

Lírica y Narrativa Latinoamericana en el siglo XX (Enfoques críticos)



Luis Quintana Tejera

Nació en Maldonado, Uruguay, y radica en México desde 1984. Es doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1, desde 1997; al mismo tiempo que Perfil Promep del investigador otorgado por la SEP a partir de 1999. Se desempeña como investigador de tiempo completo en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México.

En el marco de los libros publicados destacan: *El pensamiento filosófico de Goethe* (1997), *Nihilismo y demonios (La obra de Carmen Laforet)* (1998), *Práctica de la ortografía* (1996, 1997), *Práctica de la ortografía actualizada* (1999, 2001), publicados por la UAEM. Así como también *Tres perspectivas de análisis en el marco de la obra de Gabriel García Márquez* (2002) en co-autoría y publicado por Plaza y Valdés Editores. La Secretaría de Cultura del Estado de Puebla ha editado *Juegos de amor y muerte, cuentos* (2002), *Desde el espacio ilimitado de la soledad* publicado por la UAEMor, *Ortografía por el camino de la lengua* (2004, 1ª. edición y 1ª. reimpresión; 2005, 2ª. reimpresión), *Taller de lectura y redacción I* (2005, 2006), *Taller de lectura y redacción II* (2005, 2006), *Métodos y técnicas de investigación I* (2006) en McGraw-Hill Interamericana, *Literatura Universal I* (2006) en Grupo Patria Cultural. Así mismo, publicó en Chile *El infinito olvido en la poética de Pablo Neruda* (2005) Editorial Cuarto Propio de Santiago, *Las máscaras en el Quijote. Antítesis e intertextualidad* (2005) Editorial Eón / Universidad de El Paso, Texas, *Lecciones de mitomanía* (2006) Miguel Ángel Porrúa Editor, *Juegos de amor y muerte* (2006, 2ª. edición) UAEMex.

Ha participado como coautor en los libros *Santa, Santa nuestra* (2005) CólmeX; *En busca de Jorge Volpi* (2004), Editorial Verbum de Madrid; *Estudios críticos sobre Mario Vargas Llosa* (2006), Antípodas, Australia; *Actas del Congreso "El siglo de Oro" en el nuevo milenio, tomo II*, Editorial Eunsá, Pamplona.

LÍRICA Y NARRATIVA
LATINOAMERICANA
EN EL SIGLO XX
(Enfoques críticos)

LÍRICA Y NARRATIVA LATINOAMERICANA EN EL SIGLO XX (Enfoques críticos)

Luis Quintana Tejera



Enfoques críticos de la
lirica latinoamericana

Enfoques críticos de la
narrativa latinoamericana

Enfoques críticos de la
poesía latinoamericana

Enfoques críticos de la
novela latinoamericana

Enfoques críticos de la
teoría literaria latinoamericana
Enfoques críticos de la
crítica literaria latinoamericana
Enfoques críticos de la
historia literaria latinoamericana
Enfoques críticos de la
literatura latinoamericana



Diseño, cuidado y producción editorial:
Ediciones Eón

Primera edición: 2006

ISBN: 968-5353-94-8

© Luis Quintana Tejera

© Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V.
Av. México-Coyoacán núm. 421,
Col. Xoco General Anaya,
México, D.F., C.P. 03330
Tel.: 5604 1204 / 5688 9112
edicion@edicioneseon.com

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

ÍNDICE

Introducción	11
LA LÍRICA	
María Eugenia Vaz Ferreira. Aspiraciones esenciales. La noche y el alma de la poetisa. Soledad y abandono	17
La poesía de César Vallejo a través de <i>Los heraldos negros</i> . Estudio parcial	61
“Nervazón de angustia”. El sufrimiento preñado de añoranzas sacras	71
Elementos lúdicos y expresión cotidiana en poemas escogidos de Jaime Sabines	85
La poesía de Octavio Paz. Lo retórico y lo poético	99
NARRATIVA: CUENTO Y NOVELA	
Estilo y elementos de la narración en tres cuentos de Jorge Luis Borges y en dos relatos de Juan José Arreola	113
Alcance <i>ancilar</i> de la obra de Mario Benedetti: “Escuchar a Mozart” y “Sobre el éxodo” del libro <i>Con y sin nostalgia</i>	135

Personajes, tiempo y espacio en "Éstos fueron los palacios" de Carlos Fuentes	153
La vida concede la última oportunidad: <i>La tregua</i> de Mario Benedetti	173
En torno a <i>El amor en los tiempos del cólera</i> de Gabriel García Márquez	189
Conflicto existencial a nivel del personaje en <i>Las almas abatidas</i> de Eloy Urroz	213
¿Una biografía novelada o una autobiografía? <i>A pesar del obscuro silencio</i> de Jorge Volpi	223
Conclusiones	247
Bibliografía	249

AGRADECIMIENTOS
 Al Mtro. Arturo Souto
 por su guía constante
 a través de los caminos del análisis

RECONOCIMIENTOS
 A Alicia Correa
 Entrañable amiga de la UNAM

DEDICATORIA
 A mis hijos:
 María Rosa, Marianela y Pablo

A mis nietos:
 Ricardo, María Rosa, Andrea y Paola

A Adriana, por estar a mi lado

A quienes sean capaces de entender
 mi mundo a través de estas páginas críticas

INTRODUCCIÓN

La creación del presente volumen crítico responde a una necesidad de revisar aspectos de la obra de los autores contemplados, al mismo tiempo que nos detenemos en la consideración de dos géneros literarios específicos: la lírica y la narrativa.

El marco contextual está dado por la literatura latinoamericana del siglo XX y por escritores uruguayos, peruano, mexicanos, argentino y colombiano. En todo momento —dejamos expresa constancia de ello— hemos procedido con un criterio selectivo en cuanto a los elementos de las diversas producciones que se han escogido. Este criterio no implica el rechazo de otras manifestaciones, sino que se trata tan sólo de una delimitación del *corpus* que consideramos imprescindible para poder abarcar en términos de reflexión una producción tan densa y vasta como la del siglo pasado.

Presentamos en primer lugar *La isla de los cánticos* de María Eugenia Vaz Ferreira y analizamos en esta obra elementos retóricos y conceptuales sin perder de vista el carácter barroco que muchas de estas expresiones líricas implican. La poetisa uruguaya desarrolla su producción en las primeras décadas del siglo XX y a pesar de transparentarse en su verso el estilo de Rubén Darío, igualmente se perfila como una creadora novedosa en cuanto a lo que tiene que ver con técnicas y procedimientos.



Dos poemas de César Vallejo se han elegido para su revisión crítica por tratarse de versos significativos en el contexto de la producción de este poeta. A su vez, Jaime Sabines y Octavio Paz son –dentro de la literatura mexicana– creadores con características muy particulares –sin duda alguna contrarias– pero iluminadoras de una forma de expresión que dignifica no sólo la producción de ambos, sino también las enormes aportaciones que la literatura mexicana ha dado a Latinoamérica y el mundo.

En el contexto de la narrativa hemos llevado a cabo un estudio comparativo de la obra de Borges y Arreola a través de tres cuentos del primero y dos relatos del segundo. Las coincidencias entre ambos son notables y el estilo se caracteriza –entre otros factores– por una cuidadosa expresión y esmerada búsqueda intertextual que mediante elaborados símbolos se desenvuelve.

No podíamos pasar por alto en este convulsionado siglo XX las manifestaciones literarias que expresaban su rechazo a los modos impuestos por la dictadura en varios espacios de nuestro continente. Es así que dos cuentos de Mario Benedetti nos han permitido fijar estas reflexiones y asomarnos al horror de la persecución y destrucción del otro; tal y como se plantea en este libro de nostalgias imprecisas como lo es el volumen del uruguayo aquí analizado.

Carlos Fuentes constituye una voz que se hace escuchar sin lugar a dudas y que expresa la desgracia del oprimido. Su obra posee también ese carácter ancilar que veíamos en el autor citado *supra*, aunque este carácter apunte en otra dirección; o, al menos así sucede en el relato analizado aquí.

La tregua es una obra ya clásica y aunque algunos de sus contenidos puedan ser controvertidos a la luz de nuevas manifestaciones a finales del siglo XX, igual conllevan esa dulce nostalgia y esa fe ingenua en que los acontecimientos de la vida de cualquier individuo pueden cambiar para descubrir así nuevos derroteros.

El amor en los tiempos del cólera de García Márquez ha sido motivo de revisión crítica cuidadosa con fundamento en diversos temas allí enfocados.

Por último, Eloy Urroz y Jorge Volpi –representantes del grupo autodenominado de “El Crack” en la literatura mexicana– implican no sólo valiosas aportaciones, sino también una cosmovisión diferente que se contextualiza en el marco de una generación nueva, aunque controvertida en la literatura de este país.

Vayan, pues, estas consideraciones de crítica literaria al lector que sabrá incorporarlas en la medida de sus preferencias y búsquedas.



LA LÍRICA

MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA.
ASPIRACIONES ESENCIALES.
LA NOCHE Y EL ALMA DE LA POETISA.
SOLEDAD Y ABANDONO

La obra de María Eugenia Vaz Ferreira

La poetisa, años antes de su muerte, había proyectado otorgar unidad a su obra poética publicada sólo entonces en periódicos, revistas y antologías americanas, ordenándola en un volumen que se titularía *Fuego y Mármol* o *Las islas de oro*. No obstante optó, finalmente, por dar a luz una selección breve de algo más de cuarenta composiciones bajo el título de *La isla de los Cánticos* y cuyas primeras pruebas llegó en parte a corregir. Más exactamente, como aclara su hermano —el filósofo Carlos Vaz Ferreira— bajo cuyo cuidado estuvo la edición, había pruebas de cuarenta y tres poesías, de las cuales ella aceptó sólo cuarenta. Entre las tres eliminadas figuraba la titulada “Único poema”, lo cual impresionó tanto a Carlos que le preguntó la razón de su exclusión. Ella respondió: “Nadie la entendió”, pero finalmente termina accediendo al pedido de su hermano y la incluye en su libro.

Esta primera edición de la *Isla de los Cánticos* estuvo fechada en 1924, aunque apareció recién a principios de 1925. Muchos años después, concretamente en 1959, había de surgir una nueva obra titulada *La Otra Isla de los Cánticos*, con un prólogo del poeta uruguayo Emilio Oribe.



Períodos de su obra

Distinguimos tres períodos en su trayectoria poética.

- I. Poemas anteriores a 1900. Predomina el tono romántico, con una marcada influencia de Heine. Son composiciones de estrofas por lo general breves, musicales, ampulosas, tales como: "Perenne", "¿Por qué?", "Para siempre".
- II. El segundo período abarca la primera década de este siglo y acaso también el trienio siguiente; a él pertenecen: "Heroica", "Invicta". Son estos los años de plenitud magnífica en que la poetisa se expresa con una olímpica soberbia en donde predominan los elementos parnasianos: la luz, el movimiento, el destello, el color, la forma. También pertenecen a este momento varias de sus más notables composiciones: "Ave celeste", "Sacra armonía", "Canto verbal", "Oda a la Belleza", donde María Eugenia revela algunas ideas sobre el Arte Nuevo y exalta lo intelectual puro y valora un idealismo estético absoluto.
- III. El último período ligado estéticamente en muchos aspectos con el anterior abarca aproximadamente los lustros finales de su existencia y a él pertenecen gran parte de sus más hondas y trascendentes realizaciones: "Fantasía del desvelo", "Único poema", "Sólo tú", "Hacia la noche", "El regreso", "El ataúd flotante" y otros.

Analizaremos selectivamente algunos de estos poemas en especial los de la última etapa por considerarlos de mayor representatividad.¹

Comenzamos por una extensa composición en donde el sentido de la búsqueda se vuelve símbolo inmenso de un alma prisionera en las redes de sus propias indecisiones. Dice así:

¹ Cfr. Alberto Zum Felde. *Proceso intelectual del Uruguay, tres tomos*, Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, 1967, tomo II, pp. 281-296.

Heroica

Yo quiero un vencedor de toda cosa,
invulnerable, universal, sapiente,
inaccesible y único.

En cuya grácil mano
se quebrante el acero,
el oro se diluya
y el bronce en que se funden las coronas,
el sólido granito de los muros,
las rocas y las piedras,
los troncos y los mármoles
como la arcilla modelables sean.

A cuyo pie sin valla y sin obstáculo
las murallas amengüen,
se nivelen los pozos,
las columnas se trunquen
y se abran de par en par los pórticos.

Que posea la copa de sus labios
el licor de la vida,
el virus de la muerte,
la miel de la esperanza,
las beatas obleas del olvido,
y del divino amor las hostias sacras.

Que al erótico influjo de sus ojos
se empañen los cristales,
la nieve se calcine,
se combustione el seno
virginal de las selvas
y se empenache con ardientes ascuas
el corazón de la rebelde fémina.



Que al rayar de su testa iluminada
resbalen de las frentes
las más bellas coronas,
los lábaros se borren,
repliegue sus insignias
la faz del estandarte
y vacilen los símbolos ilustres
sobre sus pedestales.

Yo quiero un vencedor de toda cosa,
domador de serpientes, encendedor de astros,
transponedor de abismos...

Y que rompa una cósmica fonía
como el derrumbe de una inmensa torre
con sus cien mil almenas de cristales
quebrados en la bóveda infinita,
cuando el gran vencedor doble y deponga
cabe mi planta sus rodillas ínclitas.²

Hemos denominado a esta primera sección con el título de *Aspiraciones esenciales* y consideramos que no hay nada mejor que comenzar con el análisis de uno de los poemas que han dado más que hablar, no tanto por su aparente hermetismo, sino más bien por el profundo significado que encierra el ofrecernos una imagen descarnada y fiel de aquello que la mujer pretendía al tratar de salir del profundo abismo de la desazón en que la vida la había sumido.

"Heroica" constituye la búsqueda del amor imposible. Representa lo que parece tenerse tan cerca y al mismo tiempo tan lejos; es la viva imagen de la lucha de alguien que se autodenomina "heroica" porque sabe que va tras algo que la su-

² Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira. *Los cálices vacíos y La isla de los cánticos*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 54-55.

pera en casi todos los aspectos, pero que ella podrá vencer en el terreno de la entrega y de la sumisión amorosa. He aquí lo que la fantasía de la poetisa le ofrece y no nos importa considerar otra situación puesto que esa misma fantasía adquiere un carácter de auténtica representatividad, desde el instante en que se incorpora, hecha carne viva, al alma del sujeto lírico.

El poema presenta la siguiente estructura al mismo tiempo que llama la atención el encadenamiento que se logra de la primera estrofa con las cinco siguientes a través de los adjetivos empleados en el segundo y tercer versos. Expresión anhelante de un deseo y detalle de las características definitorias de aquel ser que se quiere alcanzar. El encadenamiento mencionado se inicia precisamente en este momento:

- A. **Invulnerable:** En cuya grácil mano
se quebrante el acero,
el oro se diluya
y el bronce en que se funden las corazas,
el sólido granito de los muros,
las rocas y las piedras
los troncos y los mármoles
como la arcilla modelables sean...
- B. **Universal:** A cuyo pie sin valla y sin obstáculo
las murallas las amengüen,
se nivelen los pozos,
las columnas se trunquen
y se abran de par en par los pórticos...
- C. **Sapiente:** Que posea la copa de sus labios
el licor de la vida,
el virus de la muerte,
la miel de la esperanza,
las beatas obleas del olvido,
y del divino amor las hostias sacras...
- D. **Inaccesible:** Que al erótico influjo de sus ojos
se empañen los cristales,
la nieve se calcine,



se combustione el seno
virginal de las selvas
y se empenache con ardientes ascuas
el corazón de la rebelde fémina...

E. Único: Que al rayar de su testa iluminada
resbalen de las frentes
las más bellas coronas,
los lábaros se borren,
repliegue sus insignias
la faz del estandarte
y vacilen los símbolos ilustres
sobre sus pedestales...

Fundamentamos –en el desarrollo del análisis– cómo en cada una de las estrofas transcritas se halla la justificación para el adjetivo empleado. La estructura continúa en la penúltima cuando insiste en la afirmación del comienzo:

“Yo quiero un vencedor de toda cosa”, pero se agregan nuevos atributos, presuntamente definitorios de la auténtica condición del gran vencedor. Ofrece en la estrofa final la rotunda conclusión que encierra todo el simbolismo del poema y da razón al título de éste. El epílogo es plásticamente muy rico, sobre todo en sensaciones auditivas:

Y que rompa una cósmica fonía
como el derrumbe de una inmensa torre
con sus cien mil almenas de cristales
quebrados en la bóveda infinita,
cuando el gran vencedor doble y deponga
cabe mi planta sus rodillas ínclitas.

Los años de plenitud magnífica han pasado. Atrás ha quedado la imagen amarga del fracaso de su ilusión. Quiso ser “heroica” y no fue más que la portadora de su propia desgracia; intentó alcanzar un imposible y cuando finalmente la realidad se impuso, ella no se entregó a la desilusión sino que continuó buscando

do en otro terreno. De esta manera en lo intelectual puro intenta encontrar el remanso de paz que la vida hasta ahora le ha negado:

Resurrección

Quiero tenderme en éxtasis beato
cabe la fuente rítmica del verbo
y escuchar en polifona armonía
el himno espiritual del pensamiento,
engarzado en fantásticas palabras
que le revistan con su idioma excelso
como piedras preciosas, fulgurantes
del arco iris bajo el gran reflejo.

Quiero que el surtidor abra sus labios
junto a mi oído religioso y trémulo
y semejante a la fecunda aurora
riegue y flamee sobre el parque muerto,
haciendo resonar las arpas mudas
y aromando las rosas del deseo.

Quiero juntar a la sonante boca
mi nebulosa trágica de tedio,
que la golpee la potente frase
entre las ondas diáfnas del verso,
y a la frescura de benignas lluvias,
bajo el rayo inmortal del sacro fuego,
en cánticos de vida y de esperanza
mi corazón florecerá de nuevo.³

“Resurrección” es un poema perfectamente estructurado en forma y en contenido. La anáfora del vocablo “Quiero”, cumple con la función de organizar los conceptos en torno a la clara pretensión de la poetisa. Resaltan así tres momentos nítidamente diferenciados, tres unidades que al encontrarse presidi-

³ *Ibidem*, p. 23.



das por la palabra centro del poema resaltan la trascendencia que tiene esa búsqueda confiada del ideal intelectual.

"Quiero tenderme en éxtasis beato" comienza diciendo la primera de las unidades mencionadas. La actitud que se desea adoptar tiene mucho de concentrada religiosidad. Pretende alcanzar un "éxtasis beato" a la manera de los místicos renacentistas, éxtasis que le permita llegar, con oído atento, adonde reina la polífona armonía que se desprende santamente de la "fuente rítmica del verbo". Gracias al poder de la metáfora, conseguimos captar que el verbo, en su más pura acepción, posee o es una fuente de la que todo hombre sediento puede beber. Infinitos contenidos de raíz intelectual y espiritual se podrán desentrañar de ella y sólo un oído muy atento podrá abordarlo y aprehenderlo totalmente.

