Como señala José María Valverde, "la concepción humboldtiana ni pertenece a un idealismo creativo ni a un realismo para el que los objetos están ahí sin más... el lenguaje, según él, es una mediatización simbólica; más tarde, Cassirer, perfeccionará esta idea" (*G. de Humboldt y la Filosofía del Lenguaje*, Gredos, 1955, p. 35. Cfr. Ernst Cassirer, *El lenguaje y la creación del mundo de los objetos*, en *Psicología del Lenguaje*, Bs. As., Paidós, 1952).

Las diferentes lenguas representan para Humboldt diferentes modos de ver, de construir el universo, de ordenarlo en categorías, en conceptos, en relaciones. Si aplicamos este concepto a la estilística (2), veremos que cada obra literaria es también una forma (personal y a la vez imbricada en un contexto social) de ver, de sentir, de construir una realidad. La angustia existencial, el tiempo, la vida y la muerte, son tópicos, casi diría lugares comunes poéticos. Pero en el pensamiento de Vallejo, en su experiencia, en su sentir, se conforma una creación, un enfoque personal y ahí está la raíz del poema, no sólo en sus anomalías gramaticales, sus asonancias, consonancias, disonancias, ritmos, que algunos profesores desearían clasificar y ordenar prolijamente en sus archivos.

(1) "Man muss die Sprache nicht sowohl wie ein todttes Erzeugtes, sondern weit mehr wie eine Erzeugung ansehen, mehr von demjenigen abstrahiren, was sie als Bezeichnung der Gegenstände und Vermittelung des Verständnisses wirkt, und dagegen auf ihren mit der inneren Geistesthätigkeit eng verwebten Ursprung und ihren gegenseitigen Einfluss darauf zurückgehen". (*Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, Dümmlers Verlag, Bonn, 1960, p. LV. Cfr. ibid. cap. II, *Innere Sprachform*).

(2) Adoptar el concepto de forma interior, cuyos orígenes se remontan, como hemos visto, por lo menos hasta Humboldt, no significa aferrarse a los postulados del idealismo, del cual derivan teorías del lenguaje tan disímiles como la de Croce, para quien el lenguaje es acción y creación individual (aunque no niegue el bagaje de las convenciones y tradiciones sociales que facilitan cierto tipo de comunicación) y la de Cassirer, que tiende hacia una antropología basada en el estudio del lenguaje como estructuración simbólica de la realidad elaborada por una cultura que no es creación de individuos aislados ni de una masa compacta, como afirmaron alternativamente los románticos, oscilando en sus simpatías hacia el "genio solitario" y "el alma de los pueblos". Importa destacar que toda creación individual surge, para Cassirer, condicionada por las leyes naturales y se inscribe en un universo de sentido ya elaborado por la tradición. El neoidealismo ha sido superado de esta manera por este autor.

Dámaso Alonso señala que el pensamiento filosófico del poeta "en cuanto expresado pertenece también a su estilo" (Op. cit., p. 522). Esto no significa exigirle al poeta una coherencia sistemática; ni siquiera, una claridad lógica. Significa reconocer que el pensamiento tiene ya una forma (no es materia amorfa, como dice Alonso, en el pasaje citado anteriormente), que si bien no puede prescindir del lenguaje no se confunde con su aspecto fónico. De la misma manera creo que se puede afirmar que la composición de una novela, la distribución de escenas o concepción de personajes pertenecen al estilo. Un objeto equis (un paraguas, un azucarero, una calle, una muerte o la muerte) es, en potencia, un tema informe que puede dar lugar a los más diversos enfoques. El escritor debe ubicarse en un punto de vista, seleccionar los datos de la experiencia, vincularlos, integrarlos en una red de asociaciones. Esto es crear formas que dependen inexorablemente del lenguaje, pero que no se confunden con la imagen acústica portadora del sentido, a la que Saussure llama *significante* (1). D. Alonso, en cambio, considera que el orden de las imágenes en un poema, las referencias sensoriales que integran una descripción, las metáforas, son elementos *significantes* y analizarlos es analizar la forma exterior (perspectiva del *significante* hacia el *significado*). En realidad, se les puede llamar *significantes*, pero ya no en el sentido saussureano que es el invocado por Alonso al comienzo de su *Ensayo*. Se les puede llamar *significantes* en cuanto representan o sugieren otras ideas en el contexto del poema. Una metáfora —aparte de su valor propio que no se puede confundir con el valor acústico de la palabra— en el contexto de un poema puede estar aludiendo a una idea, exponiendo un tema que trasciende su sentido aislado. Así, por ejemplo, la metáfora "cero a la izquierda" es un lugar común para nombrar un valor inexistente, una cosa despreciable, etc. Pero en el poema de Vallejo integra una afirmación de vida, un canto desafiante, una alegría irónicamente lúcida, desesperada, corrosiva:

Tengo fe en ser fuerte.
 Dame, aire manco, dame ir
 galoneándome de ceros a la izquierda.
 Y tú, sueño, dame tu diamante implacable,
 tu tiempo de deshora.

Pero si en este sentido la metáfora es *significante*, todo lo que Saussure llama *significado* puede ser, a su vez, *significante* (por su valor estilístico). Me parece que se evitan confusiones llamando forma exterior a la imagen acústica y forma interior a todo lo que esa imagen representa, pero que no se confunde con ella. Así, por ejemplo, la composición, las metáforas, los tiempos verbales, los matices afectivos, etc., son formas interiores que —con ciertas limitaciones— se

(1) FERDINAND DE SAUSSURE, *Curso de Lingüística general*, Bs. As. Losada, 1955. Cit. por Dámaso Alonso, *Poesía Española*, Gredos, 1950. P. 20.

pueden trasvasar de una lengua a otra. En la medida en que un poeta dependa de su forma exterior —de sus valores musicales— su obra resultará más o menos traducible. Las dificultades aumentan, claro, cuando traducimos de una lengua a otra de características muy diferentes, por cuanto cada lengua representa estructuras mentales de las que el hablante difícilmente se puede liberar. Por ejemplo, con el diminutivo el poeta expresa un matiz afectivo, tierno. Escribe "Aguedita"; no, "Agueda". ¿Cómo traducir esto a una lengua que no tiene diminutivos o que les da un valor diferente? Es preciso encontrar otro giro que equivalga a la intención del poeta. Del mismo modo, la distinción entre "ser" y "estar", o entre varios tiempos y modos verbales españoles, no se encuentra en otras lenguas y es muy difícil inventarle, en ellas, equivalentes.

Por supuesto, siempre se pierde algo (mucho) en la traducción. Pero lo que queda no es sólo un contenido de ideas abstractas, una materia amorfa, sino formas interiores que se plasman en otras palabras, con otros sonidos, otras formas exteriores. Nos resistimos a admitir que Vallejo siga siendo Vallejo en una versión alemana. Pero leemos a Goethe en español y reconocemos, en la peor de las traducciones, una imaginación creadora de personajes, acciones dramáticas, pensamientos, metáforas, un mundo propio, una atmósfera, que, si bien no se pueden expresar sin palabras, no se identifican con una forma acústica determinada.

De aquí a afirmar con Galvano Della Volpe "la falacia del ritmo y el sonido en general entendidos como elementos integrales y coesenciales de la poesía, no simplemente externos-instrumentales, del orden del *significante*" (1) hay un abismo. No sólo Goethe (a quien cita Della Volpe) tuvo conciencia de que la poesía no es únicamente la rima ni un conjunto de valores fónicos; el propio Verlaine, a pesar de "la musique avant toute chose", se burla de la rima, ese "bijou d'un sou". Parece razonable la advertencia de Goethe contra la poesía meramente exterior, contra la seducción fácil de los sonidos "agradables". Es casi obvio también que cuanto más rica en valores sea una obra, más posibilidades tendrá de sobrevivir a una traducción, de ahí que la traducción sea algo así como una prueba de fuego para el poeta. ¿O acaso, una prueba de que no es puramente lírico, sino épico-lírico, dramático o filosófico? De todos modos eso no autoriza a afirmar, como hace Della Volpe, que la poesía es puro pensamiento que se puede dar íntegramente en prosa. ¡Tiempo perdido el de todos los versificadores, rimadores, líricos en una palabra! Más les valdría utilizar la prosa (como M. Jourdain) y olvidarse de los juegos superfluos.

Incomoda, al parecer, al espíritu sistemático que la poesía no sea ni música pura ni pensamiento puro, sino una intrincada fusión de elementos fónicos y semánticos, de formas exteriores e interiores, para usar la terminología propuesta que me parece más adecuada. Claro

(1) GALVANO DELLA VOLPE, *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966. P. 150.

está que es fácil condenar, como lo hace Della Volpe, a los traductores por sus infidelidades conceptuales. Pero también se podría decir que es bastante horrible traducir el hermoso verso de Hölderlin "Mit gelben Birnen hängen" por "Con amarillas peras pende", pues, aunque la idea esté respetada al pie de la letra, así expresado en español el verso suena mal, no es poesía. Aquí entra en juego el gusto, por supuesto, la sensibilidad, la educación, el ámbito cultural. Pero, fuera de estas coordenadas, ¿qué sentido tiene hablar de valores poéticos?

"DE LA MUSIQUE AVANT TOUT CHOSE"

La forma exterior estaría dada entonces por los elementos fónicos del poema. El desarrollo de los conocimientos fonológicos y fonéticos ha abierto enormes posibilidades al estudio de la materia acústica con la que trabaja el poeta. Allí donde antes sólo se veía la medida del verso, la rima y a veces la onomatopeya, salen a luz, líneas melódicas, duración, acentos, timbres vocálicos, etc.

Veamos unos versos de Vallejo, que no se caracterizan precisamente por un lirismo melódico muy perceptible (o sea, un ejemplo difícil, de sonoridad opaca y discutible).

Hoy me gusta la vida mucho menos,
pero siempre me gusta vivir: ya lo decía.

La primera dificultad radica en la escritura. El poeta escribió algunos signos (letras, puntos y comas, tildes, etc.) que sugieren acentos, ritmos, tonos. Pero, en rigor, nada de esto está escrito. Al final del primer verso hay una coma que podría indicar una anticadencia o semianticadencia. Pero en realidad ni la puntuación ni la construcción gramatical me sirven de base firme para establecer una línea melódica determinada. En el ejemplo citado sentimos un leve descenso del tono al final del primer verso. Y si nos preguntamos por qué, sólo podemos aducir vagas justificaciones semánticas: el primer verso tiene un valor propio, rotundo; es un preludio a la angustia conflictual dicha entredientes en todo el poema; es una reticencia que quiebra la conexión lógica con el verso siguiente; es una queja asordinaada que se apaga sin llegar a establecer una comparación entre el "hoy" nombrado y el ayer apenas aludido.

Pero, ¿qué estoy haciendo? Tratando de explicar el sentido, de traducir a una prosa más o menos didáctica y analítica la concentrada síntesis del poema. Estoy tratando de encontrar el tono a partir del sentido. Aunque de hecho el proceso se realiza simultáneamente en las dos direcciones. Algunos actores afirman, por ejemplo, que descubren los tonos por una intuición inconsciente; pero lo que intuyen, en realidad, es una intención expresiva (un "contenido", para usar la metáfora más popular). Si equivocan el tono deben corregir

—ahondar, generalmente— su interpretación del sentido; si aciertan con el tono exacto pueden llegar a una comprensión cabalmente lúcida del texto.

Lo mismo sucede con los acentos. Si dividimos el segundo verso en dos heptasílabos, le pondríamos un acento rítmico en sexta a cada uno:

pero siempre me gusta — vivir: ya lo decía.

Tenemos un alejandrino perfecto, violentando, eso sí, la intención del poeta. Este ha dividido el verso en dos unidades asimétricas:

pero siempre me gusta vivir: — ya lo decía.

¿La primera parte sería un decasílabo, si tenemos en cuenta la duración de la última sílaba (*vivir*)? P. Henríquez Ureña señala que es un error confundir el acento con la cantidad (1). Pero las palabras "siempre" y "vivir" tienen acentos expresivos que las destacan, mientras que "gusta" y "decía" se asordinan, se retraen a un segundo plano. La lectura del resto del poema nos revela que "siempre" y "vida" o "vivir" son los términos claves, que no podemos desatender.

El problema de la duración no ha sido estudiado, en general, en la poesía española (2). Sin duda, como señala Idea Vilariño, "la existencia de sílabas largas y mucho más largas que otras no se hace valer tanto, pasa inadvertida para los oídos corrientes... y tampoco se tiene en cuenta las alturas" (*Grupos simétricos en poesía*, Fac. de Humanidades y Ciencias, Montevideo, 1958. Pp. 16-17). Pero no se puede afirmar que "en poesía no se trabaja con esos valores". Es probable que el poeta los utilice inconscientemente (como admite Idea Vilariño); pero en el análisis ulterior nos interesa tomar conciencia de esos elementos que no son secundarios, sino decisivos para la captación del poema. Por eso la condición ideal del análisis estilístico sería su versión oral, como la ofrecen las grabaciones de Neruda, Nicolás Guillén y otros poetas e intérpretes, trovadores y juglares del siglo veinte. No debemos dejarnos engañar, sin embargo, por la precisión del análisis acústico de una grabación que sólo será una de

(1) PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Estudios de versificación española*, Universidad de Buenos Aires, 1961. P. 17. Léase el alejandrino citado arriba escandido en dos versos y se descubrirá el decasílabo:

Pero siempre me gusta vivir;
ya lo decía.

(2) Estudiarlo no significa adaptar al español la métrica latina basada en la cantidad de vocales. Pero es innegable el valor rítmico y expresivo de la cantidad, que a su vez se vincula con el uso de las pausas o silencios. Aquí podríamos señalar, basándonos en la teoría del lenguaje de Eugenio Coseriu, que si la cantidad y la altura o tono carecen de validez en el sistema de la lengua española, son en cambio importantes en el campo de la norma y fundamentalmente en el hecho expresivo que constituye el habla y que es donde se ubica la realización poética. (Cfr. Eugenio Coseriu, *Sistema, norma y habla*, Madrid, Gredos, 1962).

tantas versiones posibles, como lo es la reproducción que realiza nuestra imaginación auditiva cuando leemos en silencio. Es muy difícil decir poesía, porque se escribe con signos mucho menos precisos que la notación musical. Pero es un hecho que la poesía lírica, como el teatro y, en menor grado, la narrativa, tienden hoy a recobrar su carácter oral, a romper con el fetichismo de la escritura muerta y enterrada en un libro (1).

En cuanto a los timbres vocálicos han sido objeto de análisis encarados con diversos criterios desde *Sortilèges du verbe* de Matila Ghyka o la búsqueda de ritmos y precisos juegos simétricos que realiza Idea Vilariño en base a Pius Servien, hasta la indagación de imágenes fónicas que emprende Dámaso Alonso. Della Volpe ataca el procedimiento de este último basándose en el principio de arbitrariedad del signo que postula Saussure. Pero este principio sólo es válido para la lengua. En la poesía, que es habla y se cumple en el acto lingüístico, entran infinidad de motivaciones, desde las que impone el propio sistema lingüístico (que el poeta no puede despreciar arbitrariamente) hasta las que le impone su propio pensamiento y sensibilidad (dicho sea con perdón de los neorracionalistas que abominan de esta palabra). En el maltraído verso de Góngora "infame turba de nocturnas aves" cada palabra responde a una motivación, no puede ser arbitrariamente reemplazada por otra imagen acústica. La explicación de Dámaso Alonso (úes significando la oscuridad) puede ser discutible, como toda valoración estética. Pero es un hecho que el poeta eligió las palabras por su relación significado-significante, forma interior-forma exterior; y negar el valor de uno de estos términos parece por lo menos tan ingenuo como querer explicar todas sus motivaciones o confundir impresiones subjetivas (de innegable valor didáctico) con análisis científico. El valor científico de todo análisis literario es, aún hoy, asunto polémico, al que me referiré más adelante.

Creo que todos los elementos fónicos del poema —como lenguaje hablado, no como mera letra escrita— pueden y deben ser objeto de estudio. En este terreno es mucho lo que varias ciencias (en particular, la fonética, sin olvidar sus vinculaciones con la física, toda la lingüística, la psicología, etc.) pueden aportar a los estudios estilísticos; pero el análisis de los sonidos del lenguaje no podrá aislarse nunca de su intención expresiva, el estudio de la forma exterior no tendrá sentido sino en su relación con la forma interior.

(1) Más lúcidamente que Galvano Della Volpe, aunque coincidiendo en parte con él, escribía J. L. Borges en 1930: "Ya se practica la lectura en silencio, síntoma venturoso. Ya hay lector callado de versos. De esa capacidad sigilosa a una escritura puramente ideográfica —directa comunicación de experiencias, no de sonidos— hay una distancia incansable, pero siempre menos dilatada que el porvenir.

Releo estas negaciones y pienso. Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin". (J. L. Borges: *La supersticiosa ética del lector. Discusiones*, Buenos Aires, 1932). Creo que el tiempo no ha confirmado esta profecía, aunque reconozco su muy justificable motivación.

POESIA Y LENGUAJE CONVENCIONAL

"En un auto arteriado de círculos viciosos,
torna diciembre qué cambiado"
"moqueando humillación"
"Aquel ludir mortal de sábanas"
"Alfan alfiles a adherirse a las junturas"
"Serpentínica u del bizcochero
engirafada al tímpano"
"fundillos lelos melancólicos"
"el hombre guillermosecundario"
"fue domingo en las claras orejas de mi burro"
"le pegaban sin que él les haga nada"
"mas mi triste tristumbre".

Son ejemplos tomados al azar de diferentes pasajes de *Trilce* y los *Poemas Humanos*. Se trata de mostrar cómo tiende Vallejo a romper las convenciones verbales, inventando, expresiones, estructuras sintácticas, asociaciones de palabras e imágenes inéditas. Es una tendencia muy generalizada y casi definitoria de la poesía contemporánea, aunque ya se ha dado en otras épocas (pienso, por ejemplo, en el barroco español).

Ahora bien, ¿qué pasa cuando nos enfrentamos con unos versos como los anteriormente citados?

Hoy me gusta la vida mucho menos,
pero siempre me gusta vivir: ya lo decía.

Estamos, aparentemente, en el terreno de lo convencional: lenguaje directo, coloquial y para colmo respetuoso de la lógica, la gramática, el diccionario. Existe —a partir del romanticismo— la tendencia a considerar la poesía como creación puramente individual, al margen de todas las normas y convenciones sociales. Por su originalidad, su rebeldía, su extravagancia, se reconoce al poeta. Pero la poesía es también un producto social. Aquí, en el último ejemplo, reconocemos no sólo una gramática, un vocabulario, que se basan en convenciones, sino también versos acuñados por la tradición: un endecasílabo y algo que, como dijimos, se parece a un alejandrino. Pero hay más de una originalidad en este lenguaje aparentemente convencional. Ante todo, el rechazo de la retórica, del lenguaje tradicionalmente "literario", que en *Los Heraldos Negros* todavía suele encandilar al poeta. Allí tropezamos con "la muerta ilusión", y un "idealista corazón", "la vetusta aldea", "la agostada bacante", etc. Frente a este lenguaje, la originalidad de Vallejo está en decir, de pronto, "su falda de franela", "hoy no ha venido nadie", "oye, hermano, no tardes en salir" o "con pucheros de novio"... Claro está que la originalidad no asegura el acierto expresivo. Por otra parte,

es siempre relativa a algo que puede llegar a ser trillado y, como todo lo nuevo, está condenada a desgastarse y envejecer. No podemos buscar en ella la esencia del poema, aunque nos deslumbré y nos revele un gran talento la inagotable inventiva verbal de César Vallejo. Creo que su raíz perdurable hay que buscarla más adentro.

EL POEMA Y LOS MITOS

Volvamos al texto que nos preocupa.

Hoy me gusta la vida mucho menos,
pero siempre me gusta vivir: ya lo decía.
Casi toqué la parte de mi todo y me contuve
con un tiro en la lengua detrás de mi palabra.

¿Dónde ubicar la raíz de este poema? La crítica al uso maneja términos convencionales —musicalidad, originalidad, fuerza expresiva, autenticidad, universalidad, contenido social o histórico, etc.— que, a su vez, arraigan en un trasfondo ideológico-cultural no siempre deliberado ni bien definido. Intentemos buscar esas raíces a través del análisis de este poema, aunque eso implique caer en la trampa contra la que nos prevenía Bergamín. Aun cuando haya más lógica en los *Poemas Humanos* que en *Trilce*, siempre hay arenas movedizas o un vacío en el fondo. Toda interpretación es relativa y discutible. Todo poema es una trampa. Pero aceptarlo es caer en ella. Si decimos: esto es poesía, lo decimos por algo. ¿Por qué? La interrogante se vuelve sobre el propio lector. Tratemos de leer atentamente y con sinceridad. Nada más.

“Casi toqué la parte de mi todo” es un verso lleno de pozos, seco, árido. (Obsérvese la separación de los acentos en 1.^a, 4.^a, 6.^a y 10.^a sílabas). No se puede ser más abstracto, huraño, reactivo a la comunicación y en ese sentido, antipoético. Pero está queriendo decir algo, algo que ya hemos encontrado en algún otro poema del mismo libro:

Todo, la parte!
Unto a ciegas en luz mis calcetines,
en riesgo (1), la gran paz de este peligro
y mis cometas, en la miel pensada,
el cuerpo, en miel llorada.
Pregunta, Luis; responde, Hermenegildo.
Abajo, arriba, al lado, lejos!
Isabel, fuego, diplomas de los muertos!
Horizonte Atanasio, parte, todo!

(1) En la edición de las *Poesías Completas* (Bs. As., Losada, 1953) se lee: “en riesgo, la gran paz de este peligro”. Transcribo la versión “en riesgo” que encontré en la edición de Casa de las Américas. ¿Abuso de lógica? ¿Pecado de lesa poesía, simple errata o corrección de una posible errata?

Este poema se titula *Terremoto*. Y es precisamente eso lo que dice el endecasílabo aludido más arriba: destrucción, mundo que se derrumba, que se resquebraja. “Casi toqué” sugiere impulso, anhelo parcialmente realizado dentro de la frustración, la limitación humana inevitable. Pero la conclusión del verso (“y me contuve”) supone la responsabilidad de haberse negado, de haberse medido deliberadamente.

Hay rabia, violencia que se hace gráfica en el verso siguiente: “con un tiro en la lengua detrás de mi palabra”. Pero el ritmo equilibrado del primer verso vuelve en seguida:

Hoy me palpo el mentón en retirada
y en estos momentáneos pantalones, yo me digo:

Es la tristeza casi resignada del comienzo. “El mentón en retirada” vale como símbolo: decadencia, debilidad, envejecimiento. Pero, sobre todo, es la presencia física del poeta: “palpo”, “mentón”, “momentáneos pantalones”. La obsesión de ser un cuerpo y del tiempo que pasa. Esta idea aparecía ya desde el primer verso y se reitera en un juego de paralelismos y contrastes entre los adverbios temporales: hoy, siempre, hoy, jamás, siempre.

Tanta vida y jamás!
Tantos años y siempre mis semanas!...

De nuevo, la reticencia. “Jamás” sugiere frustración. (“Casi toqué”, “me contuve”). “Siempre” parecería significar lo contrario. Pero “siempre mis semanas” es la monotonía, el tiempo gris, la frustración reiterada. Y, sin embargo: “tanta vida!”. Hay una forma de plenitud en esa angustia.

Mis padres enterrados con su piedra
y su triste estirón que no ha acabado (1).

Obsérvese la aspereza del primero de estos versos (*padres, enterrados, piedra*) y el comienzo elegíaco, dulce, del segundo (*triste estirón*), que se rompe en la cacofonía final (*no ha acabado*). No cede a su lirismo, no se quiere complacer en su tristeza: esa agonía es algo que aun dura, que sigue, que no se quiere cantar sin protesta. La queja estalla en la evocación de los hermanos, donde volvemos a encontrar un ritmo de perfecta simetría:

2^a 4^a 6^a 8^a 10

De cuerpo entero, hermanos, mis hermanos.

(1) Dice “con su piedra”. La preposición más “correcta” parecería ser “bajo”. Pero “con su piedra” da la proximidad y fatalidad de esa piedra como símbolo de rigor, frío, soledad. “Con su piedra” viene a ser *sin nadie, sin amor, sin compañía*.

Llega a hacer la concesión de una asonancia fácil, agradable (hermanos, acabado), que le sirve para marcar el exabrupto, la negación de la melodía en la disonancia final:

y, en fin, mi ser parado y en chaleco.

André Coyné interpreta este verso como "la previsión de su propio cadáver" (Op. cit. p. 211). Sin duda, entiende "parado" en su acepción castiza, como "detenido". Creo que Vallejo usa aquí un americanismo: "parado" por "de pie" o sea, en este caso, vivo. Pero ese "en fin" es también una manera nuestra de encogernos de hombros, de aceptar lo poco que se tiene, en este caso, estar de pie y vestido, como uno de tantos.

Me gusta la vida enormemente
pero, desde luego,
con mi muerte querida y mi café.

Hay cierta ironía en estos versos. Si no hubiera dicho en el comienzo "me gusta mucho menos", la ambigüedad de la hipérbole ("enormemente") surgiría poco a poco en los renglones siguientes. Al principio parece que va a decir algo obvio ("desde luego") y nos sale con la muerte como condición de esa vida. Le gusta vivir, "enormemente", pero... ¿Se burla cuando dice que no puede vivir sin su muerte "querida"? Hay resignación y rabia entreveradas, sentimientos encontrados, que cada vez calan más hondo y se hacen más sorprendidos, más personales. "Mi muerte querida" nos lleva hacia una angustia sobrellevada con cierto humor melancólico. "Y mi café" nos trae de vuelta a lo cotidiano, lo trivial, la costumbre del hombre común. Sobre ese fondo de autoironía cede ahora a su lirismo, escribe un verso de blandas sonoridades, el único que alude a una realidad hermosa en todo el poema:

Y viendo los castaños frondosos de París
y diciendo:

No es un verso demasiado original, pero convoca todo un mundo en torno a la imagen real, histórica, del poeta. No se trata del Hombre con mayúscula universal, sino de César Vallejo, en un café de París, en el transcurrir de su tiempo, que se prolonga blandamente en los gerundios: viendo pasar la muchedumbre, mascullando el ritmo de los pasos callejeros, de los anónimos rostros ciudadanos:

Es un ojo éste, aquél; una frente ésta, aquélla...
Y repitiendo:
Tanta vida y jamás...

Pero no. No se repite. No vuelve sobre la queja anterior. El "jamás" que decía la frustración, ahora se convierte en afirmación del canto:

Tanta vida y jamás me falla la tonada!
Tantos años y siempre, siempre, siempre!

Es importante señalar cómo la repetición de palabras va enriqueciendo el sentido y tomando giros inesperados. Coyné interpreta este adverbio "siempre" como "la perspectiva de la muerte definitiva, la más humilde conciencia de vivir indefectiblemente unido a ella". Me parece que hay algo más que eso. "Siempre" dice por un lado la frustración, la acechanza de la muerte, el vacío de la vida cotidiana, pero por otro lado, la afirmación "siempre me gusta vivir", es la plenitud en la angustia, una especie de ebriedad de estar vivo "siempre, siempre, siempre" y sobre todo unas ganas animales de no morir: "me gustará vivir siempre así fuese de barriga".

Pero antes de llegar a esto, que es la verdad del comienzo dicha en toda su crudeza, el poeta recapacita, como rumiando sus propias palabras:

Dije chaleco, dije
todo, parte, ansia, dije casi, por no llorar.

Eran sólo palabras, signos mágicos y sin embargo, impotentes para decir toda la verdad. Hay una búsqueda introspectiva de lo auténtico, que supone traspasar el espesor de la retórica, de los gestos convencionales y las definiciones fraguadas. "Dije casi, por no llorar". Aquel verso entrecortado y duro del comienzo ("casi toqué la parte de mi todo") no era toda la verdad. Lo dijo "por no llorar" y se le estaba rompiendo la voz, la poesía. Ahora, en cambio, encuentra su ritmo y su tonada. El "casi" del tercer verso era grave; aquí, en cambio, es un agudo estrangulado, que se quiebra en una pausa muy breve antes de caer, bajando de tono, de intensidad, en la confidencia final. No puede, no quiere cantar. Prefiere la fealdad, siempre que sea verdadera, que golpee, que suene a cosa real:

Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado

La dureza de las cacofonías (repetición de la sílaba "que", encuentro de vocales fuertes) golpea efectivamente en el oído. La construcción es desmañada, infantil: "que queda al lado". ¿Al lado de qué? Como los niños da por sabido algo que no se ha dicho. Y sin embargo, es un verso conmovedor. Es poesía. ¿O será que la torpeza, la fealdad, nos atraen porque aluden a un hecho real y ya estamos fuera de lo literario? ¿Nos conmueve porque nos imaginamos las penurias del poeta en París, pensamos que efectivamente sufrió en aquel hospital y no nos importa si lo dice bien o mal? Hay una zona en la que la poesía deja de ser literatura: es ese valor que sólo se da en la totalidad de la vida de un hombre, en su ser, en su calidad humana. El poeta se convierte en personaje. Y este personaje es creado, en parte, por el mito, la fama; en parte, por el contexto de

Estos dos últimos versos consiguen culminar, con una síntesis tremenda, toda la angustiosa dialéctica precedente. "Jamás" es frustración, pero ha dicho: "tanta vida", que es esplendor y a la vez vacío de los años que se pierden, que destruyen y acumulan esa violencia contenida, esa desesperación, avidez, rebeldía, triunfo y derrota de ser, de estar ahí, él, César Vallejo y ningún otro, "parado y en chaleco", con su muerte querida y su café, o más dolorosa, abyectamente, "de barriga", cuerpo lastimoso, impotente muñón de vida, pero siempre aferrado a su existencia.