De esta manera la poesía de María Eugenia se reviste de una majestuosidad, de una pompa que recuerda al parnasianismo; es ésta una actitud completamente ajena a la sencillez y aparentemente se descubre reñida con la expresión directa y simple de las ideas. Pero decimos aparentemente, porque en realidad la poetisa quiere entregar lo más sublime de sí, leal y fiel a su función creadora. De ahí que su proceder la lleva hacia ese himno largamente repetido en todas las épocas y en todos los lugares. Es el himno espiritual del pensamiento, expresión de auténtica poesía, ese mismo himno que Bécquer descubría en lo más recóndito de su espíritu.⁴ Pero María Eugenia aspira a que se halle revestido por las magníficas palabras que el idioma le proporciona. Y esos mismos vocablos adquieren un destello muy especial que permiten compararlos con piedras preciosas.

El poeta español anteriormente mencionado, no confería ningún valor a la palabra y yendo más lejos aún, no encontraba en ella un obstáculo insalvable para la expresión directa y fiel. Pero, la poetisa, cegada por esa confianza extrema, tiene una fe quizás excesiva en esa misma palabra y cree descubrir en el idioma

⁴ Gustavo Adolfo Bécquer. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 425.

el material suficiente para llegar a revestir majestuosamente ese himno espiritual.

En toda esta primera parte dominan fundamentalmente sensaciones auditivas y visuales. Las primeras pretenden transmitir el valor universal que posee ese himno llegando a imaginarse por un momento la polífona armonía que podría escuchar gracias a un oído atento y a un ferviente deseo. Y las sensaciones auditivas aparecen complementadas por las visuales cuando la poetisa alude a las fantásticas palabras y las compara con "piedras preciosas" que fulguran bajo el gran reflejo del arco iris. Se logra así una plasticidad muy particular que pretende acercar al lector a un mundo tan abstracto como es el que ella ofrece. Cabe señalar además la suntuosidad que domina desde el primer momento, suntuosidad transformadora de todos los poemas de esa etapa, verdaderas expresiones rítmicas y magníficas manifestaciones de sus aspiraciones de mujer adulta, pero llena aún de esperanzas.

La segunda unidad es la más breve; abarca seis versos. Si en la primera había hablado de una determinada actitud ante el himno espiritual, ahora se refiere a todo lo que espera lograr en su alma gracias a la acción directa que ejercerá sobre su ser ese mismo himno. Por eso continúa explicándose su proceder casi místico cuando su oído "religioso y trémulo" escuche al "surtidor" abrir sus labios junto a ella. Y como el vocablo lo indica, el "surtidor" es el que proporciona, el que la coloca en contacto directo con el mundo magnífico de la inspiración y la belleza. Y cuando él abra sus labios, su oído atento recogerá el mensaje, se esforzará por entenderlo cabalmente y llegará a vivirlo en toda su intensidad. De ahí que el surtidor será semejante a la aurora fecunda que trae siempre la vida y que es símbolo constante del resurgir. Por eso, en ese "parque muerto", que representa la amarga y figurada obscuridad de la existencia de esa mujer, todo se recreará: resonarán las arpas mudas y recobrarán su aroma las rosas del deseo; volverá el sonido que vivifica y el aroma que nos transporta. De esta manera, rediviva, se resalta la imagen triunfante de los elementos que traen la vida, de los



auténticos portadores de la felicidad, de los únicos capaces de regar y flamear gallardamente sobre ese cosmos en destrucción.

Y de las cenizas renacerá la vida. El quehacer poético volverá a activarse y las "arpas", antes mudas, dejarán oír nuevamente su voz magnífica y demostrará que es capaz, ella sola, de derrotar al espacio y al tiempo. Pero no sólo esto espera lograrse, sino que también quiere y confía en un resurgir pleno de sus sentimientos, en que esas rosas del deseo vuelvan a tener aroma, el aroma penetrante de otrora, vuelvan a alcanzar la vida que en ellas había quedado momentáneamente suspendida.

El mundo de la belleza esconderá así para María Eugenia el secreto de la alegría vital. Confianza quizás excesiva, pero válida si tenemos en cuenta el significado, la trascendencia que ella le dio en su momento. En esta segunda parte las sensaciones auditivas ocupan decididamente un primer lugar y una significativa sensación olfativa cumple el papel meramente simbólico de aludir a la felicidad, son esas "rosas del deseo" que recuperan su aroma.

Al igual que en la primera unidad, en la tercera presenta una acción que ella desearía llevar a cabo:

"Juntar a la sonante boca, mi nebulosa trágica de tedio"

Y resuena así en el poema por segunda vez, el sonido vivificador del surtidor de armonía y belleza. La vida de María Eugenia aparece además definida a través de una nebulosa trágica de tedio: se trata de la existencia anterior caracterizada por la soledad, la amarga rutina y la desesperanza. Se hallaba condenada por el destino, sumida en esa nebulosa. Por ello querrá fervientemente asimilar el mensaje de la "sonante boca" y lograr por fin la resurrección anhelada.

Y es así que:

"A la frescura de benignas lluvias,
bajo el rayo inmortal del sacro fuego,

en cánticos de vida y de esperanza
mi corazón florecerá de nuevo"

Magnífica culminación de mujer que espera encontrar cánticos de vida y de esperanza que permitan el reflorecer de su angustiado corazón.

Resucitar, volver a vivir, florecer nuevamente, todos conceptos sinónimos que definen otra etapa de la vida de la poetisa: la etapa de esperanza dirigida al terreno de lo intelectual.

La aventura fundamental de todo hombre consiste en la búsqueda de la propia felicidad. María Eugenia también aspiró a ella, pero la vida se encargó de mostrarle que nada duradero podía conseguir, sino tan sólo alegrías transitorias que el tiempo y el tedio se encargarían de destruir definitivamente. Por ello afirma en el siguiente poema:

Sólo tú

Mi corazón ha rimado
con el corazón del día
en un palpar flameante
que se convirtió en cenizas...

Mi corazón ha rimado
con las rosas purpurinas,
y se cayeron los pétalos
de las corolas marchitas...

Con el vaivén de los mares
mi corazón hizo rima,
y se rompieron las olas
en espumas cristalinas...

Sólo tú, noche profunda,
me fuiste siempre propicia:
noche misteriosa y suave,



noche muda y sin pupila,
que en la quietud de tu sombra
guardas tu inmortal caricia.⁵

“Solo tú” constituye la muestra más perfecta de la lucha de un temperamento trágico por subsistir triunfante en este mundo complicado y siempre insuficiente para llenar las múltiples exigencias del eterno pensar del hombre.

La poetisa rememora situaciones pasadas y se descubre luchando y por momentos satisfecha del contacto con realidades concretas. Pero, ¡oh decepción! cuando comprende, al final de cada uno de los tres cuartetos, que sus intentos fueron infructuosos y que los interminables caminos que ella ha recorrido concluyen, a pesar de ser a veces tan diversos, en un denominador común: el fracaso, la decepción y, por consiguiente, el dolor.

Así canta en la primera estrofa, donde su corazón de mujer insatisfecha ha latido muchas veces con un quemante deseo de no detener nunca su ritmo embriagador:

Mi corazón ha rimado
con el corazón del día
en un palpar flameante
que se convirtió en cenizas.

Dos corazones y una misma realidad que los une y los identifica momentáneamente: el palpar flameante. Dos corazones que se han encontrado en infinitud de situaciones, una mujer que ha creído ser feliz en el contacto con lo más puro del día: con su luminosidad. Y hallamos una de las paradojas supremas de la inmortal poetisa de la noche: creyó descubrir la alegría en el corazón del día. Advertimos cómo la contradicción guía siempre sus pasos; ya lo dirá en su poema: “El regreso”

⁵ Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira. *Op. cit.* p. 24.

Mis pasos van por la salvaje selva
en un perpetuo afán contradictorio.⁶

Poetisa modernista, no olvida nunca recurrir a elementos de estilo que definen su obra y la ubican en lo más cálido de este movimiento. “Corazón” es sinónimo de centro vital. En ella es lo que no se puede definir con palabras, lo que proviene del inmenso abismo que cada uno de nosotros lleva en su interior, lo que vamos moldeando y perfeccionando día a día para configurar nuestra personalidad. Y así lo esencial de esta mujer creyó satisfacerse al encontrarse con lo esencial del día. Éste no sería tal sin soles resplandecientes, sin medio días quemantes. Ahora bien, la palabra “flameante” tiene la virtud de reunir en sí misma dos impresiones sensoriales de distinto valor, una visual: el color rojo de la llama; otra térmica: el calor que se desprende de ella. Tendríamos así lo que en preceptiva literaria recibe el nombre de sinestesia. Y la utilización de esta sinestesia constituye un acierto formal de María Eugenia, pues color y calor sirven para definir esta transitoria felicidad.

Y llegamos al cuarto verso que surge violentamente y actualiza lo que será única realidad en el existir de esta genial creadora:

“Se convirtió en cenizas”

Todo lo que arde está destinado irremediablemente a consumirse. Las llamas resultan así sustituidas por las cenizas, el color rojo por el gris, el calor por el frío; todo lo anterior, contraste supremo que nos da los rasgos esenciales para comprender la tragedia de una vida.

Y la autora, asimiló por lo tanto, que eso que la alegraba no era más que un colorido engañoso, un *calor frío* si se autoriza la aparente contradicción.

Pero no se entregó a ese fracaso sino que continuó luchando mientras recorría los tortuosos caminos de la existencia.

⁶ *Ibidem*, p. 59.



Y nuevamente su corazón rimó, pero ahora lo hizo con otra realidad:

Mi corazón ha rimado
con las rosas purpurinas
y se cayeron los pétalos
de las corolas marchitas.

Recurre también a una impresión sensorial de valor visual para definir esa rosa. Y es imprescindible desentrañar el simbolismo de la flor. Para la poetisa, rosa y rosa roja, purpurina, es símbolo de amor humano. Es aquella que pide con serenidad al amado ilusorio en el poema "Tu rosa y mi corazón":

Dame una rosa roja que será
por tu lirismo y tu carne fragante
rosa de amor humano y rosa mística⁷

Y aquí nos habla en tono de confesión de lejanos momentos de dicha en que ella creyó encontrarse con el "dios" que nunca abandona a ningún hombre. Pronto esa realidad que la agobia y la carcome, le hizo entender que su felicidad duró lo mismo que una flor. Y también aquí, irremediablemente lo que fue rosa purpurina está destinado a esparcirse al viento, como pétalos muertos de corolas marchitas. Un corazón que vivió lo momentáneo del placer y un corazón que presencié lo desgarradoramente duradero del fracaso.

Pero el combate sin tregua continúa:

Con el vaivén de los mares
mi corazón hizo rima,

⁷ *Ibidem*, p. 45.

y se rompieron las olas
en espumas cristalinas.

Y el duro proceso de la existencia de esta mujer vuelve a repetirse. El mar con su continuo vaivén, representa el dinamismo de la existencia del hombre. Pero dentro de ese movimiento hay rutina, monotonía, tedio. La vida es un mar inmenso como lo manifiesta la propia poetisa en "Único poema". Y al estar inmersa en él, al vivir los aconteceres de cada día: el levantarse, el escribir un poema, el dictar una clase, llegó a creer que era dichosa, llegó a pensar que bastaba sólo con eso y así podía suspirar tranquila con la también momentánea certeza de que ahora sí era feliz. Pero de nuevo se rompen sus sueños junto con el romperse en la playa de las olas cristalinas. De nuevo se cumple el proceso y ella sentada quizás al borde del sendero, contempla atónita la destrucción de todo lo suyo. Y no fracasará sólo la poetisa, sino también, y esto es lo más grave, su corazón. Su esencia misma le gritará desde aquel abismo que es cada hombre, que ha fracasado. Las cenizas, las corolas marchitas, el romperse de las olas en espumas cristalinas, son tres realidades semejantes, tres filosas espadas que han herido aquel palpitante corazón. Pero aún no lo han destruido. La fracasada tiene un lugar de refugio, posee a alguien a quien le puede gritar:

Sólo tú, noche profunda
me fuiste siempre propicia.

La noche, su noche, la inseparable amiga que la acompaña siempre. Se puede entender el valor de estas palabras: "Sólo tú", si se comprende primero la profundidad del sufrimiento, se capta lo que es hallarse en una selva sin caminos y poder gritarle a alguien: ¡Sólo tú! Pero gritárselo con la convicción de que en él hallaremos la redención anhelada. Y ésa es la certeza que tiene la autora; la noche nunca le ha fracasado, "siempre" la ha recibido propicia. Pero su noche no es quizás igual a nuestras no-

ches. Aquélla debe reunir determinadas características que la definan y la proyecten valedera en el alma de esta mujer:

Noche misteriosa y suave
noche muda y sin pupila,
que en la quietud de tu sombra
guardas tu inmortal caricia.⁸

Todo lo que aparece velado a los ojos del hombre esconde misterios, y el temor infantil a la obscuridad de la noche es el miedo a lo que no ve y el temor de lo que imagina que va a encontrar. Y en medio de sus perfectas tinieblas, la noche de María Eugenia va a esconder para ella misterios por ahora no revelados. Zum Felde, crítico uruguayo, refiere a la noche en María Eugenia como la antesala de la muerte y los mismos misterios que encierra esta última los encontrará también en aquélla.

La suavidad nos habla de cariño, de encontrarse a gusto en el contacto y acercamiento al ser querido. Y si tomamos la figura final del poema, diremos que la noche brinda a la poetisa su inmortal y suave caricia. Y por último, la ausencia de sonido y de luz: "muda y sin pupila", completa el cuadro de esa noche.

Y María Eugenia estará recorriéndola al fin, posando su planta triste en el ambiente sereno que le brinda la paz y se dispondrá tiernamente a recibir la caricia que nunca termina. Su búsqueda de la felicidad dio resultado. La poetisa, del vivir sus noches individuales, fue ya al encuentro de la noche eterna de la que nunca regresará, de la que jamás debió haber salido como lo dice en muchos de sus poemas. La caricia de su noche fue inmortal al igual que su memoria entre los hombres.

⁸ No pasa inadvertida la influencia de Novalis quien a través de sus *Himnos a la noche* expresaba circunstancias muy semejantes a las que la poetisa recoge en sus propios nocturnos. Cfr. Novalis. *Himnos a la noche*, trad. de José María Valverde e introducción de Rafael Argullol, Barcelona, Icaria, 1985.

María Eugenia encuentra en el espacio nocturno a su inigualable confidente. No pudo conseguir nada valedero de la vida y ahora espera obtener, por una sola vez, algo que sólo la noche se lo puede proporcionar y así lo expresa en el poema siguiente:

Hacia la noche

Oh noche, yo tendría
una palma futura, desplegada
sobre el gran desierto,
si tú me das por una sola noche
tu corazón de terciopelo negro,
y yo, al compás de su morena sangre,
canto con las hondas beatas el sacro silencio.

Mi canto será vivo
sólo por el deseo
de serenar la cotidiana angustia.

Oh noche, yo te quiero
sin el fulgor de luminosos astros,
sin marinos clamores
y sin la voz que finge
en los cráneos sonoros el rumor de los vientos.

Oh dulce noche mía, oh dulce noche
aunque el glorioso pájaro del alba
rompa después mi lapidario ensueño,
un polvo de inquietud arda en mis ojos,
y me seas de nuevo
sólo una palma antigua, replegada
sobre el gran desierto.⁹

⁹ Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira. *Op. cit.*, p. 27.



Debemos observar cómo ese tono de confidente lleva inicialmente a la autora a invocar con amor y casi diría con serena desesperación, a quien guarda algo que ella necesita.

Y formula su angustiosa solicitud:

Oh noche, yo tendría
una palma futura, desplegada
sobre el gran desierto,
si tú me das por una sola noche
tu corazón de terciopelo negro.

El verbo "tener" conjugado en pospretérito, manifiesta que la acción expresada por él se cumpliría si previamente la noche le proporciona algo que posee muy oculto en su oscuro y atractivo seno. María Eugenia nunca tuvo nada y ahora, cuando le resta tan poco por vivir, surge su postrer anhelo, el deseo último de alguien que corre desesperada a abrazarse de aquellos elementos que en la noche le anticipan lo que vivirá en la muerte. Y declaro que se lo anticipan porque cuando la poetisa regrese a la "propicia tierra" ha de encontrarse en un ámbito que ella imagina semejante a la noche perfecta, a la noche más noche de todas.

Esta palma futura es necesariamente símbolo de una esperanza. Es el árbol que en medio del gran desierto de la vida le anuncia al caminante sediento que está próximo al oasis que ya no esperaba encontrar. Y María Eugenia, comprende ahora, después de haber transitado callada por este mundo, que la vida para ella no es otra cosa que un enorme, inmenso, inabarcable desierto. En él no hay verdaderos acompañantes; la soledad y la muerte son los elementos que predominan y subsisten. Y este conflicto debe ser entendido en lo que él tiene de más desgarrador: a la poetisa le tocó vivir la soledad de la presencia; desubicada, incomprendida, estando pero no estando en este mundo, llegó a descubrirse cada día más triste, cada momento más solitaria.

Pero si no la abandona su nocturna compañera, ella poseerá esa esperanza desplegada sobre el gran desierto. Y llegará así la pálida ofrenda de la noche:

"Tu corazón de terciopelo negro".

En "Sólo tú" la poetisa hablaba del "corazón del día", y lo identificábamos con plenitud solar, con luminosidad intensa y completa. Ahora, utiliza una metáfora semejante para referirse al "corazón de la noche", el cual aparece resaltado por dos características: "terciopelo" y "negro". Con la primera transmite la idea de suavidad, delicadeza, finura; y en cuanto al segundo elemento constituye una mera referencia cromática que permanentemente define el espíritu de esta mujer. "Terciopelo", pues, se une a "negro" y ambos revisten el perfecto corazón nocturno que ha de ser del sujeto lírico por una fugaz noche.

Por lo tanto, ¿qué es el corazón de la noche? Su esencia indestructible, su obscuridad infinita, sus aparentes misterios hechos realidad en la vivencia de la autora; en pocas palabras, lo más puro de la noche, noche que se transformaría así en auténtica antesala de la muerte.

Ahora bien, "dar por una sola noche" significa prestar, pero esta concesión bastaría para que ella tuviera en ese momento, una palma desplegada, la esperanza de poder un día llegar a descansar y encontrarse definitivamente con la tranquilidad añorada.

Así culmina su primera estrofa al decir:

Y yo, al compás de su morena sangre,
canto con las ondas beatas el sacro silencio.

Continúa con el lenguaje metafórico: la idea de corazón de terciopelo negro es complementada al hablar de la "morena sangre". Y ese "yo" solitario no puede hacer otra cosa que destinar su canto a la alabanza del sagrado y venerado silencio, canto que se transforma casi en un verdadero himno. Éste está



destinado precisamente al mencionado silencio y entonado para alabarlo por todo lo que él posee y que le anuncia a la poetisa lo que va a encontrar en el reino sin regreso.

Afirma, a continuación, que su canto va a cumplir con la sublime misión de hacer algo por ese ser desesperanzado que es ella misma:

Mi canto será vivo
sólo por el deseo
de serenar la cotidiana angustia.

Mientras María Eugenia va muriendo poco a poco, su poesía la alivia, viviendo, de la angustia de todos los días, del sufrimiento que ya ha llegado a transformarse en rutina. Y su canto vive según ella, para eso, sólo para eso; y parece estar indicando que cuando la cotidiana angustia termine y su corazón deje de latir, también dejará de latir el corazón de su poesía. Pero aquí comete un error consciente: algo desde lo más profundo de su espíritu le grita que su canto no morirá, que quedará como el sonoro testigo de una vida desdichada, que constituirá el más precioso documento de esta misma desolación.

Cuando la escritora vivió, allá por principios del 900, aquella extrema confianza en lo intelectual, creía que las satisfacciones estéticas por sí solas, podrían llenar hasta el hartazgo la honda soledad de su existencia. Pero la vida le hizo entender que no era así y ahora su canto cumple en relación a ella, una misión momentánea: será el que vendará sus heridas, pero no para curarlas, sino para permitirle sobrevivir al menos un poco más.

Y de nuevo surge la invocación. Este vocativo encabeza la estrofa en que la poetisa define a su noche. Ella la quiere —y la quiere porque la necesita— con determinadas características que permitirán diferenciarla de las noches que quizás gusten a los demás hombres:

Yo te quiero
sin el fulgor de luminosos astros,

sin marinos clamores
y sin la voz que finge
en los cráneos sonoros el rumor de los vientos.

Es decir, sin luz, sin ruido: ni del mar ni del viento. La noche es concebida como una ausencia total. No tienen cabida ni siquiera las estrellas. Está de más, quizás, insistir en la irrealidad de este ámbito que se espera. Ya lo decía ella en:

Los desterrados

Mírame, siempre triste y solitaria,
soñando con las quimeras y las
divinas palabras.¹⁰

Y esta noche especial es una de sus quimeras; pero se diferencia de las demás en que un día ha de poseerla, ha de vivirla para siempre. La poesía de María Eugenia es como su vida, es poesía de ausencia; de desgarradora y lúgubre soledad. Busca su dicha en elementos similares a los que determinaron su condición actual de humano sufriente, ¿por qué esto es así?, por una sencilla razón: su vida no conoció otra cosa que no fuera monotonía, tedio, que poco a poco actuaron sobre ella en lo anímico y en lo espiritual. Y no buscó la salida para este conflicto en el bullicio, sino que hurgó en su mundo abandonado y de ahí extrajo lo más profundamente desolado que pudo encontrar. Esta situación se la brindó en parte la noche, nadie más, y por eso ahora le pide "todo" a quien fuera capaz de proporcionarle al menos "algo".

Agradecida surge su voz en la cuarta estrofa. El vocativo anteriormente utilizado, aparece ahora revestido con otra luminosidad, con otra intensidad sentimental:

"Oh dulce noche mía, oh dulce noche"

¹⁰ *Ibidem*, p. 37.



El sustantivo "noche" queda encerrado entre dos adjetivos, y señalo esta situación por considerarla muy importante. Recurriendo a sus "divinas palabras", María Eugenia reviste a su "única amiga" con dos vocablos que constituyen el más delicado regalo. El primero se refiere a algo apacible: "dulce", porque así es su noche, y ella le dice: "noche mía", el posesivo implica toda una carga evocativa.

Y de esta forma:

Aunque el glorioso pájaro del alba
rompa después mi lapidario ensueño,
un polvo de inquietud anda en mis ojos,
y me seas de nuevo
sólo una palma antigua, replegada
sobre el gran desierto.

El glorioso pájaro del alba vendrá a romper, inevitablemente, el ensueño, también glorioso y digno de esta solitaria mujer. Y desde su vacío lírico no deja de reconocer la majestuosidad de todos los amaneceres, a pesar de que no pudo lograr en ellos su felicidad.

No olvidemos que su corazón también latió a ritmo parejo con el corazón del día: "Sólo tú"; que hayan existido aquellas cenizas de que se hablaba en el mismo poema, no significa que la poetisa deje de reconocer que algo muy positivo hay en la luz. Y por eso, un "polvo de inquietud" va a arder en sus ojos heridos por esa luz. Y ella despertará y al hacerlo mirará hacia su interior y se encontrará, no ya con una "Palma Futura desplegada", sino ahora con una "palma antigua replegada". Nótese la firmeza inquebrantable de ese contraste:

Palma futura desplegada,
palma antigua replegada.

Pero hay algo que seguirá siendo igual: "el gran desierto". Él no cambiará, pero en lo más íntimo María Eugenia tendrá una

certeza que nadie le podrá quitar: ahora posee guardada en su mundo esa palma.

La poetisa es dueña absoluta del glorioso ensueño que acaba de vivir. Por gracia de la noche ella se habrá encontrado por anticipado con su eterna noche y en su vida seguirá existiendo la palma, es decir, la esperanza; pero la esperanza de que hablaba al principio estaba condicionada a la ofrenda que la noche debía hacerle de su propio corazón. Y al concluir el poema suponemos que la poetisa cree haber vivido esa noche esencial y perfecta y por lo tanto ahora afirma que "la noche misma" va a ser esa "palma antigua replegada".

Se ha producido una identificación muy importante entre su nocturna compañera y la palma. Sólo le resta seguir recorriendo lo que queda en el sendero, guiada por la certeza de que avanza al encuentro del descanso anhelado.

Es éste un poema eminentemente expresivo de una conciencia desdichada, es la súplica, el pedido angustioso. Predominan los símbolos y la noche sería el gran símbolo final, la representación de la muerte con todo lo que ella tiene de silenciosa, tranquila; y en una palabra, con toda esa desgarradora ausencia que la caracteriza.

En otro orden de aspectos a considerar, la poetisa busca afanosamente el símbolo que defina la condición esencial de su alma y lo halla en un elemento de la naturaleza: el árbol, solitario y mudo en medio de la noche. Las situaciones representativas se suceden en este breve poema, a la par que una honda desolación lo recorre desde la actitud exclamativa inicial hasta la amarga conclusión.

Nocturno

¡Árbol nocturno, alma mía,
sólo mía y solitaria,
cubierto estás por la nieve
de una noche triste y larga!



Por eso si te sacude
alguna amorosa ráfaga,
en vez de un cendal de flores
cae una lluvia de lágrimas...¹¹

Comienza con una invocación:

¡Árbol nocturno!

A la que le sigue la identificación del símbolo con la realidad: "Alma mía". Parece definirse con marcada exactitud el ámbito interior de María Eugenia. "Alma" como símbolo de espiritualidad profunda y esencial; pero ese microcosmos deshabitado y desesperanzado, sólo encuentra en el mundo exterior un elemento que lo reproduce valadero: ese árbol en íntima comunión con la tierra y ubicado en la noche misteriosa a la que reiteradamente cantó la poetisa; se ofrece como réplica dolorosa, como síntesis magistral del alma que ella sabe ciertamente suya.

El segundo verso ofrece aisladamente dos adjetivos: "mía" y "solitaria", que transmiten la idea de la triste posesión. Al igual que la autora identifica los vocablos árbol-alma, también nosotros podemos acercarnos los adjetivos: nocturno-mía, y la expresión solitaria no hace más que definir un ámbito exterior: la noche, lo nocturno; y una realidad interior que María Eugenia conoce como suya, "mía"; llegamos así a la más perfecta idea de amarga desolación.

Paralelamente ese "árbol nocturno" aparece cubierto por una nieve figurada:

Cubierto estás por la nieve
de una noche triste y larga.

¹¹ *Ibidem*, p. 32.

Se suceden los adjetivos que resaltan por la carga emocional que llevan implícita. La nieve que lo cubre es la representación alegórica de todo el conflicto existencial que parece sepultar día a día a la poetisa. Son las preocupaciones sin vías de solución que se suceden minuto a minuto y que hacen de cada momento de la vida un verdadero vía crucis.

Esa noche resulta no sólo triste, que podría ser soportable, sino también "larga". Permanece a la par que vale como símbolo de suplicio. Una existencia larga se torna eterna cuando se sufre; no parece hallarse nunca la anhelada salida que nos conduzca, si no a una solución, por lo menos a la parcial liberación de los problemas.

De ahí que el último cuarteto completa el símbolo ofrecido. Si una circunstancial ráfaga lo sacude, caerá "una lluvia de lágrimas".

Suponiendo que el amor pudiera llegar algún día, y en el poema está representado por la expresión "amorosa ráfaga", no sería nunca suficiente como para conseguir la resurrección espiritual, como para lograr un "cendal de flores", sino que por el contrario, el cuadro de angustiosa desesperanza se ofrece con amarga nitidez.

Esa "lluvia de lágrimas", irá a una tierra sedienta de paz y de felicidad, sólo alimentada por tantos sufrimientos humanos y que hoy aguarda a la poetisa, quien cantaba en "El regreso" a la certeza de ese reencuentro mencionado:

He de volver a ti, propicia tierra.¹²

En conclusión, la naturaleza le ha brindado sus elementos para que María Eugenia descubra en ellos la imagen de su propia alma.

En el marco del presente análisis nos detendremos en un poema que desde su título anuncia una circunstancia trágica que irá *in crescendo* en el desarrollo lírico. Lo señala así:

¹² *Ibidem*, p. 59.



El ataúd flotante

Mi esperanza, yo sé que tú estás muerta.
 No tienes de los vivos
 más que la instable fluctuación perpetua;
 no sé si un tiempo vigorosa fuiste,
 ahora estás muerta.
 Te han roído quien sabe
 qué larvas metafísicas que hicieron
 entre tu dulce carne su cosecha.
 En vano
 el mágico abanico de tus alas
 con irisadas ráfagas me orea
 soltando al aire turbadoras chispas.
 Yo sé que tú eres de esas
 que vuelven redivivas en la noche
 a decir otra vez su última verba...
 Ya te he visto venir
 blanca y piadosa como un santo espíritu
 sobre el vaivén de las marinas ondas;
 te he visto en el fulgor de las estrellas,
 y hasta los bordes de mi quieta planta
 danza tus llamas en festivas rondas.
 Pero si al interior vuelvo los ojos
 veo la sombra de tu mancha negra,
 miro tu nebulosa en el vacío
 dar poco a poco su visión suspensa;
 sin el miraje de los fuegos fatuos
 veo la sombra de tu mancha negra.
 No llores porque sé, los ojos míos
 saben vivir en lontananzas huecas;
 míralos secos y tranquilos; márchate
 y el flotante ataúd reposar deja
 hasta que junto a ti también tendida
 nos abracemos como hermanas buenas

y otra vez enlazadas nos durmamos
 en el sepulcro vivo de la tierra.¹⁵

El tema central de la composición es la desesperanza. La poetisa tiene ya la certeza total de que su esperanza está muerta y nada ni nadie podrá convencerla de lo contrario. El poema se concentra en una especie de soliloquio y no está dada ninguna motivación referente a una circunstancia biográfica concreta. Con hondo y patético lirismo dice su verdad. Hoy se halla definitivamente sola.

Desde un primer momento su expresión se caracteriza por una firmeza inquebrantable:

“Mi esperanza, yo sé que tú estás muerta.”

Si algo tiene de los vivos no es más que su condición fluctuante, variable siempre, sin punto de reposo. Y en medio de su pesimismo, María Eugenia duda de que la esperanza haya tenido cierto valor en algún momento de su existencia:

“No sé si un tiempo vigorosa fuiste.”

La incertidumbre manifestada en los versos citados refleja su posición frente a la vida. Paralelamente contrasta con la indecisión anterior la certeza que manifiesta al decir: “Ahora estás muerta”. Señala inmediatamente la causa fundamental de la destrucción de su esperanza:

Te han roído quién sabe
 qué larvas metafísicas que hicieron
 entre tu dulce carne su cosecha.

El lenguaje metafórico revela la presencia de elementos negativos que fueron destruyendo gradualmente la dulce carne de

¹⁵ *Ibidem*, p. 48.



la esperanza. Las preocupaciones, los fracasos, los desencuentros aparecen figuradamente representados en la expresión: "Larvas metafísicas". "Larvas" por el daño que ocasionan y "metafísicas" por su condición que arraiga íntimamente en lo espiritual.

Asimismo, la metáfora "dulce carne", para caracterizar a la esperanza, es precisa y acertada desde la perspectiva del hombre que al valorarla en su justa medida no puede hacer más que llamarla de esta manera.

Seguidamente la autora se encarga de señalarle a su propia esperanza, que todos sus intentos, por más luminosos y vibrantes que sean no han de pasar de ese carácter vano que ella ya subrayaba desde el comienzo. Por eso afirma:

En vano
el mágico abanico de tus alas,
con irisadas ráfagas me orea.

La esperanza adopta en este caso una forma alada y se aproxima con una apariencia majestuosa, el color no está ajeno a esta grandiosidad. Pero, repito, es pura apariencia.

Incluso se presenta rediviva, resucitada, en medio de la noche y viene cada noche, paradójicamente, a "decir otra vez su última verba". Si lo relacionamos con el poema "Sólo tú", allí se decía que la noche le proporcionaba la única posibilidad de descanso y tranquilidad; por eso la esperanza parecía regresar en medio del nocturno ambiente, pero exclusivamente para mostrarle que la posibilidad de salida estaba en la muerte. No es ésta, pues, una auténtica y válida esperanza, al menos como el ser humano la prefiere, y por eso la rechaza.

También ha presenciado la supuesta llegada de su amiga ya muerta, "Sobre el vaivén de las marinas ondas", "en el fulgor de las estrellas" y llegando incluso hasta "los bordes de mi quieta planta" donde "danzan tus llamas en festivas rondas". Predominio de luz y de colorido; decíamos, pero todo es vano, inútil y aparente. Si ella vuelve los ojos y observa su sima, su interior, sólo hallará la mancha negra que ha quedado en el lugar que

antes ocupaba la esperanza. Y ésta se halla reducida así a una sombra, a una nebulosa, que no hace más que dar paulatinamente su "visión suspensa" mientras se diluye en forma definitiva.

Por eso:

Sin el miraje de los fuegos fatuos
veo la sombra de tu mancha negra.

Prescindiendo de las vanas apariencias que no hacían más que levantar castillos en el aire, sólo queda la "mancha negra", única y cruel realidad presente.

Y hay más aún para configurar su mundo desesperanzado. Insiste primero en el conocimiento cabal de su propia problemática: "No llores porque sé", lo que ocurre certeramente es lo afirmado al comienzo: "yo sé que tú estás muerta" y por lo tanto completa su pensamiento sosteniendo en forma radical y terminante:

Los ojos míos
saben vivir en lontananzas huecas.

Se ha acostumbrado al sufrimiento hasta el extremo de mostrar una amarga resignación. Sabe que tanto su pasado como su futuro están vacíos y por eso los llama "lontananzas huecas". Además al encontrarse esos mismos ojos "secos y tranquilos", se supera ya la noción de dolorida adecuación derivada de haber padecido tanto que ya no quedan ni siquiera lágrimas.

Obliga con un tono imperativo a su esperanza:

Márchate,
y el flotante ataúd reposar deja.

Podemos a esta altura del comentario desentrañar el sentido de ese "Ataúd flotante": se trata de la vida de María Eugenia que flota sin rumbo cierto en el mar de la existencia. Ella está, digámoslo así, muerta en vida. Sólo le queda esperar que la "uni-



dad integral que la aprisiona" ("Del regreso"), se desintegre definitivamente y pueda volver a la tierra, para abrazarse allí para siempre, "como hermanas buenas", con su esperanza.

El oxímoron "sepulcro vivo" de la tierra, empleado en el último verso, aclara que se aguarda la muerte como un imperativo de serenidad, sin contenidos religiosos.

María Eugenia se ha mostrado en esta composición, como en casi todas de *La Isla de los Cánticos*, en una actitud pagana. El "Ataúd" es como el mar en "Único poema" o como la noche en "Sólo tú", uno de esos símbolos culminantes. Parece evidente además, que el ataúd representa al ser humano y esa esperanza que se rechaza es algo exterior, algo que viene a turbar el reposo de la sagrada materia yaciente que es nuestra raza.

Para insistir en algo ya señalado, no puede afirmarse que la esperanza yazga dentro del ataúd. La esperanza es sólo un ensueño o miraje, una remota constelación incierta, suspendida en el profundo abismo. El ataúd es la envoltura de nuestra carne, nuestro definitivo "hogar", nave para la navegación de los abismos, que no tendrá fin.

Y en conclusión, debemos ver en el ataúd flotante a la raza humana que emprende su última navegación, irremediamente sola, como la propia María Eugenia.

La poetisa ha logrado en este poema una metáfora definitiva. El ataúd es casi un emblema y la propia esperanza será la que vendrá a reposar junto a nosotros.

En fin, en una poesía de esta índole, despojada de todo lo accesorio, el poeta se transforma exclusivamente en un creador de símbolos y la poesía se esencializa en metáfora. Pocas veces este proceso ha sido tan nítido como en el caso de María Eugenia Vaz Ferreira.

Llegamos así a un poema de curioso título que refleja y desarrolla con equilibrio y acierto al símbolo:

Único poema

Mar sin nombre y sin orillas.
Soñé con un mar inmenso,
que era infinito y arcano
como el espacio y el tiempo.

Daba máquina a sus olas,
vieja madre de la vida,
la muerte, y ellas cesaban
a la vez que renacían.

Cuánto nacer y morir
dentro la muerte inmortal!
Jugando a cunas y tumbas
estaba la Soledad!...

De pronto un pájaro errante
cruzó la extensión marina;
"Chojé... Chojé..." repitiendo
su quejosa mancha iba.

Sepultóse en lontananza
goteando "Chojé... Chojé..."
Desperté y sobre las olas
me eché a volar otra vez.¹⁴

Las tres primeras estrofas describen un mar irreal – "sin nombre y sin orillas" – es la imagen de la existencia universal y en ella, revirtiendo la vieja concepción del ciclo vital, la muerte es la madre de la vida. Las olas, movidas por la mecánica desapaionada de la muerte, son el nacer y son el morir.