En este caso, la referencia autobiográfica es mínima. El poema se basa, sin embargo, en una situación, aunque apenas sugerida, bien concreta. Se podrían citar numerosos ejemplos en los que Vallejo no vacila en incorporar a su creación poética personas y situaciones reales:

No puedo evitar de decírselo a Georgette...
Yo todavía
compro "du vin, du lait, comptant les sous"
bajo mi abrigo, para que no me vea mi alma,
bajo mi abrigo aquel, querido Alfonso...
El Hotel des Ecoles funciona siempre
y todavía compran mandarinas...

Podrían multiplicarse los ejemplos y aún incorporarles otras zonas de la realidad. La diatriba de Croce contra la poesía confesional se proyecta indirectamente también sobre la literatura documental o de testimonio, política y social. En última instancia conduce hacia un concepto de poesía pura tan arbitrario e insostenible como su definición del arte "viril". ¿Existió alguna vez la posibilidad de una poesía sin raíces históricas, de una poesía que no se nutriera de una realidad extraliteraria? ¿Cómo leer el *Himno a los Voluntarios de la República* admirando sus bellezas literarias, su fragoroso aluvión de metáforas, sin responder al requerimiento del hecho histórico, de los sentimientos, las ideas, que el poema plantea?

Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, donde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
loro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe... etc.

No es sólo un ritmo formidable, una adjetivación feliz, una acumulación de imágenes, una convulsión interior que va creciendo y gesticula en la nerviosa profusión de verbos. Es también y sobre toda una actitud ante la tragedia española y frente a la revolución mundial, que no puede dejar de conmovernos, de exigir una res-

puesta: interesa o no, convence o no, sacude nuestra indiferencia, nos requiere como espectadores, nos proyecta hacia una realidad extraliteraria.

En Madrid, en Bilbao, en Santander,
los cementerios fueron bombardeados.

Podría ser un titular de un diario (aunque se trate de dos endecasílabos).

Proletario que mueres de universo, ¡en qué frenética armonía
acabará tu grandeza, tu vorágine impelente,...

Son versos menos convencionales, más intensos en el ritmo, las imágenes, la adjetivación, que estos otros:

Obrero, salvador, redentor nuestro,
¡perdónanos, hermano, nuestras deudas!

Pero en ambos casos se podría hablar de una intención panfletaria. La fuerza procede no sólo del lenguaje, sino de la vigencia, la autenticidad, el rigor, la riqueza de la idea expresada, que es más débil a mi entender en el último ejemplo. (Acaso me moleste la terminología cristiana y la metáfora implícita - obrero/Cristo - muy convencional y simplista, teñida por reminiscencias de ingenua fe religiosa, que me parecen fuera de lugar). El mismo problema que plantea Croce frente a la poesía-desahogo, reaparece aquí en la poesía-documento o en la poesía-panfleto. Volvemos a la intuición como evidencia última. Pero ésta no es una evidencia absoluta, sino el resultado de un aprendizaje, de una definición personal, de una ubicación cultural e histórica.

Por supuesto, cuando hablo de una poesía que se apoya en un contexto histórico, político o ideológico, estoy exigiendo una visión, una versión del mismo que se proyecte hacia lo universal. El estilo (tal vez sería mejor decir el valor poético) de un escritor, no radica en su coherencia, en su fidelidad a una forma determinada, sino, como se ha señalado con frecuencia, en la expresión de lo universal a través de lo particular. ¿Universal? Confieso que alguna vez llegué a pensar en la poesía como en un valor poco menos que eterno. Creo que hoy se nos presenta como algo cada vez más contingente y relativo al "ahora". Cada día sentimos nuestra cultura más vertiginosamente perecedera. Pero la poesía auténtica sigue siendo algo más que el desahogo, el panfleto, el documento o el "happening". Ese algo más se da en el *Himno a los Voluntarios* y en el conjunto de los *Poemas Humanos*. ¿Cómo probar esta afirmación?

¿ES POSIBLE CONOCER LA POESÍA?

He intentado analizar someramente algunos pasajes de la obra de Vallejo con el fin de sondear, de socavar los fundamentos de un juicio que es el punto de partida de toda investigación literaria: esto es poesía. Pero ese punto de partida, que viene a ser el reconocimiento previo del objeto, es también la meta de la investigación. ¿Todo ese proceso admite un rigor científico? ¿Podemos hablar de un conocimiento de la poesía? ¿O estamos en el terreno del buen gusto, las opiniones personales, las confidencias de un lector erigido en juez?

En los últimos años, sobre todo, se ha dado en hablar de una ciencia de la literatura. Tanto los idealistas alemanes de la escuela de Vossler (y sus continuadores españoles, en particular, Dámaso Alonso), como la escuela francesa que sigue las enseñanzas de Ferdinand de Saussure y Charles Bally, proclaman la existencia de una estilística "científica". Hasta qué punto la coincidencia de términos oculta profundas discrepancias, se puede apreciar a través de una polémica que sostuvieron hace unos años Charles Bruneau y Leo Spitzer.

Afirmaba Bruneau en un artículo publicado en 1952 bajo el título *La Stylistique*: "Selon M. Spitzer, la compréhension d'un texte, et d'une manière générale, la critique littéraire (notons que ce sont là deux choses très différentes), est fondée sur l'intuition (*Linguistics*, p. 9), et l'intuition est «le fruit du talent, de l'expérience et de la foi» (Id., p. 27). L'expérience est une notion familière aux linguistes, mais le talent n'est pas sans nous inquiéter, et plus encore la foi" (*Romance Philology*, Vol. V, 1951-52, p. 11). Bruneau reconoce, sin duda, amablemente las admirables realizaciones literarias del Sr. Spitzer, pero agrega que eso no es ciencia y se alarma pensando en lo que podrían hacer "discípulos imprudentes" que confiando en su intuición ignorasen candorosamente la historia literaria tanto como la filología y la lingüística (Id., p. 13). Se me ocurre que al Sr. Spitzer no se le pueden imputar las imprudencias de sus discípulos y aun menos una tendencia a ignorar la historia literaria, la filología o la lingüística. Pero más interesante (más polémico) que estas pequeñas críticas personales, me parece el método propuesto a su vez por el Sr. Bruneau:

"Un travailleur peut s'attacher à relever toutes les métaphores et toutes les comparaisons de Hugo, et à réunir — la chose est possible, Hugo étant le créateur de l'image «pittoresque» et ne trouvant, dans ce domaine, aucune possibilité d'emprunter aux poètes ses prédécesseurs — un grand nombre d'images indiscutablement neuves et créées par lui. Si l'on procède de même avec l'oeuvre de Lamartine, la nature particulière de l'imagination de Lamartine, opposée à celle de Victor Hugo, son contemporain, ne peut manquer de ressortir de leur comparaison. ... C'est l'affaire des stylisticiens de trouver une méthode originale de classement et de caractérisation". Se refiere aquí

a las diferentes clases de procedimientos estilísticos, cuya nomenclatura un "Congreso podría confiar a una comisión internacional". Entre tanto, agrega un consejo que en su detallismo resulta casi comovedor: "En attendant mieux, le plus simple serait sans doute d'aligner, sur deux colonnes ou sur deux pages, des séries d'images choisies parmi les plus caractéristiques de deux auteurs" (*Romance Philology*, V, pp. 9-10).

La respuesta del Sr. Spitzer merece también ser transcrita textualmente: "La estilística aplicada a la lengua literaria que el señor Bruneau llama científica me parece simplemente una estilística aburrida por lo trivial. Alinear las imágenes (¿"todas" o "seleccionadas"?, el positivista no se puede decidir) de V. Hugo o de Lamartine me parece un trabajo digno de un escolar secundario desarrollando una comparación cuyo resultado está fijado de antemano. Esta ciencia aplicada es más "aplicada" (a los ejercicios escolares) que "ciencia", si la ciencia es búsqueda de verdades nuevas. Yo temo que detrás del cientificismo del señor Bruneau se esconda, más que el deseo de objetividad científica, la aversión contra todo lo que es talento, imaginación, vivacidad, audacia de espíritu, búsqueda de lo nuevo, y esa rutina inveterada de los medios universitarios que ha apartado tan a menudo a los verdaderos talentos jóvenes del estudio de las obras de arte. "El talento no deja de inquietarnos" revela bien el espíritu reaccionario". (Citado por I. Bordelois en *Perspectiva de la Estilística*, Universidad de Buenos Aires, 1962).

Pasemos por alto el tono personal y malhumorado de la discusión. Hay varias cosas que interesa puntualizar. Cabe observar que toda investigación parte o debe partir de una hipótesis previa, pero eso no implica —como parece suponer Spitzer— que el resultado esté fijado de antemano. La aplicación de criterios cuantitativos a los estudios estilísticos podría corroborar o precisar apreciaciones intuitivas que, parcialmente, se basan en la extensión o frecuencia de ciertos caracteres de un autor. Esto es bastante obvio, cuando se trata, por ejemplo, de la riqueza del vocabulario, de la frecuencia relativa del adjetivo frente al sustantivo o al verbo, del uso de la metáfora, etc. Pero, por supuesto, como señala Spitzer, la selección y en general el programa de la investigación suponen hipótesis previas basadas en apreciaciones intuitivas. Tampoco se puede suponer que los cálculos de tipo estadístico sean definitivos para el conocimiento de un autor, puesto que esos resultados a su vez deben ser interpretados y es en la interpretación que comienza el verdadero conocimiento. Es evidente que un estudio puramente descriptivo como el que propone Bruneau no significa un conocimiento más cabal de la obra literaria y por lo mismo se parece más a un ejercicio escolar que a una investigación completa.

Sólo al pasar considera Bruneau las conclusiones a que puede conducir la fatigosa (y desorientada) contabilidad que él identifica con la estilística científica. Señala, en efecto, después de proponer la comparación entre las imágenes de Hugo y Lamartine: "Le contraste

des deux «potentiels» imaginatifs serait sensible. Ici nous rejoignons le domaine de la psychologie... des pareilles études risquent de susciter de sérieux progrès à cette discipline en lui fournissant des documents d'une précision vraiment scientifique". No me parece desdeñable la investigación de la psicología del artista. Pero creo que esa investigación supone un trabajo previo de interpretación y valoración de la obra literaria que es tarea de la estilística propiamente dicha. No podemos caer en la puerilidad de definir y valorar al artista por el número de palabras, de metáforas o de adverbios que utilice.

Por otra parte, el estudio descriptivo y cuantitativo de la obra literaria no conduce sólo al terreno de la psicología. ¿Por qué no aceptar también sus proyecciones sociológicas, filosóficas, políticas, económicas, etc.? Pero es de suponer que la "ciencia literaria", si cabe esta pomposa denominación, no ha de ser sólo una disciplina al servicio de otras ciencias, sino que tiene un sentido en sí misma, y que ese sentido ha de ser fundamentalmente estético. Frente al hecho estético, en particular, retrocede Bruneau en nombre de un cientificismo muy discutible. "Las intuiciones de Newton y de Einstein", dice Bruneau, "eran verificables y han sido verificadas por millares de experiencias". En cambio "la interpretación de una obra literaria, la apreciación del valor artístico de un escritor no puede dejar de presentar un carácter de subjetividad". (*Romance Philology*, V, p. 12). Esto último es cierto y sin embargo, la diferencia con la intuición científica no es tan radical como pretende Bruneau (1). Cualquier persona no podría corroborar las conclusiones del científico que ha aprendido a observar interpretando los datos de su experiencia; pero es posible llegar hasta ese conocimiento. Algo similar sucede con la captación del objeto estético; cuyo grado de subjetividad no es menor, por otra parte, que el de la expresión afectiva en general, a la que Bruneau, siguiendo a Charles Bally, no vacila en medir y clasificar con precisión "científica". ¿Cómo definir, por ejemplo, el valor expresivo de un diminutivo en la lengua? Hay que partir de ejemplos concretos, de la experiencia de hablantes particulares, que en última instancia se basan en intuiciones o apreciaciones subjetivas. En realidad, lenguaje y poesía son experiencias intersubjetivas. En la medida en que puede conocerse y estudiarse el lenguaje, puede conocerse y estudiarse la poesía.

Bally establecía, como es sabido, "un abismo infranqueable entre el empleo del lenguaje por un individuo en las circunstancias generales y comunes impuestas a todo un grupo lingüístico y el empleo que hace del mismo un poeta, un novelista, un orador". El poeta "quiere crear belleza con las palabras como el pintor lo hace con los colores y el músico con los sonidos. Pero esa intención que es casi siempre la del artista no es casi nunca la del sujeto que habla espon-

(1) Cfr. E. CASSIRER, *Las Ciencias de la Cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951. Cap. II, p. 72 y Cap. III, pp. 115-117.

táneamente su lengua materna" (*Traité de Stylistique Française*, París, 1951, p. 19). Obsérvese con qué prudente vaguedad dice "casi siempre" y "casi nunca", de donde se deduce que el abismo no es tan infranqueable y que en definitiva es imposible trazar una línea divisoria a partir de las intenciones artísticas de nadie. Pero vale la pena recordar aquí un párrafo de Croce, que toca, a mi entender, el fondo de este problema: "Es preciso que el lenguaje se conciba en toda su extensión, sin restringirlo arbitrariamente al lenguaje llamado articulado y sin excluir arbitrariamente el tónico, el mímico, el gráfico, concibiéndole, repetimos, en toda su extensión, en su realidad, que es el acto mismo del hablar, sin falsificarlo en las abstracciones de las gramáticas y los vocabularios, y sin imaginar solamente que el hombre habla con la gramática y con el vocabulario. El hombre habla a cada momento como el poeta, porque, lo mismo que el poeta, expresa sus impresiones y sentimientos en forma de conversación o familiar, que no se separa por ningún abismo de las formas prosistas, prosaico-poéticas, narrativas, épicas, dialogadas, dramáticas, líricas, cantadas, etc. y si al hombre en general no le disgusta ser considerado como poeta, como siempre poeta por la fuerza de su humanidad, al poeta no debe disgustarle tampoco que se le confunda con la humanidad común, porque sólo esta confusión explica el poder que la poesía, entendida en su sentido estricto y augusto, tiene en todos los espíritus humanos" (*Breviario de Estética, Prejuicios en torno al arte*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947. P. 52).

Esto no significa que toda palabra sea poesía. Pero la diferencia entre lo poético y lo no poético es de calidad, de intensidad, de grado, entre dos actos lingüísticos que no se pueden catalogar a priori por las intenciones del hablante. Muchos niños, mucha gente ignorante suele poner en su conversación más poesía que algunos empeñosos fabricantes de alejandrinos o endecasílabos. Señala al respecto Max Wehrli: "La ciencia literaria, por lo menos en ciertas épocas, no se limitará a las bellas letras, sino que también abarcará, en su contenido y en su estilo, textos de las esferas cotidiana y científica. Herbert Cysarz dijo alguna vez que no había encontrado en ningún poema moderno tanta «potencia estética liberada» como en cierto libro de oftalmología". (Max Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Francke Verlag, Bern 1951. P. 52).

Por supuesto, el concepto de literatura puede abarcar todo aquello que tenga alguna intención literaria. "En el problema de la pseudoliteratura hay que diferenciar entre el rango categorial y el enjuiciamiento normativo. Preguntar si un texto es un poema, todavía no es plantear una valoración". (Ibid., p. 52). Pero la pregunta acerca del valor es la que permite descubrir o al menos indagar la poesía. No se trata exclusivamente de estudiar a los versificadores profesionales. Se trata del ancho mundo del lenguaje. De descubrir los valores, de fundar sus cimientos.

“LA CASA VERDE” DE M. VARGAS LLOSA

EL FASTUOSO ENCUENTRO DE LA REALIDAD CON LA FABULACION

por

José Miguel Oviedo

Las virtudes de *La ciudad y los perros* (1963), consideradas como muy notables para una primera novela y para un autor de menos de 30 años, la notoriedad internacional —premios, crítica, lectores admirados— que lo señaló como uno de los narradores más interesantes y prometedores de Hispanoamérica, las mismas noticias y adelantos acerca de su siguiente proyecto novelístico, habían producido una gran expectativa sobre el futuro literario de Mario Vargas Llosa. Todo eso implicaba una grave responsabilidad para él: concentradas sobre su labor intelectual las crudas luces de la celebridad, estaba obligado —diríamos— a escribir una novela distinta de la primera, tan superior a ella que no desmereciese en la comparación; además, en *La ciudad y los perros* MVLL parecía haber agotado la veta mayor de sus experiencias vitales —que, como es clásico, alimentan casi todas las novelas primerizas— y tenía que enfrentar las exigencias de una narración menos “recordada” que “imaginada”. El fruto de ese esfuerzo está ante nuestros ojos y lo confirma como un joven maestro de la novela contemporánea: *La Casa Verde* (Seix-Barral, Barcelona, 1966) no sólo es una narración de más ardua ejecución que *La ciudad y los perros*, sino que renueva admirablemente el actual estado de la técnica novelística, penetra hondamente en los vastos ámbitos de la realidad nacional, se mueve diestramente entre masas de personajes, historias y escenarios, y finalmente rescata de todo ese inmenso material el sentido último de aventura gigantesca y dolorosa que, para él, tiene la existencia humana.

De la disciplina a la abundancia

No entremos de inmediato al reconocimiento del orbe que es *La Casa Verde*; preguntémoslo primero cómo ha podido MVLL escribirlo. En los múltiples reportajes que el autor ha concedido, hay algunos datos claves que prueban que detrás de *La Casa Verde* hay todo un método de trabajo, toda una disciplina de escritor. Ha dicho MVLL que empezó a escribir esta novela veinte días después de haber

publicado la primera, que la rehizo tres veces y que se demoró tres años y medio en terminarla; ha confesado que llegó a odiarla, que era su tormento permanente, una presencia afantasmada que lo perseguía hasta en los sueños; ha revelado que el borrador inicial de la novela —el “magma” como lo llama él, el material en bruto del que va excavando lo que quiere— tenía más de 4.000 páginas (la novela tiene más de 400); ha sostenido, con la convicción de quien hace lo que dice, que “el escritor debe trabajar como un peón” y que él es “flaubertiano”, pues escribe sometido a una “disciplina verdaderamente militar” de varias horas al día, sin parar. Esto explica la génesis de *La Casa Verde* y la abundancia interna de su obra: en realidad, el germen inicial de aquélla era un cuento ambientado en Piura; su redacción lo multiplicó hasta las colosales proporciones del “magma”, que no sólo dio para zurcir una extensa novela sino que alcanzó a parir episodios que irán a formar parte de su tercer proyecto narrativo —la historia de un guardaespaldas en la época del General Odría— del que ha escrito apenas... 700 páginas. En *La ciudad y los perros* habían unos cinco personajes principales, dos grandes espacios narrativos —el Colegio y la ciudad, subdividida ésta en dos niveles: Lince y Miraflores— que se vertebraban en una estructura también fundamentalmente dual; en *La Casa Verde*, todo ha proliferado: hay como cincuenta personajes —varios alcanzan la talla de protagonistas de una novela aparte—, los dos espacios son regiones enteras del país que valen como mundos autónomos, profundamente escindidos, hay historias de muy variado peso y muchos planos del acontecer que se mezclan sin perder su significación particular, hay (por último) no una novela sino muchas novelas.

Las cinco partes del orbe

Por lo menos, hay cinco historias con categoría novelística dentro del gran total. La primera, en el orden de la creación, es la *historia de Anselmo y la Casa Verde*: a Piura llega un extraño forastero, Don Anselmo y, en medio del desierto, como un desafío, funda un verde prostíbulo; los hábitos de la ciudad cambian por completo, el Padre García —que, en cierto momento de la novela, parece acercarse a la figura del Padre Bergner, en *Juntacadáveres* de Juan Carlos Onetti— clama contra el pecado, subleva a la gente, a las “gallinazas” de Piura, y quema el antro. Esta historia tiene un subtema desgarrador, de turbios acentos poéticos: los amores de don Anselmo y Antonia, la niña ciega que perdió a sus padres y que, en pleno prostíbulo, da a luz una hija, la Chunga, quien dirigirá la segunda “Casa Verde”, el segundo lupanar que se levantará sobre las cenizas del otro. La otra historia piurana es la *de la Mangachería*, ínfimo barrio de pícaros, matones y gente que vive a salto de mata, poblado de “picanterías” y bares de mala muerte, situado en el mismo arenal. De ese inframundo, MVLL ha rescatado a un cuarteto de compinches, los

Inconquistables, formado por José, el Mono, Josefino y Lituma, actores de mil hazañas magníficas y miserables orgías, asiduos concurrentes de la Casa Verde. De los cuatro, el más importante es Lituma porque en su vida de compadre hay una sucia, compleja aventura que lo convierte en protagonista de la *historia del Sargento y Bonifacia*: ésta se realiza muy lejos de Piura, en la remota selva, alrededor de Santa María de Nieva. Cumpliendo perfectamente su rol de personajes-puente, cada uno tiene máscaras dobles, distintos destinos en cada ámbito: en Piura, Lituma es un bribón encanallado que depende del licor y el ejercicio cotidiano del machismo (prostíbulo, imposición física, desprecio por los demás) y en Santa María de Nieva será el Sargento, brutal también, pero ahora servidor de la ley, con ciertas mínimas aspiraciones personales de un hogar y un puesto rentable; inversamente, Bonifacia es aquí la tímida pupila de la Misión que las religiosas sostienen en la selva para rescatar del paganismo a las nativas, y en Piura será la Selvática, arrojada por Josefino a la Casa Verde como una prostituta más. La cuarta es la *historia de Jum*, cacique de la tribu aguaruna que trata de acabar con la explotación de los “patrones” del caucho, creando una especie de cooperativa para vender directamente el producto en Iquitos; los “patrones”, con el apoyo del Gobernador Julio Reátegui, prenden a Jum y lo torturan bárbaramente: lo rapan, lo cuelgan de un árbol todo un día, le queman las axilas; la rebelión de Jum acaba y la explotación continúa casi sin sentir sobresalto. Y la última historia, vinculada a ésta, es la *de Fushía y Aquilino*: Fushía es un contrabandista japonés que penetra audazmente en una región hostil de la selva —la de los huambisas—, instala su feudo en una isla del río Santiago, organiza su banda y asalta a las tribus para llevarse el caucho; y Aquilino es el viejo amigo a quien le cuenta su azarosa vida, mientras éste lo lleva al leproso de San Pablo. Al margen de estas cinco historias, hay aún otras materias argumentales que completan el enorme tejido: la de Lalita (que, prácticamente, funciona como un subtema de la historia de Fushía), mujer de Fushía primero, luego de Adrián Nieves y por último del Pesado; la del práctico Adrián Nieves y su aventura con los soldados; la del Cabo Delgado; la de Juana Baura; la de las monjitas y su Misión; la de los músicos que componen la orquesta de la Casa Verde; la del enloquecido Pantacha, etc. Casi no puede darse idea de la forma cómo están fundidas todas estas historias, sin perder por eso su identidad y su independencia; basta decir “la historia de Jum” para empobrecer la historia de Jum porque las otras la iluminan, le sirven de gran trasfondo, la hacen existir. Como dijimos: *La Casa Verde* encierra cinco novelas que configuran una novela, una unidad superior, sólo por un poderoso designio artístico. Si una novela es fundamentalmente una invención verbal, una estructura de palabras, una superposición de la imaginación a la realidad, esta obra lo prueba en forma eminente.

El escritor-peón que es MVLL no confía mucho en la inspiración ni cultiva ese realismo dogmático, ingenuo, que pretende reducir las cosas a la superficie de las cosas: cree que la novela es ciertamente una recreación de la realidad, pero de *toda* la realidad, la que se ve y la que no se ve, la sucedida y la ficticia, la vivida y la soñada. Si hay algo que se reprochaba a sí mismo como autor de *La ciudad y los perros*, era justamente la relativa ausencia de esa dimensión "mítica" que tenía la vida para los cadetes del "Leoncio Prado": en ese nivel, la existencia se volvía casi leyenda. Desde entonces, MVLL trató de incorporar esa dimensión a su obra novelística: "Mi concepción de la novela (ha afirmado) se parece mucho a la que tenían los autores de las novelas de caballería. Mi gran ambición es expresar el mayor número posible de niveles de la realidad: junto a los personajes de carne y hueso, los seres míticos: dragones, trasgos, endriagos, brujas, hadas, Merlines". Esa fascinación por "construir un mundo fabuloso con lo vivido y lo fantástico, hacerlo una totalidad" es permanente en el autor; no sólo se trasluce en su afición por las novelas de caballería, especialmente por *Tirant le blanc* (que le parece una inalcanzable cima novelística), sino en su búsqueda de cualquier material de aventuras excitantes, desde el cine de acción (westerns, films "negros", espionaje, James Bond incluido) hasta la literatura de acción o el deporte, pasando por las historias reales de sabor más atroz (como la que inspira su relato inédito de título impronunciable en Lima: *Pichula Cuéllar*, cuyo protagonista es un muchacho a quien un perro le devoró el sexo). Como persona privada, MVLL es muy poco "intelectual"; es más bien un temperamento hemingwayano, de entusiasmos torrenciales, deseoso de extraer de la vida toda su rica sensualidad, su furiosa belleza, sus extraordinarios riesgos. Como creador, ese ansioso vitalismo se ha traducido aquí en la invención de una moderna gran novela de aventuras, a la manera de los narradores de historias de caballería, con su cuota de heroicidades, peripecias increíbles, romances y dramas, paisajes y masas humanas, bandidos y escondites, señores feudales y mujeres raptadas. Es sorprendente, en verdad, descubrir que los grandes rasgos de la novela de aventuras están dados plenamente en *La Casa Verde*: lo mítico (la historia de Anselmo, Antonia y la fundación del prostíbulo), lo popular (la Mangachería), lo exótico (el Sargento y Bonifacia en Santa María de Nieva), lo heroico (Jum por un lado, Fushía por otro). Esas cuatro distancias o perspectivas desde las que MVLL ha querido contarnos su novela, no sólo han garantizado la equilibrada objetividad que todo el relato mantiene, sino que han producido sobre él una como refracción extraña, el aura mágica de la fabulación: lo que leemos, ¿ocurrió en realidad o no? ¿Existen (existieron) los Inconquistables, Fushía, Jum? No lo sabemos a ciencia cierta: el autor ha interpuesto entre nosotros y sus personajes la neblina novelesca de la ambigüedad.

La historia que está colocada a mayor distancia del plano efectivamente real es la de Anselmo y la Casa Verde. Su fundación podría ser sólo una leyenda, algo que sólo existe porque "alguien dice", porque "alguien oyó algo", porque "alguien cree". No hay experiencia directa de la Casa Verde original; quizá no sea sino una superchería para explicar o rodear del prestigio de lo misterioso, a la segunda, a la que MVLL conoció, fantasmalmente, en su niñez. El estilo de tono deliberadamente "noble", con sus lentas y resonantes modulaciones de crónica, y las connotaciones desleídas de la descripción, crean el clima de fábula aceptada como realidad: "Se ha hablado tanto en Piura sobre la primitiva Casa Verde, esa vivienda matriz, que ya nadie sabe con exactitud cómo era realmente, ni los auténticos pormenores de su historia. Los supervivientes de la época, muy pocos, se embrollan y contradicen, han acabado por confundir lo que vieron y oyeron con sus propios embustes. Y los intérpretes están ya tan decrepitos, y es tan obstinado su mutismo, que de nada serviría interrogarlos". La existencia del mismo Anselmo es enigmática, dudosa, aureolada por una presunta grandeza: "Los vecinos averiguaron pocas cosas sobre él, casi todas negativas: no era tratante de ganado, ni recaudador de impuestos, ni agente viajero. Se llamaba Anselmo y decía ser peruano, pero nadie logró reconocer la procedencia de su acento: no tenía el habla dubitativa y afinada de los limeños, ni la cantante entonación de un chielayano, no pronunciaba las palabras con la viciosa perfección de la gente de Trujillo, ni debía ser serrano, pues no chasqueaba la lengua en las erres y las eses. Su dejo era distinto, muy musical y un poco lánguido, insólitos los giros y modismos que empleaba, y cuando discutía, la violencia de su voz hacía pensar en un capitán de montoneras". Como no se sabe si existió, el incendio que destruyó la Casa Verde también parece otro mito piurano. Magistralmente, MVLL ha narrado la escena del incendio (págs. 219-222) como un suceso casi abstracto, sin rostro, como una proyección de los deseos del Padre García y las gallinazas: "Así entraron las enfurecidas olas a la Plaza de Armas, rugientes, encrespadas, armadas de palos y de piedras, y a su paso, caían las tranqueras de las puertas, se cerraban los postigos...". También es legendaria la atmósfera que rodea a la Mangachería y a los Inconquistables, como sus hazañas viriles, su estrepitosa y respetada violencia, su himno obsceno y su jactanciosa lealtad a sí mismos. Literalmente, el ambiente y los personajes mangaches son "escenográficos", pictóricos, como ejemplos de la estrechez y la pretensión provincianas. El colorido que los distingue se aviva en el episodio del desafío a Seminario —que, significativamente, también está narrado en segunda instancia, por mediación de un relato que agudiza el sabor de leyenda— y por la lejanía "histórica" que exalta su apogeo populachero e incivil en comparación con una Piura moderna, con pujos de ciudad grande. También es mitológica la peripecia de Fushía: la magnífica él mismo

en el relato de sus fechorías, de su vida pasada cuando era fuerte y temido, y la hace más increíble la admiración ilimitada que aún despierta en el viejo Aquilino. El héroe está ya viejo y enfermo, pero la heroicidad permanece, tercamente, en la memoria del amigo y de los otros. Sabemos, sin embargo, que esta historia, como la de Jum, no es totalmente inventada: Fushía existió, Jum existió, MVLL oyó hablar en la selva del contrabandista japonés, conoció a la niña aguarruna que escapó de su harén y conoció también a Jum poco después de su suplicio. Son personajes "imaginarios" que provienen de la realidad: el límite que separa la verdad de la ficción pura se desplaza todo el tiempo. El lector cree que, al encontrarse con Fushía, con los Inconquistables, con Anselmo, el Bolas y el joven Alejandro, acaba de cruzar el territorio de lo real para caminar por los reinos de la imaginación; se equivoca: acaba (quizá) de salir de ellos y comienza a palpar (sin saberlo) la dura carne de la realidad. Todo está, pues, relativizado dentro de un orbe propuesto como entidad *fictionia* aunque se nutra de elementos objetivamente existentes; todo está tamizado por la perspectiva de la ambigüedad y nada se nos propone como una presencia unívoca: MVLL no da indicios de si sus creaciones existen desde antes o de si existen sólo gracias a la voluntad que las crea en la novela. Sueño-recuerdo-experiencia viva: esa suma o vértigo es *La Casa Verde*. Ya se sabe que la relación fluctuante que el narrador guarda con lo narrado es un recurso que han usado la novela clásica española (está en el *Quijote* y su realidad oscilante: los molinos son gigantes, los personajes de Cervantes hablan de Cervantes, etc.), algunos fundamentales renovadores del género entre el siglo pasado y el presente (Henry James sobre todo, Conrad) y novelistas hispanoamericanos de hoy (Onetti en *La vida breve*, Cortázar en *Rayuela*). Con esta novela, MVLL viene a inscribirse en esa tradición que afirma que la literatura es soberanamente *literatura*, irrealidad sacada de la realidad, pero propuesta como algo distinto de ella, válida por su propio carácter de ficción.

La forma es la sustancia

El contenido de las cinco historias mayores y los subtemas que las acompañan no puede ser más turbulento: las peores, las más espantosas ocurren en *La Casa Verde*: corrupción de menores, violaciones, nacimiento de una niña en un burdel, hechos de sangre, delitos sin fin, palizas, ebriedad, incendios, encarcelamientos, fugas, escándalos sociales, traiciones, etc. Sí, la materia cruda del libro es eso: un truluciento *melodrama*, un folletín de marca. El problema literario de MVLL era manejar toda esa inmundicia sin ensuciarse las manos, someter lo informe a su control. "La vida es inclusión y confusión; el arte discernimiento y selección", leemos en Henry James; MVLL era muy consciente de ese abismo que separa la Vida de la Novela y tuvo que concebir *La Casa Verde* sobre todo como una cuestión de

forma. Sin la forma en que se ha escrito, la novela desaparece: su sustancia es el modo como está contada. La empresa que asumía era gigantesca: debía conseguir que el *melodrama* configurase una *aventura fabulosa* y que esta aventura alcanzase, a su vez, la dimensión de una gran *tragedia humana*. Todo está logrado gracias a un manejo asombrosamente seguro del espacio y el tiempo narrativos. El primordial propósito estilístico del autor ha sido borrar la frontera entre "descripción" y "narración", entre "objeto" y "proceso", entre "duración" e "instantaneidad". Esto supone el entrecruzamiento de muchos planos de localización (montados sobre los dos polos de Piura y la selva) y de temporalidad (un ayer mítico, el pasado recobrado por la memoria de quienes hablan, la experiencia directa del presente), mediante puntos de vista múltiples. Ese propósito se ha cumplido con la fusión, en una sola masa de aspecto inextricable, de la realidad objetiva, el diálogo y los movimientos de la subjetividad. La selva, por ejemplo, no está descrita directamente, pero es una presencia ominosa que se filtra como un dato de la acción, como su contexto: "Está de barriga en la balsa y así una punta de días y cuando se termina el caño y sale a una cocha enorme, qué cosa, tan grande que parece Lago, qué cosa, ¿el Lago Rimache?, no ha podido subir tanto, imposible, y en el centro está la isla y en lo alto del barranco hay una pared de lupunas. Empuja la tangana sin levantarse y, por fin, entre los árboles llenos de jorobas, siluetas desnudas, miéchica, ¿serán aguarrunas?, ayúdenme, ¿serán tratables?, los saluda con las dos manos y ellos se agitan, chillan, ayúdenme, saltan, lo señalan y al atracar ve al cristiano, a la cristiana, lo están esperando y a él se le va la cabeza, patrón, no sabía que alegría ver a un cristiano". Este procedimiento ya estaba anunciado en los monólogos del Boa en *La ciudad y los perros*, pero aquí aparece todavía más complejo, más rico, como instrumento de descripción pluralente. También está anunciado en la primera novela (concretamente en el epílogo) el procedimiento que consiste en "montar" dos diálogos —uno presente, otro evocado— que ocurren en dos momentos distintos del tiempo. Así se cuenta casi toda la historia de Fushía: al relato que hace a Aquilino se superponen los diálogos que aquél rememora, lo que vale como una representación que incorpora a la actualidad de la escena personajes ausentes y lejanos; como, además, el diálogo se produce mientras los interlocutores viajan por el río, el desplazamiento espacial se suma al continuo vaivén temporal y lo hace más patético: cuando el viaje acaba, terminan también el relato y la vida de Fushía; el viaje, un poco como en *Mientras yo agonizo* de Faulkner, es simbólico. Y hay más todavía: yuxtaposición del tiempo narrativo (Bonifacia y la fuga de las pupilas), narración en tercera persona omnisciente (la Casa Verde), y hasta un bello, difícilísimo uso de la segunda persona ("ahora sí, atrévete, anda a su banco todas las mañanas, toca sus cabellos, cómprale fruta, llévala a *La Estrella del Norte*, pasea con ella bajo el sol ardiente, quírela tanto como en esos días") para

la historia de Anselmo y Antonia, forma narrativa que empleó Michel Butor en *La modification* y Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*. Con la concurrencia de todas estas técnicas, el contrapunto de las diversas tramas es intensísimo, enmarañado; hay zonas ciertamente veladas, vacíos previstos entre dos momentos de un mismo hecho, duplicidades despistadoras (hay dos Casas Verdes, dos Aquilinos, Lituma es el Sargento), claroscuros marginados por los focos narrativos. Por ejemplo, nunca es del todo clara la cronología de las historias; vagamente, algunos indicios —la explotación del caucho en la selva, el “urrismo” (por la “Unión Revolucionaria”, partido fascistoide fundado por el General Sánchez Cerro) de la Mangacheria, etc., señalan que los límites temporales de la novela abarcan unos 40 años de la vida peruana de este siglo. *La Casa Verde* es una de esas novelas que, en cuanto necesitan ser recompuestas en la imaginación, exigen un lector atento, activo, sensible a los variables registros y tesis que le propone. El acceso es arduo: en las primeras páginas es prudente leer y releer auxiliado con un lápiz, para trazarse un mapa personal de la ficción; luego, la tarea es mucho más fácil y fascinante: la novela va entregando sus secretos, la urdimbre se va completando y el lector siente que se desliza fatalmente en un mundo inédito que, ahora, ya no puede abandonar.

Una visión pesimista

Hemos señalado que detrás de la tumultuosa aventura, hay un fondo de tragedia: los personajes viven una furiosa destrucción de sí mismos. Todos, de un modo distinto, intentan realizarse, elevarse sobre las chatas posibilidades que les ofrece el medio: Anselmo con su prostíbulo y su amor por Antonia, Lituma como Sargento en la selva, Jum con la cooperativa, Fushía como contrabandista, Lalita como mujer de alguien. Los medios suelen ser, como se ve, desesperados e ilícitos, pero su conciencia moral está ablandada: la vida les ha enseñado que no hay otro camino que el que uno se abre, a cualquier precio. Como decía el Jaguar en *La ciudad y los perros*, “todos fríegan a todos, el que se deja se arruina”. No conseguirán siquiera esa mínima salvación, están condenados a restituirse a la nada de la que salieron. El fracaso más patético es, sin duda, el de Fushía, otrora señor de una isla, hoy sin un centavo y carcomido por la lepra. Anselmo enneguece, Lituma va a la cárcel, la rebelión de Jum es salvajemente aplastada. La única que gana la partida es Lalita, aunque su ideal —ser una buena señora de Santa María de Nieva— es humildísimo. Si esta novela es una imagen del país, la visión no puede ser más pesimista. El Perú, se diría, es una aventura que acaba mal, una colección de tragedias anónimas que sólo producen indiferencia. Todo esto, sin embargo, es muy implícito: la mirada del autor pasa sobre innumerables miserias, atrocidades, injusticias, pero no se detiene a hacer ningún comentario social sobre ellas: le basta registrarlas con una

exasperada piedad que no altera la textura objetiva del relato. Evocar un país por medio de símbolos de violencia total, de humillación prostibularia, de barbarie en todos los niveles (desde el político hasta el lingüístico) ya supone el juicio y el coraje moral del juicio.

El lector de *La ciudad y los perros* reclamará tal vez a *La Casa Verde* el concentrado poder de la denuncia y de la crítica social. *La ciudad...* tenía esa fuerza revulsiva que cobra el relato de los hechos que comprometieron directamente la juventud de un escritor. En *La Casa Verde* hay vivencias de éstas y otras épocas, pero en general de menos gravitación sobre el autor. Aquí no se condena el mundo adulto desde el punto de vista juvenil; se asume ese mundo dolorosamente, como una realidad con valor humano. Admira comprobar cómo MVLL pudo meterse en personajes tan distintos de su experiencia como éstos, admira saber que pasó en la selva sólo unos pocos meses y que el enciclopédico conocimiento que de ella muestra en la novela lo adquirió leyendo copiosamente la peor literatura amazónica peruana (inundada por enésimas copias al carbón de *La vorágine*) en busca de cualquier mínimo dato vegetal, folklórico, geográfico, sociológico, etc.

Esta es una prueba más de que *La Casa Verde* es una novela mayor: el paso de la novela básicamente autobiográfica a la novela “imaginada” es una operación delicada y riesgosa que MVLL ha realizado con un fastuoso derroche de perfección técnica y con una espléndida comprensión de la materia que tenía entre manos. *La Casa Verde* no sólo es una de las más grandes novelas peruanas, sino que significa una profunda revolución para la narrativa contemporánea.

EL PERSPECTIVISMO SOCIAL EN LA NOVELA DE MARIANO AZUELA

por

ANGEL RAMA

I

PERSPECTIVISMO IDEOLOGICO DE AZUELA

Entre los problemas que plantea ese primer período o protoépoca de la novela de la revolución mexicana, que corresponde a las obras de Mariano Azuela escritas desde 1911 (*Andrés Pérez, maderista*) hasta *Las tribulaciones de una familia decente* (1918) y que por lo tanto incluye su célebre texto *Los de abajo* (1915), se cuenta el de la relación entre las imágenes narrativas y las imágenes reales de esos años. En un tipo de literatura cuya intención testimonial y documentaria es evidente, que es creada sobre la marcha de los acontecimientos y que apela sin cesar al dato o a la situación contemporáneos, la crítica se interrogó acerca de la veracidad del escritor. Más allá del interés puramente histórico de la cuestión está el problema del reflejo de la realidad en la obra literaria, y de la posibilidad mayor o menor que tiene un escritor para expresar su tiempo, sobre todo cuando participa activamente de sus trajes. En última instancia permite analizar los elementos que condicionan su visión del mundo y el modo en que se trasuntan en materiales específicamente narrativos, al punto que el más sangriento "tranche de vie" pueda servir de índice para medir la cosmovisión y la elaboración estrictamente artísticas de un escritor.

Un primer planteo del problema fue hecho por el crítico Manuel Pedro González al enumerar los rasgos básicos de la narrativa revolucionaria: "Otro detalle o característica de la novela revolucionaria que la divorcia de la anterior, es su "historicismo" realista y limitado que la lleva a plegarse al hecho histórico con excesiva fidelidad. Al contrario del novelista anterior, el revolucionario no inventa nada, su fantasía creadora apenas interviene y su imaginación se limita a captar en forma narrativa y dialogada el hecho social que se propone novelar. Esta no es sólo una característica definidora de la

modalidad revolucionaria que la distancia de las formas novelísticas antes cultivadas, sino también una limitación —un defecto— que le recorta el marco a estas creaciones y las une al yugo de la realidad histórica. Al reducir su inventiva a la copia fiel de los hechos y los personajes de la Revolución, el novelista le merma el vuelo imaginativo a su obra y la convierte casi en documento, en retrato, más o menos fidedigno, de un instante de la historia de México y con ello sufre su valía estética⁽¹⁾. Si bien el carácter documentario que M. P. González realza se conforma a los hechos, y la dependencia narrativa del acontecer histórico es aquí mayor que en otros productos imaginativos, vinculándose este tipo de novelas-testimonios con las novelas de carácter histórico, en cambio la relación con la realidad está marcada por el crítico en un modo unívoco, como mera apropiación de lo real por el escritor, dando por probado que esa transposición —que nos evocaría en un grado agudizado la teoría del reflejo—, es alcanzable sin problemas: “copia fiel de los hechos y los personajes de la Revolución”. Si así fuera estaríamos ante un material de tipo histórico; de inmensa utilidad, sin necesidad de mayor interpretación, para el estudioso de la historia.

Tenemos derecho a sospechar que la relación no es tan directa. En las confesiones literarias de sus últimos años, decía, por ejemplo, Mariano Azuela: “El novelista —dice [Vigny]— es un poeta, un moralista, un filósofo. Si hace uso de algún tema histórico, esto no significa en realidad para él más que el canevas en que habrá de bordar su obra de novelista. Porque sobre la realidad positiva hay otra realidad más alta, que es por su calidad suprema, la del ideal. Un escritor debe ser ante todo un artista. Las momias están bien en sus nichos y no deben salir de allí a riesgo de convertirse en polvo. El lector prefiere la María Antonieta de Stephan Zweig, la Reina Victoria de Strachey o la Historia de Inglaterra de Maurois a todos los César Cantú del mundo habidos y por haber, como nosotros preferimos a Vasconcelos a cuantos han descrito la vida en nuestra última revolución” (2). Aparte del salvaguardar una zona propia de creador, y no transformarse en mero amanuense de la historia aun si tal cosa fuera posible, importa en este texto el reconocimiento de dos planos que se manejan simultáneamente, en distintas y complicadísimas operaciones, para la redacción de una obra: la que llama Azuela “realidad positiva” con lo que parece aludir al acontecer histórico aceptando tácitamente que su conocimiento global es posible, y la “realidad ideal” que estima de valor superior y por lo mismo rectora de la anterior. Habría aquí una resonancia del famoso verso rubeniano “Bosque ideal que lo real complica”, o sea el uso de la misma teoría

(1) MANUEL PEDRO GONZÁLEZ. — *Trayectoria de la novela en México*. México, Botas, 1951, pp. 97-98.

(2) MARIANO AZUELA. — “El novelista y su ambiente” en *Obras Completas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, t. III, p. 1133.

de que las concepciones ideales perturban y modifican el funcionamiento del campo concreto de la vida histórica. Asimismo en ese texto importa la ejemplificación que ofrece Azuela: “preferimos a Vasconcelos a cuantos han descrito la vida de nuestra última revolución”, porque con ella está señalando su personal proximidad con esa “realidad ideal” que manejaba Vasconcelos, reconociendo que también él utilizó la historia revolucionaria como cañamazo sobre el cual dibujar el perfil de la realidad “más alta”. En efecto, de las ideas de Azuela puede encontrarse registro tanto en sus novelas y notas, como en la larga autobiografía de Vasconcelos.

Cuando un hombre de las convicciones filosóficas de Azuela habla de ideal no se está refiriendo al reino platónico de las ideas puras, sino a un sistema de creencias morales y socio-políticas con las cuales acometió la realidad de su tiempo. En una primera instancia y en un plano de apreciación puramente personal, son las ideas particulares de Azuela. Ellas, reconocidamente, estarían afectando su visión de la realidad. Pero como además es impensable un conocimiento totalizador del universo presente al escritor y éste toma contacto con la realidad a través de un fragmento de ella que, eventualmente, puede postular como paradigma del todo pero que nunca será sino un recorte de un mundo dinámico, es evidente que también hay que establecer una reducción de su uso de la “realidad positiva”. Estas dos precauciones metodológicas las manejó Antonio Castro Leal, cuando apunta: “La visión directa de una realidad nueva e impresionante —sea en los simples testigos o en los que toman parte en estructurarla— es una de las características que presiden el nacimiento de la Revolución Mexicana. Que esta visión directa arroje sobre la narración reflejos autobiográficos es del todo natural. No sólo natural, sino inevitable. Se comprenderá fácilmente, por otra parte, que esa visión y estos reflejos varíen según las circunstancias y el temperamento del testigo y según la clase de realidad que le toque en suerte contemplar. Todas las novelas de la Revolución Mexicana de la primera época ostentan, en variables proporciones, un carácter autobiográfico” (1). No solamente autobiográfico, sino también parcial. Todavía José Luis Martínez acentúa más esta deformación autobiográfica de la historia, señalando que los novelistas escriben sus obras como memorias o como verdaderas piezas de justificación personal, al punto de perder toda objetividad y considerarse ellos el centro de los acontecimientos que se suceden en la época. Aunque no se aplica estrictamente al caso de las obras de Azuela del período revolucionario, la observación del crítico nos permite situarlas sobre la línea de una confesada y firme inspiración polémica: “Caracteriza a estas obras su condición de memorias más que de novelas. Son casi siempre alegatos personales en los cuales el autor, a semejanza de lo que aconteció con nuestros

(1) ANTONIO CASTRO LEAL. — “Introducción” a *La novela de la revolución mexicana*, México, Aguilar, 1962 (3.^a ed.), p. 25.

cronistas de la Conquista, propala su intervención fundamental en la Revolución de la que casi todos se dirían sus ejes”(1).

Aunque muy frecuentemente se agrupa bajo la denominación de “novelas de la revolución” materiales que poco o nada tienen que ver con el género narrativo y que correctamente cabrían en la literatura memorialista o autobiográfica, incluso en las que se presentan más estrictamente como novelas, caso de las obras de Azuela, está muy presente el autor. No como personaje, ni como eje de la acción, sino como ojo que mira a través de sus concepciones ideales. Efectivamente, no se trata solamente de intereses personales —afán de poder, de lucro, de figuración— los que mueven su pluma, ya que es sabida la austeridad y el desinterés con que siempre actuó, sino de intereses intelectuales. Sus obras son alegatos que corresponden a una actitud parcial ante los hechos, pero esa actitud parcial lejos de estar comandada por minúsculas preocupaciones personalistas, lo es por sus ideas socio-políticas. Por eso su literatura es esencialmente política, más que histórica. Y política en un sentido militante, tal como corresponde a un hombre de partido.

Desde luego no un hombre de partido en el sentido más estrecho del vocablo, como integrante de una agrupación política aunque él lo fue fieramente del partido antirreeleccionista de Francisco I. Madero a quien adoró casi como a un santo laico, sino en el sentido general de hombre de posiciones ideológicas definidas que cree firmemente en ellas, que con ellas ha tejido su vida y que por ellas lucha para imponerlas contra lo que entiende el error y el mal. Ser un hombre de partido es ser, como en el verso de Drummond, un hombre partido, un ser encasillado en un sector de la realidad a sabiendas de lo que pierde pero confiando compensarlo con lo que gana. El propio Mariano Azuela lo reconoció en sus memorias, con su reacción ante el fracaso de las esperanzas puestas en la sustitución de Porfirio Díaz, cuando los idealistas vieron que los mismos elementos corruptos del antiguo régimen seguían en el poder y comenzaban su lenta obra de desfibramiento del maderismo. Si el asesinato de Madero arroja a Azuela a la acción directa, personal, integrando las partidas revolucionarias, el fraude que sigue a la renuncia de Porfirio Díaz lo arroja a la beligerancia narrativa. Una reacción de tipo moral en ambos casos: el escritor no pudo soportar la indignidad nacional. “Desde entonces dejé de ser —con plena conciencia de lo que hacía o sin ella— el observador sereno e imparcial que me había propuesto en mis cuatro primeras novelas. Ora como testigo, ora como actor en los sucesos que sucesivamente me servirían de base para mis escritos, tuve que ser y lo fui de hecho, un narrador parcial y apasionado. Por mi libre voluntad había elegido una posición mental en el gran movimiento renovador y quise y pude mantenerla hasta el fin”(2).

(1) JOSÉ LUIS MARTÍNEZ. — *Literatura mexicana Siglo XX*. México, Antigua Librería Robredo, 1949, p. 40.

(2) MARIANO AZUELA. — *Ob. cit.*, p. 1070.

Esta parcialidad apasionada, insisto, no tuvo huella de intereses personales como se encuentran en la autobiografía de Vasconcelos, y fue movida por la “realidad ideal” de sus convicciones políticas. De allí nacieron las novelas políticas que comienzan con *Andrés Pérez, maderista* y cuya culminación será *Los de abajo*. Debido a este rasgo no se puede hablar de que estemos aquí ante la mera expresión de un hombre, de un ciudadano ilustrado de México. Las ideas políticas son, por definición, patrimonio de un grupo de hombres, de un sector de la sociedad, de una clase, que en ellas se reconoce como integrando una misma voluntad y un mismo interés real que podrá ser o no idealizado. El hecho de que a partir de la reedición de *Los de abajo* la sociedad mexicana de la tercera década reconociera allí su historia revolucionaria reciente no se deberá solamente a la virtud artística de las imágenes, sino a la cosmovisión política y filosófica que las impregna y determina que en ese momento del proceso institucional mexicano se ha hecho carne en el país. Del mismo modo, cuando Azuela construye apresuradamente sus novelas sobre la marcha de los acontecimientos, no sólo expresa su indignación, su furia, su crítica, sino la de un amplio grupo social que coincide en sus juicios.

Este aspecto político, inseparable de la narrativa de la revolución, está vinculado a determinadas tomas de posición que han dado lugar a ingentes debates, particularmente en los años del gobierno de Lázaro Cárdenas. El crítico José Luis Martínez resume así el problema: “Merece notarse que la mayoría de estas obras, a las que supondríase revolucionarias por su espíritu, además de por su tema, son todo lo contrario. No es extraño encontrar en ellas el desencanto, la requisitoria y, tácitamente, el desapego ideológico frente a la Revolución. Sería pues erróneo llamarlas literatura revolucionaria y el nombre que llevan, no obstante su imprecisión, es preferible”(1). No son novelas antirrevolucionarias, sino que están impregnadas de una curiosa dualidad interpretativa de los fenómenos, y son especialmente críticas para los hechos de la guerra civil que a partir de 1913 componen la realidad mexicana. Según el tinte político dominante en las distintas épocas de la vida mexicana, fueron consideradas expresión legítima del proceso revolucionario o atacadas como manifestación de un espíritu reaccionario. La dualidad interpretativa corresponde al ser dual de las novelas, y sobre el tema se han adelantado diversas hipótesis.

Entre las más recientes cabe mencionar la de Enrique Anderson Imbert, quien explica: “La Revolución de 1910 en México —una de las pocas revoluciones hispanoamericanas que realmente cambiaron la estructura económica y social— suscitó todo un ciclo novelístico. Ahora bien: cae en la jurisdicción de la novela describir las anécdotas reales, no juzgar los propósitos ideales. Los propósitos de la Revolución eran nobles; sus anécdotas, tremebundas. Y así el ciclo novelístico

(1) JOSÉ LUIS MARTÍNEZ. — *Ob. cit.*, p. 40.

de la Revolución, por su valiente realismo, pareció antirrevolucionario. Paradoja fácil de resolver: el anhelo de justicia es también anhelo de verdad, y por ser revolucionarios esos escritores denunciaron sin hipocresías las brutalidades de un pueblo en armas⁽¹⁾. Creo que la paradoja no es tan fácil de resolver. En primer término la novela de la revolución mexicana, tal como la entendió Azuela, mezcló siempre las anécdotas reales con el juicio de los propósitos ideales y es en este choque que se genera. De los dos elementos que se aproximan entrando en conflicto no fue el segundo, el aparato ideológico, el que resultó afectado y debió ser corregido o desechado, sino el primero, el elemento real que se transformó en el acusado al no ajustarse al canon ideal previamente trazado. Esta operación no nos remite meramente al "anhelo de verdad" porque ésta no es una entidad abstracta y universal, como los infinitos conflictos de la historia nos enseñan, sino una concepción signada por una época y aun, dentro de ella, por las posiciones de los distintos agrupamientos sociales o políticos. La operación que realiza Azuela nos remite a la teoría de las ideologías, no en cuanto racionalizaciones de intereses grupales o personales, simplemente, sino en tanto sistemas coherentes establecidos en distintas épocas y sociedades y con los cuales se lee en el campo de la realidad y se miden los fenómenos. El análisis parsimonioso de las novelas de 1911 a 1918 de Mariano Azuela nos permite seguir las distintas inflexiones de una ideología, por momentos implícita, en otros expresada francamente, que no sólo determina los materiales aparentes del debate intelectual —discusiones entre personajes, meditaciones sobre los hechos, editoriales sobre los enfrentamientos— sino que de un modo más general y sutil se infiltra en las distintas etapas de la creación novelesca, desde la elección de los sucesos o la elaboración de los personajes, hasta la aplicación de las formas estilísticas y la composición de las escenas. Sin cesar el bosque ideal complica a lo real y quizás convenga recordar que en 1911 Mariano Azuela tiene ya 38 años: no es por lo tanto un mozo al que los sucesos intensos de la Revolución tocan y conforman, sino un hombre pertrechado por un bagaje espiritual y literario ya establecido, que le viene de sus orígenes, su ambiente familiar, el medio educativo en que hizo sus estudios, sus ya estructuradas concepciones éticas y sociales. El hecho de que escriba contemporáneamente a los sucesos que contempla nos ahorra las deformaciones típicas de los memorialistas, que recuperan el pasado desde una situación —personal y social— ya distinta y con una perspectiva interpretativa más nutrida y compleja. La espontaneidad de su escritura, la inmediatez del acontecer histórico en que se sitúa, deja poco sitio a una elaboración intelectual densa y meditada. El autor escribe sobre sus sensaciones, traduce la rapidez de su elección y de un constante enjuiciamiento, en el orden de la composición literaria. Por lo tanto no vienen en su

(1) ENRIQUE ANDERSON IMBERT. — *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1961, t. II, p. 110.

ayuda las sedimentaciones del tiempo que ha pasado, la ratificación o rectificación del valor de las opciones según sus consecuencias sociales, las estrategias de una acción política. La línea rectora de su conducta de escritor es, en términos lukasianos, el perspectivismo que le traza su ideología previa. "Es la perspectiva (el *¿adónde?*, el *terminus ad quem*) la que determina la importancia o insignificancia de todos los elementos de la descripción, desde las situaciones y figuras decisivas hasta el detalle más nimio"⁽¹⁾.

Mariano Azuela pertenece a una familia de la pequeña clase media provinciana. Dentro de ese ambiente, haciendo suyos sus ideales, se formó y vivió hasta la tormenta revolucionaria. Su realismo franco, su sabroso sentido nacional, su emocionalismo pequeño burgués, su esquema moral rígido, su respeto del orden, del trabajo, de la precisión, tienen su origen en ese ambiente del que salió. También su espíritu crítico mediante el cual establece distancias y puede medir errores. Es significativo, y él mismo lo reconoció, que sus novelas sobre la vida de la clase media sean las más débiles y que haya juzgado duramente su actuación en el período revolucionario. Dentro de su clase, por su función intelectual específica, ocupó un sitio intermedio, con una inclinación hacia los medios populares que explican sus novelas revolucionarias, como su participación en el torbellino militar: "Las clases más humildes de la sociedad me han atraído en proporción inversa a la clase media de la que siempre he formado parte. Quizás por estar tan cerca de ésta su visión me ofusca con la infinidad de turbios matices que la envuelven. De mis observaciones tengo necesariamente que dar un trasunto apasionado y tal vez injusto. Novelas de la clase media son las que menos han sabido retener mi simpatía"⁽²⁾.

En su novelar partidista está implícito un conjunto de valores, más especialmente de sistemas de medición, que corresponden a la función de los sectores medios en el período de ascenso social. Para deslindarlos es paso previo considerar la significación sociológica de la clase media en los últimos años del Porfiriato. Aunque Azuela, como dijimos, mantiene con su ambiente social una relación que no es de mera dependencia sino crítica, también hace suyo el orbe ideológico en que ha nacido, al que subrepticamente maneja en su creación narrativa.

(1) GEORGE LUKACS. — *Significado actual del realismo crítico*. México, Era, 1963, p. 70.

(2) MARIANO AZUELA. — *Ob. cit.*, pp. 1063-4.

LAS CLASES MEDIAS ANTES DE LA REVOLUCION

La entrevista que Porfirio Díaz concediera al periodista norteamericano James Creelman, y que apareciera publicada en la revista *Pearson's Magazine* en 1908 para luego ser traducida por *El Imparcial* de México, ha sido considerada como el elemento desencadenante, o al menos incentivador, de la campaña antirreeleccionista que habría de conducir a la destrucción del porfiriato. Allí Madero, sus partidarios, un buen sector del país, encontraron abierta la posibilidad de un cambio pacífico de la situación nacional, a través del instrumento político de las elecciones, y sólo la frustración violenta de este camino conduciría a los tiempos revueltos de la revolución mexicana.

En esa entrevista la retórica corre por cuenta del periodista mientras que el realismo corresponde al anciano general, quien se maneja cautelosamente ante las insinuaciones antirreeleccionistas de su corresponsal que, no podía olvidarlo, era norteamericano. Explicando su gestión, y adelantando que creía llegado el momento de maduración democrática que permitiría la aplicación de la que será divisa maderista —“sufragio efectivo y no reelección”— así contestaba una referencia de Creelman sobre la constitución social de México:

“Generalmente se sostiene que en un país que carece de clase media no son posibles las instituciones democráticas— dije yo.

“El presidente Díaz volvióse con ligereza, y mirándome fijamente, me contestó:

“Es cierto. Méjico tiene hoy clase media, lo que no tenía antes. La clase media es, tanto aquí como en cualquiera otra parte, el elemento activo de la sociedad. Los ricos están siempre hartos preocupados con su dinero y dignidades para trabajar por el bienestar general, y sus hijos ponen muy poco de su parte para mejorar su educación y su carácter, y los pobres son ordinariamente demasiado ignorantes para confiarle el poder. La democracia debe contar para su desarrollo, con la clase media, que es una clase activa y trabajadora, que lucha por mejorar su condición y se preocupa con la política y el progreso general.