La soledad intenta un juego imposible con cunas y tumbas. Y eso es todo. Reversibilidad indiferenciada entre los dos extre-

¹⁴ *Ibidem*, p. 70.



mos de la existencia; ajenidad total de la madre engendradora ante la aventura del hombre.

Esta concepción pesimista y yerma se traduce en visión onírica, es la palabra clave del segundo verso: "Soñé". La imagen está contemplada desde una perspectiva de altura y por ello es estática, a pesar de las fórmulas verbales: "daba máquina", "cesaban", "renacían", "estaba jugando".

En la cuarta estrofa se quiebra la inmovilidad:

"De pronto un pájaro errante cruzó"

La presencia del pájaro solitario y sin nombre crea una extensión ilimitada a través de una prolongada situación auditiva:

"Cruzó la extensión marina;
'Chojé... Chojé...' repitiendo
su quejosa mancha iba."

Hay en la onomatopeya "Chojé" una tristeza refinada y áspera; es como la gota de sangre que mana de una herida desconocida; un lamento, una melancolía sin regreso, que desciende, como un adiós sobre la extensión desierta.

Simétrico del "soñé" del segundo verso, el "desperté" del penúltimo aprieta el círculo del enigma:

"Desperté y sobre las olas
me eché a volar otra vez"

La poetisa al soñar ve el mar y el pájaro que lo sobrevuela hasta desaparecer en el horizonte; despierta y al despertar es, ella misma, el pájaro que soñó.

Reemprende así el vuelo y al volar engendrará nuevamente el paisaje de sueño –mar sin nombre y sin orillas– que será contemplado hasta el próximo despertar.

Es un poema indefinidamente circular en el que la dualidad dormir–velar carece de sentido: la realidad es realidad de sueño; despertar significa el reingreso al soñar.

Esa repetición infinita traduce el sentido subconsciente que la existencia ha tenido para María Eugenia: una inmensa realidad soñada, sólo habitada por la muerte y la soledad. Y el pájaro misterioso es el reflejo de su propia imagen; una criatura sufriente que traza la línea de un vuelo contemplativo y errante que se dirige hacia la nada.

La lírica del amor en María Eugenia Vaz Ferreira

Nos proponemos analizar seguidamente dos poemas de amor de la uruguaya: "El cazador y la estrella" y "Tu rosa y mi corazón". En este restringido panorama evocativo y por momentos sensual, quizás sea dable señalar la reiteración temática en torno a la soledad y el abandono, pero lo que sí importa es ahondar en estos instantes de reposada meditación.

El cazador y la estrella

A flor de vida van los corazones
como estrellas de mar sobre las aguas.
Van con la onda furtiva, distinta,
en un romántico juego de gracia...
Bogan los corazones
como estrellas de mar sobre las aguas.
Algunas fosforecen en la noche,
bajo el cabrilleo del sol danzan:
algunas saben la ciencia quimérica
y se plasman en peregrinas formas
de lumen sacro, de frágil materia...
Y como quiere la armonía cósmica
que sean dos los bandos combatientes,
armados van en sus flotantes barcas
los cazadores con redes de oro.



Oh derrotas
 bajo el vidrio de las olas sepultas
 con transparentes lápidas...
 oh victorias que coronan la espuma
 con risas quedas y con rosas blancas...
 prófugas que glisaron audazmente
 el rudo afán de los conquistadores,
 timón versátil del corsario errante;
 idílicos vaivenes
 burlando en un zig zag funambulesco
 la majestad de las proras triunfales.
 Y tú, viajero, mi dulce enemigo,
 que el guerrero atavío llevas quieto,
 el mástil sin pendón, la frente inmóvil,
 bajo el fulgor prismático del iris,
 que vas ciego a la luz y sordo al canto,
 vanamente los vívidos corales
 como labios se pegan a tu borda,
 anida el viento en tus plegadas velas
 y te llaman con fantásticas lirás
 desde las sirtes las rubias sirenas...
 Tú no vas solo en la patria sin rutas...
 cuando a la vida toda cosa duerme,
 descansa el viento en su gruta de nácar,
 las ninfas posan la discreta mano
 sobre las lirás mudas, cuando cierran
 su boca azul el florecido loto
 y sus ojos las lámparas sidéreas,
 cuando nada está vivo, cuando nadie
 vivo está más que tú, viajero triste,
 una estrella de mar,
 la más lunática, la más rebelde,
 hija del arte y de la libertad,
 al impulso de un arcano deseo,
 el alma a media luz, sola y distante,

va siguiendo en silencio hora tras hora
 la misteriosa estrella de tu nave.¹⁵

En los poemas de amor de María Eugenia es dado señalar la presencia de un "tú" que persistentemente se repite. Ese "tú" es ciertamente el amado ilusorio, el hombre que pudo plasmar tantas aspiraciones y que pudo conseguir en ella el sueño imposible de su existencia.

En la poesía de Delmira Agustini, en cambio, descubrimos la búsqueda de un amante ideal que tampoco llega. La diferencia entre amado y amante es la diferencia entre espíritu y carne ahondada aún más por el hecho de haber conocido Delmira varios hombres y María Eugenia sólo el vacío de lo que se aguarda y no llega. Simultáneamente se hallan identificadas en el terreno del fracaso puesto que aún cuando la primera de ellas vivió el amor, aspiró a muchísimo más, y la segunda quiso plasmar el sueño de ese "tú" sin conseguirlo.

El cazador y la estrella es un extenso poema endecasílabo que ofrece la variante de presentar cuatro versos de menor medida. La rima es fluctuante con predominio de la asonante en "a-a". Los versos que presentan dicha igualdad son los pares. La comparación constituye la base estilística en que se apoya el desarrollo armónico del poema. El símbolo, siempre presente, es un símbolo transparente, claro, altamente significativo.

La composición se inicia en un tono aseverativo:

"A flor de vida van los corazones
 como estrellas de mar sobre las aguas"

La comparación que detallamos constituye la clave para la cabal interpretación del poema. Dice María Eugenia: "A flor de vida..." El sujeto de este verso a pesar de ser elemento real de la comparación (el evocado es la estrella de mar), encierra en sí

¹⁵ *Ibidem*, p. 30.



mismo un símbolo: el de la ternura, el del amor que es búsqueda y deseo al mismo tiempo.

Palpitante, doliente, avanza en medio de la existencia, porque decir "A flor de vida" es lo mismo que decir "A flor de carne". El más leve roce actúa sobre ellos determinando muchas veces derroteros diferentes, sensaciones diversas.

Y el momento de analizar el centro vital de la comparación ha llegado: su elemento evocado. El nexa "como" nos lleva al encuentro de las estrellas de mar y del ambiente en que se encuentran. Las primeras se hacen cargo del símbolo, ocupan el lugar de los corazones, son las que navegan sin rumbo en el mar de la existencia. Queda definida así no sólo la presencia de los sujetos actuantes sino también el ámbito en el que se mueven.

En los versos siguientes, la autora desarrolla la comparación. Es así que las estrellas de mar acompañan a la onda furtiva, se integran al "romántico juego de gracia". Son los corazones que navegan como lo recuerda la poetisa en el quinto verso, son los corazones: "como estrellas de mar sobre las aguas". La reiteración parece atender a un solo hecho: María Eugenia no desea que se olvide ni por un instante siquiera la relación que une a los elementos integrantes de la comparación. Cumplido este aspecto se vuelca en la valoración y catalogación de las evocadas estrellas de mar.

Ellas adoptan formas distintas. Todas tienen en común el lugar donde se encuentran, pero unas resplandecen en la noche y otras bailan "bajo el cabrilleo del sol". Tiniebla y luz, pero al mismo tiempo luz que resplandece en medio de la noche, día que resalta bajo el influjo de esa danza fantástica. Son las estrellas, símbolo del amor-donante, del amor-búsqueda que en su magistral diferenciación adquiere una monolítica unidad.

Y al mismo tiempo:

"Algunas saben de ciencias quiméricas
y se plasman en peregrinas formas
de lumen sacro, de frágil materia"

El conocimiento de la "ciencia quimérica" ha sido incorporado por algunas de ellas. Si en los versos anteriores hablaba de determinadas respuestas en medio de ambientes diferentes, aquí se refiere a un aspecto netamente cualitativo. El saber adaptarse, el plasmar en nosotros "formas peregrinas", el ser luz y frágil materia al mismo tiempo es lo que la fantástica ciencia nos enseña.

"La armonía cósmica" aparece seguidamente en su carácter de voluntad superior:

"Y como quiere la armonía cósmica
que sean dos los bandos combatientes"

Es su querer el que se impone y surgen así los grandes antagonistas del poema: los cazadores con redes de oro. Ellos navegan también y cumplen con la misión de ser amigos y enemigos al mismo tiempo. Lo suyo es una búsqueda y si sus redes son de oro es porque la presa que esperan atrapar es sublimemente digna. Un tono de delicadeza y ternura se impone: las estrellas de mar que bogan sobre la onda furtiva podrán caer un día en las redes de oro, que si bien les quitarán su libertad, les darán a cambio un tesoro mucho más precioso, codiciado tesoro que tantos esperan hallar.

Un carácter de dinámico vaivén domina a continuación: hay derrotas, victorias y el "timón versátil del corsario errante" avanza siempre, mientras los idílicos vaivenes burlan en un zig zag atlético la majestad de esas proras triunfales. Es ni más ni menos, el juego de la vida y del amor, juego en el cual ha participado la propia poetisa y por ello la composición ofrece un segundo gran momento que comienza con el verso: "Y tú, viajero, mi dulce enemigo". Es el "tú" del que hablábamos al comienzo y es el "yo" a quien evoca con ternura. Le llama "dulce enemigo"; genial oxímoron que define la verdadera condición del cazador de estrellas. En el terreno del amor se es muchas veces amigo y enemigo al mismo tiempo, ya sea por lo que se otorga como

por lo que se quita. El adjetivo lleva implícita una carga agríndice, aún cuando parece predominar el segundo de los aspectos.

“Dulce enemigo”, presenta una lejana actitud indiferente que no se veía en los anteriores cazadores. Parece estar ajeno a su tiempo y a su función, por eso se resalta que “lleva quieto el guerrero atavío”, “su mástil sin pendón”, “la frente inmóvil”, “va ciego a la luz y sordo al canto” Es un cazador buscado vanamente por su presa, pero que no sabe o no quiere responder a ella. La misma definición que de él se nos ofrece nos permite efectuar una serie de consideraciones sobre su función y su actitud. En cuanto a la primera, lleva su guerrero atavío porque el destino, nada más que el destino, lo ha impuesto así: pero es de hacer notar que su mástil no tiene “pendón”, valga la imagen para aludir a la falta de algo por qué luchar, a la ausencia del incentivo que lo arrastre en pos de lo que tanto desea. Pero éste no es su caso sino todo lo contrario y al analizar su actitud lo vemos con su “frente inmóvil”, que documenta una indiferencia relacionada en mucho con la arrogancia e incluso nos recuerda al soberbio Farinata del Infierno dantesco (*Divina Comedia*), quien en medio del fuego parecía desafiar al universo entero con su pose erguida.

Y hay “luz” y “canto”; hay vida y llamado; pero ella no ve la luz, no desea vivir esa vida, ni oye ese canto, no responde al reclamo. Se justifica ser conscientemente ciego cuando no hay nada para ver, pero querer serlo a pesar de la luz que resplandece es ya un extremo que la poetisa subraya en forma preferente porque le permite aspirar a alguien que ofrece la viva imagen del imposible.

El mundo exterior no permanece ajeno al pasaje de ese “cazador” y trata de actuar sobre él sin éxito:

Los vívidos corales se pegan a su borde.

El viento anida en sus velas.

Y las rubias sirenas lo llaman con voces melodiosas.

Todo es vano. Él continúa ajeno, lejano en su soledad. Y una afirmación corta todas las posibles consideraciones nefastas:

“Tú no vas solo en la patria sin rutas”

Hay certeza en lo que se refiere a su propia presencia, porque cuando en el mundo todo duerme, ella, dignificada y transformada por el símbolo en un elemento nuevo, le asegura su compañía, su presencia irrefutable que viene a quebrar, en cierta forma, la triste soledad:

“Una estrella de mar,
la más lunática, la más rebelde,
hija del arte y de la libertad”

Al autodefinirse se proyecta en su condición de mujer que no se ata a esquemas preconcebidos y en su carácter de artista que navega ella también sola en el mar de la vida, pero que en este caso va siguiendo, desde muy cerca, al ideal soñado, al amado ilusorio.

Su alma va a media luz y los elementos que la identifican surgen claramente: soledad, apartamiento, indiferencia ante el mundo por su propia condición de libre y entregada ella también a una búsqueda que parecería haber concluido si ese viajero se dignara deponer su indiferencia y comprender por fin que la misteriosa estela de su nave va siendo seguida por esa “estrella de mar” que se diferencia de las otras, tanto como este viajero de piedra se diferencia de los restantes cazadores que ostentando sus redes de oro iban en busca del ideal soñado.

El poema nos deja una amarga sensación de vacío, porque esa búsqueda, transformada casi en persecución, parece no tener fin y aun cuando la poetisa creía haber descubierto su ideal, la respuesta no surgía y junto con el pasar del tiempo cabe suponer que la distancia vital se hace cada vez más prolongada y nos lleva de manera irremediable a la definitiva desunión.

En resumen, fe en la vida y búsqueda que no logra plasmarse; he aquí la típica respuesta que da la poetisa en ese momento. Y veamos la última composición:

Tu rosa y mi corazón

Antes que entre tus labios y mi oído
el ciprés del silencio, largo y mudo,
alce su quieta cima,
de tu palabra en el cristal sonoro
dame una roja rosa, que será
por tu lirismo y tu carne fragante
rosa de amor humano y rosa mística.

La prenderé en mi pecho
sobre la palpitante rosa mía;
y del perpetuo beso el tibio roce
esparcirá sus perfumadas ondas...

Hoy,
ebria de aroma me será brindada
la belleza infinita...
y en mi larva fugaz, cuando se apaguen
los armoniosos éxtasis,
me envolverán las perfumadas ondas
en su mortaja amante y siempreviva.

Dame una rosa, antes
que el ciprés largo y mudo, entre nosotros
alce su quieta cima.¹⁶

Dos aspectos se enuncian en el título del poema que aparecen pleotóricos de significación. No es una rosa y un corazón sino que es "Tu rosa y mi corazón". El poder representativo de

¹⁶ *Ibidem*, p. 45.

los pronombres posesivos explica gran parte del simbolismo mencionado. Sin duda son dos términos complementarios, o al menos, dos términos que se buscan y se necesitan recíprocamente.

Está dada la súplica que late viva en la primera estrofa. Algo inevitable va a ocurrir, por eso dice: "Antes que". Se plantea desde el comienzo el problema de la comunicación que debe llevar necesariamente a la plena integración. Los labios poseen aquí la representación acabada y perfecta de esa misma comunicación: el oído que está atento siempre, es receptáculo y apoyo del mensaje que se transmite.

Pero entre ambos se yergue la imagen fría y aplastante del "ciprés del silencio". Hay una barrera que crece, que avanza irremediabilmente hacia un fin. Y ese proceso se cumplirá, no hay duda, pero si bien se siente impotente para alterarlo, comprendiendo al mismo tiempo que algo puede hacer y por eso formula su pedido, su súplica:

"De tu palabra en el cristal sonoro
dame una roja rosa, que será
por tu lirismo y tu carne fragante
rosa de amor humano y rosa mística".

Si ordenamos los elementos sintácticos que el hipérbaton ofrece, obtenemos: "En el cristal sonoro de tu palabra, dame una rosa roja". Aguarda, por lo tanto, un mensaje de pasión, de amor.

Hay una condición espiritual en el amado que se subraya específicamente: "Tu lirismo", y al mismo tiempo una condición física: "Tu carne fragante". El amado será eso: lirismo y carne al mismo tiempo, sentimiento profundo y pasión desbordante, y esa rosa fragante no dejará de representar dos aspectos aparentemente contrarios, pero sustantivamente complementarios: el amor humano y el amor místico. Corresponde determinar también el alcance de ambos conceptos: cuando hablamos de amor humano debemos incluir el espíritu y la carne integrados,

mancomunados. Pero al referirse al aspecto místico, está elevando, ciertamente, al amor a una categoría superior. Sólo él le permitirá vivir la plenitud de su ser, sólo él sabrá condensar magistralmente la esencia de sus necesidades.

Y es la palabra apenas pronunciada que se yergue en su carácter de promesa, que se transforma en el terreno del símbolo en una rosa que lleva el rojo de la pasión y el perfume del espíritu. Es verdad que la comunicación apenas comenzada puede troncharse, así lo documenta la amenazante presencia del "ciprés del silencio". Es el silencio largo y mudo que llegaría a imponer olvidos, evitar la deseada comunicación; y por eso la poetisa piensa y teme. En la segunda estrofa explica lo que ha de hacer:

"La prenderé en mi pecho
sobre la palpitante rosa mía,
y del perpetuo beso el tibio roce
esparciré sus perfumadas ondas"

Ese mensaje de amor y promesa se transformará y se incorporará valedero a ella. La ha de prender en su pecho donde se encuentra su propia rosa. Es decir, el amor y la vida no han muerto en ella, están muy latentes. La expresión "palpitante" transmite la noción de algo que perdura, que se prolonga en el tiempo. Y es su rosa la palpitante, y habrá allí un beso que se define como perpetuo: el tibio roce del beso perpetuo esparcirá sus perfumadas ondas. La comunicación más total se habrá logrado así por el camino del amor. Ese perfume que surge es sinónimo de felicidad y la unión de las rosas es la unión de los espíritus y los cuerpos.

Hay un presente al que se alude en la tercera estrofa y en él la poetisa aparece embriagada por el aroma de la flor. Es un "hoy" consecuencia de aquel "ayer" y la belleza infinita de la existencia habrá sido captada en su plenitud. El perfume de la rosa se apoderó de ella hasta tal extremo que le permitió vivir el placer momentáneo de la felicidad. Se encontró a sí misma en

medio del dolor de la existencia y por eso no puede olvidar su condición transitoria y alude a ella a través de la expresión "larva fugaz". Un día han de pasar "los éxtasis armoniosos" que le habían permitido la contemplación de la belleza infinita, la vivencia de esa misma vivencia y, ¿qué ha de quedar? Las perfumadas ondas la envolverán pero habrá adquirido ahora el carácter de "mortaja" que la autora define magistralmente como: "amante siempre y viva".

Conclusiones

A manera de reflexiones finales en torno al presente ensayo aclaramos que hemos escogido nueve poemas para desentrañar en ellos los valores poéticos dominantes, así como también desbrozar los reflejos conscientes o no de un espíritu sufriente que los recorren de extremo a extremo.