“En otros tiempos no había clase media en Méjico porque todos consagraban sus energías y sus talentos a la política y a la guerra. La tiranía española y el mal gobierno habían desorganizado la sociedad; las actividades productivas de la Nación se abandonaban en las continuas luchas, reinaba la confusión, no había seguridades para la vida ni para la propiedad. Bajo tales auspicios, ¿cómo podía surgir una clase media?”(1).

(1) PASCUAL ORTIZ RUBIO, *La revolución de 1910*. México, Botas, 1936, p. 90.

Dejando de lado los elementos elusivos con que se maneja el general Díaz en la entrevista y algunas explicaciones de improvisado sociólogo acerca de la ausencia, por muchos años, de una clase media, conviene destacar el registro claro de este suceso enteramente nuevo —la aparición visible de una clase media— que en sus líneas generales Porfirio Díaz sitúa con exactitud y cuyas ventajas parece comprender, al menos de palabra.

Bajo la dura paz porfiriana se ha ido gestando esta transformación social, mediante la acción escasamente coordinada de diversos grupos que han ido formando una capa intersticial entre el caciquismo terrateniente y ya industrial por un lado y la inmensa masa de una población agraria por otro, abriéndose camino dificultosamente —sobre todo en la capital y en los centros urbanos provinciales— y que para el año 1908 dispone de un poder apreciable pero contradictorio. Si económicamente es aún muy débil comparada con la burguesía vinculada al régimen, y si además está en camino de verse más frenada por la política de concesiones al extranjero de esos años, en compensación ya ha encontrado en la ilustración o en una primera preparación técnica, un buen instrumento para ascender en la escala social y para constituir un embrión de opinión pública que comienza a presionar sobre el estado militarista.

La famosa divisa de Porfirio Díaz, “Poca política y mucha administración”, que en los hechos no hacía sino responder, desde un ángulo político, a la concepción económica de su Ministro de Hacienda, Limantour, quien apelaba para el progreso del país a la incorporación de capitales extranjeros y a la capacidad de reinversión de una burguesía tenaz que podía enriquecerse sin dificultad utilizando todos los medios, incluidos los ilegales, esa misma divisa regía el crecimiento discreto de la clase media que, durante un largo y oscuro período de fines del XIX, se amparó de las posibilidades de desarrollo que concitaba la paz porfiriana.

Aunque el movimiento maderista terminó pintando de negro parejo la época porfiriana, y esta actitud exclusivista se intensificó posteriormente, el análisis de la economía de ese largo período de la vida mexicana es probatorio de un proceso de desarrollo y avance, que se traduce en un enriquecimiento nacional importante. Este proceso, que iba gestando un incipiente proletariado al que aglutina la acción de la ideología anarquista que se incorpora al país desde fines del XIX, y que se cebaba tanto en ese proletariado como en un campesinado férreamente mantenido en un bajísimo nivel de vida, significó un enriquecimiento mayúsculo de las clases altas pero al mismo tiempo toleró un desarrollo de la clase media. Por el camino del ahorro menudo, por la explotación de pequeños negocios, por el de la educación, fue adquiriendo el *status* de segundón, transformándose en el colaborador obligado de una clase dominante que se demostró incapaz de proporcionar el equipo de administradores y la red de distribución comercial, tal como el propio Porfirio Díaz reconocía en la entrevista citada.

Las cifras del comercio exterior —que de 1872 a 1910 pasa de cincuenta millones a casi quinientos millones—, el desarrollo intenso de la red ferroviaria —que para 1915 alcanzaba en México un tendido de vías de 25.000 kilómetros—, las incipientes industrias extractivas, que le permitieron a México exportar veinticinco millones de barriles al año, significaban un enriquecimiento y una necesidad de especialistas que, visto el desvío de las clases altas por actividades pobremente remuneradas y vista la incapacidad de las clases bajas para proveer de cuadros, permitían la ampliación de tareas por parte de los grupos medios.

Estos proveyeron los cargos de la administración pública y privada —aunque siempre hasta ciertos niveles jerárquicos—, proveyeron los profesionales universitarios, los cuadros de educadores, y en general ésas fueron sus grandes ambiciones dado que a través de esas actividades consideraron posible desplazarse dentro de la sociedad hacia los centros del poder. La autobiografía de José Vasconcelos abunda en referencias a sus años juveniles que trasuntan la conciencia de las clases medias de que sólo a través de la educación les era posible adquirir un más alto *status* social. Así, hablando de los discípulos ricos que, dado el clima más democrático de Campeche, estudiaban con los más pobres, anota: “Nos desquitábamos de ellos en clase, ganándoles primeros lugares. Un Lino Gómez, de humilde familia tabasqueña, era mi rival para el primer puesto; todas las primeras filas eran de la clase media, como que a los ricos ¿qué les importaba el saber? ¡Tenían las tierras, las indias jóvenes, los esclavos viejos!” (1). En este mismo sentido —y ya lo veremos con más detalle— el modo que tiene el José Vasconcelos juvenil de aferrarse a los estudios corresponde al espíritu de la clase media de la que procede, que le ha sido inculcado pacientemente por su madre: es el saber la única posibilidad de cumplir con los sueños ambiciosos de superación, aunque también ese saber queda controlado por las posibilidades de rendir un dividendo social satisfactorio, ya que no es cualquier saber al que puede aspirar un joven de procedencia media, sino aquel que le permita ubicarse en el marco de la sociedad en una posición elevada. Dice el mismo Vasconcelos: “La disciplina legal me era antipática, pero ofrecía la ventaja de asegurar una profesión lucrativa y fácil. En rigor, era mi pobreza lo que me echaba a la abogacía. Si hubiese nacido rico, me quedo de ayudante del laboratorio de física y repito el curso entero de ciencias” (2).

Pero para poder facilitar el acceso de sus integrantes a tales esferas de la cultura, la clase media tuvo que conseguir una base económica mínima que generalmente obtuvo a través del pequeño comercio (muchos hijos de propietarios de tiendas de abarrotes integraron las filas de los profesionales universitarios en la primera década

(1) JOSÉ VASCONCELOS. — *Ulises criollo*. México, Botas, 1937 (8.ª edición), cap. “El cordónazo de San Francisco”, p. 134.

(2) JOSÉ VASCONCELOS. — *Ob. cit.*, cap. “En jurisprudencia”, p. 199.

del XX), de reducidas propiedades rurales, o, muy habitualmente, por la buena administración de un cargo burocrático. Este último fue el caso del padre de Vasconcelos; el primero fue el del padre de Mariano Azuela, y éste recuerda en su *Autobiografía del otro* los primeros ahorros del padre: “Cuando mi padre hizo el balance de su primer año de comerciante, muy desconsolado fue a «La Mina de Oro» y le dijo a su hermano rico:

—Aquí te traigo los trescientos pesos que me prestaste para poner «El Tiguere». No pude ahorrarme nada.

Mi tío era muy picolargo y le respondió:

—No vengas haciéndote guaje: has vivido un año con tu mujer y tu hijo, sin tener que pedir prestado a nadie; eres dueño de tu tienda y a nadie le debes ni tlaco.

Un comercio muy movido: se vendían pan y alfilerillo de tacón, manteca y cascalote, miel de colmena y piedra lipe, queso grande, tequesquite y toda especie de menudencia” (1).

La posición de esta clase media con respecto a los terratenientes así como respecto a la alta burguesía del régimen, había de ser dual: por un lado intensa crítica a su rapacidad, al uso despótico del poder, a su sostenida codicia acaparadora; por otro, intento de alianza con los efectos de obtener ventajas, ampliar su base económica, conseguir por su servicial colaboración ingerencia en las especulaciones sólo permitidas a las clases altas. En buena parte fue la resistencia de éstas frente a los recién llegados arribistas, su concepción exclusivista de la nacionalidad que entendían como su propiedad, la que empujó los sectores medios hacia una actitud de enfrentamiento, mostrándose decididos a disputarle los negocios.

Para ello, dada la peculiar estructura del Estado porfiriano, donde la llave detentadora de tierras, concesiones, negocios, abastecimientos oficiales, estaba en manos del poder político, la clase media aspiró a poner en vigencia los instrumentos de la Constitución de 1857 caídos en desuso y conculcados, que le permitirían acceder a la dirección de los municipios y del propio poder central. La lucha de la clase media tendrá una orientación dominante política, por cuanto estaba interesada sobre todo en desplazar a la clase superior más que específicamente interesada en abolir los privilegios. A regañadientes habrá de conceder más adelante los derechos igualitarios reclamados por las masas agrarias, reconociendo tardíamente que manejadas con cautela ellas la fortifican, pero en un comienzo su planteo está puesto exclusivamente en términos de poder político. De ahí que encontrara su perfecta expresión en la ideología de Madero. Él abría la posibilidad de un pacto entre un sector de la alta burguesía y la clase media, obteniendo de ésta un apoyo importante en el momento en que se avecinaba la necesaria sustitución del general Díaz.

(1) MARIANO AZUELA. — *Obras Completas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958, t. III, p. 1181.

El "maderismo" será una ideología de los sectores medios, y es por eso que el apoyo primero y el sostenimiento de su causa estará a cargo de esos sectores ilustrados, que en la medida en que se agudiza el enfrentamiento, proporcionarán los jefes revolucionarios junto a los doctores. Así lo ve Silva Herzog: "Entre los componentes de la clase media se hallaban los hombres más cultos de la sociedad mexicana, los más inteligentes y de más relevantes prendas morales. De la clase media salieron no pocos caudillos y quizás los mejores de la Revolución de 1910" (1). En la visión hipostasiada que Azuela ofreció de Madero en sus últimos días, el colaborador seguro que narrativamente le concede al jefe es un ingeniero en quien se encuentran las condiciones alabadas por la clase media: honradez, responsabilidad, trabajo. Y es en su boca que pone la frase definitoria de una relación de lealtad constante: "el señor Madero no es un intelectual, pero vale más que eso: es un héroe y es un santo" (2).

La presencia de las clases medias como actores y orientadoras de los fenómenos revolucionarios no fue vista hasta hace pocos años. El hecho de que, no bien desencadenada la revolución maderista, y conscientes de su debilidad para destruir, solas, el poderío militarizado del antiguo porfirismo, debieran apelar a la ayuda de los sectores populares, en particular campesinos, y que éstos invadieran la escena imponiendo progresivamente sus exigencias de clase, disimuló su acción iniciadora así como su sutil actividad a lo largo de la segunda, tercera y cuarta décadas del siglo.

Desde la perspectiva de los años transcurridos desde la aparición del libro de Madero y del definitivo triunfo de las clases medias, su acción se ha hecho evidente. "En realidad la Revolución Mexicana sólo logró dar un paso que va del desarrollo colonial al desarrollo nacional de tipo semicapitalista. De un sistema dependiente que reduce los beneficios del desarrollo a un grupo pequeñísimo de extranjeros, funcionarios, militares y latifundistas, la Revolución permitió el paso a un sistema que aumenta los beneficios del desarrollo, que da lugar a la expansión de las clases medias, la burguesía rural, los trabajadores calificados". Esta observación de Pablo González Casanova (3) corresponde al año 1962 en que ya se dispone de una amplia perspectiva histórica para valorar los resultados del movimiento revolucionario y reconocer quiénes fueron los directamente beneficiados. Podría aproximarse esta síntesis del esquema interpretativo al que en 1950 llegaba un sociólogo, Nathan L. Whetten, analizando justamente el desarrollo de esas clases: "En opinión de este autor, los programas revolucionarios han tenido los siguientes resultados sobre la estructura de clases: 1) mejoraron algo la suerte de los miembros de la clase baja, y éste ha sido, proba-

(1) JESÚS SILVA HERZOG. — *Breve historia de la revolución mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1962 (2.ª edición), t. I, p. 41.

(2) MARIANO AZUELA. — *Ob. cit.*, t. III, p. 558.

(3) PABLO GONZÁLEZ CASANOVA. — *México, el ciclo de una revolución agraria*. Cuadernos Americanos, XXI, 1, enero-febrero 1962, p. 11.

blemente, el más importante resultado de la Revolución; 2) estimularon el crecimiento de la clase media, y 3) transformaron la composición de la clase alta" (1). Si la referencia de Whetten al mejoramiento de la clase baja se entiende en su cabal significación, a saber como el pasaje de un sector rural a la clase media, estaríamos en una comprobación similar a la de Pablo González Casanova acerca del beneficio mayor que esta clase obtiene una vez cerrado el período revolucionario.

Una comprobación semejante se recoge de los minuciosos estudios de Iturriaga. Tomando dos fechas máximas, 1895 y 1940, y teniendo en cuenta los aumentos de población distribuidos por clases sociales, Iturriaga llega a estas conclusiones acerca de la dinámica del crecimiento de cada una de las clases sociales: "Tomando como base de la comparación el ritmo de crecimiento de las clases altas, esto es, como 1, la clase media urbana se desarrolló a un ritmo de 17,49; la clase media rural creció con un ritmo de 19,93; la clase popular urbana creció a un ritmo de 11,76 y la popular del campo a un ritmo de 1,84" (2).

Tanto vale reconocer la capacidad operacional de los grupos medios, definitoria de su certera implantación en la realidad, que ha de afirmar de un modo explícito John Johnson: "La conducta de los sectores medios entre 1917, cuando fue promulgada la Constitución mexicana actualmente en vigor, y 1940, cuando la elección de Manuel Avila Camacho allanó el camino para que los grupos medios urbanos pudieran formular su política e intervenir en la administración nacional, ofrece el insólito ejemplo de la habilidad mostrada por éstos para sobrevivir en distintos climas políticos" (3).

Aunque justipreciando la importancia de las clases medias en el desencadenamiento de la revolución, Johnson tiende a desestimar su intervención durante el segundo período revolucionario, afirmando que "entre 1920 y 1940 la influencia de los sectores medios sobre la vida política se ejerció de manera muy indirecta y negativa" y que "fueron los últimos que presentaron sus demandas a la nación. Entre tanto luchaban para proteger los cimientos sobre los cuales pensaban construir su futuro en el plano nacional cuando pudieran actuar decisivamente en política" (4). Efectivamente, hay un aparente retiro de las clases medias a partir de 1920: se sienten sumergidas en fuerzas que no dominan y a las que dejan el primer plano de la acción política e incluso se consideran preteridas injustamente por una clase baja que carece de preparación. Este retiro es sólo aparental, y se

(1) NATHAN L. WHETTEN. — *The rise of a middle class in Mexico*, en *Materiales para el estudio de la clase media en América Latina*. Washington, Unión Panamericana, 1950, t. II, p. 17.

(2) JOSÉ E. ITURRIAGA. — *La estructura social y cultural de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1951, p. 31.

(3) JOHN JOHNSON. — *La transformación política de América Latina*. Buenos Aires, Hachette, 1961, p. 155.

(4) JOHN JOHNSON. — *Ob. cit.*, pp. 162-3.

compensa ampliamente con el esfuerzo que en estos mismos años cumplen para ensanchar su base económica y fortificarse a la espera de su momento.

Su presencia, en una u otra dirección, en una u otra trinchera, es permanente a lo largo de todo el proceso revolucionario. Pensarlo de otro modo sería no hacer justicia a la complejidad y aun disparidad de los sectores medios, al abanico grande que tienden entre una capa alta, intelectual y rica, vinculada a los comerciantes urbanos, y una muy baja de empleados provincianos y pequeños propietarios. Esta diversidad es buena explicación de su capacidad operacional a través de la tormenta revolucionaria y de esa peculiar labilidad que le permite inclinarse a un lado u otro del espectro social, aprovechando la varia relación que le otorga su ubicación en el centro del cuerpo social. En los cuadros estadísticos preparados por Iturriaga (1) se puede seguir, de decenio en decenio, el movimiento ascendente de los sectores medios, en especial los correspondientes a los centros urbanos que, de distintos modos, no dejan de crecer a lo largo del período 1910-1950.

Ese largo y muchas veces dificultoso desarrollo, viene potenciado por la dinámica de ascenso social que caracteriza a las clases medias. Al comenzar el siglo XX son las que han adquirido más clara conciencia, así como posibilidades económicas y culturales acordes, de que deben alcanzar el poder. Cuando ni se le ha planteado el problema a las masas agrarias, cuando recién despunta en el proletariado urbano que está acometiendo la ingente tarea de su organización y auto educación como clase, ya los sectores medios han conseguido un desarrollo que los conduce a codiciar el poder político.

¿Quiénes eran? ¿De qué vivían? ¿Qué pensaban? Silva Herzog los caracteriza en estos términos: "La clase media se componía de ingenieros, abogados y médicos de escasa clientela, profesores normalistas, empleados de oficinas, dependientes de comercio, pequeños comerciantes, trabajadores calificados de los ferrocarriles, artesanos con éxito, etc. Cabe estimar que aquellos que a principios del siglo recibían ingresos entre cincuenta y cien pesos mensuales, tenían un nivel de vida que los colocaba en esa clase o categoría social. Los de ingresos un poco mayores vivían con cierta holgura: los de menos ingresos, treinta o cuarenta pesos al mes, vivían en la pobreza, en una pobreza un tanto vergonzante"(2). Clasificándolos, tendríamos: un sector intelectual, autónomo (profesionales) o dependiente (maestros) que no debió ser un porcentaje muy importante pero que, por su brillo e importancia social, se destacó sobre el fondo de la clase media; un sector burocrático tanto oficial como privado y que correspondió siempre a los estratos más bajos; un sector de pequeños comerciantes independientes y por último un muy escaso sector de obreros calificados.

(1) JOSÉ E. ITURRIAGA. — Ob. cit., Cap. "Las clases sociales en México".

(2) JESÚS SILVA HERZOG. — Ob. cit., t. I, p. 41.

Una imagen rápida de la situación de esa clase media dentro del concierto social, la ofrece Vasconcelos en su citada autobiografía, al describir la vida en la meseta central, en Toluca, contrastándola con la que llevaba en el puesto fronterizo de Piedras Negras: "Un gran número de indios vestidos de azul y blanco, triguena la piel y un andar de trote bajo la carga sobre los hombros, pasaba temprano rumbo al mercado. Los criollos salían también para la misa, pero luego se encerraban tras sus vidrieras. Unicamente los domingos a mediodía asomaban por los portales, muy bien vestidos, para dar vueltas al son de la banda militar. Sobresalían unos cuantos terratenientes que frecuentan la capital y llegan hasta Europa, pero ni conocen ni saludan al vecino. Familias de empleados se mezclan con ellos en el paseo, sin que se entable la más elemental relación. La misma distancia, otro abismo, separa a la clase media, «pobre, pero decente», del indio que circula por el arroyo y se arrima a la música, pero lejos de los que usan el traje europeo. Extraños al mundo aquel de castas bien definidas, nosotros nos manteníamos aparte...". "Por el paseo toluqueño desfilaban indios embrutecidos bajo el peso de sus cargamentos, que no saludan por timidez, y propietarios en coche, que no saludan por arrogancia. Entre ambos, una clase media desconfiada, reservada, silenciosa, empobrecida"(1).

Esta imagen, que corresponde a la finalización del XIX, habría de ir cambiando en el primer decenio del XX. La reserva y el silencio, el desconcierto de esta clase, dejan paso a una actitud más beligerante, y en las ciudades comienza a pesar su opinión. Había presenciado el proceso de enriquecimiento de los terratenientes y de las compañías en los deslindes aprobados por el gobierno y había observado el empobrecimiento creciente de las masas agrarias que acarrearon; había observado asimismo el enriquecimiento que las industrias extractivas (minas y petróleo) les significaran a los extranjeros y a los concesionarios nativos, y ya había visto los primeros movimientos de agremiación y protesta de los obreros; había comprobado que la riqueza estaba vinculada estrechamente al poder, concentrándose en la autoridad del general Díaz y de su corte de "científicos" y ya había visto que su capacidad para infiltrarse en esa rueda áurea era muy escasa, pues la clase alta fomentaba el abismo que la separaba de las restantes de la sociedad mexicana; había desarrollado en este mismo tiempo un agudo sentimiento nacionalista y una jerarquía de valores intelectuales que la hacía sentirse auténticamente representativa del país y capacitada para imprimirle el necesario impulso de avance.

Pero, como observara Johnson para todo el fenómeno de clases medias en América Latina, carecía de toda experiencia política y su muy escasa homogeneidad y su escasa tradición de pelea, la volvían poco capaz para la acción violenta. Se sentía más a gusto en una

(1) JOSÉ VASCONCELOS. — Ob. cit., cap. "En Toluca", pp. 86-7.

biblioteca, en un escritorio o en un mostrador que en mitad de la calle. Por eso habría de intentar, mientras le pareció posible, un cambio pacífico, y por eso habría de robustecer el maderismo. Luego ella, como las clases bajas, habría de hacer el aprendizaje de la acción, fracasando y afirmándose una vez y otra. Incluso cuando las masas campesinas ocupan el campo revolucionario, continúa la clase media su actividad, que debe deslindarse de cerca para ver las diferencias de comportamiento, de ideales, para redescubrir su personalidad propia dentro del torbellino revolucionario. El hecho de que fuera la clase intelectual, por definición, en este período, y que por su afán racionalista tendiera siempre a explicarse y definirse con respecto a los sucesos contemporáneos, nos proporciona un abundante material acerca de sus concepciones.

III

LA EDUCACION INSTRUMENTO DE PODER

Como hemos apuntado, uno de los sistemas preferidos por los sectores medios para desplazarse verticalmente, fue la educación. No se trató, ni podía serlo, de una elección libre, sino del acondicionamiento de sus ambiciones a la situación real de la época. Puestos entre dos grandes sectores que iban separándose (una inmensa mayoría de campesinos y obreros que se empobrecía y una pequeña minoría de la alta burguesía porfirista que se enriquecía) y por diversos motivos impedidos de subirse al carro de esta última, aprovecharon el camino que se ofrecía: la educación.

Fueron por lo tanto los grandes beneficiados de la reforma de Barreda y la educación positivista. En definitiva a ellos les estaba dirigida, buscando dotarlos de una preparación intelectual necesaria a los planes del liberalismo de la Reforma. El desarrollo del país pacificado creaba un aparato administrativo imprescindible a sus fines, tal como lo demuestra la ampliación del número de funcionarios públicos bajo Porfirio Díaz, concomitante del similar aumento en las actividades privadas, promovido por la ampliación de explotaciones agrícolas, industriales y comerciales.

La clase alta no estaba en situación de proveerlos porque, reservándose los puestos directivos de la economía y, colateralmente, los de la política, se desinteresaba de las restantes actividades. Los propietarios territoriales, cuando concebían la posibilidad de educar a sus hijos pensando sobre todo destinarlos a prohombres del régimen, apelaban a la educación extranjera (es el caso del propio Francisco Madero enviado a Estados Unidos) o recurrían a la educación privada de Mascarones, en la capital. Se trata del extranjerismo habitual de las clases altas que desconfían de los valores nacionales, pero también

de un esfuerzo para mantenerse alejadas tanto de la clase media como de una educación —la de la famosa Preparatoria cuyos planes trazara Barreda— de la que, si bien podían reconocer su utilidad para la formación de los técnicos del país, consideraban que no interpretaba cabalmente su cosmovisión filosófica. El propio dictador había reconocido en su entrevista con Creelman: "Los ricos están siempre harto preocupados con su dinero y dignidades para trabajar por el bienestar general, y sus hijos ponen poco de su parte para mejorar su educación y su carácter (1)".

La clase media se consagró de modo cada vez más excluyente a las posibilidades que abría la educación para preparar tanto a los profesionales independientes como a los funcionarios administrativos, creando asimismo los cuadros educativos necesarios a esa preparación. Ellos le servían para prolongar y robustecer su ideología que, en los hechos, tendía a minar lentamente el poder absoluto de la clase alta. Es éste uno de los motivos de los ataques que a partir de 1880 se desencadenan contra la educación positivista (el plan Montes) destinados a destruir esta ciudadela de las clases medias que fue la Escuela Preparatoria, aunque ella no satisficiera su filosofía de clase en ascenso; el otro motivo fue la necesidad perentoria de formar a los técnicos que el país necesitaba tratando de que fueran meros servidores del régimen, carentes de una ideología, lo que demuestra escaso entendimiento de la vinculación entre los basamentos socio-económicos y los problemas intelectuales, por parte de las autoridades políticas del momento.

De su preparación intelectual los sectores medios extraían un orgullo que les permitía justificar su ambición de sobresalir en el rígido conglomerado social de la época. Los conocimientos que adquirían les otorgaban —a sus propios ojos— el ansiado *status* social, imaginando que así suplían el auténtico basamento económico sobre el cual reposaba entonces la jerarquía, y que aún les estaba vedado. La autobiografía de Vasconcelos está llena de agudas observaciones sobre esta situación, pues él vivió intensa y dramáticamente las carencias que derivaban de su situación social. Incluso puede reinterpretarse su oposición, política y filosófica, al Porfiriato, en base a ellas. Como tantos otros, percibió que el escalonamiento de la sociedad se hacía en base a la riqueza y lo entendió como la consecuencia de la vida política sobre el plano de la vida económica, e incluso llegó a buscarle una previa explicación filosófica: "la vil situación política no dejaba a la ambición otro camino que el del éxito por el dinero. El endiosamiento del poderoso tiende siempre a reemplazar la imagen de Dios con la del César. Y el culto del hombre conduce al del Becerro. Porque si no hay más que el hombre, lo único que hace falta es el oro que da poder. Bajo el porfiriato, lo mismo que hoy, la medida de todos los valores la daba el oro... El dinero y

(1) PASCUAL ORTIZ RUBIO. — *La revolución en 1910*. México, Botas, 1936, p. 90.

el goce, privilegio del apto; el dolor y el trajín, patrimonio de los inferiores que, más bien, deberían desaparecer; tal la sociología de la época" (1). Esta visión de una realidad cruda, por parte de quien estaba fuera del círculo de los usufructuantes, podría aproximarse, como un oscuro respaldo explicativo, a la concepción que de la cultura nos ofrece Vasconcelos rememorando su juventud: "Nos preocupaba el ser, no la «Cultura». No nacía aún o no nos llegaba esta nueva religión de la Ciencia que en aquel instante superábamos. Por mi parte, nunca estimé el saber por el saber. Al contrario: saber como medio para mayor poderío y en definitiva para salvarse; conocer como medio de alcance de la suprema esencia; moralidad como escala para la gloria, sin vacío estoicismo; tales mis normas, encaminadas francamente a la conquista de la dicha. Ningún género de culto a lo que sólo es medio o intermedio y sí toda vehemencia dispuesta para la conquista de lo esencial y absoluto" (2).

Esta concepción del saber y la cultura como instrumentos eficaces para conseguir el poder (tanto dentro de la sociedad real y restringida en que se vive como, por proyección, dentro del campo superior y universalista del conocimiento) responde a la voluntariedad conquistadora de los sectores medios en trance de desarrollarse y revive, con nueva vitalidad, algunas de las ideas dominantes de la burguesía en su ciclo de expansión por el mundo moderno. Conviene subrayar que era el único camino viable que les dejaba el régimen, que con respecto a ellos adoptaba una posición doble. Les había otorgado los medios de preparación intelectual y les concedía modos de vida en el funcionamiento burocrático, respetando algunas de sus características por lo demás ensalzadas: trabajo, honradez, decencia. Pero cuidaba de no facilitarle un poder mayor y tendió a supeditarlos al centro político, transformándolos en colaboradores pasivos del régimen. Consiguió el apoyo de una parte de estos sectores medios, neutralizando sus ambiciones y arrastrándolos en los años revueltos de la Revolución a extremos de servilismo. Pero no pudo ganarse al sector más avanzado que reclamaba la transformación económica del país, su propia incorporación al país y el desplazamiento de los grandes propietarios.

Hasta su caída Porfirio Díaz contó con el ofrecimiento de apoyo por parte de los sectores medios, dispuestos a robustecer y ampliar la base de su poder. Tanto el reyismo como el maderismo, que fueron las dos grandes aglutinaciones políticas de esos sectores, buscaron tenazmente una componenda con Porfirio Díaz, y es difícil determinar en qué medida fue éste el gran error del caudillo. Porque la clase media disponía de muy escaso poder real y se engañaba creyendo que su preparación intelectual suplía las endeble bases sobre las que se asentaba. No hubieran podido derrotar a Porfirio Díaz —cuando éste se les negó— y desalojar a la clase superior, si no hubieran ape-

(1) JOSÉ VASCONCELOS. — *Ulises criollo*. México, Botas, 1937 (8.^a edición). Cap. "En el juzgado de lo civil", pp. 261-2.

(2) VASCONCELOS. — Ob. cit., cap. "El intelectual", p. 320.

lado a las masas populares, entregándose obligadamente a ellas. Los más avisados, los más desconfiados de esa apelación a las masas, así lo entendieron y agotaron recursos para lograr una trasmisión lenta y pacífica del poder, lo que significaba establecer un ambiguo pacto con las clases dominantes a través del poder militar que regía el país.

Es muy ilustrativa la visión que de la clase media y de su afán educativo nos ofrece Vera Estañol, quien fuera uno de los últimos ministros de Porfirio Díaz e integrara luego el gabinete de Huerta a la caída de Madero. Por tratarse de un representante del espíritu conservador, nos permite examinar con nitidez la oposición que al crecimiento de los sectores medios por la vía cultural manifestaban las clases dominantes, así como su afán de verlos orientarse hacia tareas manuales que los situaran en el plano del proletariado calificado. Es el deseo de conseguir el desarrollo intelectual por un camino exclusivamente técnico que asegure el mejor funcionamiento de la maquinaria económica. En la época quedó contaminado por la imitación de lo que se decía, ejemplo de Estados Unidos, y de la falta de prejuicio de sus ciudadanos para las tareas manuales. No se consideró que la peculiar organización industrial de Estados Unidos permitía al ciudadano adquirir por ese camino un alto nivel económico, mientras que en México, y en el resto de América Latina, sólo conducía al cargo de capataz. Recuérdense las reivindicaciones de los ferroviarios por lograr el ascenso de los nacionales en la escala profesional.

Dice Vera Estañol: "Cuanto de aversión han sentido nuestras clases medias por la fábrica o el obrador, tanto de fascinación han ejercido sobre ellas las carreras científicas o literarias, ora a la vista de respetables fortunas o envidiable renombre alcanzados por tal o cual profesionista de vuelos, ora por la aceptación social que secularmente han gozado quienes pueden ostentar un diploma, ora también porque para los señoritos mimados la vida de estudiante es disimulado pretexto de holganza y disipación. Casi no habría padre o madre que, al pensar en el porvenir de su hijo, no pensara también en hacer de él un Pardo o un Lavista, sin que los fracasos de los más hayan sido parte a opacar la impresión seductora despertada por los triunfos de los menos...". "De la inclinación no resistida a formar abogados, médicos e ingenieros, surgió y se propagó la clase especial de los proletarios profesionistas, ésos que después de luengos estudios y grandes sacrificios alcanzaron el título apetecido y al penetrar en la vida práctica se persuadieron de que un papel no es el fiat de la fortuna...".

Esta referencia al fracaso de los profesionales, no enteramente incierta pero contradictoria con el constante reclamo en la época de profesionales extranjeros y con el hecho de que no sólo ingenieros y químicos venían del exterior —especialmente de Estados Unidos— sino que hasta abogados instalaban bufetes en la capital, es la que, para Vera Estañol, explica la superabundancia de empleados públicos:

“Los empleos en las oficinas del gobierno fueron para estos hombres el supremo ideal. Pocas horas de ocupación, trabajo de pluma descansado, seguridad en la posición, perspectivas de ascenso en fuerza de buenas relaciones y recomendaciones para con los jefes del ministerio; en suma, la burocracia en todo su esplendor, la “empleomanía” en todo su apogeo. Y a falta de puestos en las oficinas públicas, los de escritorio y de mostrador en los bancos y en las casas de comercio. Tal era la esfera de acción de la burguesía y clase medias en México; tal tenía que ser su condición económica” (1).

El menosprecio hacia la clase media y la desconfianza por su afán de educarse es muy visible en el texto. No es aceptable, sin observaciones, la explicación de Vera Estañol sobre la formación de la burocracia. No nació por obra del paternalismo porfiriano, sino por necesidades del desarrollo de actividades del Estado en la medida en que el país crecía económicamente. En cambio es cierto que el nivel restringido que se les concedía a los elementos cultos de la clase media, el freno que se ponía a sus ambiciones, es una explicación válida del resentimiento que en ellos se propagó contra el gobierno. Siendo los ciudadanos mejor preparados intelectualmente no podían ocupar puestos claves. Esta es mejor explicación del resentimiento generalizado, que no la que ofrece Vera Estañol atribuyéndolo al programa de educación que inspirara Justo Sierra: “El proletariado profesionista fue la segunda indeclinable consecuencia: intelectuales medianamente cultas, malogradas por exceso de la oferta y deficiencia de la demanda; espíritus despechados; ambiciones no satisfechas; aspiraciones irrealizadas, fermentos todos de desintegración social” (2).

Los elementos cultos de la clase media se distribuían entre los funcionarios y los profesionales, o sea entre un sector dependiente y otro autónomo. Era generalizada ambición pasar del primero al segundo. Vasconcelos recuerda el odio de su padre hacia el funcionario dependiente —y en su caso sin protección oficial— que genera la idea de que nada es mejor que llegar a profesional y trabajar sin amo: “mi padre me contagiaba de su odio a la vida burocrática: «No se hacía carrera para eso, afirmaba, sino para volverse independientes»” (3). Del mismo modo era ambición constante pasar de la administración privada a la pública. Por un lado proporcionaba la mayor seguridad tal como observó Vasconcelos cuando la decadencia de Campeche: “El mal gobierno del centro, al destruir a Campeche con sus exacciones y con leyes disparatadas como la que dio el cabotaje a las empresas yanquis de navegación, determinó el éxodo de más de media población. Centenares de familias se fueron de esta suerte a engrosar el proletariado burocrático...” (4). “Cogida en silencioso,

(1) VERA ESTAÑOL. — *La revolución mexicana. Orígenes y resultados*, México, Porrúa, 1957, p. 16.

(2) VERA ESTAÑOL. — Ob. cit., p. 41.

(3) VASCONCELOS. — Ob. cit., cap. “Mis hermanas”, p. 282.

(4) VASCONCELOS. — Ob. cit., cap. “La gimnasia”, p. 120.

deliberado desastre, la clase media se refugiaba en el favor del ministro campechano que administraba la limosna de los empleos en la capital” (1); por otro lado el empleo oficial conllevaba un matiz social más prestigioso e incluso, aunque referido al período de estabilidad política del Porfiriato, una mayor posibilidad de independencia y vida moral. Aunque Vasconcelos habla desde el rencor anticarrancista, puede reconocerse verdad en sus observaciones sobre la burocracia porfirista: “A diferencia de los actuales, un funcionario porfirista podía conservar cierto decoro en el ejercicio de sus funciones. Era reconocida una mayoría de jueces honorables y de administradores probos” (2).

Quizás pueda vérselo, no en los funcionarios pervertidos que aparecen en *Las moscas* o en *Las tribulaciones de una familia decente* de Mariano Azuela, sino en la minoría de burócratas que militaron en las filas primeras y más sacrificadas del maderismo; hombres que conservaron un sentimiento de dignidad insobornable. La violación de derechos que debieron presenciar, si bien los hizo algo escépticos no quebró una jerarquía moral a la que se aferraron en época de descomposición. El lugar de mediadores que les corresponde en la escala social y que los aleja del contacto directo con los sucesos más brutales e injustos, remitiéndolos al engranaje del papel escrito donde se sustancia las fórmulas que consagran el atropello, les permitió la duplicidad de ser colaboradores obligados del régimen y al mismo tiempo sus censores morales.

Un texto de José Ruben Romero testimonia la retracción que sin embargo padecen cuando se enfrentan directamente a esa injusticia social en la que colaboran. El mismo texto permite ver cuánto más espinosos para su conciencia moral y cuánto menos mediatizados eran los empleos de tipo privado en la época. Cuenta Romero en su novelada autobiografía, de una de sus primeras ocupaciones juveniles: “Un notario, conocido nuestro, viendo la mala situación porque atravesábamos, propuso a mi padre que yo fuera a trabajar con él, haciendo escrituras. Aceptamos, y así comencé a ir a su notaría, afanoso por ganar algún dinero. En un principio me agradó el trabajo. Copiaba mecánicamente documentos sin fijarme en el sentido de ellos y a esto hay que agregar que el notario tenía una hija guapa, que me veía con buenos ojos; pero al mejorar mi labor fui ganando la confianza del jefe, quien me encargó que yo atendiera al público. Entonces vi tal cantidad de miserias, de injusticias y de expoliaciones que no quise más tiempo servir de amanuense en aquellos papeles repugnantes. Pobres indios, incautos, que entregaban su hijuela a cambio de unos pocos pesos para gastarlos en la mayordomía de alguna imagen; albaceas sin conciencia, arruinando menores; viudas, engatusadas por los frailes que cambiaban sus casas por resposos! Y yo cobrando al escribir aquellas felonías e imponiendo también mi

(1) VASCONCELOS. — Ob. cit., cap. “Melancolía”, p. 124.

(2) VASCONCELOS. — Ob. cit., cap. “La realidad”, p. 305.

contribución a la insensatez y al error. Mil veces la miseria a estas indecencias de las que un notario daba fe y yo testificaba, a cincuenta centavos la firma. De acuerdo con mi padre, no volví más al bufete" (1).

Tanto los funcionarios como los que ya podemos llamar los intelectuales (profesionales, educadores, escritores) generaron el principio del valor superior de la cultura, de la que eran los consumidores y usufructuarios principales, y ese valor lo constituyeron en cartabón que debía utilizarse para jerarquizar nuevamente el cuerpo social. Automáticamente pasaron a ocupar la cabeza de un ordenamiento, distinguiéndose de los poderosos, pero también y sobre todo de la masa ignorante y analfabeta del país, sobre la cual esgrimieron los mismos argumentos antiguos del paternalismo. Intelectuales y funcionarios formaban un subgrupo dentro de una clase social, y desarrollaron intensamente la correspondiente conciencia de clase, que les permitió reconocerse como un conglomerado coherente.

IV

LOS INTELECTUALES EN LA REVOLUCION

Constituirse en un "narrador parcial y apasionado" implica afirmar que tras el autor hay un ciudadano que está enjuiciando la realidad circundante en base a una moral, a una filosofía, a una doctrina política. A partir de *Andrés Pérez, maderista* la tendencia crítica de la narrativa de Azuela —ya presente en sus primeras obras naturalistas— se agudiza, transformándose su obra en un análisis partidista de la sociedad de su tiempo.

Si bien los "caciques" y la élite política del huertismo son objeto de una severa denuncia que, debido al régimen sarcástico de la requisitoria adopta frecuentemente formas caricaturales o grotescas y si bien las demasías de las masas campesinas y sus caudillos serán motivo de tesonera censura, los sectores más acremente enjuiciados son los más cercanos y mejor conocidos por el escritor, aquellos de su misma extracción pequeño burguesa. Se trata de los exponentes de la baja clase media pueblerina (a los que dedica una buena parte de su novela *Los caciques*), los representantes de la alta clase media pueblerina vinculada al huertismo primero y al carrancismo después (cuyas vicisitudes son pintadas en *Las tribulaciones de una familia decente*), los funcionarios estatales cuyas extracción social y cosmovisión también los sitúan en la clase media (que pretextan el desenfreno de una novela,

(1) JOSÉ RUBÉN ROMERO. — *Apuntes de un lugareño*, en *La novela de la revolución mexicana*. México, Aguilar, 1962, tomo II, cap. "Juventud divino tesoro".

Las moscas, que puede emparentarse con algunas formas pre-expresionistas) y en particular los intelectuales para los que reserva las invectivas mayores y de los que trata en todas las novelas del período que examinamos, desde *Andrés Pérez, maderista*, que en los hechos está consagrada totalmente a ellos, hasta *Los de abajo*, donde reserva una principalía al intelectual que se integra a la lucha armada campesina: el curro Cervantes.

De todos estos sectores, ninguno le causa reacción más apasionada que el de los intelectuales. Cuando se refiere a ellos pasa bruscamente al libelo, acumula sin mesura las injurias hasta excederse en el efecto buscado rompiendo así con los andadores narrativos que orientaban la obra. El apasionamiento postula la cancelación de los órdenes literarios adoptados, dando paso al panfleto cargado de insultos.

Esta virulencia tiene que ver con la división que se había producido entre los intelectuales del país al organizarse las tres fuerzas que en la inminencia de 1910 aspiran al poder: el porfirismo reeleccionista, el reyismo que se presenta como alternativa y a la vez como continuación, y el maderismo disidente. Vasconcelos estima así la distribución de los intelectuales entre esas tres corrientes político-ideológicas: "Con los reyistas se afiliaron casi todos los intelectuales de nota y jóvenes que se iniciaban en la política, pero más o menos contaminados por los favores del régimen. Jesús Urueta, Luis Cabrera, Zubaran, futuros ministros de Carranza, fueron reyistas y contemplaban la actividad de Madero como la aventura de un loco. Los que seguíamos a Madero éramos desconocidos como las multitudes que iba levantando a su paso. La inteligencia culta, lenta para decidirse, seguía con el viejo régimen, ya con el disfraz reyista ya con el científico o limanturista. Nuestra generación escolar se había dividido. Los más brillantes, José María Lozano, Nemesio García Naranjo, se subordinaron a Pineda y los científicos. El grupo del Ateneo se mantenía ajeno a la política, pero su mayor parte simpatizaba con el maderismo" (1). Este balance puede aproximarse a la conclusión a que llega Jesús Silva Herzog, confirmando una interpretación de Federico González Garza: "Efectivamente, puede afirmarse que en los años de 1910 y 1911, la inmensa mayoría de los intelectuales mexicanos estaban de alguna forma ligados al régimen porfirista. Los pocos de auténtica valía y que estuvieron con la Revolución desde sus comienzos, tal vez no pasaban de algo más de una docena" (2).

En la primera década del siglo se vivía en México un proceso de crisis acelerada, provocada por la falta de adecuación de la estructura política dominante a la ordenación socio-económica real del país. Es habitual que en tales procesos, el resquebrajamiento de los valores establecidos genere, antes que otra cosa, un estado de confusión generalizada; se destruye la aparente homogeneidad reinante, se exagera

(1) JOSÉ VASCONCELOS. — *Ulises criollo*, cap. "El nuevo embajador", p. 400.

(2) JESÚS SILVA HERZOG. — *Breve historia de la revolución mexicana*, t. I, pp. 187-8.

el fragmentarismo de las distintas tendencias y obligadamente se produce una revitalización de la vida intelectual ya que a este plano se traslada la intensa polémica social, para su dilucidación e interpretación. La necesidad de comprender la nueva situación y por ende de asumir doctrinas rectoras, urgentemente reclamadas por la imprevista confusión e inseguridad que se vive, da lugar entonces a una demanda intensificada de productos intelectuales.

Es oportuna la evocación que del período hace Alfredo Maillfert en sus recuerdos: "El primer fenómeno que ocurrió entonces —dice— es la importancia que de un momento a otro tomaron los periódicos. Nosotros no leíamos periódicos —sino los *ilustrados* de los dominicos—, pero entonces comenzamos a leer los diarios. Nosotros —y este plural envuelve ahora no sólo ya a mi persona, sino a mi ambiente todo— no hablábamos de política, y entonces comenzamos a interesarnos en ella. Se hablaba de política en toda la ciudad" (1).

Conviene recordar que fue un libro el que abrió la polémica: el estudio de Madero sobre la sucesión presidencial. Buen índice del reclamo de planteos intelectuales esclarecedores que hacía la hora. Era lógico que esa polémica se desarrollara luego en los únicos instrumentos de intercambio intelectual que existían entonces: los periódicos. En ellos escribían no sólo los *reporteros* —recientemente aparecidos como exigencia del nuevo instrumento de comunicación que iba forjando sus cuadros de trabajo— sino los escritores y poetas del modernismo que, desde el ejemplo paradigmático de Gutiérrez Nájera, habían encontrado en el periodismo sustento económico y posibilidades de acción intelectual que le estaban vedadas en otros campos. Pero esos periódicos, por su peculiar estructura económica que los hacía dependientes de los intereses que se movían en torno al gobierno, se alistaron en un porfirismo que deviene beligerante y coaccionaron a sus cuadros intelectuales para que se encargaran de la violenta campaña antimaderista que no había de reparar en insultos y calumnias. El enfeudamiento de los intelectuales a los intereses del régimen y en especial de las clases altas quedó así patentizado. Si no había sido tan notorio hasta el momento se debía, como en esta crisis se reconoció, a que la anterior seguridad del régimen no los necesitaba para una lucha frontal. Pero no bien se produjo la ruptura de la paz porfiriana, revelándose que ella no representaba, como pretendía, los intereses globales de la nación, los intelectuales pasaron a mostrarse como la parte servicial y frecuentemente venal del régimen, comisionados por su especialidad para recubrir los propósitos políticos y económicos tanto del porfirismo como del huertismo, con justificaciones teóricas o con cantos de alabanza, en una típica tarea de ideologización.

En los hechos quien torna evidente esta situación de dependencia y fuerza a los intelectuales porfiristas a que, por fatal deslizamiento,

(1) ALFREDO MAILLEFERT. — *Los libros que lei*, México, Edic. de la Universidad Nacional de México, 1942, p. 110.

lleguen a extremos de abdicación mental y ética, es el pequeño sector intelectual del maderismo. Su sola existencia, su actitud resistente, su militancia crítica, desenmascara la pretendida unanimidad nacional y la pretendida apoliticidad de los intelectuales oficiales (o de los integrantes de la oposición de Su Majestad que forman el reyismo), mostrando que están al servicio de un determinado sector social que, para mayor certificación de su poder, los financia.

Entra así en quiebra la característica actitud del intelectual de la época modernista quien, habiendo aceptado la división científica del trabajo que acarrea el positivismo, se había recluido en su zona de exclusiva dedicación literaria, rehusando los cometidos patrióticos, morales, sociales, que su antecesor romántico entendía como específicos de la función poética. La actitud de prescindencia, con la cual el poeta modernista conseguía cohesionar su conciencia moral y la exigencia de dedicación artística superior que le planteaba la época, y que había sido aceptada mayoritariamente por su tiempo, es ahora motivo de vilipendio. En *Las moscas*, Mariano Azuela utiliza un texto de Díaz Mirón, quien en esos momentos había adherido al huertismo, para desnudar sarcásticamente una prescindencia que entiende, en verdad, falsa. "Hay plumajes que cruzan el pantano y no se manchan... Mi plumaje es de esos" decía Díaz Mirón, definiendo no sólo la calidad intocable del poeta sino también, más hipócritamente, la posibilidad de convivir con el pantano de la realidad sin quedar contaminado. Puesto en boca de la Matilde de la novela, dispuesta a cualquier abyección para sobrevivir en tiempos revueltos, el texto adquiere un marcado matiz sarcástico (1).

En la misma novela, Neftalí le sirve a Azuela para denunciar el "escapismo" del intelectual modernista. Para ridiculizarlo coloca al joven "nefelibata" en una agobiada dependencia de la realidad que transforma sus tendencias a lo sublime en gestos vanos y grotescos: "Neftalí, que en estado de agotamiento se ha hecho tres dobles al pie de la barraca y contempla inconsolable la desolación de sus botines, esboza un gesto que significa: "¡Señor director, bien sabe usted que vivo encerrado en mi torre de marfil, que mi espíritu vuela por las cumbres de las nieves eternas de la serenidad y que es ajeno a todas estas miserias que llaman revolución!" (2). Y en *Las tribulaciones de una familia decente* el mismo tema se centra en el poeta Francisco José, presunto autor de libros titulados "Agonías de mármol" o "Elogio de la serenidad", donde no sólo se hace la caricatura del prototipo de lírico modernista que a partir de 1910 se transforma en un mero sobreviviente, sino también de los "colonialistas" que, aparecidos en

(1) Más francamente dice Azuela en *Las tribulaciones de una familia decente*: "Victoriano Huerta es de la escuela del pelado, por más que el eminente poeta Díaz Mirón haya dicho, cuando visitó las oficinas de *El Imparcial* el troglodita asesino de Madero: «El general Huerta visitó ayer nuestra redacción, dejando a su paso un perfume de gloria»". (*Obras Completas*, t. I, p. 509).

(2) *Las moscas*, *Obras Completas*, t. II, p. 914.

plena época de convulsión, prolongan con su actitud arcaizante —reconstructores de una sociedad extinta— algunos rasgos de la posición prescindente de los modernistas.

La técnica crítica de Azuela es muy simple y se basa en el uso del contraste brusco. En el capítulo VI, "Al otro día de nuestro arribo", Francisco José acaba de recitar "con voz cortada por la emoción y con los ojos húmedos" su poema "Busco ya las alturas de la serenidad" cuando irrumpe Archibaldo diciendo: "Están llegando los federales en desbandada. Han sufrido tremendas derrotas en Zacatecas y en Guadalajara" (1), con lo cual no sólo se burla del esteticismo, sino que se establece su secreta vinculación con un orden social rigidamente establecido, el que corresponde a esos federales que ahora están derrotados. De la exasperación que en Azuela provoca este tipo de intelectual, ser humano que a Dante sólo merecía el dictamen de "guarda e passa", dan testimonio algunos ex-abruptos como éste: "Francisco José, cuyo temperamento estético repugna a toda manifestación de violencia, se refugió en el watercloset" (2).

Azuela, aunque perteneciendo a una generación anterior, está marcando y adelantándose a la nueva orientación que singularizará a los escritores del 10 y que se encontrará mejor representada en Vasconcelos que en Luis Martín Guzmán, aunque sirve de denominador común a la generación del Ateneo de la Juventud, más allá de sus diversos matices políticos: inserción en la realidad social de su tiempo, vinculación estrecha con los intereses de la nacionalidad, voluntarismo espiritualista, responsabilidad educativa frente a un grupo social emergente, el de los sectores medios.

Por lo mismo es a él a quien corresponde el primer esfuerzo coherente para volver a conceder dignidad a la profesión de escritor en el México del siglo XX, tarea que sólo puede intentar en esa peculiar circunstancia histórico-cultural que vive a través de una drástica militancia. Lo consigue adaptándose de modo inconsciente a una de las direcciones del esquema que diseñara Karl Mannheim respecto a las posiciones de los intelectuales en la época de la interpretación sociológica del mundo que se abre a mediados del XIX (3) o sea tratando de insertarse en un grupo social, buscando hacerse uno con él para poder así expresarlo, darle voz y sentido a sus intereses tanto en el plano de la racionalización intelectual (ideologías) como en el de la sensibilidad artística (obras literarias), y de este modo conquistar él una situación estable y justificada dentro de la general inestabilidad e injustificación de una época convulsa.

Ya dijimos que Azuela expresa el orbe de la pequeña clase media que había encontrado su jefe en Madero; traduce su visión del mundo y por ende sus intereses, en cuanto integra por sus orígenes y forma-

ción esa clase, pero eso no hubiera bastado para hacerlo su cabal intérprete. Era necesario el descubrimiento de su mancomunidad con los demás hombres de su estrato social a través de una conciencia lúcida de esa integración. Habida cuenta de la situación combatiente en que ese sector se encuentra, él se transforma también en un combatiente (un "narrador parcial y apasionado") y es por el sesgo de una acción beligerante que se encuentra con su clase y la asume polémicamente. La hace suya en cuanto comunidad de intereses en lucha con un enemigo, por la existencia misma del enemigo que lo aglutina en una zona de la sociedad con otros hombres afines.

Dado el campo específico de su actividad, su combate se inicia contra los intelectuales del porfiriato, particularmente los que cumplían una tarea pública notoria en la prensa. Cuando a ellos se opondrá Azuela no percibe en qué alta medida también él pasa a ser un intelectual en servicio, cosa que lo será hasta la derrota de 1915 que todavía se prolonga psicológicamente algunos años, aunque su servidumbre tendrá las notas contradictorias de la especial situación del sector social al que pertenece, en esos años. El uso militante de la literatura y la transposición de balas en palabras puede comprobarse fácilmente, si él no lo hubiera afirmado programáticamente, en algunos textos de sus novelas consagrados a los intelectuales: "Te creí uno de los tantos literatoides de tu México, piara de ilotas de la pluma hinchados de ruindad, eunucos llorones de la paz, incapaces de dar ni una gota de sangre por el hermano, ni por la patria, ni por su propia especie; mandrias que se pasan la vida incensando eternamente al que les llena la tripa y se quedan satisfechos con que su nombre figure como una cifra más entre los siervos miserables y corrompidos, buenos apenas para cantar a las mesalinas de sus amos" (1). Más allá del concepto de servidumbre intelectual, Azuela ataca las concepciones positivistas oponiéndoles la generosidad idealista que los sectores medios ofrecen como nueva filosofía al abrirse el siglo; tal idealismo responde a la reinstauración del criterio de sacrificio social colectivo que los sectores medios generan como arma de lucha, ya que ese sacrificio de tipo nacional y patriótico está destinado a quebrar el puro subjetivismo egoísta (económico y filosófico) sobre el cual funda su poder la clase burguesa alta. Por la venalidad y por la defeción de la causa nacional, ambas formas del subjetivismo egoísta, Azuela asocia el intelectual-periodista con el escritor: "Escritor! No cabe duda: los hombres de pluma somos unos tipos insoportablemente simpáticos. Juro por Dios vivo no haber tropezado en mi vida con un ejemplar de esta fauna sin sentir el deseo más sano y santo de verlo reventado como un sapo" (2).

El lazo que vincula al periodista y al escritor con el poder, transformando a uno y otro en portavoces de una clase, se le hace ahora

(1) *Las tribulaciones...*, *Obras Completas*, t. I, p. 438.

(2) *Idem*, 461.

(3) KARL MANNHEIM. — *Ensayos de sociología de la cultura*. Madrid, Aguilar, 1957.

(1) *Andrés Pérez, maderista*. — *Obras Completas*, t. II, pp. 786-7.

(2) *Idem*, p. 780.

evidente a Azuela. Su ataque se fundará en razones morales, combatiendo el principio mismo de la "servidumbre" del intelectual, con lo cual va definiendo su concepción del mismo. En un pasaje de *Los caciques*, el intelectual se emparenta con el político y ambos son definidos como servidores de la clase alta: "Hay que leer esta prensa de oposición de hoy para conocer en cueros a los intelectuales y políticos, trasuntos fieles de las clases cultas y acomodadas. ¡Qué asco de gente! Huelen a fango, porque en él nacieron, lo respiran, se nutren de él y en él procrean. Ora en los periódicos, ora en la tribuna, antójanseme sapos escapados de sus charcas levantando sus cabezas repugnantes y sus ojos miopes a un sol que los ciega" (1).

Otro pasaje de la misma novela establece un curioso cotejo entre dos tipos sociales, el intelectual y el proletario, asociados por su calidad de serviles. El pasaje permite medir la distancia en que Azuela se coloca del último, al que objetiva en un nivel inferior de la escala, pero a la vez apunta confusamente a una oposición que en este período histórico sólo avizó Flores Magón. Dice: "la vergüenza más ignominiosa que la revolución de 1910 ha desnudado es una intelectualidad abyecta que arrastra su panza por el cieno, lamiendo eternamente las botas de todo el que ocupa un lugar alto. Sabemos que hay dos clases de siervos en México: los proletarios y los intelectuales; pero mientras los proletarios derraman su sangre a torrentes para dejar de ser siervos, los intelectuales empapan la prensa con su baba asquerosa de rufianes; que los pobres ignorantes arrancan nuestro grito de admiración, mientras que los sabios nos hacen llevar el pañuelo a la nariz..." (2). Que estas palabras estén puestas en boca de Rodríguez, quien representa el ideario azueliano con una desviación —que el autor entiende como debilidad e irrealdad— hacia el socialismo utópico, define la distancia con que Azuela considera a esos otros siervos que son los proletarios. No se le ocurriría, como se propusieron los intelectuales pequeñoburgueses ante la aparición de la poderosa conciencia de clase proletaria, transformarse en su siervo, visto que es otro el sector al que pertenece, pero tampoco de esa clase media estará dispuesto a constituirse en servidor, y aun renegaría éticamente del concepto, no porque integralmente deje de ser uno de sus exponentes, sino por el notorio fracaso de sus miembros para enfrentar la dictadura huertista y dar sentido propio al movimiento revolucionario, que lleva al novelista a una situación de aislamiento y a un ejercicio de crítica.

El fracaso de estos nuevos sectores sociales en el campo de la política y en el de las armas, fue demasiado visible para que Azuela lo descuidara, máxime cuando fue testigo cercano de sus indecisiones y debilidades. Su literatura de la época abunda en referencias críticas al problema, sobre todo en su novela *Los caciques*, y transcurridos

(1) *Los caciques*, *Obras Completas*, t. II, p. 836.

(2) *Idem*, p. 844.

veinte años de los sucesos, así ve en perspectiva el asunto: "La participación activa que la clase media tuvo en el movimiento revolucionario acaudillado por don Francisco Madero dio muchos episodios de altura y de heroísmo como el de la familia Serdán en Puebla, pero más fueron los humorísticos y los grotescos de gente que pisaba en terreno falso, desconocedora en absoluto de la técnica política, en que eran maestros los derrocados y causa fundamental de la caída del gobierno maderista cuando apenas comenzaba a funcionar" (1). Las mejores virtudes de esta clase, su emocionalismo, su capacidad de trabajo, y aun el lirismo recoleto de las tiendas de abarrotes donde se desarrolla, son expuestas a través del personaje Juan Viñas y su familia en *Los caciques*, pero juntamente se expone su falta de heroísmo, su dependencia de las clases altas, su ignorancia de la realidad política y sobre todo su trágica ineficacia en la acción urgente que planteaba la circunstancia nacional. Esas carencias, y los sucesivos fracasos que imponen, son los gérmenes de la visión crítica que el novelista ofrece de sus congéneres pequeñoburgueses, y aunque siempre deambulan por sus libros dentro del cálido círculo que le presta la complicidad de quien ha vivido en común con ellos, la acidez de su requisitoria no disminuye. En una anotación de su serie "El novelista y su ambiente" explica que "Las clases más humildes de la sociedad me han atraído en proporción inversa a la clase media de la que siempre he formado parte. Quizás por estar tan cerca de ésta su visión me ofusca con la infinidad de turbios matices que la envuelven. De mis observaciones tengo necesariamente que dar un trasunto apasionado y tal vez injusto" (2).

El fracaso de la clase media es la experiencia vital, próxima y desgarrante, que alimenta el ciclo narrativo de Mariano Azuela que va de 1911 a 1918. En la primera obra de este período, *Andrés Pérez, maderista*, el tema queda claramente planteado y es perceptible en el deslinde resolutorio de la obra: el fraude queda entronizado con Andrés Pérez, el intelectual cobarde y acomodaticio, transformado en portavoz del maderismo; Antonio Reyes, el auténtico maderista representante de los sectores ilustrados, es muerto; la rebeldía popular, que acaudilla Vicente, es destruida mediante la participación de sus propios compañeros, ciegos obedientes del poder constituido. Si así se abre el ciclo narrativo, su conclusión se encontrará en *Las tribulaciones de una familia decente*. Entre dramatismos, errores y rebeldías frustradas, la mostración narrativa tiende a atestiguar el escepticismo creciente de Procopio y desemboca en la resignación. Un poco a la manera como Voltaire conduce a sus marionetas entre mil aventuras para que al fin reconozcan que "il faut cultiver son jardin", Azuela fuerza a sus personajes para que al fin recuperen una filosofía de clase media rendida. Procopio y su familia se pondrán a trabajar como asalariados, crearán un ambiente acogedor, íntimo y privado.

(1) "El novelista y su ambiente". *Obras Completas*, t. III, p. 1075.