"Heroica" y "Resurrección" son aquellos que aparecen revestidos de cierto optimismo que encuentra fundamento en la esperanza que la búsqueda le proporciona, al mismo tiempo que su confianza en el verbo le autoriza a dirigir esos mismos términos de búsqueda hacia lo intelectual.

Los nocturnos al estilo de Novalis –"Sólo tú", "Hacia la noche" y "Nocturno"– arraigan en una necesidad de hallar precisamente en la noche un modo de prolepsis sublime que le permita confiar en la muerte como el refugio final.

"El ataúd flotante" se yergue como una composición conmovedoramente patética en donde no sobrevive ni siquiera la esperanza.

"Único poema" es el símbolo final que cierra el círculo de dolorosa reflexión y en donde el elemento onírico prevalece.

Por último, los dos poemas que plantean y reflejan la problemática del amor se desarrollan en un marco de "dulce amargura" progresiva en donde la noción de búsqueda desesperanzada reaparece.

Leer a María Eugenia es recorrer senderos de realización auténtica en donde un ser que sufre dice su verdad.



Bibliografía

- Acosta, Osvaldo Crispo. *Motivos de crítica, cuatro tomos*, Montevideo, Biblioteca. Artigas, 1965.
- Agustini, Delmira y María Eugenia Vaz Ferreira. *Los cálices vacíos y La isla de los cánticos*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1946.
- Bollo, Sarah. *Historia de la literatura uruguaya*, dos tomos, Montevideo, Orfeo, 1965.
- . *El modernismo en el Uruguay, Ensayo estilístico*, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1951.
- Novalis. *Himnos a la noche*, trad. de José María Valverde, introducción de José María Argullol, Barcelona, Icaria, 1977.
- Moreira, Rubinstein. *Sobre María Eugenia Vaz Ferreira*, Montevideo, Alfar, 1968.
- Zum Felde, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay*, tres tomos, Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, 1967.

LA POESÍA DE CÉSAR VALLEJO A TRAVÉS DE *LOS HERALDOS NEGROS*. ESTUDIO PARCIAL

"Los heraldos negros"

El poder de la metáfora se manifiesta en Vallejo de una manera muy particular y es precisamente ese acertado enfoque del elemento referencial lo que ha de caracterizar su decir poético, al mismo tiempo que las vivencias individuales lo obligan a expresar la realidad de un mundo en desorden, su mundo, en donde los factores emocionales que lo desequilibran y torturan aparecen con una frecuencia tal que nos obliga a dejar de lado la sola posibilidad de pensar en alegrías presentes o realidades motivantes.

El tiempo en Vallejo se mueve entre un pasado que ha dejado de ser y un presente que a cada instante lo mortifica con la obligación de recordar. En cuanto al futuro, mejor ni mencionarlo porque su alma agobiada sólo sabe que nada bueno hallará en él.

Unido a lo anterior, en la lírica de este hombre se refleja la imagen universal del individuo sufriente. De la vivencia de sus propios conflictos emerge el gran conflicto del ser humano con quien coparticipa no sólo del hecho de vivir, sino además del supremo deleite contradictorio que deriva del acto de padecer.

Ciertamente la poética de *Los heraldos negros* lleva en lo literario la misma marca que descubrimos en lo personal. En su

pasado coexisten los elementos románticos y los modernistas; posiblemente Bécquer y Darío; más el segundo que el primero; pero ambos se transparentan en él cuando su alma atormentada por las renunciadas, los sacrificios y los abandonos se retuerce en búsqueda imposible.

Al estallar la metáfora como un logro formal imponderable, al recrear términos con valores semánticos novedosos que conllevan el sabor antiguo de lo griego, al manejar una sintaxis que a veces se pega al hipébaton y otras lo deja a un lado en bien de la simplicidad gramatical; al llevar a cabo todo esto, emerge sin lugar a dudas el estilo de Rubén Darío que César Vallejo poco a poco irá superando para abrir las puertas de lo que han dado en llamar hoy el signo de la modernidad.

Ahora bien, no podemos dejar de lado la notable influencia de las corrientes de vanguardia que en un curioso tercer lugar irán motivando al peruano y que le permitirán luego ofrecer al mundo latinoamericano la poesía hermética de *Trilce*.

He notado además en varios momentos del libro aquí comentado la presencia inter textual implícita de Paul Éluard; y no del Éluard de André Breton, sino de aquel Paul Éluard de los comienzos en donde el signo de lo humano trascendente aparecía.

Por lo dicho anteriormente, coincidimos con la idea expresada por Jean Franco quien manifiesta:

Los heraldos negros recoge y repite temas románticos y modernistas cuya heterogeneidad se trasluce en los títulos de las siete secciones del libro: "Los heraldos negros (poema liminar)", "Plafones ágiles", "Buzos", "De la tierra", "Nostalgias imperiales", "Truenos" y "Canciones de hogar", algunos de los cuales son arbitrarios.¹

Además la misma autora señala:

¹ Jean Franco. "La temática de *Los heraldos negros* a *Poemas Póstumos*" en Américo Ferrari (Coordinador) *César Vallejo, obra poética*, México, Colección Archivos, 1984, p. 577.

Es imposible estudiar la temática de la poesía de Vallejo sin tomar en consideración el lenguaje poético. El lenguaje constituye el núcleo de todos los temas, puesto que la crisis del pensamiento metafísico pone en cuestión no solamente el sentido, sino la concatenación de las palabras, la sintaxis, la coherencia y sobre todo la posibilidad de la enunciación.²

Esta última cita otorga una justificación a la necesidad de revisión de la poesía vallejjiana con apoyo en los elementos que hemos perfilado hasta aquí y que iremos moldeando y ajustando a la obra específica del poeta en los párrafos que siguen. Veamos entonces el acento lírico que expresa su microcosmos en medio de un universo general que lo aísla y tortura.

Nos proponemos analizar "Los heraldos negros" como poema inaugural del volumen e inmediatamente de "Plafones ágiles" revisaremos críticamente "Nervazón de angustia".

En el título se anuncian dos aspectos que deseáramos considerar en el presente estudio —la condición del mensajero y el carácter de éste anunciado ya en el adjetivo utilizado— pero la complejidad y riqueza de la poesía de César Vallejo me obligan a reconocer que son muchos más los valores involucrados en el quehacer poético del latinoamericano aquí presentado. A su vez, no hay equilibrio en el universo lírico de Vallejo y además, si consideramos que toda poesía es poesía de exceso, en el peruano lo es más aún, porque el sentimiento trágico de la vida se apodera a cada instante de su verbo lírico y lo arrastra hasta el abismo infinito de la desazón.

Vayamos por partes. Al leer "Los heraldos negros" nos enfrentamos de pronto con el sentimiento romántico del sufrimiento y con una idea muy darineana relativa al padecimiento humano repartido en la existencia de cada uno de nosotros, vivido por cada uno de nosotros y observado en la medida en que el sufrimiento personal se vuelve imagen clara del compromiso universal. Decía Rubén Darío al respecto:

² *Ibidem*, p. 575.



Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos,³

Pero, siempre hay un enorme *Pero* en los planteamientos del poeta contemporáneo aquí analizado, su contemplación de la desdicha acumulada por todos los seres humanos es mucho más descarnada y cruel y llena de aquella desesperanza que nos hace pensar que todos los caminos están cerrados para el hombre y que sólo le queda recordar sus desgracias después de haberlas padecido una a una.

Al respecto dice Julio Ortega:

Heraldos traza la suerte de un naciente sujeto de la modernidad. Al poner en crisis el saber humanista e idealista, sus verdades universales, este libro empieza a mostrar, con los mismos materiales de esa tradición, el habla desligada, fragmentaria, huérfana, de un sujeto que desdice de su lugar en el mundo para rehacerse desde el nuevo lenguaje de la poesía, empresa que será puesta en juego en *Trilce*.⁴

El comienzo del poema se otorga en un *haber* con carácter de irregular y que aparece conjugado en presente del modo indicativo:

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,

³ Rubén Darío. *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 778-779.

⁴ Julio Ortega. "La hermenéutica vallejjiana y el hablar materno", en Américo Ferrari (Coordinador) *César Vallejo, obra poética*, México, Colección Archivos, 1984, pp. 606-607.

la resaca de todo lo sufrido
se empezara en el alma... Yo no sé!⁵

Al leer todo el poema, advertimos que la composición termina con el mismo verso con que comenzó; así también en ambas líneas poéticas se manifiesta una oposición entre la certeza del "Hay" y el carácter profundamente dubitativo del "Yo no sé". Ahora bien, la vida reserva para nosotros *golpes* imponderables, los cuales está de más explicar en la medida en que todos —de una forma u otra— los hemos soportado. Sólo podemos observar la condición implacable y fuerte de estos castigos recibidos. La víctima, el hombre, siempre el hombre.

Simultáneamente con lo anterior, no podemos menos que preguntarnos por el papel que juega Dios, ese dios vallejjiano que condena con rigor. Los golpes son "como del odio de Dios" y marcan al hombre de tal forma que cada acto de sufrimiento implica necesariamente volver a padecer cuando "la resaca de todo lo sufrido" se empoza en el alma. Mediante devenir implacable el ser humano resulta un curioso recipiente del destino, que va guardando una especie de saldo de sufrimiento, al cual luego retorna cuando ese mismo sufrimiento se vuelve presente.

Y Dios, Dios, ¿qué hace? Lejos de ayudar a ese pobre hombre parece que participa con su propia cuota para llenarlo aún más de pesadumbre. En "Los dados eternos" decía el poeta:

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí te sufre, el Dios es él.⁶

⁵ César Vallejo. *Los heraldos negros*, Buenos Aires, Losada, 1972 [Biblioteca clásica y contemporánea], p. 9.

⁶ César Vallejo. *Poesía completa*, Puebla, Premiá, 1985, p. 102.



He aquí una profunda irreverencia lírica a través de la cual el sujeto reclama a su dios y contrapone la magnificencia olímpica de aquél a la condición limitada y sufriente del individuo humano. Sólo el sufrimiento moldea las almas en la fragua del dolor y una suerte de agridulce antropomorfismo emerge de aquel verso: "Y el hombre sí te sufre, el Dios es él"; y el hombre es dios no por innata condición, sino por mérito obtenido.

Los contenidos culturales de César Vallejo poeta surgen así y esta sutil huella intertextual nos lleva al encuentro de una tradición religiosa imponderable: es Homero que sutilmente se enfrenta a sus dioses y veladamente les falta el respeto; y es también el dios vehemente del Antiguo Testamento bíblico que en Vallejo no ha permitido la evolución que nos hubiera llevado al encuentro del Dios Amor del Nuevo Testamento.

En fin, ese "Yo no sé" le hace decir al mismo Julio Ortega:

El lenguaje no es "la casa del ser" (como en el idealismo heideggeriano) sino el espacio del desamparo. Si el carácter inefable de la tradición mística (y de la lírica) implica un discurso de la plenitud ("un no sé qué que quedan balbuciendo") el "yo no sé" vallejiano implica un discurso de la carencia, un balbuceo que verifica la erosión del edificio de la tradición.⁷

Agrega:

Son pocos, pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.⁸

La intensidad no puede medirse por la cantidad. Estos golpes quizás no sean numerosos, pero llegan con una violencia

⁷ Julio Ortega. *Op. cit.*, p. 607.

⁸ César Vallejo. *Los heraldos negros*, p. 9.

tal que cada uno de ellos se recuerda con profunda amargura. En la expresión "*pero son*" advertimos los valores del *ser* como realización metafísica y derivamos hacia el presupuesto central en el lenguaje poético de Vallejo ya anunciado en este ensayo: "El hombre es en la medida en que sufre". Quien ha vivido en una campana de cristal protegido de todo acontecimiento externo no puede saber lo que es vivir realmente. Renuncias, abandonos, soledades, enfermedades y muerte constituyen la expresión materializada de esos metafóricos golpes de la vida en donde el hombre lamentablemente juega el papel protagonista. Él es ese "ser en el mundo" de donde no puede escapar aunque lo desee.

Vivir implica al mismo tiempo tejer un pasado, elaborarlo poco a poco en cada acto de existencia. Y los golpes –sujeto feroz y *leit motiv* dominante en todo el poema– dejan huellas imborrables; son las "zanjas oscuras" que quedan grabadas en el rostro y en el lomo del hombre. Interesa la adjetivación utilizada; mediante premeditados modificadores directos quien elabora el mensaje lírico nos comenta que las zanjas son *oscuras*, el rostro es *fiero* y el lomo, *fuerte*. Las *zanjas* triunfan irremediablemente ante las flacas potencias del ser humano.

Sigue luego una nueva expresión dubitativa al decir: "Serán tal vez". El poeta no quiere exagerar en sus afirmaciones, se auto controla, limita el desarrollo de sus ideas y llega así a dos imágenes que resumen todo el peso de la desdicha; son los "potros de bárbaros atilas" o "los heraldos negros que nos manda la Muerte". En el primero de estos referentes domina la imagen intertextual histórica que nos recuerda al feroz Atila. Pero, como si fuera poco, ahora se trata de una noción colectiva que suplanta en el terreno del símbolo al concepto individual que aludía al "caballo de Atila". Si uno solo devastaba, ¿qué no harán esos pluralizados "potros de bárbaros atilas"?

En la segunda metáfora no sólo se da razón del título del poema y del libro, sino que también aprehendemos en toda su dimensión el significado que involucran esos heraldos negros, esos mensajeros de la desdicha que son enviados por la Muerte

y que con su sola presencia adelantan, a cada instante en que se manifiestan, el acto de morir.

Además no conforme aún con la caracterización lograda, el creador se entrega de lleno a la elaboración de nuevas imágenes que tienen como finalidad complementar los referentes empleados. Y es así como vienen en su auxilio los tropos que aluden a:

Son las caídas ondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos
quema.⁹

En el marco del Modernismo de *Prosas Profanas*, Sarah Bollo habla de diversas formas de decorativismo estético al mismo tiempo que alude al sensacionismo.¹⁰ En Vallejo el decorativismo religioso con fines artísticos se ofrece en toda su dimensión. Nuevamente la pluralización: “Los Cristos del alma” y reitera además la huella intertextual que arraiga en los conflictos personales del poeta. Son esos *Cristos* como símbolos del ideal perseguido en cada momento, que llegan un día a caer y quebrarse. Que nos gritan que nada de lo vivido tiene aparentemente sentido; en fin, “Alguna fe adorable” que el propio destino nos hace abominar.

Esos golpes caracterizados ahora como “sangrientos” llevan al sujeto lírico a una imagen cotidiana, pero plena de significación envolvente. Es ahora un pan, “algún pan que en la puerta del horno se nos quema”. De nuevo el ideal elaborado, preparado jornada tras jornada que cuando está a punto de concretarse, muere. A su vez, ese pan bien puede incluir el símbolo cristiano

⁹ *Idem.*

¹⁰ Cfr. Sarah Bollo: *El modernismo en el Uruguay*, Montevideo, Impresora uruguaya, 1951.

de la eucaristía, de la hostia no sólo como ornamento ritual –religioso y poético– sino también como símbolo de búsqueda.

Y el sujeto sufriente en todos estos dolorosos acontecimientos líricos es el hombre a quien caracteriza tan sólo por un adjetivo que se repite a manera de oración y con forma de irremediable constatación:

Y el hombre...Pobre...pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como un charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé¹¹

Y no es ésta la pobreza bíblica anunciada en la primera bienaventuranza de San Mateo, sino otra clase de pobreza en donde el ser humano es la víctima. En el holocausto que implica cada acto de existencia y en la medida en que este mismo acto se torna símbolo colectivo de la humanidad, el individuo, el ser sufriente, se ve sorprendido. Y no es su sorpresa el resultado de una introspección filosófica tan solo, sino también un no saber qué está pasando realmente. Es igual que cuando por sobre el hombro nos llama una palmada. Como respuesta inmediata el hombre vuelve “los ojos locos” y es en ese preciso instante cuando las imágenes de todo lo vivido acuden a él; se agolpan en su mirada la cual no puede menos que reflejar desazón y misterio. Y lo peor, hay culpa en esa misma mirada. Pensamos que el universo personal de este poeta está lleno de recriminación e inseguridad. Los golpes de la vida no sólo han lastimado nuestro cuerpo, sino que también se llevaron nuestra alma en pedazos.

Al concluir con el mismo verso del comienzo, no sólo reitera el motivo dominante, sino que además lo ofrece con toda esa carga de *a posterioridad* que al comienzo no tenía al menos para el desprevenido lector.

¹¹ César Vallejo. *Los heraldos negros*, p. 9.



“NERVAZÓN DE ANGUSTIA”.
EL SUFRIMIENTO PREÑADO
DE AÑORANZAS SACRAS

En cuanto a su planteamiento estructural la composición está integrada por cinco cuartetos de versos alejandrinos y por dos versos finales en donde el primero continúa siendo de catorce sílabas y el último es de once, endecasílabo; llama la atención la precisa división en hemistiquios a la que recurre en la mayoría de estos versos manejando con gran acierto también la presencia de palabras agudas o esdrújulas cerrando ya sea un hemistiquio o un verso; de esta forma puede agregar o quitar una sílaba según se trate del final agudo o esdrújulo respectivamente. Veamos ejemplos de ambos casos. Dice el poeta:

“cuyos gestos son férreas¹ // cegueras de
Longinos”²

En el segundo aspecto, leemos:

“Sinfonía de olivos, // escancia tu llorar”³

¹ Esta palabra termina el primer hemistiquio y es esdrújula; por ello el hemistiquio resta una sílaba y obtiene así siete.

² Es el fin del segundo hemistiquio con un desarrollo normal de siete sílabas, porque la palabra es grave por su acentuación.

³ Aquí la palabra es aguda y por ello el hemistiquio que aparentemente tiene seis sílabas, en realidad contiene siete.



El poema da inicio con esa terminología vallejjiana que se apoya en la búsqueda del neologismo adecuado que le permita reflejar el verdadero sentido de su mundo interior atormentado. "Nervazón" es el neologismo mencionado que como sustantivo se une a la forma adjetiva "de angustia", la cual mediante ese modificador directo alude a la que podemos denominar temática central de esta composición.

En gran parte del poema al menos predomina una actitud de arrepentimiento que tiene como punto de partida el reconocer –por parte del sujeto lírico– su verdadera condición humana. Es el hijo pródigo que implora a su madre y ésta lo escucha desde el silencio metafísico en donde habita, porque no se trata de la progenitora física, sino de aquella que simboliza la situación eterna y perenne. Los elementos cristianos reaparecen con toda la fuerza y vitalidad, pero reacondicionados a un sentir diferente, o al menos expresado de forma diversa.