(2) *Idem*, pp. 1063-4.

en su casa, volverán a ahorrar cuidadosamente, con el criterio aquel del Juan Viñas de *Los caciques* de que todo consiste en "paciencia, tenacidad y honradez"(1) pero ya sin la ambición de competir algún día con las gentes ricas sino con la voluntad de acortar el radio de su ambición para que coincida con sus posibilidades reales, generando la ilusión de la felicidad. Así explica Procopio agonizante su filosofía a su mujer a quien ha reconquistado para tal empresa: "Mira, la verdadera dicha es ésta, la de las pequeñas alegrías diarias, porque la otra, la Dicha que se escribe con mayúscula, ésa no existe, es miraje, mentira funesta. Los elementos de la felicidad los llevamos dentro con absoluta equidad. Todo depende de poner en armonía nuestro mundo interior con el de afuera..."(2). La vieja clase media emprendedora, que avizoraba el poder, ha perdido sus esperanzas, a las que considera "locas", y se pone de nuevo a la construcción de sus bases económicas, partiendo de cero. Todavía tendrá grandes oportunidades de participación en el poder pero por el momento ha abandonado definitivamente el empeño revolucionario. Buscará otros caminos, para su avance, ahora desde la ciudad a la que ha sido arrojada por la tempestad social.

Del mismo modo, el ciclo narrativo 1911-1918 se abre con las imágenes de la confusión de las primeras páginas de *Andrés Pérez, maderista*, donde se simboliza el estado caótico general del país, la subversión de los valores, la agitación violenta que se posesiona de la sociedad y la sensación expectante de que grandes sucesos se preparan: "Luego todo fue confusión; el gentío se precipitó, ávido de curiosidad, hacia la Profesa; formáronse valladares en las bocacalles y a lo largo de las banquetas. Detuviéronse los vehículos de lenta y solemne marcha, los automóviles dejaron de resoplar; se formó triple fila, luego otra y otra más, al último todo fue confusión y desorden y el tráfico se interrumpió. Menstrales revueltos con elegantes perfumados, humildes costureras como ofuscantes muñecas barnizadas. Pero en aquel disimbolismo de gentes predominaba la misma expresión en ojos y en el gesto: la angustia de la indecisión, en presentimiento de lo que iba a ocurrir"(3). Son también imágenes turbias del mundo urbano las que cierran el ciclo en *Las tribulaciones*... pero lo que ahora se nos ofrece es el apocamiento de los personajes protagónicos dentro de la incipiente macrocefalia capitalina, su entrega a la urbe moderna, perdida para siempre la idealización provinciana y las jerarquías semiaristocráticas que los propietarios allí alcanzaban. "¿Quiénes son, pues, ahora —pensé— los Vázquez Prados de Zacate-

(1) En *Los caciques* dice ingenuamente Juan Viñas: "Se ahorra un centavo, porque con un centavo se completa la pila de a veinticinco; se cuida la peseta, porque con cuatro pesetas está hecho un peso, y ese peso sirve para completar el primer billeteito de a cien. Este se cuida como la niña de sus ojos para llegar a convertirlo en uno de a mil. Y así sucesivamente. Paciencia, tenacidad y honradez. Ese es todo el secreto de las gentes ricas" (O. C., t. II, pp. 820-1).

(2) *Las tribulaciones*... *Obras Completas*, t. I, p. 564.

(3) *Andrés Pérez, maderista*. — *Obras Completas*, t. II, p. 765.

cas? ¿En dónde está la fina mano enguantada que se alza para saludarnos cariñosamente a nuestro paso? ¿En dónde una sola cabeza se descubre respetuosa o se inclina humildemente a nuestra vista? Rostros glaciales, desdenosos, apáticos, insolentes. Nada. ¡La odiosísima metrópoli! Sí, aquí no somos ya más que una pequeñísima gota de agua perdida en la inmensidad de los océanos..."(1).

Esta derrota, que ácidamente Azuela va contando a lo largo de estos ocho años de trabajo encarnizado, condiciona su visión como él lo reconoce al explicar retrospectivamente sus obras y al decir que en ellas "puse toda mi pasión, amargura y resentimiento de derrotado"(2) o cuando indicó que a partir de *Las tribulaciones*... "me sentí totalmente curado de mi resentimiento personal y de la hiperestesia en que me dejó aquel desastre"(3). A esta derrota le debe su aislamiento y su actitud de francotirador, desde la cual contempla la realidad, por cuanto queda marginado del grupo social en que por origen y concepciones buscaba integrarse y no encuentra ningún otro al que adherir, o acaso ya no podía, en el filo de sus cuarenta años, resolver otra integración.

El fracaso de los sectores medios para destruir las clases altas, abre paso a la acción de las clases bajas, campesinos y ocasionalmente proletarios, y son ellos quienes desde 1913 ocupan el escenario histórico, es con ellos que luchará Azuela y de ellos ofrecerá su visión pesimista en su obra mayor, *Los de abajo*. Pero es en *Las tribulaciones de una familia decente* donde se encuentra el enjuiciamiento de los sectores bajos de la sociedad que el novelista hace en su estilo crítico y beligerante. Dice: "Caras terrosas y demacradas escondiendo su dolor como se esconde una vergüenza; cabelleras revueltas, rostros airados, miradas angustiosas, bocas maldicientes. Proletarios reventando de dinero carrancista, medio muertos de hambre; humildes empleados, modistas, pequeños rentistas, huérfanos, valetudinarios: la clase media condenada a una doble tortura, en íntimo contacto con la plebe vil y canalla, a quien nunca le fue mejor ni peor, y que ahora, ensoberbecida, le escupía en la cara su insolente baba"(4). El resentimiento de que habla Azuela, y que se origina en el fracaso de la clase media, se acrecentará ante el repentino y desordenado ascenso al poder de la clase baja. La admiración que en él causa el coraje guerrero de sus integrantes (el capítulo III de *Los de abajo* que describe el primer encuentro, y donde la brutalidad juega siempre sobre el filo del heroísmo transformado en inconciencia; el capítulo XVIII de *Las tribulaciones*... donde el narrador no puede contener una inexplicable admiración por las desharrapadas huestes de villistas y zapatistas que entran a la ciudad de México) no anulará la repulsión

(1) *Las tribulaciones*... *Obras Completas*, t. I, p. 433.

(2) "El novelista y su ambiente". *Obras Completas*, t. III, p. 1093.

(3) *Idem*, p. 1099.

(4) *Las tribulaciones*... *Obras Completas*, t. I, p. 492.

ante este avance de sectores carentes de preparación, sectores casi bárbaros, que toman el poder por el ascendiente de su fuerza.

La situación de Azuela revierte, con apreciables variaciones, a uno de los "tipos de «intelligentsia» formada por personas desplazadas y detenidas", o sea "aquellos intelectuales cuyas aspiraciones sociales son contrariadas" tal como los dibuja Karl Mannheim. En el corto lapso que va desde 1910 a 1915 presencia la mayor posibilidad ascensional de su grupo, su rotundo fracaso y su reemplazo por un sector social inferior que homologa de facto a la clase media con la alta al atacarlas frontalmente en la misma forma. "Una capa social que es derribada bruscamente de su posición original —dice Mannheim— no imita a las clases superiores, sino que adopta una actitud de desafío y desarrolla modelos opuestos de pensamiento y de conducta. La situación, por sí sola, hace posibles estas actitudes; hasta qué punto se agudicen, ya depende de factores secundarios, como por ejemplo, la capacidad para articular y desarrollar una ideología contraria. Donde no se dan las condiciones para que cristalice una oposición articulada, el resentimiento es secreto y su expresión se limita al individuo o a su grupo primario inmediato"(1). A no ser que el "resentido" sea un escritor; él es capaz de expresar una oposición articulada, en cuanto configura un cuerpo ideológico nítido y coherente y una sensibilidad artística acorde, pero no es capaz, por tratarse de un elemento aislado, desligado de su grupo originario al que la nueva situación le permite ver críticamente sin por eso romper los vínculos que a él lo atan, de que su acción intelectual encarne en un movimiento social. Recién a partir de 1925, ese grupo que ha vuelto a consolidarse en las ciudades y que comienza a desarrollarse sobre nuevas líneas de lucha, lo recupera: es la republicación exitosa de *Los de abajo*. El escritor ha encontrado su medio social adecuado: su obra comienza a abastecer la ideología de los sectores medios proporcionándole una interpretación de la historia reciente. Se cierra entonces el ciclo de idealización del pasado que no sólo había dado la retrospectiva nostálgica de los colonialistas —que se prolongará epigonalmente— sino la de la propia época de Porfirio Díaz, añorada a veces tanto por Vasconcelos como por Azuela, como el período de paz y orden, para dar lugar al ciclo de la novela de la revolución, largo capítulo testimonial destinado a integrar ese proceso violento dentro de la cosmovisión de una clase que comienza a tentar el poder.

(1) KARL MANNHEIM. — Ob. cit., p. 207.

NUEVOS APORTES A LA POESÍA DE NICOLAS GUILLEN

por

JORGE RUFFINELLI

Dos obras sobre Nicolás Guillén aparecidas en estos últimos cinco años —la de Augier, la de Martínez Estrada (1)— se complementan involuntariamente como visión biográfica y estudio de la obra. Son obras de diferente índole, significación y valor, pero pueden ambas considerarse pioneras en la renovación y reordenamiento cultural cubanos. La poesía de Guillén, como en general la poesía negra y mulata de América, ha sido tenazmente incomprendida, comenzando por la denominación de "poesía negra", que la circunscribe a un color, a una raza, desgajándola del cuerpo mayor de la poesía hispanoamericana, lo que sólo tendría sentido de advertirse la intrínseca renovación idiomática, su aporte reestructurador de la lengua heredada, y el significado social que existe en esa renovación.

Este aspecto es el que extensamente trata Martínez Estrada en su libro, aunque entiende el cambio lingüístico-poético solamente con respecto a la lengua, la poesía y el carácter nacional de España. Así, explica fehacientemente el rechazo de este tipo de poesía por parte del español culto y del hispanoamericano "españolizado", recorriendo desde los orígenes independentistas, las "relaciones" culturales entre España y América.

Ya en el análisis de la poesía de Guillén, el mérito de M. Estrada reside en señalar los aspectos esenciales y característicos de su originalidad: el carácter oral y la "magia verbal simpática"; la destrucción del lenguaje articulado y de los moldes formales clásicos; los aspectos de estructura y ritmo; la separación interna de su obra en una poesía culta, atenta a esos mismos moldes formales que destruye con la otra, y una poesía telúrica —acaso más propiamente popular(2); la omisión del erotismo; la temática social, etc.

(1) AUGIER, ANGEL: *Nicolás Guillén. Notas para un estudio biográfico-crítico*. Universidad Central de Las Villas. Tomo I, 1962, 239 pp.; Tomo II, 1964, 301 pp. (Llega hasta 1947; un tercer tomo abarcaría 1948-1964).

MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL: *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*. Montevideo, Arca, 1966, 93 pp.

(2) Para esta dicotomía, M. Estrada emplea criterios formales y de contenido, en parte estereotipados (la distinción schilleriana entre poesía ingenua y poesía sentimen-

El libro de Augier se presenta como *Notas para un estudio biográfico-crítico*, sin pretensión de análisis exhaustivo en ninguno de ambos órdenes. Su aporte mayor es la documentación del itinerario del poeta y del reflejo del mismo en la vida intelectual de los lugares que visitó; hay que advertir que la visión de Guillén en esta obra se realiza desde la perspectiva de un conjunto impresionante, abrumador, irregular de conferencias, notas, saluciones periodísticas, entrevistas, comentarios, discursos, que obviamente descansan sobre lo circunstancial y no ofrecen, en general, una visión interpretativa o crítica seria y meditada de su obra.

De ambos libros se desprende, sin embargo, una imagen renovada y más precisa de la personalidad poética y de la obra de Guillén, así como una valiosa aportación de aclaraciones textuales o interpretación de sus rasgos originales y creativos. Ante esa imagen se hace necesario el examen de los aspectos problemáticos de la significación de su poesía y del desarrollo cultural que ella cumple. Los cuatro puntos siguientes tratan de replantear, sin pretensión de agotar un tema vasto y complejo, el problema de la "afrocubanidad", el de la situación poética de Guillén entre innovación y tradición, el de su actitud ante la lengua, y finalmente el aspecto social de su poesía.

1. Los errores de perspectiva y denominación del movimiento llamado "afrocubanismo", en cuyo origen (hacia 1925) juega parte la atracción de lo africano ejercida sobre Europa (Picasso, Blaise Cendrars, Frobenius) (1), ya no se explican cuando nos referimos hoy a la poesía de Guillén, de Pedroso, de Ballagas, etc. El adjetivo "afrocubano", presente, por ejemplo, en el título del ensayo de M. Estrada, incurre en una sensible tautología ya que lo africano se imbrica esencialmente en lo cubano, lo constituye y coadyuva a su definición. Por otra parte, significa al fin no comprender el esfuerzo de Guillén, mantenido en vida y oficio poético, por mostrar la confluencia nacional de la cultura española y la africana, o por entender a Cuba como el resultado de una transculturación mediante la cual el contingente negro traído como esclavo ingresa, dando forma y apor-

tal; la distinción de Nietzsche entre el espíritu dionisiaco y el apolíneo, p. 63-67). Niega asimismo que la poesía de Guillén sea "popular, como entendemos el calificativo cuando nos referimos a la que el pueblo compone...". No es popular en su forma ni en su inspiración, agrega, aunque refleja la psicología del pueblo y está compuesta y escrita en su habla. "Como el propio Guillén, su poesía es más bien aristocrática", *Op. cit.*, p. 63. Habría que replantear el problema atendiendo al concepto gramsciano de los cantos populares como "aquellos no escritos ni por el pueblo ni para el pueblo, pero adoptados por éste, por estar de acuerdo a su manera de pensar y sentir", distinguiéndolos no "el hecho artístico ni el origen histórico, sino su modo de concebir el mundo y la vida, en contraste con la sociedad oficial". (ANTONIO GRAMSCI: *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro, 1961, p. 245).

(1) Cfr. BUENO, SALVADOR: *Raza, color y literatura antillana*. En *Casa de las Américas*, Año VI, N.ºs 36-37, mayo-agosto 1966, La Habana, p. 187. En artículo de la misma revista, Guillén ha escrito, refiriéndose al origen del afrocubanismo, que éste llegó a transformarse, luego, de "moda" en "modo", "por una razón histórica evidente, a saber: el proceso de conmixión negrificación, afroespañola, que durante más de tres siglos había tenido lugar en Cuba" (*Nación y mestizaje*, *ibid.*, p. 74).

tando esencia, a la cubanidad (a diferencia del indígena y del chino, cuya inserción en el contexto nacional es, por diferentes causas, menos importante o definitorio).

En 1931, Guillén llamaba a sus composiciones de *Sóngoro cosongo*, "versos mulatos", y también en su poesía expresaba esta idea:

En esta tierra, mulata
de africano y español
(*La canción del bongó*)

Y a propósito del mismo libro, declaraba Guillén: "...esos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero. ¿Duele? No lo creo. En todo caso, precisa decirlo antes de que lo vayamos a olvidar. La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturistas desenredar el jeroglífico. Opino, por tanto, que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. El negro —a mi juicio— aporta esencias muy firmes a nuestro *cotel*. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo tanto el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: *color cubano*. Estos poemas quieren adelantarse a ese día" (1).

Se comprende asimismo el énfasis puesto por Guillén sobre el color de su poesía, por la condición marginada —social y culturalmente— del negro y del mulato en todo este medio siglo, precedida, como es obvio, del arraigado prejuicio racista propio de la esclavitud. Pero "no es la raza esclavizada", anota M. Estrada, "sino la que ha salido de la esclavitud sin haber logrado la libertad, y muchísimo menos la igualdad y la fraternidad" (2). De lo que se infiere claramente que el problema actual a la poesía de Guillén es alcanzar esa "libertad, igualdad y fraternidad" más allá del papel, en el reconocimiento de una comunidad. De ahí el carácter social de su poesía. El, más que otros poetas cultores de ritmos y motivos africanos, ha insistido creativamente en la preocupación social, a la vez que ha evitado el folklorismo, la poesía negra pintoresca y graciosa sobre la que se ha extendido el estigma (poético) del producto natural, espontáneo, "inculto". Objetivamente, sin embargo, el aporte africano a la cubanidad es definitorio. Entenderlo así no es hacer valer derechos naturales o sociales, sino explicar un hecho cultural; en términos más amplios, iluminar un carácter nacional y la significación de una poesía y una poética en la vida de una sociedad en movimiento y cambio.

(1) AUGIER: *op. cit.* Tomo I, p. 154; *ibid.* Tomo II, p. 22.

(2) MARTÍNEZ ESTRADA: *op. cit.* p. 14.

2. Nicolás Guillén, entre la herencia española y la herencia africana, soluciona en parte, y no siempre, la mutua asimilación, el mutuo reconocimiento que advierte. No es legítimo, no obstante, sino en ciertos límites tomar lo particular como ejemplo de un fenómeno colectivo, pero la poesía de Guillén parece ofrecerse como paradigma de un proceso conflictual hacia una solución en proyecto. Muchas de sus composiciones, por ejemplo, corresponden a la tradición poética española, mientras en otras realiza la profunda revolución desde los fundamentos lingüísticos contra un mundo "blanco", que tanto como la "negrez" debe destruirse. Hay una inevitable contradicción en esa situación poética, aunque no en el centro nutricional de su idea y poesía. Es decir que, por un lado, la asimilación blanca en la "mulatización cubana" debe hacerse pasando filtros naturales, por la comprensión de una libertad-igualdad-fraternidad y no por la actitud de los "vencedores" y de las mayorías. Esto en cuanto a lo ideal o, mejor, a la aspiración en términos ideales. Pero, en realidad, lo blanco es dado de hecho, es la herencia sin filtros ni descuentos, y es la perspectiva de lucha que en términos leales debe mantener la negrez hasta desaparecer. Efectivamente, a esto tiende la poesía de Guillén en una parte: en su poesía del son, de la raíz irracional, rítmica y mágica, de encantamiento, en la poesía de "evocación o conjuro", como la llama M. Estrada, "poemas sin forma concreta, de materia proteica, coloidal, germinativa" (1). No así en los poemas que retoman una tradición formal española, que utilizan la lengua renovada por Darío y la generación española del 27, que utilizan incluso las estructuras métricas más clásicas (romance, soneto). Y el problema va más allá de esas estructuras: a la lengua misma, a los modos más restringidos de expresión. Martínez Estrada ha advertido cómo logra Guillén atacar a "la sociedad feudal de la poética burguesa" (2) con su poesía original, de rechazo de los moldes tradicionales españoles, la que innova en expresión evitando lo que luego debe volver a aceptar (3).

El poema-son, como ejemplo, surge de un háile de puro origen africano, que tuvo su auge de popularidad hacia 1917. Pero como actitud más generalizada y al mismo tiempo fundamental, es preciso traer toda la poesía negra (el negro espiritual norteamericano incluido) para advertir en su cabal dimensión el profundo rechazo de lengua, poética y actitud mental que ella supone.

Martínez Estrada ha tratado de determinar y definir esa actitud revolucionaria; ha insistido, sobre todo, en considerar a ésta como la poesía más original de Guillén, y fundar sobre ella la significación poética de la obra entera. En realidad el despojamiento lógico-significativo de la palabra es el arma con que mejor combate un orden

(1) MARTÍNEZ ESTRADA: *ibid.*, p. 62.

(2) *Id.* *ibid.*, p. 7.

(3) Cfr. SARTRE, JEAN-PAUL, *Orfeo Negro*, en *La República del Silencio*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 154: "Y como las palabras son ideas, el poeta negro declara en francés que repudia la cultura francesa, toma con una mano lo que rechaza con la otra e instala en sí mismo... el aparato de pensar del enemigo".

dado (social, político, cultural) encerrado en un orden también dado en poesía (las formas esclerosadas, el lenguaje de los "vencedores", la poética burguesa). "Lo que Guillén trae de nuevo a la poesía hispanoamericana", dice M. Estrada, "y por extensión a la castellana, no es una métrica ni un nuevo lenguaje traslativo, ni una rítmica, una cadencia, una musicalidad, una sonoridad, una rima, una temática, sino mucho más; un apocalipsis. Ataca el corazón de la palabra-concepto, de la palabra-signo-definición, de la sensibilidad educada, del pensamiento lógico, del orden y la arquitectura; trae el ciclón, el amok, la semilla, la imprecisión del embrión, el miedo, lo inefable, lo terrible oculto, lo risueño ingenuo, lo súbito, lo inesperado, lo nostálgico, lo sin-sentido, la forma incorrecta, lo glandular, la «hénide»" (1).

En este sentido puede decirse que su poesía es profundamente revolucionaria, del mismo modo que la de Vallejo (curiosamente ausente en el panorama esbozado por M. Estrada), porque no llega con voluntad de "aporte" sino de destrucción, o porque no se siente sumándose al tronco madre de la poesía hispanoamericana, sino dando un salto cualitativo hacia otro concepto muy diferente del fenómeno poético y de sus fundamentos. Guillén, como Vallejo, quiebra un orden, una sensibilidad y una sintaxis poéticas, se retrotrae al origen de lo poético para ganar impulso hacia latitudes de la expresión no advertidas. En Vallejo esa revolución poética es más radical, sin embargo, porque una vez en la aventura no retrocede a las formas superadas —las estructuras tradicionales de la lengua y la poesía españolas— mientras que en la poesía de Guillén esas formas se mantienen simultáneamente a la poesía original, de quiebra. Esto último se debe, en primer lugar, a la situación de Guillén en su momento histórico y en su ámbito de cultura. Guillén no hace poesía folklórica, pintoresca y válida sólo para su raza sino que precisamente se opone a esa misma concepción desde otro plano, desde el de una poesía que es y debe ser, fatalmente, culta. Esta coyuntura de su obra plantea, no soluciona, el problema de su valor estético y significado en la historia de la poesía.

3. La destrucción del lenguaje obedece a una visión nueva de la realidad, al mismo tiempo que crea o ayuda a crear esa realidad. Guillén, como poeta inconformista individualmente, o como parte de un movimiento más amplio, complejo y básico, tiende a destruir los vehículos normales, usuales de expresión, que han correspondido durante mucho tiempo a una mentalidad blanca, vencedora —por lo que podría llamárselos, como hace Sartre, "aparatos de pensar del enemigo" (2). Sólo cuando ese lenguaje "ha vomitado su blancura" (3) puede el poeta negro o mulato utilizarlo sin riesgo y con propiedad. De ahí que no haya un medio establecido que posibilite una nueva

(1) MARTÍNEZ ESTRADA: *op. cit.*, p. 12.

(2) SARTRE, JEAN-PAUL: *op. cit.*, p. 154.

(3) *Id.*, *ibid.*, p. 157.

E. Félix Olivo.
8/XII/67.

poesía reveladora de lo no visto ni reconocido, y que se deba crear, al mismo tiempo que las condiciones para iluminar esa realidad, un lenguaje a costa de la destrucción de otro. Sartre mismo ha observado los elementos típicos de la expresión negra —la elusividad y el silencio, la pausa y el sonido— cuando ésta debe moverse en el medio de una cultura blanca, transformándose, en rigor, en elementos de expresión camuflada.

La poesía del son, de la repetición sonora, onírica, aliterativa, es de marcado carácter irracional. Se caracteriza por el rechazo del valor lógico-significativo del vocablo y el despojamiento consecuente del mismo. Obvio es decir que de esa manera se logra, por otro lado, un modo diferente de significación, más pleno y profundo. Esta experiencia es llevada a límites extremos en muchas composiciones (de las más originales, insólitas y bellas) de Guillén. Pero ella no se da ex nihilo, sino que viene precedida de varios y variados antecedentes: desde el degusto elemental por la sonoridad del vocablo, presente en toda poesía y en todos los idiomas hasta el ritmo africano, el negro espiritual norteamericano y el mismo son. En Emilio Ballagas puede verse la jitanjáfora (en *Poema de la jicara*) aunque demasiado explícita y poco poética, y la poesía mulata que, como señala Cintio Vitier, “busca la pulpa de la onomatopeya y de ese mundo lingüístico en que el negro parece destruir la estructura del idioma blanco” (1).

En la poesía de Guillén, la aliteración y la onomatopeya se suman a la cadencia original del son, logrando en este proceso de materialización y revestimiento, la desnudez conceptual total:

Ay, ácana con ácana,
con ácana;
ay, ácana con ácana...
Con ácana.

(*Acana*, en *El Son Entero*, 1947).

Pero con ese despojamiento del significado racional, se rescata lo que podríamos llamar un significado mágico. El modo como Guillén concibió y escribió *Sensemaya. Canto para matar a una culebra*, revela el carácter irracional de su poesía de “conjuro o evocación”, y explica implícitamente el fenómeno de la “memoria atávica”: el recuerdo de un ritmo anterior a la palabra, de una canción de acción mágica oída alguna vez en la infancia, despertado por la lectura ocasional de un libro sobre los negros brujos, y luego la gestación material y la escritura inmediatas, “de un golpe, como si yo la hubiese sabido de memoria” (2).

Del mismo modo deben explicarse las composiciones similares a “Sensemaya”, y extensivamente el mismo poema-son. Pero ese ritmo

(1) En *Cincuenta años de poesía cubana. (1902-1952)*. La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952, p. 206.
(2) Cit. por AUGIER, op. cit. Tomo I, p. 212-213.

y ese oscuro significado mágico que se expresa aboliendo las formas comunicativas del lenguaje propias de la poesía hispanoamericana, han ido e irán tomando forma poco a poco, abandonando el exclusivo sentido mítico, para expresar un presente que no debe ser africano sino cubano, enemigo sino propio, negro sino mulato, y una cultura que tampoco podrá ser blanca o negra. Los mejores poemas de Guillén, como *Mi patria es dulce por fuera*, *Son N° 6*, *El apellido*, *Elegía a Jacques Roumain*, *Elegía a Jesús Menéndez*, rebasan poéticamente la concentración sobre la expresión rítmica, creando una poesía que ha vencido en gran parte sus dificultades expresivas, su estricto sentido social o su calidad mágica.

4. De quienes han cultivado ritmos y motivos negros, Guillén se caracteriza por una línea social que conserva a lo largo de su trayectoria desde *West Indies Ltd.*, 1934 —e incluso esporádicamente, antes— hasta *Tengo*, 1964. La poesía negra y mulata de América tiene desde su raíz un necesario sentido social, por el hecho elemental de ser, antes que nada, una toma de conciencia. Con palabras de Sartre: “El negro no puede negar que sea negro ni reclamar para él aquella abstracta humanidad incolora: es negro. Se ve así forzado a asumirse auténticamente; lo insultan, lo someten, pero él se alza, recoge la palabra “negro” que le arrojaron como una piedra y se reivindica como negro frente al blanco, orgullosamente... tal racismo antirracista es el único camino que pueda conducir a la abolición de las diferencias de raza” (1). “Pero este momento negativo no se basta a sí mismo y los negros que lo emplean lo saben de sobra; saben que tiende a preparar la síntesis o realización de lo humano en una sociedad sin razas. De este modo la negrez sólo existe para destruirse, es un paso, pero no una meta, es un medio, pero no un fin último” (2).

Guillén había advertido, ya en 1931, el núcleo esencial de este problema, al hablar de un “color definitivo”, el “color cubano”, simbolizando así la asimilación mutua de ambas culturas predominantes, y la destrucción, en ella, de la blancura y de la negrez.

De esto, que los motivos de la poesía de Guillén, y más generalmente el rasgo social, se modifiquen en su trayectoria como reflejo de los cambios asimismo sociales que suceden en la Isla de Cuba. De esto, también, que su poesía hacia 1958-1964 haya cumplido un ciclo social y se transforme en poesía política, con peculiares consecuencias para lo poético. Tomando como eje a la Revolución Cubana, ha pasado de cantar el dolor negro por la explotación yanqui —*Caña*— y por su condición como negro y mulato en una sociedad blanca racista, a cantar el desprecio por el mismo yanqui, pero ya con el orgullo de la soberanía reconquistada —*Son del bloqueo*, *Bonsal*—, o la admiración política y partidaria —*Che Guevara*, *Lenin*, *Romancero*—. Hay en todo esto el signo de una inmediatez motivacional que

(1) SARTRE, JEAN-PAUL: op. cit., p. 150.
(2) Id. *ibid.*, p. 178.

condiciona su poesía y que tiende a lograr un éxito no por los intrínsecos valores poéticos sino por la extrínseca significación política. En una palabra, la poesía de Guillén ha perdido, en ese cambio, la autonomía poética que requiere cada composición, aún cuando se refiera a situaciones sociales o colectivas. En "Mi patria es dulce por fuera" (de *El Son Entero*, 1947) llegaba Guillén a asimilar admirablemente lo social en la poesía: allí la circunstancia vive dentro de la unidad poética, en forma autónoma, diríamos dramática. La muerte del marino americano, por ejemplo, no requiere otro contexto que el propio, la situación revelada por el verso "me quiso dar con la mano", y la escueta y significativa reiteración: "bien". Pero al mismo tiempo se inscribe involuntariamente en otro contexto, extra-poético, que es la circunstancia real, histórica. La existencia simultánea de una especificidad que se busca y de una involuntaria generalidad que se añade por sí misma, es el rasgo por el que, con toda razón, Lukács reconoce los valores típicos de la obra literaria (1). Con su poesía política, Guillén apela directamente a lo extra-poético sin hacerlo ingresar en su ámbito propio y natural. Los poemas de *Tengo* (1964) son los más débiles, poéticamente, de la obra de Guillén. Su eficacia radica en la nueva nota satírica, burlesca (2), y en una tendencia idealizadora de los hechos concretos, históricos, es decir en una tendencia a la "generalidad" desde arriba, sin pasar por las figuras y las situaciones específicas, desde abajo, lo que sin embargo caracteriza a su mejor poesía.

CeDInCI

(1) LUKÁCS, GYÖRGY: *Goethe e il suo tempo*. Mondadori, 1949, p. 241.
(2) SARTRE decía de la poesía de los negros: "no es satírica ni imprecatória: es una toma de conciencia" (Op. cit., p. 147). Para definir el nuevo ciclo guilleneso y la nueva inspiración, habría que invertir estos términos: ya no significa una toma de conciencia; es satírica y es imprecatória.