En la palabra de Vallejo, en el decir sublime de su verbo preñado de necesidad y búsqueda habita el poder de la metáfora. Por ello al leer "Nervazón de angustia" recorreremos con nuestros ojos escudriñadores la enorme manifestación poética en donde la exquisita manera propia de decir las cosas ha de caracterizar los movimientos líricos aquí presentados. Comienza diciendo:

Dulce hebrea, desclava mi tránsito de arcilla;
desclava mi tensión nerviosa y mi dolor...
Desclava, amada eterna, mi largo afán y los
dos clavos de mis alas y el clavo de mi amor!⁴

"Dulce hebrea" es la invocación con que arranca el poema. Son dos términos de apariencia adjetiva en lo gramatical, en donde al menos uno de ellos –el segundo– resulta sustantivado. El tono mariano que marca todo el desarrollo empieza aquí. Ese sujeto de evocación que es María, la virgen, se reviste de un

carácter trascendente para el sujeto lírico, quien –en primera instancia– le ruega con un fervor despiadado en donde anida la noción de culpa que anteriormente habíamos mencionado. Por ello, ésta es la mujer hebrea símbolo de maternidad única que se reviste –para la voz que expresa los sentimientos– de una condición elevada y noble. Vallejo ha querido ver en la madre de Jesús a su propia madre, porque en él mismo está observando la condición humana, la cual es eterna también en la medida en que el hombre se considera como valor universal, repetido en cada individuo que vive y muere. De esta forma, los dos polos nos muestran no a una madre, sino a la Madre con mayúscula; y no a un hombre, sino al Hombre como portador expresivo del gran drama cósmico que nos atañe a todos los seres pensantes.

Y no es ésta una actitud previamente elaborada que arranque de supuestas santidades implantadas; por el contrario, se trata del acto de fe de un individuo acostumbrado a no creer; es la manifestación viva de un arrepentimiento que a medida que avanza el poema se vuelve remordimiento tenaz hasta llegar al más rotundo fracaso del final en donde imprevisiblemente regresa al sendero de la duda y el error que había querido abandonar o postergar en casi todo el desarrollo lírico de la composición.

Posiblemente del hecho de sentirse culpable y buscar apoyo en el sujeto motivo de la evocación, parte la actitud mística adoptada por el sujeto lírico y que será expresada en momentos sucesivos a través de los cuales se intensifica esa profunda necesidad de ser apoyado y aceptado por la madre eterna.

"Dulce hebrea" representa también una forma de ocultamiento de frente a la tradición; una especie de eufemismo para no decir "María", para no decir "Virgen". Más allá del nombre y mucho más allá de su condición como doncella perenne está lo otro, lo más importante, esto es su situación de madre que sabe oír al hijo sufriente.

"Dulce hebrea" es además la fórmula para resaltar el territorio bíblico en donde ella inició y en donde permanece a través de los tiempos que se van. Hebrea o judía, no importa aunque

⁴ César Vallejo. *Los heraldos negros*, p. 13.



los términos en sí mismos pueden resultar “duros”; con un cierto carácter malsonante, al menos para determinadas perspectivas ideológicas.

El primer cuarteto ofrece tres períodos sintácticos y conceptuales encabezados por el verbo “desclavar” conjugado en presente del imperativo, mediante el movimiento de afirmación que proporciona la anáfora utilizada.

Quien habla ruega a ese sujeto en espera que es la dulce mujer del evangelio que lo libere de las diferentes formas de sufrimiento que de manera diaria y constante mortifican al ser humano.

“Desclavar” es así sinónimo de “liberar”, de soltar amarras para deambular por este universo libres ya de todas las culpas que nuestra alma no puede ni quiere soportar.

“Desclava mi tránsito de arcilla”. He aquí la primera súplica en donde las figuras retóricas se apoderan de toda la oración gramatical. “Desclavar” es una imagen que sustituye a la acción de soltar, de independizar de las cadenas que nos atenazan y lastiman a cada instante. A su vez la expresión “mi tránsito de arcilla” constituye una metáfora compuesta que inicia en el núcleo “tránsito” y se prolonga en el modificador indirecto “de arcilla”. Los términos se vuelven íntimos, personalmente intransferibles, porque se trata de “mi tránsito” y no el de los demás. Es mi condición pasajera en este mundo que por decoro poético no se alude a ella de otra manera que no sea ésta.

Más bien, nos atrevemos a decir que aparece expresado al estilo de Rubén Darío, que se trata de un auténtico decorativismo estético en donde las palabras “nuevas” revelan viejos fenómenos de acuerdo con lo ya mencionado *supra*. El ser humano recorre el camino de la existencia, transita por él. Pero la metáfora dice mucho más; alude al barro primigenio con que fuimos hechos, y a ese fango le llama “arcilla”. “Tránsito de arcilla” representa así el deambular humano que nunca olvida que su origen estuvo en el barro humilde del Génesis bíblico. De allí venimos y al desarrollarnos histórica y personalmente nuestra innata condición no nos permite permanecer ajenos a lo que

fuimos para poder así ser auténticos acreedores de lo que llegaremos a ser.

“Desclava mi tensión nerviosa y mi dolor”. Esta segunda forma que conlleva el pedido a la madre atenta refiere a los términos del título y recupera los conceptos de “tensión nerviosa” y “dolor”. El hombre, por su propia condición habita el territorio inestable de la vida en donde la cosecha cotidiana está caracterizada por angustias y desazones. Si logramos quitarnos al menos una parte de esta constante tensión podremos llegar a existir, quizás, de una manera más digna.

En el tercer momento se recurre a un segundo vocativo: “Amada eterna”; lo dice así porque probablemente sea ésta la forma más perfecta del amor, desde el instante en que se apoya no sólo en ese neoplatonismo, sino también en una conciencia clara que nos permite reconocer los valores del espíritu por encima de cualquier otra manifestación axiológica. Y ahora le pide ser liberado de: “Mi largo afán y los dos clavos de mis alas y el clavo de mi amor”.

La noción de búsqueda constante se hace presente en los términos “mi largo afán”; el hombre se empecina siempre con el hecho de querer alcanzar ideales que están muy lejos. Cuando estos sueños se vuelven costumbre y cotidianidad perenne, el ser humano se hastía y no encuentra salida a este sempiterno problema de la búsqueda. Llega a plantearse así —como lo hace el sujeto lírico— que es mucho mejor quitar de nuestro espíritu ese afán insaciable para tratar de ser felices.

Hay también dos clavos que se hunden implacables en las alas figuradas del individuo humano y le impiden volar como él quisiera; no lo autorizan a vivir su propia libertad. Y, más aún, “el clavo de mi amor”, es decir el terrible factor de inercia que nos impide amar como sólo nosotros sabemos hacerlo.

Si la dulce hebrea, si la amada eterna está dispuesta a echarle una mano a este hijo en desgracia podrá así guiarlo por una senda menos conflictiva. No olvidemos que la imagen del “desclavar” y también la de los “clavos” es preconcebidamente inter-



textual⁵ porque de la misma forma que María lloró por su hijo en la cruz, ahora retorna a la responsabilidad de madre atenta ante este nuevo hijo, imagen y perfil del hombre eterno también.

La segunda estrofa expresa en el primer verso la situación individual y regresa al plano de la súplica en los tres restantes:

Regreso del desierto donde he caído mucho;
retira la cicuta y obséquiame tus vinos:

⁵ Julia Kristeva afirma que cada texto está construido como un "mosaico de citas", lo que implica el conocimiento de la intertextualidad como un fenómeno que se encuentra en la base del texto literario. "Todo texto es la absorción o transformación de otro texto" ha dicho Kristeva.

Riffaterre considera la intertextualidad como la percepción por parte del lector de la relación entre una obra y otras que la preceden. En *Palimpsestos*, habla Genette de un total de cinco relaciones transtextuales. La primera, la intertextualidad, la define, "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa)...el plagio, que es una copia no declarada pero literaria... la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente, tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo". En el mismo trabajo hace una crítica de la definición que de intertextualidad ofrece Riffaterre, por considerar que ésta incluye el total de los cinco casos de transtextualidad "... las relaciones estudiadas por Riffaterre pertenecen siempre al orden de las microestructuras semántico estilísticas, al nivel de la frase o del fragmento breve, generalmente poético. La huella intertextual, según Riffaterre, es más bien (como la alusión) del orden de la figura puntal, del detalle, que de la obra estudiada en su estructura de conjunto". Efectivamente, Riffaterre está identificando la intertextualidad con el conjunto del fenómeno literario, y así el concepto es demasiado amplio. Genette, sin embargo, pretende aplicar al término una acepción tan concreta que no nos permite aplicarlo más que en casos muy determinados. Quizá lo más correcto sería hablar de los distintos tipos de relación intertextual. *Martha Rivera de la Cruz 1997, Espéculo de la UCM.*

espanta con un llanto de amor a mis sicarios,
cuyos gestos son férreas cegueras de Longinos!⁶

Este "regreso" actualiza la imagen del hijo pródigo. El desierto es la vida y en él las caídas morales han constituido el dolor de cada momento. Es verdad que si regresa del desierto es porque quiere cambiar, porque reconocemos en él una auténtica manifestación de remordimiento.

Por ello deviene en seguida la súplica: "Retira la cicuta y obséquiame tus vinos". De nuevo aparecen los términos polarizados que ahondan el contraste. La cicuta quita la vida. Los vinos alejan de la muerte. Sólo la dulce hebrea es capaz de ponernos a salvo ante circunstancias tan peligrosas y ella también podrá alimentar nuestra alma con el vino que es perfil y trasunto de la sangre de su hijo.

Si antes hablábamos de decorativismo estético ahora bien podemos acudir al concepto de decorativismo religioso que permea en todo el poema y de acuerdo con la cita ya establecida al libro de Sarah Bollo.

Además, sólo el llanto de amor de la dulce María puede espantar a los sicarios del alma. Esos asesinos a sueldo pagados por nuestros enemigos que habitan en las sombras pueden causar verdaderos estragos en el más tierno corazón. Y ellos huirán al oír gemir de amor a la hermosa mujer del evangelio.

Al mismo tiempo, una oración subordinada adjetiva se adhiere al sustantivo "sicarios" para expresar una noción que emerge también desde el oscuro territorio de la metáfora. Es Longinos con su lanza ciega; es el cuerpo de Jesús herido en la muerte; son los gestos impíos de quienes hacen el mal sin permitir que crezca en nosotros la verdadera conciencia de esa misma maldad. La soberbia, la avaricia, la lujuria, la gula son algunos de esos sicarios que agreden con gesto inconsciente, pero igualmente terribles.

⁶ César Vallejo. *Los heraldos negros*, p. 13.



textual⁵ porque de la misma forma que María lloró por su hijo en la cruz, ahora retorna a la responsabilidad de madre atenta ante este nuevo hijo, imagen y perfil del hombre eterno también.

La segunda estrofa expresa en el primer verso la situación individual y regresa al plano de la súplica en los tres restantes:

Regreso del desierto donde he caído mucho;
retira la cicuta y obséquiame tus vinos:

⁵ Julia Kristeva afirma que cada texto está construido como un "mosaico de citas", lo que implica el conocimiento de la intertextualidad como un fenómeno que se encuentra en la base del texto literario. "Todo texto es la absorción o transformación de otro texto" ha dicho Kristeva.

Riffaterre considera la intertextualidad como la percepción por parte del lector de la relación entre una obra y otras que la preceden. En *Palimpsestos*, habla Genette de un total de cinco relaciones transtextuales. La primera, la intertextualidad, la define, "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa)... el plagio, que es una copia no declarada pero literaria... la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente, tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo". En el mismo trabajo hace una crítica de la definición que de intertextualidad ofrece Riffaterre, por considerar que ésta incluye el total de los cinco casos de transtextualidad "... las relaciones estudiadas por Riffaterre pertenecen siempre al orden de las microestructuras semántico estilísticas, al nivel de la frase o del fragmento breve, generalmente poético. La huella intertextual, según Riffaterre, es más bien (como la alusión) del orden de la figura puntal, del detalle, que de la obra estudiada en su estructura de conjunto". Efectivamente, Riffaterre está identificando la intertextualidad con el conjunto del fenómeno literario, y así el concepto es demasiado amplio. Genette, sin embargo, pretende aplicar al término una acepción tan concreta que no nos permite aplicarlo más que en casos muy determinados. Quizá lo más correcto sería hablar de los distintos tipos de relación intertextual. *Martha Rivera de la Cruz 1997, Espéculo de la UCM.*

espanta con un llanto de amor a mis sicarios,
cuyos gestos son férreas cegueras de Longinos!⁶

Este "regreso" actualiza la imagen del hijo pródigo. El desierto es la vida y en él las caídas morales han constituido el dolor de cada momento. Es verdad que si regresa del desierto es porque quiere cambiar, porque reconocemos en él una auténtica manifestación de remordimiento.

Por ello deviene en seguida la súplica: "Retira la cicuta y obséquiame tus vinos". De nuevo aparecen los términos polarizados que ahondan el contraste. La cicuta quita la vida. Los vinos alejan de la muerte. Sólo la dulce hebrea es capaz de ponernos a salvo ante circunstancias tan peligrosas y ella también podrá alimentar nuestra alma con el vino que es perfil y trasunto de la sangre de su hijo.

Si antes hablábamos de decorativismo estético ahora bien podemos acudir al concepto de decorativismo religioso que permea en todo el poema y de acuerdo con la cita ya establecida al libro de Sarah Bollo.

Además, sólo el llanto de amor de la dulce María puede espantar a los sicarios del alma. Esos asesinos a sueldo pagados por nuestros enemigos que habitan en las sombras pueden causar verdaderos estragos en el más tierno corazón. Y ellos huirán al oír gemir de amor a la hermosa mujer del evangelio.

Al mismo tiempo, una oración subordinada adjetiva se adhiere al sustantivo "sicarios" para expresar una noción que emerge también desde el oscuro territorio de la metáfora. Es Longinos con su lanza ciega; es el cuerpo de Jesús herido en la muerte; son los gestos impíos de quienes hacen el mal sin permitir que crezca en nosotros la verdadera conciencia de esa misma maldad. La soberbia, la avaricia, la lujuria, la gula son algunos de esos sicarios que agreden con gesto inconsciente, pero igualmente terribles.

⁶ César Vallejo. *Los heraldos negros*, p. 13.



Es dado observar también que en el manejo de la metáfora ésta tiende a visualizarse como una extensa alegoría que recorre de extremo a extremo al poema.

Y el verbo lírico expresa al inicio del tercer cuarteto y mediante la forma preconcebida del pleonasma esa impostergable necesidad de ser liberado de una vez y para siempre. Dice:

Desclávame mis clavos ¡oh nueva madre mía!
¡Sinfonía de olivos, escancia tu llorar!
Y has de esperar, sentada junto a mi carne muerta,
cuál sede la amenaza, y la alondra se va!⁷

Veamos en el primer verso la tercera invocación que incluye un adjetivo de alta significación: "Nueva". Ello nos aproxima a la idea de conversión o cambio que experimenta el espíritu del pecador; pecador de ayer, pero arrepentido hoy; con ese arrepentimiento que nace de lo más hondo del espíritu, y sobre todo de un espíritu atormentado como se refleja en la propia existencia del Vallejo hombre, del Vallejo poeta que busca expresar y liberarse al mismo tiempo mediante el doble juego catártico que anida en la fe y en la poesía. Y todo ello entendido en la medida en que el hombre que lucha pueda mantenerse firme en los términos que él mismo se ha propuesto. Si fracasa, y así le sucederá, probablemente su lucha no haya sido en vano, pero la desesperación volverá a poblar su universo personal controvertido.

Y sigue un verso hermoso por su polifonía y por el sentido profundo que conlleva en su sola expresión: "Sinfonía de olivos, escancia tu llorar". El primer hemistiquio de este verso alejandrino refiere al concepto de armonía en el sufrimiento, configurando así una especie de oculto oxímoron⁸ en donde los términos en

⁷ César Vallejo. *Los heraldos negros*, p. 13.

⁸ Oxímoron: combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido; por ejemplo: *un silencio atronador*. DRAE, 22^a. Edición, p. 1642.

relación parecen contraponerse. Traducido a un lenguaje directo le pide que de la misma manera que su hijo lloró en el huerto de los olivos, así también lo haga ella ahora por ese otro hijo desesperado.

Y el segundo hemistiquio recurre a la sinécdoque⁹ que está expresada en la idea de "escancia tu llorar"; es decir, las lágrimas serían el vino derramado por sus ojos. Expresado de otra manera, el llanto sólo puede escanciarse en el terreno de la sinécdoque; en la realidad sólo fluye de los ojos que están ansiosos por expresar el sufrimiento.

Y como el papel de toda buena madre consiste en esperar por ese hijo que regresa desde el pecado, así también lo hará ella, con la paciencia caracterizando sus acciones. Y esa "carne muerta" lo será sólo en apariencia, en la apariencia que otorga ese simulacro de muerte que es el pecado. La amenaza tiene que ceder y la alondra portadora de ilusiones que no se cumplieron se alejará por fin. El "largo afán" mencionado en versos anteriores, bien puede conectarse con esta alondra que parte; la cual con su alejamiento permite respirar mejor al hombre ya libre de tanto buscar en vano.

La tercera estrofa continúa diciendo:

Pasas... vuelves... Tus lutos trenzan mi gran cilicio
con gotas de curare, filos de humanidad,
la dignidad roquera que hay en tu castidad,
y el judithesco azogue de tu miel interior.¹⁰

⁹ Sinécdoque: Es un recurso literario que consiste en emplear una palabra por otra, siempre que entre ellas haya una relación de contigüidad. En realidad es un tipo de metonimia –sus presupuestos son los mismos– en el que se sustituye la parte por el todo o el todo por la parte. José Jesús de Bustos Tovar (Coordinador), *Diccionario de literatura universal*, Madrid, Anaya, 1985.

¹⁰ César Vallejo. *Los heraldos negros*, p. 13.



“Pasas..., vuelves...” La función verdaderamente expresiva de los puntos suspensivos se revela aquí. La madre aguarda, la madre sufre junto al hijo que también padece.

“Tus lutos trenzan mi gran cilicio”. El dolor de la dulce hebrea parece proyectarse hacia ese hijo quien se conduce con ella. El metafórico cilicio de este nuevo penitente está compuesto por gotas de veneno y por “filos de humanidad”. Y es ese mismo veneno que poco a poco corroe el corazón del pecador y son todas las angustias de la humanidad entera que cual aguzados filos se clavan en el alma sufriente.

Y como contrapeso para el hondo padecimiento del sujeto lírico emergen las virtudes de la amada eterna, quien desde su dignidad de roca –firmeza de espíritu creciente– desde su castidad que bíblicamente le valiera el título de “virgen”, y desde toda la dulzura que emana de su miel interior, puede decirle a este hijo pródigo de amor que está con él; está con él dispuesta a curarlo del enorme padecimiento que como a nuevo hombre le aqueja. Lo único que faltaría saber es si él quiere ser curado o si en verdad se halla en condiciones de autorizar una conversión que lo vuelva diferente. Los últimos seis versos parecen negar ese deseo de arrepentimiento, esa necesidad de cambiar al hombre viejo por el hombre nuevo.

Y dice así:

Son las ocho de una mañana en crema brujo...
Hay frío... Un perro pasa royendo el hueso de otro
perro que fue... Y empieza a llorar en mis nervios
un fósforo que en cápsulas de silencio apagué!
Y en mi alma hereje canta su dulce fiesta asiática
un dionisiaco hastío de café...!¹¹

De pronto, el sujeto lírico toma conciencia de la hora en que está viviendo. Parece así abandonar el territorio idílico en don-

¹¹ *Ibidem*, p. 14.

de el diálogo con la dulce hebrea prevalecía para enfrascarse en una meditación real y apabullante. En este nuevo paisaje hay frío y parece que la esperanza ha faltado a la cita. Aquí un perro, un simple perro callejero, se yergue como el símbolo de la sustitución universal a la que todos los hombres estamos irremediablemente condenados. Ese hueso fue de otro perro y ahora un nuevo animal lo aprovecha. El hombre también ocupa un lugar que otro hombre dejó; nos encontramos de pronto en los brazos de una mujer y no somos el mismo individuo que ayer se aferrara igualmente a ella. Resultamos productos inconscientes en donde al mismo tiempo que sustituimos somos sustituidos. El ser humano sólo puede estar seguro de lo que posee en ese presente inmediato; lo demás, lo futuro se circunscribe en el marco de un enorme signo de interrogación.

Y, por todo lo anterior, “empieza a llorar en mis nervios un fósforo que en cápsulas de silencio apagué”; es el arrepentimiento por no haberse atrevido a cambiar. Sus nervios revolucionan todo su ser y se siente muy mal por dejar escapar la latente posibilidad. Con ese fósforo hubiera sido factible encender la gran hoguera de la felicidad; pero entre dudas, vacilaciones y añoranzas lo dejó apagar poco a poco hasta su extinción. Como decía Otelo en la tragedia homónima, hay veces en que no se puede desandar lo andado; no habrá ni en el universo del personaje shakesperiano ni en el cosmos de Vallejo ningún nuevo Prometeo que sea portador de la flama que ellos mismos dejaron consumir con su indiferencia y apatía y con sus nefastos intentos que siempre olían a muerte.

Y por último, el amargo final. Su alma ya no busca a María; ya los términos de caracterización adjetiva son contrarios: “alma hereje”, es un alma que ha renunciado a la fe y que se hunde en su propia condición rebelde y maldita. Los elementos cristianos que dominaron en casi todo el poema son suplantados así por una retórica pagana; y en este momento el adjetivo “dulce” antes aplicado a la virgen, ahora aparece junto a la expresión “fiesta asiática”; y ese “dionisiaco hastío de café” completa el desolador panorama de este presente.



La sensación orgiástica se deja ver en el adjetivo "dionisiaco", al mismo tiempo que el hastío lo domina. Ha renunciado así a los buenos propósitos expresados en los cuatro cuartetos iniciales. Ha permitido que el paisaje cambiara radicalmente. Ha ido desde la búsqueda desesperada de su propia redención hasta un presente en donde la luz no existe y en donde las sombras cubren todo ampliamente.

Y si el café en la sociedad de los hombres puede ser a veces un motivo válido para reunir a los que bien se quieren, en este caso es tan sólo una expresión del aburrimiento sin retorno; es la marca de un presente en donde el sujeto lírico ha decidido dolorosamente habitar.

Conclusión

Hemos procedido al análisis de dos poemas que consideramos factores centrales en *Los heraldos negros* y cada uno de ellos ha llevado sus propias reflexiones. Desde el punto de vista de la temática no pasamos por alto el *leit motiv* de la angustia y el tema obsesivo de la búsqueda. Esos heraldos negros que nos manda la muerte representan en el plano del símbolo a todos aquellos elementos que no nos permiten estar en paz con nosotros mismos. Son los factores que no nos autorizan a movernos con la libertad que deseáramos poseer. Y el grito vallejiano que pide a la hebrea eterna que lo esclave para volar por fin, sigue latente en la sociedad contemporánea en donde el hombre de cada día suplica también por una liberación que sea al mismo tiempo proyección infinita y verdad.

Bibliografía

- Bollo, Sarah. *El modernismo en el Uruguay*, Montevideo, Impresora uruguaya, 1951.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1961.
- De Bustos Tovar, José Jesús (Coordinador). *Diccionario de literatura universal*, Madrid, Anaya, 1985.

Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, dos tomos, vigésima segunda edición, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

Franco, Jean. "La temática de *Los heraldos negros* o *Poemas Póstumos*" en Américo Ferrari (Coordinador), *César Vallejo, obra poética*, varias ciudades, Colección Archivo, 1984.

Ortega, Julio. "La hermenéutica vallejiana y el hablar materno" en Américo Ferrari (Coordinador) *idem*.

Rivera de la Cruz, Marta. *Intertexto, autotexto*, en revista *Espéculo* de la Universidad Complutense de Madrid, 1997.

Vallejo, César. *Poesía completa*, Puebla, Premiá, 1985.

———. *Los heraldos negros*, Buenos Aires, Losada, 1972 [Colección clásica y contemporánea].



ELEMENTOS LÚDICOS Y EXPRESIÓN COTIDIANA EN POEMAS ESCOGIDOS DE JAIME SABINES

Reflexiones en torno a la poesía

Considero que una de las primeras dificultades insalvables que surgen en torno al tema de la poesía tiene que ver con la eventual necesidad que enfrentamos en algún momento de nuestras vidas cuando debemos decir *qué cosa es poesía* y en qué contextos de referencia tenemos que movernos a los efectos de acercarnos al menos a una caracterización de este curioso fenómeno.

Al hablar de la *poesía* y después de haber transcurridos casi treinta siglos de desarrollo de la literatura —desde Homero hasta nuestros días— debemos llegar a la conclusión, al igual que lo hizo el sabio Sócrates, que “nada es posible saber”, o que si algo alcanzamos de ese tibio conocimiento, ese algo consiste precisamente en incorporar y aceptar la conciencia de nuestra propia ignorancia como último paliativo, mediatizado consuelo para almas profundas que al reconocer su pequeñez se vuelven, si no más sabias, al menos algo más dignas.

Es forzoso distinguir que en la base de nuestra conciencia lírica se refugia un sinnúmero de sentimientos, una complicada amalgama de causas y consecuencias que están en lo más íntimo de nuestro ser y que luchan por salir a la superficie, pelean dignamente por dejarse ver de los demás, quieren contagiar al



resto de los seres humanos nuestras propias inquietudes que al mostrarse siguen siendo tan intensas como antes, pero que en el acto de compartir se integran al tesoro cultural de una humanidad que llora y ríe mediante el acto poético de la entrega total.

Por ello, sabemos que la mayoría de las definiciones que oímos en torno al tema aquí comentado son parciales y carentes de un todo, que a veces tan sólo llegan a presentarlo, pero que no son capaces de condensarlo total y definitivamente. Cuando Bécquer le comentaba a la mujer amada aquella conocida explicación de la poesía que le había dado en el pasado, se permitía agregar al respecto:

Quiero hablarte un poco de literatura, siquiera no sea más que por satisfacer un capricho tuyo; quiero decirte lo que sé de una manera intuitiva, comunicarte mi opinión y tener al menos el gusto de saber que, si nos equivocamos, nos equivocamos los dos; lo cual, dicho sea de paso, para nosotros equivale a acertar.

La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento, y el sentimiento es la mujer.

La poesía eres tú porque esa vaga aspiración a lo bello que la caracteriza, y que es una facultad de la inteligencia en el hombre, en ti pudiera decirse que es un instinto.

La poesía eres tú, porque el sentimiento que en nosotros es un fenómeno accidental, y pasa como una ráfaga de aire, se halla tan íntimamente unida a tu organización especial, que constituye una parte de ti misma.

Últimamente la poesía eres tú, porque tú eres el foco de donde parten sus rayos.¹

Lo anterior sólo demuestra una manera de definir el fenómeno de la poesía desde la perspectiva unilateral de la mujer. Pero la poesía es mucho más que el hondo sentimiento *filogínico* que anida en el interior de un sujeto, la poesía es grito agónico

¹ Gustavo Adolfo Bécquer. *Rimas, leyendas y otras páginas*, Montevideo, Banda Oriental, 1969, pp. 163-164.

en medio de un universo infinito, camino sin regreso que nos conduce por la senda eterna de la vida, intento de explicación que apenas llega a cuajar se pierde en la marea imponderable de cada amanecer, en fin, es todo aquello que la razón no puede o no sabe explicar, es el encuentro a flor de piel de dos pasiones gemelas, es luz que no sabe guiarnos y que nos confunde vivamente, es descubrir en un beso que toda nuestra existencia estuvo equivocada y que un fraude guió nuestros pasos, es lúdico empuje que nos permite jugar a perder en el desarrollo de la vida, es pasión ardiente, realización plena, espíritu, vida, plenitud y goce.

Podemos agregar a todo lo anterior que la poesía es también ritmo, musicalidad cómplice del verso con el sentimiento que devela y revela al mismo tiempo; es un juego rítmico que convoca a múltiples sentidos.

Recordemos algunos versos de Rubén Darío y Antonio Machado para revitalizar este aspecto. Rubén Darío decía en la primera parte de "Sinfonía en gris mayor":

El mar, como un vasto cristal azogado,
refleja la lámina de un cielo de zinc;
lejanas bandadas de pájaros manchan
el fondo bruñido de pálido gris.

El sol, como un vidrio redondo y opaco,
con paso de enfermo camina al cenit;
el viento marino descansa en la sombra
teniendo la almohada su negro clarín.

Las ondas, que mueven su vientre de plomo,
debajo del muelle parecen gemir.
Sentado en un cable, fumando su pipa,
está un marinero pensando en las playas
de un vago, lejano, brumoso país...²

² Rubén Darío. *Poesías completas*, Madrid. Aguilar, 1961, p. 663.



Es cierto también que Edmond Rostand podía moverse como pez en el agua en asuntos serios, tales como el que conduce a su personaje de la portentosa nariz a dar una definición del beso cuando su amada en medio de las sombras de la noche quiere ser agasajada con una retórica semejante. Le dice entonces:

Al fin y al cabo, ¿qué es señora un beso? Un juramento hecho de cerca; un subrayado de color de rosa que al verbo amar añaden; un secreto que confunde el oído con la boca; una declaración que se confirma; una oferta que el labio corrobora; un instante que tiene algo de eterno y pasa como abeja rumorosa; una comunión sellada encima del cáliz de una flor; sublime forma de saborear el alma a flor de labio y aspirar del amor todo el aroma.⁵

Además de los variados aspectos y enfoques que conlleva el fenómeno poético no está permitido que olvidemos al menos una breve referencia a la problemática de lo desagradable, a la estética de lo feo, invariablemente presente en el devenir histórico de la lírica.

Un poeta del siglo XIX, un poeta francés cuya producción resulta fronteriza entre las corrientes romántica y simbolista —me refiero a Charles Baudelaire— expresa en un conocido poema de las *Flores del mal*, lo siguiente:

Recuerda aquel objeto que vimos, alma mía,
en suave mañana estival;
al codo de un sendero, una carroña infame
en lecho sembrado de piedras,
con las piernas al aire, como una mujer lúbrica,
ardiendo y sudando venenos,
abría de manera despreocupada y cínica
su vientre de exhalaciones pleno.

⁵ *Ibidem*, pp. 131-132.

...

—¡Sin embargo serás como ese desperdicio,
como esa horrible infección,
estrella de mis ojos y sol de mi universo,
tú, ángel mío, mi pasión!

¡Sí! así serás tú, oh reina de las gracias,
después del postrer sacramento,
cuando vayas, bajo hierba y florecencias fértiles,
a enmohecerte entre los huesos.

Entonces, mi belleza, diles a los gusanos
que con besos te comerán,
que he guardado la forma y la esencia divina
de mis amores descompuestos.⁶

Como puede observarse, la insistencia por parte del sujeto lírico en los factores reales, pero grotescos, condiciona una manera poética de ser que define a los movimientos decadentes de fines del siglo XIX y que refleja simultáneamente necesidades expresivas diversas. Apoyados en una estética de lo feo debemos incorporar nuevos factores que tendrán que ser sometidos a revisión constante.

Pero, antes de proceder al análisis de algunos poemas del maestro Sabines, quiero recordar y citar un poema de Pablo Neruda del libro *Residencia en la tierra*, que se titula "Arte poética" y que tiene como dirección semántica principal el hecho de resaltar la función del poeta en la tierra, función divina y profética como lo señala el sujeto lírico de esta composición.

⁶ Charles Baudelaire. *Las flores del mal*, trad. y notas de Edmundo Gómez Mango, Montevideo, Banda Oriental, 1973, pp. 61-63.



Arte poética

Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,
dotado de corazón singular y sueños funestos,
precipitadamente pálido, marchito en la frente
y con luto de viudo furioso por cada día de vida,
ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente
y de todo sonido que acojo temblando,
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,
un oído que nace, una angustia indirecta,
como si llegaran ladrones o fantasmas,
y en una cáscara de extensión fija y profunda,
como un camarero humillado, como una campana un
poco ronca,
como un espejo viejo, como un olor de casa sola
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente
ebrios,
y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de
flores,
—posiblemente de otro modo aún menos melancólico—,
pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.⁷

Jaime Sabines

En el devenir de los planteamientos anteriores hemos llegado a determinadas conclusiones sólo válidas en el entorno del enfoque poético aquí efectuado. La poesía de Jaime Sabines recorre también senderos diversos. No es la intención de quien redacta

⁷ Pablo Neruda. *Residencia en la tierra*, 4ª. ed., Buenos Aires, Losada, 1971, pp. 39-40.

estas líneas acceder a idénticas rutas de reflexión, sino solamente analizar algunas de las propuestas del poeta mexicano, al mismo tiempo que podemos contar con el apoyo en los elementos ya explicados.

Alcanza el sujeto lírico de Sabines expresiones profundamente sensibles que se vuelven más realizables y perfectas en el marco de esa misma espontaneidad creadora que lo caracteriza y define. Por ello nos conmovemos estéticamente hablando al leer por ejemplo:

Lento, amargo animal
que soy, que he sido,
amargo desde el nudo de polvo y agua y viento
que en la primera generación del hombre pedía a
Dios.

Amargo como esos minerales amargos
que en las noches de exacta soledad
—maldita y arruinada soledad
sin uno mismo—
trepan a la garganta
y, costras de silencio,
asfixian, matan, resucitan.

Amargo como esa voz amarga
prenatal, presubstancial, que dijo
nuestra palabra, que anduvo nuestro camino,
que murió nuestra muerte,
y que en todo momento descubrimos.

Amargo desde dentro,
desde lo que no soy,
—mi piel como mi lengua—
desde el primer viviente,
anuncio y profecía.



Lento desde hace siglos,
remoto –nada hay detrás–,
lejano, lejos, desconocido.

Lento, amargo animal
que soy, que he sido.⁸

Se trata de ofrecer a la consideración de lectores sensibles un tema de profunda introspección en lo que tiene que ver con la valoración individual y aparentemente intransferible que hace el sujeto lírico. Ese "lento, amargo animal" se presenta en dos momentos de desarrollo temporal: el presente del ser (que soy) y el pasado de ese mismo ser (que he sido).

Se adivina además un *leit motiv* substancial que está dado por el adjetivo *amargo* el cual junto con el término *lento* se aplica al sustantivo *animal*. Este adjetivo se reitera en términos de anáfora a lo largo del poema. Más específicamente descubrimos tres estrofas encabezadas por este vocablo.

Son en verdad tres toques de silencio propicio para la reflexión, tres toques de silencio para aludir a tres realidades poéticas. En primer lugar, el adjetivo *amargo* se aplica a esos minerales amargos que desde su condición material se vuelven de pronto asesinos del hombre a quien paulatinamente van matando. Es la enfermedad del espíritu, es la soledad del hombre que termina con él.

En segundo término se alza la voz amarga que tiene mucho de innata condición; la cual existe mucho antes que el ser humano, mucho antes que la misma substancialidad de las cosas. Ella ha vivido presurosa y en ese ayer impreciso, en ese pasado sin nombre, esa voz amarga recogió nuestra palabra, expresó nuestro silencio, anduvo nuestro camino y llegó a morir nuestra propia muerte. El hombre resulta ser repetición constante, nos renovamos en cada nuevo ser que nace.

⁸ Jaime Sabines. *Otro recuento de poemas 1950-1991*, México, Joaquín Mortiz, 1991, pp. 11-12.

La tercera condición de amargura viene desde adentro, desde la sima insondable del individuo, desde lo que nos esforzamos en ser sin serlo; mi piel, mi lengua es testigo fiel de tantos encuentros, es la reproducción de otras pieles y otras lenguas que perviven fieles en nuestra peregrina condición de humanos.

Esa lentitud como condición existencial se reitera en el devenir del poema para fundamentar quizás la lenta condición del individuo, peregrina manera de ser que viene desde la noche de los tiempos. "Lejano, lejos, desconocido" se yerguen como curiosos sinónimos en la contextualización semántica de los términos en conflicto.

Por todo lo anterior, el lento, amargo animal, animal racional en su reflexiva condición, pero también animal brutal por costumbres y actos, se reproduce en nosotros a quienes sólo nos queda el consuelo de reconocer que *somos* y que también *he-mos sido*. Presente y pasado anidan en el hombre, se hacen carne en él y le exigen un acto superior de auto contemplación para concluir, en reversión infinita y constante, que si hemos sido tenemos más que nunca el derecho de ser en un presente vital, real y sublime en cuanto acto metafísico que es.

Otro poema dice así:

Cuando tengas ganas de morirte
esconde la cabeza bajo la almohada
y cuenta cuatro mil borregos.
Quédate dos días sin comer
y verás qué hermosa es la vida:
carne, frijoles, pan.
Quédate sin mujer: verás.

Cuando tengas ganas de morirte
no alborotes tanto: muérete
y ya.⁹

⁹ *Ibidem*, p. 314.



Todo puede llegar a ser sencillo, hasta la muerte misma puede conseguirlo. Llama la atención la forma de encarar temas de tanta trascendencia como la muerte del hombre. Pero tampoco debemos olvidar que el ser humano especula con sus conflictos personales y trata de chantajear a los otros. El sujeto lírico expresa desde una perspectiva persistentemente lúdica que el individuo puede hacer uso de su libertad para seguir viviendo o morir en cualquier momento: lo que no le corresponde hacer es jugar con el equilibrio del otro.