SOBRE LA FICCION

(Al margen de Gabriel García Márquez)

por

JUAN FLO

La mujer se desesperó.

"Y mientras tanto qué comemos", preguntó y agarró al coronel por el cuello de la franela. Lo sacudió con energía.

—Dime, qué comemos.

El coronel necesitó setenta y cinco años —los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto— para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder:

—Mierda.

CeDInCI

Así concluye el relato de Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*. Se cierra con una palabra, que es también una exclamación, y que opera como cifra de la vida del personaje y al servicio de la cual parece estar cada momento anterior del relato. Una palabra que cierra la narración con el desenlace de una peripecia que no es ninguna de las dominantes, o mejor, que es todas ellas refractadas y convergentes: la expectativa de la pensión, el resultado de la riña de gallos, o aún, en un horizonte lejano, la revolución futura. Sin embargo ninguna de ellas pierde sentido, sino que, ceñido en sus límites, el relato desborda sobre otros acontecimientos inminentes (así como recoge los deshinchados fragmentos de diversos pasados o los ecos con sordina de otras situaciones presentes). Para otros propósitos sería indispensable insistir en la manera sabia con la que García Márquez consigue reunir en el centro de su anécdota y su personaje los mundos concéntricos del pueblo, el país, su historia. Cómo, en términos de la deshilvanada presencia que impone la cotidianidad del coronel, se atisban otros mil relatos posibles, y cómo el procedimiento constructivo que abarca los otros relatos (desde *La hojarasca*, y en particular en *La mala hora* y *Los funerales de la Mama Grande*) entretejidos de referencias cruzadas, no es un expediente para la generación por partenogénesis, o una

voluntad ludo-artesanal como en Onetti, sino el modo de abordar diversos planos secantes (individuales y sociales, presentes y pasados) que nunca dejan de integrar, como vislumbres, por lo menos, ningún momento de su obra.

Mi intención, sin embargo, es la de hacer pie en este ejemplo sólo para realizar algunas reflexiones muy generales sobre la naturaleza de toda ficción, las que pueden extraerse de esta observación trivial: con una respuesta que es solamente una palabra se realiza un hombre, un personaje, pero con esa palabra se cierra también el relato, con ella también éste se cumple y culmina. Si el coronel necesitó toda su vida, minuto a minuto, para proferirla, el autor necesitó toda la narración, frase a frase, para consignarla. En ella resuena el mundo de miseria, desgaste, decadencia, dolor, en que vive el coronel y el ámbito más amplio de corrupción, traición, violencia de su pueblo y de su país, la decepción de todas sus expectativas, y el humor preciso y su candor, su sobria dignidad y su entereza que alcanza con su última réplica el verdadero temaño. Y resuena también la fecalidad simbólica de la estación lluviosa y su húmeda pudrición, de la flora intestinal desatada o de la humillación frente al asesino de su hijo por cuyos ojos es tragado, triturado, digerido y expulsado. Sospecho que la mayor tentación será ver aquí una ejemplar adecuación entre forma y contenido, un ajuste entre la construcción literaria y la anécdota, un isomorfismo o mejor homomorfismo (1) entre la significación y la estructura artística, entre la intención expresiva y los medios que la comunican. Es en esta cuestión que quiero detenerme.

Si partimos de que toda proposición o serie de proposiciones verdaderas guarda un cierto homomorfismo con la situación objetiva (lo que no implica, por cierto, adoptar el atomismo lógico del *Tractatus* de Wittgenstein) y si eliminamos el problema de las relaciones de significación entre pensamiento y lenguaje, entendiendo por proposición el complejo lenguaje-pensamiento en su conjunto, tendremos que toda proposición en su uso práctico, cotidiano o científico, en tanto verdadera (y su aplicabilidad le exige pretender serlo o integrar un contexto que lo pretenda y que justifique la función de su mendacidad o hipoteticidad) será homomórfica respecto de lo que llamaremos su objeto o correlato intencional, es decir respecto a lo mentado. Su capacidad operatoria será función de la docilidad con la que se deje troquelar por ese objeto, es decir, que deberá ordenar y elegir sus elementos dentro de las relaciones posibles a ese lenguaje-pensamiento, según el objeto y las relaciones de éste.

Pero un conjunto de proposiciones puede no ser reflejo homomórfico de una situación objeto. Es el caso de la ficción. Cuando

(1) Uso homomorfismo en vez de isomorfismo para preservar la mayor o menor justeza posible de una correspondencia estructural, en la medida en que a un cierto elemento de un sistema pueden corresponder, sin posibilidad de distinción, más de uno de otro. Cuanto menor sea ese conjunto de elementos indeterminables (núcleo del homomorfismo) más perfecta será la correspondencia estructural.

una proposición opera en el plano de la ficción, su significado (en el sentido de objeto o correlato) no es el mismo que el de la misma proposición en el uso cotidiano científico. No se trata, por otra parte, como lo sostiene Della Volpe, de que en un caso, el uso vulgar, el lenguaje sea omnitextual, y en otro, el poético o literario, contextual, desde una perspectiva que distingue ambos como diferenciables sólo "técnicamente", es decir por su uso y sin hacer referencia a la relación que tienen con la realidad. Si el lenguaje de la ficción es contextual, es justamente porque opera construyendo su propio mundo de objetos. Si el vulgar es aparentemente omnitextual, es justamente porque su sentido depende verticalmente, diríamos, de la relación homomórfica con su correlato objetivo más que de la relación horizontal con otros conjuntos de proposiciones. Si el científico es omnicontextual es porque su relación vertical con una objetividad preexistente está mediada por la reinterpretación sistemática de ese correlato que exige un contexto ilimitado. Es por esto que la omnitextualidad de una proposición vulgar tiene un límite que es su ingreso en un contexto de ficción. Toda vez que una proposición abandona el plano de su referencia a situaciones objetivas (o subjetivas, pero que, en tanto que otras que el acto de lenguaje-pensamiento que las mienta y les es homomorfo, son sus objetos) e integra el nivel de la ficción, cambia de significado o correlato.

Llegados a este punto tiene sentido preguntar: ¿el lenguaje de la ficción tiene un objeto, de tal modo que podamos aceptar un homomorfismo entre la forma y la fábula tal como el que parecía ostensible en el texto de García Márquez del que partimos?

No es oportuno rediscutir la situación ontológica y psicológica de lo ficticio, lo imaginario, lo fantástico. Es asunto debatido desde la condena de *La República* y la rehabilitación de la *Poética* hasta la *Psychical distance* de Bullough o los análisis fenomenológicos, psicológicos como el de Sartre, o estéticos como el de Dufrenne. Sin perjuicio de esa discusión, parece evidente que el correlato de la proposición de ficción solamente existe por la proposición que lo propone. Si pretendemos aislarlo comprobamos que sólo podemos repetir, como en una galería de espejos, actos de lenguaje-pensamiento que lo mientan. Quizá es posible un modo de consideración que permita descubrir en su independencia este correlato: la serie de aproximaciones a un significado que encontramos en los sucesivos intentos de un autor que busca comunicar algo, que sólo poco a poco consigue incorporar a su lenguaje. Obsérvese que, de todas maneras, en esos actos sucesivos el correlato mismo se va modificando y que, en cada caso, las proposiciones y su objeto son inseparables, en tanto que lo que aparece como distanciado no es otra cosa que un amorfo subjetivo, que operó como factor determinante y no como situación objetiva mentada. De todos modos podría hablarse en ese caso, —aún cuando considerados puntualmente, no haya distancia entre cada conjunto de proposiciones y su propio correlato—, de una familia inte-

grada por diversos conjuntos, y el centro que reúne a esos diversos conjuntos de proposiciones de ficción, y nos permite agruparlos como secuencia o gama o proceso de búsqueda expresiva, podrá ser abstraído como núcleo de significación, como núcleo-objeto de esos actos de lenguaje-pensamiento.

Sin embargo, ni siquiera con este expediente, es posible responder afirmativamente a la pregunta formulada más arriba, respecto de si el lenguaje de la ficción tiene un objeto de tal modo que podamos aceptar un homomorfismo entre la forma y el material temático. Digo que no es posible responder afirmativamente en la medida en que es el homomorfismo de una familia de proposiciones el que permite hablar de un correlato común y no, en cambio, el homomorfismo con un correlato preexistente el que puede emparentarlas. Concluirémos, pues, que no es posible proponer una correspondencia estructural entre la forma literaria y sus contenidos o correlatos, o dicho de otra manera, que no hay lugar para la noción de homomorfismo entre proposiciones y objetos intencionales en el plano de la ficción.

Sin embargo en nuestro punto de partida creíamos haber detectado una correspondencia de este tipo y seguramente en algún nivel deberá hallarse aunque no sea en aquél en que creíamos descubrirla. ¿De qué manera podemos reinterpretar aquel ejemplo? Creo que eso es posible solamente en la medida en que ubiquemos la ficción en su correspondencia con la realidad.

La proposición de ficción necesariamente depende de la realidad, no solamente en tanto producto psicológico que también integra la realidad, sino también en tanto sistema lingüístico-conceptual, ya que, necesariamente, utiliza materiales del sistema y ese sistema se ha constituido como instrumento que opera en relación con la realidad, no es un sistema constituido para mentar objetos ficticios. Estos materiales comunes son los que permiten un regreso de la ficción a la realidad, es decir que hacen de ésta algo no absolutamente heterogéneo respecto de aquélla y aún eventualmente confundible con aquélla bajo diversas formas o grados de participación (al límite Don Quijote ante el retablo de Maese Pedro). Pero esto señala simplemente las condiciones que posibilitan una participación entre los dos niveles en tanto ambos operan con un equipamiento lingüístico-conceptual común. Mas lo que importa, sobre todo, es comprender qué función corresponde a este uso ficticio del lenguaje-pensamiento, es decir, en qué medida su existencia en la realidad se explica por una efectiva vinculación funcional con esa realidad.

Vamos a postular simplemente, porque no es del caso detenernos aquí a justificarlo, que la ficción (en particular como literatura, como arte) es la organización de la experiencia lábil, amorfa, fracturada, de los diversos niveles de nuestra existencia, que solamente se vuelve autoconsciente y comunicable mediante un esfuerzo de estructuración e información del cual la modalidad más rica y comprensiva es justamente la que proporciona el arte, en nuestro caso,

la ficción literaria. Es esta función organizadora de la experiencia de lo real que asumimos para la ficción la que explica la existencia que llamaremos biplanar de la misma, la existencia de la fábula o el personaje como entidades no reales por un lado y también como estructuras organizadoras de la realidad por otro.

La ficción reordena y vuelve unitaria y autoconsciente nuestra experiencia informe y atómica; en ese sentido ella no es (en tanto unidad pensamiento-lenguaje-objeto mentado) enteramente homomórfica con la experiencia, sino en la precisa medida en que esa experiencia y esa ficción están a su vez integradas por organizaciones previas lingüístico-conceptuales. Pero en tanto la ficción es organizadora, es decir genera nuevas configuraciones de la experiencia, comporta, más que un homomorfismo con aquélla por adaptarse a su estructura, un homomorfismo de aquélla, en tanto le impone un nuevo modo ordenado de asirse, de aprehenderse: es la experiencia, entonces, la que se vuelve homomórfica de la ficción.

Desde luego que todo esto exige ser proseguido en una dirección menos formal que nos permita señalar de qué modo actúan ciertos factores (ideológicos, dependientes de un modo dominante de la conciencia social en un cierto estadio de la sociedad, o meramente estilísticos, según el equipo de formas que una tradición ofrece para usar o destrozarse) y cómo gobiernan un proceso de organización y autoconciencia de la experiencia global cotidiana. Me limitaré a señalar que ese engarce de la ficción en la realidad, esa operación estructuradora de la experiencia, puede proponerse (u obtener) diversos grados de amplitud o comprensividad (de *La guerra y la paz* a una pequeña narración de Kafka) y que desde luego no hay una meta que corresponda a la organización definitiva o acabada. De ahí que una obra que reordena la experiencia en cierto nivel puede estar consolidando las formas más perimidas a un nivel distinto, y esto a veces no como mera contingencia o accidente.

Pero volvamos a nuestra primera cuestión. ¿En qué queda aquella presunta correspondencia estructural entre un tratamiento formal y un contenido temático? No es, según vimos, definible en términos de homomorfismo entre lenguaje-pensamiento y objeto ficticio; no lo es, tampoco, estrictamente, entre el complejo lenguaje-pensamiento-objeto ficticio, por un lado, y realidad por el otro. Sin embargo hemos indicado que este complejo es biplanar: existe en tanto ficción (es decir otro que lo real), pero existe en tanto proviene de previos materiales que son homomorfos de la realidad y vuelve a ella como reorganizador de la experiencia. La correspondencia que percibimos ocurre solamente en tanto que la estructura de aquel complejo nos proporciona un modo satisfactorio de comprender una experiencia de la que ese complejo nos ofrece un modelo. De aquí la paradoja de que sintamos como profundamente realista sólo una literatura laboriosamente organizada. Es así que la ilusión que lleva a creer que un cierto material anecdótico se realiza artísticamente en la medida en que esté sabia-

mente estructurado por un cierto tratamiento literario, encubre la actividad de la ficción como comprensión de la experiencia unificada de lo real. Y si la ilusión es posible es en tanto percibimos una voluntad de forma en todo texto literario y podemos aún señalar (como sería posible hacerlo significativamente en el trozo de García Márquez que pretexto estas líneas) los modos de elegir, aludir, concentrar, variar, corresponder, es decir lo que hace con mayor o menor fortuna todo análisis literario textual. Pero el homomorfismo, o la correspondencia estructural no ocurre *dentro* de la ficción, entre su correlato ficticio y las proposiciones que lo mientan, sino *más allá* de ella. Sólo si saltamos por encima del texto no caeremos en la tentación de doblar en él un mundo de ficción y un modo de expresarlo, y todo salto de esta naturaleza nos hará caer inexorablemente en la realidad y nuestra comprensión orgánica de la misma.

LA OSCURA FORMACION DE UN POETA

En 1907 Gabriela Mistral cumple 18 años. Desde 1905 es ayudante magisterial en escuelas rurales. Ha ejercido en los pueblos de La Compañía y La Cantera, siendo trasladada en 1907 a La Serena con un puesto en el Liceo de Niñas. Para entonces publica preferentemente prosas, en los periódicos provincianos: "*La Voz de Elqui*" y "*El Coquimbo*" que aparecen en La Serena. Al año siguiente su nombre es incluido en el volumen *Literatura Coquimbana* por Luis Carlos Soto Ayala.

Estamos en el período de formación intelectual del poeta y también, de conformidad con sus críticos y biógrafos, en el de algunas experiencias fundamentales para su obra, en particular la que dará motivo a sus famosos "Sonetos de la Muerte" que en 1914 le ganarán el premio en los Juegos Florales e iniciarán el reconocimiento público de su poesía.

Puede tener interés, por eso, el análisis de una libreta donde Gabriela Mistral coleccionó, durante los años 1907 y 1908 algunas de las composiciones, en prosa y verso, que entonces escribía. Se trata de una normal libreta de apuntes de hojas rayadas sin numerar, formato 25 x 20, en cartóné, con una etiqueta de la casa "C. Kirsinger & Cía. / Valparaíso y Santiago / N° 283473" y que en la primera página lleva cruzada su firma manuscrita: Lucila Godoy. Esta libreta es propiedad de la novelista chilena Marta Brunet, a cuyas manos llegó hace dos años en Montevideo, por donación anónima. Una persona que no se identificó se la entregó junto con tres fotos de Gabriela Mistral pertenecientes a diversas épocas de su vida.

El interés artístico del material es nulo. Es, en cambio, estimulante, para seguir desde la intimidad la formación espiritual y poética de un escritor, en ese momento oscilante de la juventud cuando empieza a orientarse de modo definitivo. De ahí que configure un aporte para ver su mundo literario de entonces y, sobre todo, para ver el desarrollo de una psicología compleja.

1. DESCRIPCION. — Tres sectores nítidamente diferenciados componen el cuaderno: A) Un conjunto de textos literarios en prosa

y en verso que ocupan las 31 primeras páginas sin numerar. Son doce composiciones, de las cuales dos en verso, fechadas entre enero de 1907 y enero de 1908, en *La Serena*. El último texto es de distinta letra que los anteriores. El penúltimo, caligráfico, podría ser de otra mano. B) Un conjunto de 17 textos críticos copiados de revistas de la época, en especial "*Zig Zag*", que abarcan las siguientes 76 páginas sin numerar. Incluyen 14 retratos de los autores comentados, pegados en el borde de la libreta, al iniciarse los respectivos artículos. C) Tres páginas de anotaciones varias donde se encuentran dos listas numeradas de títulos de composiciones literarias de la autora: una incluye 55 títulos, con sus correspondientes fechas, que van de 1904 a 1908 y entre las cuales están nueve o diez (alguna atribución es dudosa) de los originales contenidos en la sección A; una segunda lista con 25 títulos, fechados de 1908 a 1909, que incluye nueve pertenecientes a la primera y 16 originales. Puede sospecharse que se trata de una simple enumeración de obra realizada o, en el segundo caso, del proyecto de sumario de un libro.

2. FORMACION INTELECTUAL. — Las dos composiciones poéticas señalan la influencia todopoderosa de Bécquer y acaso, como ha apuntado para este período Raúl Silva Castro (1), de Manuel Acuña. Al primero pertenece la ordenación métrica, la temática y las formas estilísticas, de la composición "De la vida" (set. 24 de 1907).

Los días pasarán, y de mi lado
te arrancará el destino;
Mas de mi alma, tu afecto imponderable
no arrancará el olvido.

Mi peregrina imagen de tu mente
se borrará del todo;
y en tu vida seré menos que un sueño:
fugaz fantasma torvo.

Todo pasa y se olvida; el alma es frágil;
el tiempo es niebla y borra
en el paisaje triste del pasado
las más grandiosas formas.

En la prosa la influencia dominante sigue siendo la de Vargas Vila. Como es sabido, en el volumen *Literatura Coquimbana*, Luis Carlos Soto Ayala transcribió fragmentos de una carta donde Gabriela Mistral afirmaba su devoción por el desmelenado colombiano: "Hace tres años que publico artículos. Y hace dos que el Arte me fue revelado en la persona de un libro, de un libro adorable de Aquel que es mi Maestro y al que profeso una admiración fanática, un culto ciego, inmenso como todas mis pasiones: Vargas Vila" (2). Entre el material

(1) RAÚL SILVA CASTRO. — *Estudios sobre Gabriela Mistral*. Santiago de Chile, *Zig Zag*, 1935, p. 5.

(2) Cit. por AUGUSTO IGLESIAS. — *Gabriela Mistral y el modernismo en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1950, p. 13.

de la libreta se encuentra una composición titulada "A Vargas Vila", fechada en junio de 1907, que dice:

"Dicen que eres un loco: es cierto; tienes la locura sublime y adorable del genio.

Critican tu orgullo: las cumbres son naturalmente altivas, como los árboles gigantes y las cúpulas soberbias. Eres único: como el sol. Hay en otros fulgor, pero no igual al tuyo; habrá más belleza, pero no más grandeza. Tu vida es de infortunio: no falta a tu ser esa otra condición imprescindible de los colosos: la desgracia".

En Vargas Vila encontraba, aparte de la justificación egotista, el impulso confesional ardiente que en su caso personal no hacía sino testimoniar su soledad. Bajo el título "Correspondencia artística" escribe en su libreta una a modo de carta al autor anónimo de una composición aparecida en un periódico, reclamando fervorosamente que revele su identidad, ya que por su obra le resulta un ser afín. Allí expulsa una devoción casi religiosa por la cultura que parece muy explicable en un poeta, solo, en una ciudad de provincia, ya que esa devoción, que posteriormente teorizará en "El arte" de *Desolación*, con aire de autonomía ideológica, funciona como un *ersatz* del afán de comunicación personal. Dice:

"Adoradora fanática del Arte, siendo él mi única pasión, mis sueños, mis anhelos y mis delirios sólo por él, no puede proporcionarme felicidad sino lo suyo. Leer un bello libro o hablar con un verdadero artista, han sido ventanas inefables para mí; y como apenas después de recorrer un kilómetro de catálogo, encontramos una obra digna de la preciosa donación de nuestro tiempo, después de ver el desfile inmenso de literatos que pasan por las columnas periodísticas, apenas si uno nos atrae hasta arrancarnos la caricia de una alabanza: los verdaderos artistas son tan raros como los verdaderos diamantes. Así, pues, muy pocas veces he gozado de la charla literaria, que como yo la sueño es algo encantador y deleitante, algo sublime y dulce: inefable [...]."

La referencia a las "columnas periodísticas" sirve para filiar la alimentación literaria más abundante de la joven, y quizás explique la diligencia con que copia los artículos sobre escritores europeos y nacionales que encuentra en diarios y revistas.

La serie que se encuentra en la Sección B de su libreta no responde a selección que transparente gusto personal. Es la simple acumulación de informaciones sobre autores y escuelas que le pueden servir para su formación intelectual o para alguna eventual tarea magisterial. Basta enumerar los títulos: "Sully Prudhomme", "François Copée", "Paul Deroulide", "Don Andrés Bello", "Sobre Olmedo", "Edmundo De Amicis", "Joris-Karl Huysmans" (autor, Francisco Contreras), "El general Mitre", "Edmundo De Amicis" (dos artículos, uno de "*El Mercurio*" y otro de "*Zig Zag*"), "V. Blasco Ibáñez", "Ouida", "El Marqués de Segur", "Rudyard Kipling", "Impresiones de la literatura española contemporánea: G. Martínez Sierra", "Brunetière", "Las pasajeras", "Giosué Carducci, el clásico".

La arbitrariedad de la enumeración equivale a la de la normal información periodística sobre personalidades muertas, libros aparecidos, sucesos literarios, dentro de los temas habituales de la época. Es el ascenso a la actualidad, en un país marginal, de la literatura recibida u oficialista. No se puede creer que este material influyera en su formación, más allá del plano de mero conocimiento externo de las actualidades, pero es ingrediente de la cultura de un intelectual a partir del desarrollo de la prensa en la segunda mitad del XIX y sugiere la parvedad de la preparación de Gabriela Mistral en este período provinciano.

En este mismo capítulo debe anotarse que ni en las composiciones de esta libreta, ni en las de la misma época que transcribe Augusto Iglesias (1) se observa rastro de la influencia bíblica, en particular del *Antiguo Testamento*, cuyos orígenes, según la autora, están en los años infantiles (2). No sólo no se encuentran las lecturas que darán la tónica altiva, dramática y austera de *Desolación*, sino que tampoco es perceptible la fe conflictual que allí la distingue, y más bien presenciamos una difusa inclinación agnóstica. Ejemplo, en "De la vida", esta estrofa de acento campoamorino o bartrinesco:

Yo quisiera creer; de la existencia
la fe, aliviana el fardo;
yo debiera creer: ¡ay! pero el mundo
conozco demasiado.

O esta armonización de amargo vacío interior y de paisaje nocturno, a la manera romántica, en la composición "Noche de invierno":

"Es en la tierra la estación que es en mi alma mucho tiempo, y como en mi vida, reina la amarga noche.

Abierta la ventana de mi cuarto muestra hacia afuera el vacío negro en el que cae la lluvia, silenciosa y triste como caen al polvo las cosas infortunadas: las hojas secas y las lágrimas [...]"

De las influencias que menciona en su poema "Mis libros" (3) sólo comienza a abrirse paso la de Amado Nervo, aunque también

(1) AUGUSTO IGLESIAS. — Ob. cit. pp. 20-22, con transcripción de los poemas a Lola Molina. El título de uno de ellos, "Flores Negras", está incluido en la primera lista de composiciones que aparece en la Sección C. de la libreta.

(2) Entrevista con J. Inostrosa en la revista *Yea*, Santiago, setiembre de 1954, parcialmente transcrita por Fernando Alegria, *Las fronteras del realismo. Literatura chilena del siglo XX*. Santiago de Chile, Zig Zag, 1962, pp. 143-4. Por su parte Alone, en "Historia de Gabriela Mistral", prólogo a Gabriela Mistral: *Antología*, Santiago de Chile, Zig Zag, 1957, soluciona el problema colocando la influencia de la Biblia con posterioridad a la de Vargas Vila ("...contra la influencia de Vargas Vila apareció en su senda un correctivo poderoso y, como los caminos de la Providencia son inescrutables, llegó por la inesperada vía de una señora no muy segura del cerebro: su abuela..." p. 10). Aunque históricamente es esto lo correcto, la influencia bíblica es posterior a la vergusvilca y debe situarse a partir de 1910, no como la historia idealizada que G. Mistral contara, sino como una asunción adulta de orientaciones artísticas cuya motivación en el campo de la psicología del arte queda por estudiar. Comprueba la cautela necesaria para manejar las declaraciones de la autora.

(3) En *Desolación*, Santiago de Chile, Nascimento, 1923, p. 53.

ella sólo se hará nítida más tarde (1) y aquí aún se sume en la trivialidad de los modernistas sentimentales.

3. FORMACION PSICOLOGICA. — Otro interés de la libreta es la luz que arroja sobre la personalidad de Gabriela Mistral. A los 18 años una psicología está ya estructurada, pero sus manifestaciones, por ser más directas y primarias, resultan más transparentes que las que posteriormente asumirá en el comercio social de la época adulta. Dos notas complementarias se revelan aquí: por un lado una aguda sensación de soledad que nace de un estado de frustración afectiva casi lancinante, por otro la asunción de un "super ego" altivo, orgulloso, desafiante, que merced al atajo de la consagración al arte la coloca en la altura, por encima de los restantes seres humanos a quienes devuelve desprecio por desprecio y, en ese proceso imaginario, humilla.

En "Insomnio" testimoniará su soledad:

"Como el sueño es consuelo no viene a mí, y porque el insomnio es suplicio, yo lo poseo. La lámpara agoniza, y yo viendo sus parpadeos moribundos pienso en tantas cosas lúcidas que así se han apagado en mi vida: la fe, la esperanza. Y pienso: ¿Qué haré, despierta y sin luz en esta noche tan larga y tan negra? [...]"

Acrecienta esa soledad la conciencia del bien perdido y la consiguiente evocación del pasado feliz "nella miseria". Así, en "Noche de invierno":

"¿Dónde estás? ¿Qué hacen tus ojos en estas horas? ¿Qué tu corazón? ¿De qué te habla a ti esta noche trístísima, casi amarga, cargada de tenebrosidad, grave de silencio? [...]"

Asimismo ella genera el ansia de comunicación fraterna, que revela una "Carta íntima" dirigida a una "dulce compañera de otros días". Este infortunio es el punto de partida de la asunción altiva, manejando la concepción romántica del poeta condenado, quien restablece el equilibrio con la sociedad, y aun la vence, a través de la creación artística. Así se lo observa en la página transcrita sobre Vargas Vila, y, en forma más personal, en otra titulada "Orgullo" que parece nacida de la burla que "escritorzuelos de crónica y sabios de gabinete", según la expresión de Soto Ayala, hicieron de las primeras composiciones de Lucila Godoy (2). Paralelamente a la carta que remitiera a Soto Ayala y de la que éste diere noticia en su libro, fechándola en mayo de 1907 en La Serena, dice:

"El insulto, la calumnia, el odio, son las nubes de polvo que levanta a su paso el brioso corcel triunfo: yo sonrío de orgullo infinito viéndolas nublar mi horizonte.

El ultraje me ha hecho bien: como el golpe del mazo al acero me ha abriellado; al verme insultada frenéticamente yo me he sabido "diosa", pues tal delirio sólo he visto en la blasfemia.

(1) AUGUSTO IGLESIAS. — Ob. cit., p. 233.

(2) AUGUSTO IGLESIAS. — Ob. cit., p. 14.

Ya lo he dicho: "El rayo de la ira sólo hiere las altas cabezas; el mar sólo azota sobre los altos riscos soberbios e impisables; la calumnia mancha aparentemente: como la nube mancha al sol".

No me ha asombrado el ver mi nombre triturado por la Bestia ridícula e infeliz: la flor que es cantada por la lira de oro, llevada al rostro por mano augusta y donada al altar magnificente y al salón regio, también es tocada por la inmunda "babosa" y pónanse sobre el nécar de su corola insectos repugnantes.

Yo dejo que me brinden su lodo los "hijos del pantano": no de sus manos espero el néctar; que me silbe el crótalo: no de él aguardo la nota armoniosa que pertenece al ave.

¡Vengan los miserables! Lleguen al pie de mi zócalo y al verlo todo rosas escálenlo para envilecerlo; yo les permito que toquen su oro: puede que al descender lleven algo lúcido; que rocen los pétalos: puede que gotas de ambrosía caigan sobre sus cuerpos asquerosos.

Alrededor de la hormiga formad un tumulto inmenso y haced que me vean "coloso" los lejanos, que es lo que deseo. Haced de vuestros gritos un vocerío como de mar en furia, que más potente que mi voz, me denunciará a los remotos".

Más que la muestra de ingenua y retórica defensa de una sensibilidad herida, de su grande amor propio humillado, importa percibir el matiz paranoico que distinguirá tantos textos adultos de la escritora y que a partir del premio Nobel alcanza extremos (1). No nacieron de un debilitamiento de condiciones intelectuales en su edad mayor sino que son la manifestación de las tendencias de una psicología que ya en los años juveniles se expresa en la intimidad.

Podría observarse que esta actitud psicológica no necesita sino revestirse del estilo del profetismo hebreo para animar los mejores poemas de *Desolación*. "De su frustración se eleva a lo sublime" dice Alegría (2). Estamos en esa típica operación compensatoria, que ofrece la literatura en el campo de la psicología del arte. La grandilocuencia, el alto patetismo, la admonición profética, la voz sinaítica, la condena o el perdón —que son ambos testimonios de una misma ilusoria grandeza ensoñada desde la cual dispensar el bien y el mal como Dios— así como la retórica, surgen en la palabra escrita como seudorealidades, voluntaria, tenazmente construidas, para compensar la quiebra de las auténticas relaciones humanas y en particular las vinculaciones de una mujer joven con el mundo social al que intenta integrarse con derechos. Un poco a imagen del análisis que hiciera Huxley de las fuentes de la humildad de San Francisco, puédesse rastrear, más allá de la cobertura religiosa de los poemas de *Desolación*, la concepción paranoica del mundo de Gabriela Mistral, y sus orígenes psicológicos.

4. EL DRAMA AMOROSO. — Este período de la vida de Gabriela Mistral es el que ha motivado mayor interés de la crítica chilena. Dice Julio Saavedra Molina: "Tenía ojos verdes y manos tan

(1) Véase la carta que transcribe Alone en su libro *Los cuatro grandes de la literatura chilena durante el siglo XX*. Santiago de Chile, Zig Zag, 1963, p. 154-161, y las opiniones que recogiera Germán Arciniegas durante la estadía de G. M. en Brasil.

(2) FERNANDO ALEGRÍA. — Ob. cit., p. 139.

poco campesinas que alguien las comparó con un lirio. En cuanto a seducción, más bien esfinge que ninfa. Durante este noviado fue cuando se inició en 1906 el suceso sentimental a que se refiere gran parte del libro *Desolación* en el cual la poetisa ha dejado entrever diez años y más de la historia toda interior, de una gran pasión amorosa, vuelta drama por la muerte de uno de los protagonistas y el desconcierto afectivo del otro" (1).

Se refiere al episodio de los esquivos, inseguros amores de Lucila Godoy con Romelio Ureta, el conductor de trenes del Valle del Elqui, que se suicidara por una deuda en noviembre de 1909, dándole asunto a los "Sonetos de la Muerte". Es el único episodio amoroso en la vida de Gabriela Mistral (2) y ya desde 1914 se arrojó sobre él la curiosidad pública y el afán novelador de los biógrafos. A este episodio, comentado de varias maneras por la crítica, contribuyó Gabriela Mistral aunque muy tardíamente, poco antes de su muerte, en un par de declaraciones: las que hiciera por 1917 a Jerónimo Lagos Lisboa, y éste recién publicara en 1957 (3) y las hechas a Jorge Inostrosa, publicadas en 1954 (4). Según las primeras, todo fue así: "Nos amábamos de verdad. Un mal día rompimos. Yo tenía entonces un carácter irascible: tan fuerte hablábamos uno y otro en la pieza en que discutíamos que mi madre se impuso y lo despidió. Pasó el tiempo y los míos creyeron que yo estaba muy tranquila. Transcurrieron cinco años en los que, cuando nos divisábamos, huíamos uno del otro. Nos odiábamos. Y estuvimos viviendo casi en la misma casa. Él ocupaba una pieza en los altos y precisamente bajo su pieza estaba la mía...", etc., etc. El texto de Inostrosa es bastante diferente: no incluye pasiones atormentadas, ni tensiones diarias, y sólo se reconoce que fue el recuerdo del suicidio que motivó los sonetos. Alegría se pregunta: "¿Será posible rescatar alguna vez los «Sonetos de la Muerte» y «El ruego», de la crónica roja de la poesía?". Evidentemente es difícil. Veamos qué contribución presta la libreta de composiciones originales que venimos analizando, y que cubre el año 1907.

Aunque el material confesional (y literario, pues no se trata de un Diario íntimo sino de un cuaderno que reúne composiciones literarias) cubre los doce textos reunidos, no hay ninguna referencia que, con claridad, pueda aludir al ferroviario Romelio Ureta, a los desencuentros amorosos, rencores, tensiones, engaños, despechos, a que alude la leyenda. Sólo, en la segunda lista de títulos de composiciones de la Sección C hay uno que puede llamarnos la atención. Dice simplemente: "Monólogo de un suicida".

(1) JULIO SAAVEDRA MOLINA. — *Gabriela Mistral: su vida y su obra*. Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1946, p. 9.

(2) Salvo el que anota Gabriel González Vera en *Algunos*, Santiago de Chile, Nascimento, 1959, p. 129.

(3) Citado por ALONE, prólogo a *Antología* de Gabriela Mistral.

(4) Citado por FERNANDO ALEGRÍA, ob. cit., p. 146.

Si el año 1907 es dramático para Lucila Godoy, no parece serlo por los motivos tantas veces publicitados, sino por la soledad —falta de amistades profundas, seres afines— en que se encuentra. En una "Carta íntima", dirigida a "Dulce compañera de otros días", a quien le escribe "desde mi nuevo hogar" —por la datación, al pie, debe entenderse La Serena, a julio de 1907, a no ser que se trate de un artillugio literario— escribe:

"No te he olvidado: no se olvida a las hermanas y tú lo eres. Y nuestra hermandad viene de cosas altas y sagradas: el espíritu y el dolor.

No me has escrito porque yo no lo he hecho. Si tu olvido es de la índole del mío no me entristece ni me duele que perdure. Causa mi silencio el mar de confidencias que tengo que hacerte, y que en una hoja de papel mal puede encerrarse: prefiero guardarlo todo a verterte aquí unas cuantas gotas. Será después, en días que tendré vacantes y te consagraré con sus noches respectivas para que puedan bastar. Cuando lo vaciaré con deliciosa calma en tu pobre pecho que apenas respira repleto de su hiel y que aún quiere ser vaso de la mía!

¿Mi vida?

Su fondo no cambia, permanece igual. No hacen variar su naturaleza los nuevos seres que la cruzan. Las lágrimas siempre mis hijas, las siento sí más amargas desde que ruedan solas, no como allá en las horas de fraternidad dolorosa, a la par con las tuyas.

Cambia la existencia de los seres como cambian los cuerpos que los años y los pesares marcan con tristes señales, pero no el espíritu que solo experimente desarrollo en su orgasmo.

¿Y tú?

Dime que eres menos triste para que yo pueda esperar también que algún día, depuesto el fardo bárbaro, la sonrisa sea huésped de mi boca [...].

Vacía con la pluma lo que vaciabas con los labios: escríbeme tus tristezas. Háblame también de las cosas de mi vida que allá quedaron y me son queridas; háblame de mi hogar, ¡oh! esa mi cabaña que cerca al mar, entre las rocas, semeja un nido de gaviotas. ¿Has visto alguna vez vagar una sombra en torno de ella? Mi alma ha ido allá [...].

Otros dos textos pueden emparentarse con el precedente. Uno titulado "Íntimas" y dedicado "A Ella «La única»" (datado: La Serena, octubre de 1907) que está escrito con letra caligráfica algo distinta, por lo mismo, de la habitual vuela pluma del cuaderno. Dice:

"Ya sé que partirás; ya sé que tu paso por mi vida será breve como el de la estrella fugaz en el cielo por lo mismo que ha sido luminoso; ya sé que te arrancará de mi lado el mundo porque no puede soportar el ver que orea en mis mejillas la humedad del llanto y mi sombra ha clareado; ya sé que quedaré sin ti, como ya, en época lejana, quedé sin otros seres que eran carne de mi carne y alma de mi alma; eran yo misma; ya sé que en breve, ciegas estarán mis pupilas porque vas a desaparecer y eres mi sol, muda, enlutada mi lira; huérfana de su divina musa; ya lo sé: triste me lo confiaste y te escuché desesperada; venían a tus ojos las lágrimas: mi dolor era más grande que el dolor que llora. Mas decídmelo: Cuando desaparezca de tu vista, ¿desapareceré también de tu corazón? ¿Borrosa me verás con la mente como las tierras en que quedo con las pupilas? ¡Oh, la lejanía del

pasado! ¿Me olvidarás? No estarás a mi lado, pero estarás dentro de mí. Me privarán de verte con los ojos, ¿impedirán que te vea con el alma? Yo no te olvidaré [...].

El siguiente texto, que cierra la Sección A, es de escritura diferente a los anteriores, pero su datación —enero de 1908— puesta al pie con distinta tinta, es de Lucila Godoy, por lo cual lo utilizamos, ya que si no lo creemos de la joven escritora, entendemos que con ella tiene relación. Se titula "Carta íntima" y lleva esta dedicatoria: "A aquella que es mucho más que mi amiga, y algo más que mi hermana". Partiendo del *leit motiv* "Oh qué día tan triste" contraponen los días que pasaron juntas a los posteriores, vacíos, de la ausencia. El estilo es laxo y la adjetivación retórica. Los lugares comunes del sentimentalismo romántico abundan.

"Alejándome de la ciudad he llegado a ese camino solitario que en tardes de placidez dulcísima hemos andado juntas ¿recuerdas? Tu brazo se apoyaba en el mío, caminábamos a la ventura, fijos los ojos en el ocaso cuya belleza crepuscular dominábamos ampliamente; cosas íntimas te hablaba, mi vida, mi antiguo dolor, mi infortunio incomparable, revelados te fueron en estos lugares, a estas horas: y el consuelo, y la esperanza, y la ternura, conocidas fueron por mi alma angustiada y huérfana y conocidas como nadie quizás la ha escuchado ni recibido sobre la tierra [...]."

A cambio de referencias al ferroviario Ureta, este cuaderno testimonia los modos de una amistad apasionada, real o imaginaria, sobre el uniforme "background" que presta la dificultad de comunicarse, cuya fuerza así se redobla, en los años solitarios de la juventud. Aunque no se debe confundir literatura con diario íntimo, ni estilo sensiblero epocal con sentimientos verdaderos, estos materiales están lejos de la estampita escolar al uso. Manuel Rojas ha dicho: "en Gabriela Mistral hay un misterio, tanto en su leyenda de amor como en su vida privada"(1) y la crítica tradicional chilena que tanto se ha esmerado en establecer las relaciones vida-obra no ha ahondado el tema.

El sector de la poesía de Gabriela Mistral que mejor ha resistido el asedio del tiempo, es el que comprende los poemas de "Dolor" en *Desolación*. Para Saavedra Molina se trata de la directa trasposición de la historia de amor con Romelio Ureta; para Augusto Iglesias la apropiación por la poesía de los imposibles de la realidad ("un muerto que fue ajeno en toda realidad, y en todo ensueño mío"); para Alonzo la lección "inteligible" del dolor a través de la utilización literaria de la Biblia; para Fernando Alegría es el amor carnal derrotado y el amor a Cristo que la redime (2); Raúl Silva Castro,

(1) MANUEL ROJAS. — *Historia breve de la literatura chilena*. Santiago de Chile, Zig Zag, 1964, p. 114.

(2) Desarrolla esa tesis en *Genio y Figura de Gabriela Mistral*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

como de costumbre, no entiende nada. Esos poemas son un estallido de una feroz frustración y, como si se agotara la energía, el poeta no volverá a encontrar ese acento en los muchos años gloriosos de vida que le esperan. Los orígenes del desgarrado dramatismo de Gabriela Mistral están aún por explorar: eso exige un esfuerzo de sana desmitificación que corresponderá a la nueva generación de críticos chilenos.

Notas de *Angel Rama*.

CeDInCI

HORACIO QUIROGA EN SUS CARTAS

1. QUIROGA Y SU NACIONALIDAD.

Mucho se ha hablado sobre la nacionalidad de Horacio Quiroga. Los siguientes fragmentos extractados de cartas (1) que en los últimos años de su vida dirigió a César Tiempo (Israel Zeitlin) pueden servir para ilustrar la posición del propio interesado frente al problema de marras. No hay que olvidar un hecho: Quiroga escribe irritado en esos momentos por la actitud del gobierno uruguayo que lo había declarado cesante en su cargo de cónsul en San Ignacio. De todos modos parece tan evidente la ironía con que Quiroga se refiere una y otra vez a los sentimientos nacionalistas, como su voluntad de no ser considerado ni uruguayo ni argentino, sino rioplatense.

Misiones - San Ignacio, mayo 30 - 34.

Querido compañero Tiempo: Con tanto cariño como sorpresa acabo de recibir su carta. Visto es que los judíos van resultando más gauchos que nosotros. El gobierno del Uruguay me dio un fuerte disgusto, pues, sin decir *agua va* me privó de todo alimento. Acaso cunda también por allá la fama de rico que suele acompañarme. [...]

Tal libro vendrá al pelo para su editorial y su nombre, pues soy el perfecto rioplatense. [...]

Agosto 20 (1934).

Querido amigo Tiempo: Después de un intervalo inquietante recibí su carta última, por donde veo recibió Ud. los últimos temas del libro. Bien sea, y pasamos al asunto consular: de Montevideo me escribieron que el subsecretario de Relaciones afirmaba estar yo entre los primeros de la lista de cónsules a reponer. Que había influido poderosamente en esta decisión el petitorio de varios intelectuales argentinos. Como Ud. ha encarnado a los tales con tanta buena voluntad, es el caso de admitir que a Ud. sólo se debe la consideración ministerial precitada. Bien lo

(1) Los originales inéditos de H. Quiroga, de los cuales extractamos algunos pasajes, se encuentran en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, y nos han sido cedidos por el mismo para su publicación.

tengo en cuenta. Siendo a la vez un aspecto muy peregrino de esta situación, la circunstancia de que yo no soy ni uruguayo ni argentino, y Ud. no es argentino ni judío. Sabe nuestro común Señor lo que quiero decir. [.....]

Setiembre 13-34.

Querido Tiempo: Por fin pude conseguir un poco de miel, y remitido para su Srta. novia algo como turrón regional, de fórmula y fabricación mías. Ojalá guste a la interesada, pues así comenzaré a pagarle —véase cómo— algo de lo que le debo.

Tendría mucho placer de que mi libro apareciera en la sección argentina. Amorim es, desde luego, uruguayo puro. Adjúdíquele a él la cara nacionalidad. Si hubiera dificultades en asignarme el título de argentino, puede hacerse notar, aparte del carácter rioplatense de la editorial, mi campo de acción casi exclusivo argentino. Y como ahora andan en sentimentalismos rioplatenses, puede que venga de perilla mi dislocación, favorable y cara a ambas orillas. [.....]

Enero 30-35.

Querido amigo Tiempo: [.....]

Concurso nacional: Claro que me agradaría, si lograra salvarse el asunto nacionalidad. Por si no le hablé en otra de este asunto, va ahora: ¿Por qué no patrocinan Uds., los de la rioplatense, la rioplatinidad absoluta en literatura, y su derivado premios? Estando, como están por Montevideo, en tren sentimental al respecto, llegado es ahora el momento de probar tal sentimiento fraternal. (A) mi me convendría, va de suyo, y también a Ud., pues no le faltan candidatos entre sus editados. Es de pensarlo.

Y a propósito de Montevideo. Sé de perfecta buena fuente (palabras del ministro Arteaga) que se me ha excomulgado lisamente del arancel consular. Entre otros motivos, parece que no hay ambiente favorable para mí en las altas esferas, por mi argentinismo manifiesto. Caso perdido, pues. He iniciado las gestiones para la jubilación, y espero que no lleven la oposición gubernamental al punto de negarme el consulado honorario, a efectos del goce de la jubilación desde aquí. Así es, amigo, que a pesar de ello vuelvo a agradecerle sus molestias, y mucho más que éstas, por ser seguramente mayor, su buena voluntad. [.....]

Marzo 23.

Querido Tiempo: [.....]

Respecto de mi nacionalización argentina para optar el premio, no me tonta por veinte motivos, el primero de los cuales es que habiendo sido nombrado de nuevo cónsul (honorario, sin sueldo, por lo tanto), prefiero los \$ 130 m/n de la jubilación. Lo que sí podría hacer es pretender el premio uruguayo. Inícieme en los menesteres necesarios. Bien cierto es que aquí, aunque se me estime, se me pondrían mil trabas para darme un premio nacional: nacionalísimo, etc. [.....]

Diciembre 21.

Querido Tiempo: [.....]

Es el caso que tengo anteayer telegrama de Amorim, diciéndome se me ha concedido asignación de \$ 75. ¿Concedida —previa solicitud de la tal— o acordada motu proprio ministerial? Es lo que desearía que Ud. me averiguara ante sus amigos gubernamentales. Me decía en carta Amorim que por sugestión del ministro de gobierno yo debía solicitar dicha asignación al M. de R. E. Mas prefiero —bien se ve— no recurrir a ella, aunque lo haría sin desdoro. [.....]

Debre. 7-35.

Querido Tiempo:

No recuerdo si le dije alguna vez que sería bueno presentar *Más allá* al premio anual montevidiano. Visto que en el extranjero no puedo aspirar a aquellos, puede que en mi patria consiga algún tercero. Vae Victis! [.....]

2. QUIROGA Y SUS CRITICOS.

La edición de *Más allá* por la sociedad *Amigos del Libro Rioplatense* es uno de los temas centrales de la correspondencia entre Quiroga y César Tiempo. La impaciencia exasperada del escritor de 56 años ante las objeciones que provoca su último libro —él sabe que es el último—, su sobria satisfacción ante los elogios, su ansiedad, apenas atemperada por el sarcasmo, al comprobar que el libro no se vende, aparecen en estas líneas con la expresividad descarnada y franca, nerviosa y fuerte, que lo caracteriza.

Octubre 20-34.

Querido Tiempo: Como si los tormentos económicos no fueran suficientes, me llega por último correo la carta adjunta. Ruégole que haga saber a los interesados que el original que envié, si corto, es bueno y decente, y suficiente para hacer con él un honesto libro. Me duele un poco que se me tome la literatura al kilo, como en lo de Santiago. Casi ninguno de mis libros pasa de doscientas y pico de páginas. Cuestión de tipo un poco mayor, en último caso. Que no embromen allá. No he contestado directamente a la carta que le envié, por consideración a Ud. [.....]

Febrero 24 (1935).

Querido Tiempo: [.....] Este Gálvez anotó una vez que yo no sabía escribir. Que las únicas calidades de mi estilo eran concisión, energía y precisión. Ahí se las den todas a uno... [.....]

Marzo 5 (1935).

Querido Tiempo: [.....]

Bien el comentario de Boy. Menos bien el de *La Nación*. Hay en esa casa unos ratones envenenados que no me perdonan el que yo resulte autor interesante de leer. [.....]

Marzo 23 (1935).

Querido Tiempo: Llegada su carta del 16, y recibidos los diarios del Uruguay. Vamos viendo que la gente persiste en la pauta dada por *La Nación*: patología, etc.

Apena un tanto tanta incomprensión, en un libro que se llama *Más Allá*. ¿Pretenderán que hable de carreras? [.....]

Abril 7-35.

Querido Tiempo: [.....] Nada raro que no se venda M. A. No se vende hoy nada, fuera de lo que debería ser incomprable. [.....]

Abril 24.

Querido Tiempo: [.....]

La amable nota de *La Gaceta* excitó mi deseo de saber quién hizo la de *La Nación*. Si Ud. logra averiguarlo, me dará el gusto alguna vez de aludirlo en algún apólogo. No por malo, sino por burro. [.....]

3. QUIROGA Y SU MUERTE.

A mediados de 1934 Quiroga pasaba, aparentemente, por un buen momento de su vida. "Yo, bien de salud y ánimo", le escribía el 25 de agosto de ese año a Julio E. Payró (1). Le habían confirmado su jubilación, su libro estaba en camino de editarse, la enfermedad y el abandono aún no le amenazaban. Sin embargo, el 17 de julio, en una carta a César Tiempo, con quien no suele gastar confidencias muy íntimas, entre amables divagaciones sobre su jubilación, la obra realizada ("La suma de ciento setenta cuentos, lo que es una enormidad para un hombre solo"), su preferencia por la narrativa ("El teatro no es mi amor ni mi fuerte") y otras "quisicosas" (como él decía), se desliza una alusión a la muerte, que no deja de ser significativa. Es posible que no le dé a la palabra "póstumo" (que él subraya en el original) un sentido muy preciso. Pero en el episodio del cónsul en San Fernando aparece no sólo el narrador que paladea la anécdota sabrosa, sino acaso también su secreta, inconsciente, vocación de suicida.

Julio 17 (1934).

Querido compañero [.....]

...convendrá Ud. en que tengo mi derecho a resistirme a escribir más. Si en dicha cantidad de páginas no dije lo que quería, no es tiempo ya de decirlo. Tal es.

Más Allá: En correo anterior despaché el segundo y último lote de material para aquél. El libro será corto, ya se lo dije. También se me puede conceder este derecho póstumo. [.....]

Con lo cual, excelentísimo amigo Tiempo, me despido de Ud. (1) hasta la próxima, en que le enviaré la copia de Centurión. Dígame si Ud. es afecto al maní y a la miel. Después sabrá el por qué de la indiscreción. Un fuerte abrazo.

(1) Un cónsul del Uruguay en San Fernando se suicidó, dejando antes una carta tipo nota, al cónsul general, que terminaba así: "...se despide muy atentamente del señor Cónsul General hasta el otro mundo,

X TABARES" (creo).

4. OFICIO DE NARRADOR.

Se ha polemizado mucho acerca del presunto desaliño literario de Quiroga. Sin duda, para éste lo primordial no es el lenguaje, sino los hechos que narra. A su vez éstos suelen estar calcados de la rea-

(1) Ver: *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*, Montevideo, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1959, pág. 167. Prólogo y notas de Arturo Sergio Visca.

lidad, aunque sobre ellos se mueva libremente la fantasía. Pero aún en sus cuentos más realistas (y hasta verídicos) hay un trabajo de creación artística que importa destacar. Como ejemplo de la materia prima que sufre un proceso de elaboración literaria, compárese el siguiente pasaje de una carta a Luis Pardo con el episodio de la mordedura de víbora en "Un peón".

S. Ignacio, mayo 28-1913.

Querido amigo Pardo: [.....]

Este año las víboras han hecho de las suyas. Volvieron a mordirme otra sirvienta, sin éxito; por suerte. La muchacha, llorando de dolor, decía: "¡no me hallo con esta picadura!". Desde algún tiempo atrás se decía que cerca de casa —tres cuadas— vivía una yarará descomunal. Hace un par de meses fue vista en el sendero de casa mía a la de mi suegra. Al día siguiente pescó a una foxterrier de aquélla que alcanzó asimismo a vivir cuatro horas. Mi mujer, que la vio y curó —malamente, porque madama mi suegra no resistía a la inquietud de la perra con las inyecciones de permanganato— me dijo que los dos pinchazos de la víbora tenían una separación de tres o cuatro centímetros. Total, al otro día, de buen sol y viento (norte?), me fui a buscar la víbora. Lo curioso de esta búsqueda —y por eso se la cuento— es que tenía que hacerla en un yuyal de 60 cms., apartando con buena cautela el yuyo para poner el pie, y una vez en firme tantear [.....]. Mon dieu, al cabo de unos minutos los nervios se ponen de una cobardía única; el menor yuyo movido, la más vaga coloración en el suelo casi invisible, hace cosquilleo. Algo como la superstición que agarra en tal circunstancia al hombre menos supersticioso. Lo cierto es que estaba seguro de que el bicho tenía que estar infaliblemente por allí, y de aquí lo anterior. La encontré, por fin. Pasó por delante de mí, tocándome casi las botas, bien despacio. Se paró a mirarme, y le estropeé la cabeza con el machete. Tenía 160 de largo, buen tamaño para yarará. Le saqué 24 gotas de veneno. Algo de esto va en una nota para Romero. [.....]

En "Un peón" aparecen con pequeñas alteraciones los mismos hechos relatados en esta carta. Pero si comparamos los dos textos observaremos un proceso del que señalo a continuación algunos aspectos:

1) Mayor precisión y ajuste en el lenguaje del cuento. "Pescó a una foxterrier de aquélla", se convierte en "mi perra foxterrier [.....] había sido mordida en el hocico". "Lo curioso de esta búsqueda —y por eso se lo cuento— es que", se convierte en "Después de almorzar fui a buscarla". Expresiones demasiado familiares o disonantes en el contexto como "madama mi suegra" o "Mon dieu", desaparecen. "El bicho" se convierte en "la yararacusú", "la yayará", "la víbora" o "el animal". El vocabulario es mucho más rico en "Un peón": "Con la rapidez de un rayo, la yararacusú se enroscó sobre la cabeza, ascendió en tirabuzón con relámpagos nacarados de su vientre y tornó a caer, distendiéndose lentamente, muerta".

2) Enriquecimiento de las imágenes concretas (sobre todo, visuales). En la carta dice: "Los dos pinchazos de la víbora tenían una separación de tres o cuatro centímetros". El cuento desarrolla el

motivo de esta manera: "Yo esperaba ver muy juntos los dos clásicos puntitos de los colmillos. Los dos agujeros aquellos, de que aún fluían babeando dos hilos de sangre, estaban a cuatro centímetros uno de otro; dos dedos se separación. La víbora pues debía ser enorme". En la carta dice: "Se paró a mirarme. (.) Tenía 160 de largo". En el cuento la describe minuciosamente: "Sobre su cuerpo bien negro, pero un negro terciopelo, se cruzan en ancho losange bandas de color oro. [.] Cuando se detuvo se veía aún el extremo de la cola. Volví la vista en la probable dirección de su cabeza y la vi a mi costado, alta y mirándome fijo. Había hecho una curva y estaba inmóvil observando mi actitud".

3) Uso del suspenso. En la carta dice: "Le estropecé la cabeza con el machete". En el cuento, el duelo se narra por etapas cargadas de dramatismo.

4) Pintura detallada de los personajes. En la carta, la muchacha y la víbora son objetos casi inanimados. En el cuento se detallan sus reacciones y actitudes, agregándose un testigo fundamental: el peón. El cambio Quiroga y sobre todo su familia (la mujer, la suegra) pasan a un borroso segundo plano. El uso del diálogo directo contribuye eficazmente a esa personificación.

Selección y notas de Mercedes Rein.

CeDinCi

INFORMACIONES

ACTIVIDADES: 1966 (junio a noviembre)

Cátedra de Literatura Hispanoamericana. El prof. Angel Rama dictó a partir de junio un curso monográfico sobre "La novela de la revolución mexicana", concentrado en el periodo 1911-1918 de la obra de Mariano Azuela.

Cursillo de Metodología de la investigación y la crítica literarias. Instituido en agosto de 1966. El prof. Angel Rama desarrolló el tema "La estilística idealista en el examen de textos poéticos" y la prof. Mercedes Rein el tema "Forma externa e interna en poesía" referido especialmente a César Vallejo.

México en el Siglo XX. Curso de difusión cultural que abarcó tres sectores: 1º *Panorama de la cultura mexicana contemporánea:* "Poetas mexicanos", conferencia del prof. Roberto Ibáñez; "Itinerario del sinfonismo mexicano", conferencia del prof. Alberto Soriano; "Juan Rulfo, Carlos Fuentes y la reno-

vación de la narrativa mexicana", conferencia del prof. Angel Rama; "Algunos escritores mexicanos actuales", conferencia del prof. José Pedro Díaz; "El americanismo filosófico en el pensamiento mexicano", conferencia del Dr. Arturo Ardao. 2º *Aproximación al cine mexicano.* Ciclo de diez films proyectados en el Cine Club de Montevideo y presentados por el crítico José Carlos Álvarez. 3º *Muestra de teatro mexicano.* Lectura de "El gesticulador" de Rodolfo Ussigli por el elenco de "El Galpón" y lectura de "Cecilia en casa" de Jorge Ibarguengoitia por el elenco de "Club de Teatro".

Conferencias de José Ma. Arguedas. El novelista peruano José María Arguedas dictó dos conferencias en el mes de setiembre, sobre los temas: "Mitos quechuas posthispánicos" y "La cultura andina y las artes populares".

ACTIVIDADES: 1967 (en curso)

Cátedra de Literatura Hispanoamericana. El prof. Angel Rama dicta desde abril un curso sobre el tema "La narrativa hispanoamericana contemporánea: 1940-1967" con especial consideración de la obra de Miguel Angel Asturias, Juan Rulfo y Mario Vargas Llosa.

Seminario de Literatura Hispanoamericana. Instituido en junio de 1967, sobre el tema "La obra de Alejo Carpentier", a cargo de los profs. Angel Rama y Adolfo Prieto.

Cursillo de Metodología de la investigación y la crítica literarias. Funciona desde marzo de 1967 y abarcará dos temas: "Problemas de la crítica" por la prof. Mercedes Rein y "El método generacional en historia literaria" por el prof. Angel Rama.

Cursillo libre. A partir de junio, el prof. Dr. Adolfo Prieto dicta un curso sobre "Una década crucial de la literatura argentina moderna: 1920-1930", con posterior estudio de la obra de Leopoldo Marechal.

PROFESOR INVITADO

Por resolución del Consejo Central Universitario, a propuesta de la Facultad de Humanidades y Ciencias, fue contratado como profesor de tiempo completo para actuar en el Departamento de Literatura Hispanoamericana, el Dr. Adolfo Prieto, ex-decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Litoral, y ex-Director

del Instituto de Letras de la misma Facultad. El Dr. Prieto es autor de los libros *Sociología del público argentino*, *Borges y la nueva generación*, *La literatura autobiográfica en la Argentina*, director de la obra de conjunto *Proyección del rosismo en la literatura argentina* y autor de numerosos ensayos en revistas especializadas de toda América.

COLABORADORES

GUSTAVO LUIS CARRERA es profesor de literatura venezolana en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, y asistente de su Centro Literario. Prepara actualmente su tesis de doctorado sobre "La novela del petróleo en Venezuela".

JOSÉ MIGUEL OVIEDO es profesor de literatura peruana y Director de Difusión Cultural de la Universidad de Ingeniería de Lima, Perú; autor, entre otros, del volumen *Genio y figura de Ricardo Palma*, publicado por EUDEBA en Buenos Aires.

JORGE RUFFINELLI es estudiante de la Facultad de Humanidades y Ciencias del Uruguay, colaborador de su Departamento de Literatura Hispanoamericana y crítico en el semanario "Marcha" de Montevideo.

JUAN FLO es profesor de filosofía en el Instituto de Profesores Artigas y actual catedrático interino de Estética en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República.

SE TERMINO DE IMPRIMIR EN
IMPRESORA URUGUAYA COLOMBINO S.A.
JUNCAL 1511 — MONTEVIDEO — R.O.U.
EL 25 DE SETIEMBRE DE 1967.

CeDInCI

CeDInCI

CeDInCI

CeDInCl