Por último, no quiero dejar a un lado un bello poema que tiene como tema central el amor y puesto que el capítulo se inició con las reflexiones decimonónicas de Bécquer en torno a la mujer, nada mejor que cerrarla con este canto de amor inmenso:

Digo que no puede decirse el amor.

El amor se come como un pan,

se muerde como un labio,

se bebe como un manantial.

El amor se llora como a un muerto,

Se goza como un disfraz.

El amor duele como un callo,

aturde como un panal,

y es sabroso como la uva de cera

y como la vida es mortal.

El amor no se dice con nada,

ni con palabras ni con callar.

Trata de decirlo el aire

y lo está ensayando el mar.

Pero el amante lo tiene prendido,

untado en la sangre lunar,

y el amor es igual que una brasa

y una espiga de sal.

La mano de un manco lo puede tocar,
la lengua de un mudo, los ojos de un ciego,
decir y mirar.

El amor no tiene remedio
y sólo quiere jugar.¹⁰

El último verso de este poema define el estilo: ludismo total. El tema del amor ha sido tocado desde tantos ángulos de aproximación, sólo parecía faltar este discurso lírico en donde el sujeto se solaza en la búsqueda de bellos contrastes y en donde se mueve desde lo sublime –“El amor se come como un pan”–, hasta lo pueril –“El amor duele como un callo”–. En fin, el amor, como la poesía no tiene remedio; cuanto más intentamos definirlos más se resisten.

Como señalaba Lope de Vega en inolvidable soneto:

Ir y quedarse y con quedar partirse,
partir sin alma e ir con alma ajena,
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;

arder como la vela y consumirse,
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo y ser demonio en pena
y de serlo jamás arrepentirse;

hablar entre las mudas soledades,
pedir, pues resta sobre fe paciencia,
y lo que es temporal llamar eterno;

crear sospechas y negar verdades,
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma y en la vida infierno.¹¹

¹⁰ *Ibidem*, p. 315.

¹¹ Lope de Vega. *Poesías*, Buenos Aires, Losada, 1965, pp. 89-90.



El tema del amor persiste y persistirá mientras exista un hombre que tenga la fuerza suficiente para gritarlo a todos los vientos.

He querido presentar un panorama muy subjetivo, tan subjetivo como la poesía misma, para indicar senderos de realización del acto poético, para plantear recorridos que se justifican en sí mismos y que nos autorizan a gozar del placer estético de la lectura. Como señalaba el poeta Darío en las palabras liminares de *Prosas profanas*, "Y la primera ley, creador: crear. Bufe el eunuco. Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho en cinta."¹²

Bibliografía

- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*, trad. y notas de Edmundo Gómez Mango, Montevideo, Banda Oriental, 1973.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas, leyendas y otras páginas*, Montevideo, Banda Oriental, 1969.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1961.
- Lope de Vega, Félix. *Poesías*, Buenos Aires, Losada, 1965.
- Machado, Antonio. *Poesías*, La Habana, Pueblo y Educación, 1983.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*, 4ª. edición, Buenos Aires, Losada, 1971.
- Rostand, Edmond. *Cyrano de Bergerac*, trad. de Vía, Martí y Tintorer, México, Espasa Calpe, 1994.
- Sabines, Jaime. *Otro recuento de poemas 1950-1991*, México, Joaquín Mortiz, 1991.

¹² Rubén Darío. *Op. cit.*, p. 614.

LA POESÍA DE OCTAVIO PAZ. LO RETÓRICO Y LO POÉTICO.

Descifrar el hondo misterio del poeta, penetrar en el secreto de sus imágenes, incursionar en el oscuro laberinto que representan sus vivencias ha sido una de las tareas primordiales de la crítica literaria a la cual también perteneció Octavio Paz en su condición dual de poeta y crítico.

Rubén Darío expresaba en un poema de *Cantos de vida y esperanza* la honda conflictiva individual que radica en la conciencia de nuestra propia soledad, en la incorporación severa de la idea del *otro*, y en la representación impostergable de la noción del *ser*. Decía al respecto:

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos...!¹

¹ Rubén Darío. *Poesías completas*, edición, introd. y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 778-779.



Es ésta la situación a la que tantas veces hizo referencia el poeta mexicano, al sentirse él también un *ser* en conflicto con su propia soledad. Ese *ser sin rumbo cierto* es condicionante ineludible que afina en la propia esencia del acto creador y que revierte en fiebre de imprecisión infinita, al mismo tiempo que abraza el hondo temor de haber sido alguna vez, para dejar de serlo en un mañana demasiado cercano como para no contemplarlo en nuestras posibilidades inmediatas de realización individual. Y por ello el poeta sufre mucho más que un hombre común y corriente, porque al detenerse en el acto de autorreflexión se ve muerto a sí mismo y acabado para siempre, al mismo tiempo que postergado en esa necesidad de comunicarse con el otro.

El presente ensayo tiene como finalidad no sólo recordar la imagen muchas veces controvertida del hombre, Octavio Paz, sino también valorar la trascendencia de su producción. El poeta sigue vivo mediante el legado de su palabra, porque el poeta es fuente inagotable de locura creadora, es quien al decir oculta y al ocultar revela; en fin, es quien no deja de existir, sino que vive en esos infinitos espacios habitados por misteriosas muchedumbres.

Decía Zorrilla de San Martín en la introducción de *Tabaré*:

Levantaré la losa de una tumba;
e, internándome en ella,
encenderé en el fondo el pensamiento,
que alumbrará la soledad inmensa.

Dadme la lira, y vamos: la de hierro,
la más pesada y negra;
ésa, la de apoyarse en las rodillas,
y sostenerse con la mano trémula.²

² Zorrilla de San Martín. *Tabaré*, Quito, Libresa, 1988, p. 51.

He ahí la función primordial del poeta, función que comienza a cumplirse a partir del momento en que se le observa como el gran descubridor de espacios. Esa *tumba* constituye la representación del insondable territorio que sólo el poeta se atreve a profanar con el verso altanero; él se anima a internarse en ella, y —únicamente en su condición de revelador de espacios— consigue al fin que la obscuridad del infinito se vea suplantada por la luz inmensa del pensamiento.

Es el poeta que —inmerso en su propia soledad— está tras la búsqueda de la palabra reveladora y del auténtico sentimiento que dé vida a las cosas. Se halla siempre como un severo receptor de secretas melodías que le hablan desde lo más profundo de su universo infinito. Según el decir de Antonio Machado:

Converso con el hombre que siempre va conmigo
—quien habla solo espera hablar a Dios un día—;
mi soliloquio es plática con ese buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía.³

Y esto ocurre porque el poeta está solo en el momento de proceder a descifrar el profundo misterio. Y en ese mismo sentido la poesía de Octavio Paz refleja la voz del poeta solitario, del hombre solo a pesar de la presencia masiva de la gente a su alrededor.

Al referirse Paz —en *El laberinto de la soledad*— al hondo conflicto humano, expresa, entre otros conceptos:

Pero más vasta y profunda que el sentimiento de inferioridad, yace la soledad. Es imposible identificar ambas actitudes: sentirse solo no es sentirse inferior, sino distinto. El sentimiento de soledad, por otra parte, no es una ilusión —como a veces lo es el de inferioridad— sino la expresión de un hecho real: somos, de verdad, distintos.⁴

³ Antonio Machado. *Poesías*, 5a. ed., Buenos Aires, Losada, 1962, p. 87.

⁴ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*, México, F.C.E., 1987, p. 18.

Resulta respaldada así la concepción del extrañamiento humano frente al universo circundante. El hombre es un individuo que se siente profundamente abandonado por concebirse –al mismo tiempo– diferente a los otros hombres y diverso también al contexto total de la naturaleza infinita.

Me propongo analizar a continuación un poema de *Libertad bajo palabra*, titulado “Adiós a la casa” y descubrir en él una serie de temas que definen –si no toda la producción poética del mexicano– al menos algunos aspectos sustanciales de ésta.

El comienzo revela dos referentes: uno temporal –la madrugada– y el otro espacial –la casa–. El sujeto lírico se expresa con cierta nostalgia no sólo manifestada en esa despedida, sino también en el criterio profundamente selectivo que guiará el decir lírico a medida que se escojan los diversos aspectos de los cuales ese yo se despide gradualmente:

Es en la madrugada.
 Quiero decir adiós a este pequeño mundo,
 único mundo verdadero.
 Adiós a este penoso abrir los ojos
 del día que se levanta:
 el sueño huye, embozado,
 del lugar de su crimen
 y el alma es una plaza abandonada.⁵

La *madrugada* puede muy bien relacionarse con la idea de un comienzo, pero este inicio de una nueva jornada está lleno de nostalgia. La despedida se impone como una necesidad que arraiga en lo más profundo del corazón. En términos semánticos, el *adiós*, y más aún el *adiós* mexicano, implica la idea de una

⁵ Octavio Paz. *Libertad bajo palabra, Calamidades y milagros* (1937-1947). Obra poética I (1935-1970), Obras completas Edición del Autor. Círculo de Lectores, México, F.C.E., pp. 70-71.

separación radical; no se trata tan sólo de un saludo que conlleva continuidad como sucede en el dialecto español de Sudamérica.

“El pequeño mundo” aclarado y completado mediante la metáfora yuxtapuesta: “único mundo verdadero”, sintetiza la noción de microcosmos proyectado en el interior cálido de la morada personal. Una de las condiciones del *ser hombre* consiste precisamente en habitar en un determinado espacio que nos pertenece, *estar* en el más amplio sentido del término. Y por ello, el microcosmos individual, nuestra esencia misma descubierta en lo más íntimo de nosotros, se retro alimenta en el territorio auténtico de nuestra casa. Ella es el “único mundo verdadero”, el único sitio en donde la simulación y la hipocresía no tienen cabida.

Mientras el sueño huye sin querer revelar todo lo que ha podido observar en esa lucha perenne en donde los incansables contendientes de la conciencia y lo inconsciente refluyen, mientras decimos adiós al “penoso abrir los ojos”, nuestra alma resulta definida como “una plaza abandonada”. Nueva expresión metafórica que transmite la noción de desamparo potencial y profundo, desamparo infinito de nuestra esencia espiritual, desamparo impostergable y sin retorno como sucede siempre con los agudos conflictos humanos.

En segundo término continúa expresando el sujeto lírico:

Adiós a la silla,
 donde colgué mi traje cada noche,
 ahorcado cotidiano,
 y al sillón, roca en insomnio,
 peña que no abrió el rayo
 ni el agua agrietó.⁶

Los elementos que se integran en esta estrofa están caracterizados por su cotidianidad; son lo trivial incorporado al decir

⁶ *Idem.*



poético: la silla, el traje, el sillón. Desde que Antonio Machado dedica un poema a las moscas y Pablo Neruda otro poema al caldillo de congrio, parece ser que los términos poéticos han perdido la elevación a la cual nos tenían acostumbrados los poetas de antaño.

Esa "silla" es parte de la vida de cada día. Se ha integrado al sujeto porque de tanto verla se amolda a él. Esa "silla" resaltada en el cumplimiento de una función secundaria: "donde colgué mi traje cada noche". Y esa bella metáfora con cierto aire surrealista: "ahorcado cotidiano", para definir al traje que descansa de la labor cumplida.

El "sillón" es el tercero de estos elementos, herméticamente considerado como "roca en insomnio" y "peña que no abrió el rayo ni el agua agrietó". En términos de análisis nos sentiríamos inclinados a pensar en una transposición de sensaciones que nos llevaría a observar al sujeto lírico inmerso en la realidad de cada día, en la cual ese "sillón" fue el testigo mudo e inmutable; él contempló tantos acontecimientos sin cambiar su esencia misma. Por lo anterior, la voz lírica se siente en la necesidad de recurrir a minerales —la roca, la peña— para componer con ellos los elementos evocados de la figura retórica mencionada anteriormente. Esa roca que no duerme, esa peña que no se rindió ante el empuje del rayo, ni se dejó agrietar por la labor erosiva del agua implacable, constituyen imágenes universales del acontecer humano, representan la labor irreconciliable del tiempo, de ese pasar cotidiano en el cual los objetos nos miran como si tuvieran vida verdadera, cuando en verdad sólo poseen la dicha de no ser humanos como nosotros:

¡Dichoso el árbol que es apenas sensitivo
y más la piedra dura pues ésa ya no siente,
que no hay dolor más grande que el dolor de ser
vivo, ni tristeza mayor que la de la vida
consciente.⁷

⁷ Rubén Darío. *Op. cit.*, p. 778.

En términos de Rubén Darío el hombre posee la capacidad de sentir, pero esa misma capacidad no lo hace mejor que los demás; por el contrario, lo obliga a participar del dolor más grande, de la tristeza mayor; tristeza y dolor de los cuales están exentos los entes de la naturaleza, aquellos que ni siquiera aspiran a poseer —como la piedra dura— el sentimiento.

Otros factores se agregan a continuación cuando el poeta señala la capacidad de relación con esos mismos elementos de los cuales se despidе. Dice al respecto:

Adiós al espejo verídico,
donde dejé mi máscara
por descender al fondo del sinfín
y nunca descendí:
¿no tienes fondo, sólo superficie?

Adiós al poco cielo de la ventana
y a la niebla que sube a ciegas la colina,
rebaño que se desvanece.

Al vestido de copos, el ciruelo,
decirle adiós, y a ese pájaro
que es un poco de brisa en una rama.⁸

Recomiendo prestar atención a las realidades sustantivas que componen el punto de referencia de este prolongado *adiós*. Éstas son el espejo, el poco cielo de la ventana, la niebla, el ciruelo, ese pájaro. Ex profeso hemos quitado a estos sustantivos el ropaje adjetivo y metafórico del cual aparecen revestidos gracias a la magia del decir poético.

A medida que el sujeto alude a cada una de estas realidades, se ve en la obligación de decir algo de cada una de ellas; de complementar y completar la expresión para abrazar así el lo-

⁸ Octavio Paz. *Op. cit.*, p. 72.



gro lírico más perfecto. He ahí la magia de la manifestación profunda del espíritu, he ahí también uno de los factores en el que se apoya la creación poética y la capacidad de ser *Poeta*.

Nada más hermoso –estéticamente hablando– que ese “espejo verídico”, el cual desde su propia condición de reflejo automático de realidades, no puede mentir, no puede tergiversar aquello que reproduce. En él el sujeto lírico ha dejado su máscara, se ha despojado de toda la hipocresía que define a muchos de nosotros, se ha querido ver como es realmente. El hombre se hace cargo de empresas imposibles, de realidades inabarcables, de búsquedas frenéticas. Por ello, el sujeto lírico quiso buscar –tentado cual nuevo Fausto por la magia de lo infinito– el fondo mismo de esa realidad revelada en el espejo, a través del espejo. Pero nunca lo hizo, ya sea porque no pudo o porque no quiso, o quizás, porque ese fondo simplemente no existe. Graves afirmaciones en el contexto de un decir poético, severas consecuencias que golpean duramente la fe profunda de un hombre que –metido en su soledad– indaga más allá de todo lo aprehensible.

También *adiós* a ese pequeño trozo de cielo que nos permite ver la ventana en cada día. A esa ilusoria imagen de absoluto que lo relativo nos proporciona muchas veces. Ver el pequeño trozo de cielo nos puede engañar y llevar a creer que ese fragmento lo es todo. Igual que en aquel poema de Antonio Machado en el cual una pequeña nube corría tras la luna para apagar su reflejo:

Era una mañana y abril sonreía.
Frente al horizonte dorado moría
la luna, muy blanca y opaca; tras ella,
cual tenue, ligera quimera, corría
la nube que apenas enturbia una estrella.⁹

⁹ Antonio Machado. *Op. cit.*, p., 51.

Podemos observar así cómo el hombre es inducido al error por esa naturaleza que lo acompaña a cada instante. Y también la niebla –metafórico rebaño que se desvanece– la niebla que sube a ciegas la colina. “Subir a ciegas” es personificación serena de ese acontecer que nuestros ojos revelan como desentrañando profundo misterio.

El “ciruelo” y “el pájaro” se ofrecen como realidades complementarias de esa naturaleza insaciable. Fundamentalmente, “ese pájaro”, como dice el poeta, está representado mediante bella sinestesia, a través de la cual se deja ver que la presencia física y el canto de ese animal se condensan y realizan tan sólo en un poco de brisa en una rama.

También se propone:

Decirle adiós al río:
tus aguas siempre fueron,
para mí, las mismas aguas.

Niña, mujer, fantasma de la orilla,
decirte siempre adiós
como el río se lo dice a la ribera
en una interminable despedida.¹⁰

La fórmula del *adiós* continúa manejándose como la única válida en este momento de la despedida. Aparece así la imagen del río que en su constante devenir resulta hoy un quedarse permanente. Esas aguas fueron siempre las mismas, o al menos el sujeto lírico lo ve así. Pero si aceptamos la fórmula heraclitiana del cambio constante y de la aparente similitud, si sostenemos igual que Neruda en el poema 20: “La misma noche que hace blanquear los mismos árboles. // Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos”⁶¹, tendremos que terminar aceptando

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Pablo Neruda. *Antología fundamental*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1997, p. 50.



que las transformaciones que observamos con el paso del tiempo son profundas y que sólo en el movimiento aparente de las cosas parece que no hubieran sufrido una mutación.

El río se vuelve de pronto –en la reflexión lírica del sujeto actuante– ejemplo constante en ese eterno despedirse de la ribera para volver a empezar casi inmediatamente. Es ésta una nueva imagen del hombre entregado al reinicio constante, imagen dantesca que recuerda el permanente retorno de Carón a la orilla nefasta del río del dolor, para recoger nuevas almas que aguardaban impacientes su propio castigo. Puede ser “niña”, “mujer”, “fantasma de la orilla”. En cualesquiera de sus múltiples transformaciones, el sujeto lírico propone decirle adiós también.

Pero, lo último y lo más importante en esta extensa reflexión de la voz subjetiva:

Quisiera decir adiós a estas presencias,
memorias de mañana,
pero tengo miedo que despierten
y me digan adiós.¹²

Ha sido una constante en el desarrollo de este poema el conflicto que genera la reversión de los elementos en juego. Los factores lúdicos interactúan de manera obsesiva y por ello, al decirle adiós a estas presencias son –gracias al oxímoron y la honda metáfora– “memorias de mañana”; esto es, recuerdos que aún no se han generado, recuerdos que viven en ese futuro inmediato, que se proyectan en un porvenir repetido hasta el infinito.

Queremos insistir en que “estas presencias” con toda la carga de *presente* que involucran, no pueden dejar de repetirse en el futuro lejano, porque están asociadas al sujeto pensante, se han hecho carne en él, no pueden abandonarlo jamás.

¹² *Id.*

En este momento de la introspección del sujeto surge un miedo, un temor que sutilmente se apodera de su esencia espiritual y lo conmueve. Tiene miedo que todas esas presencias evocadas por la palabra poética, despierten a su vez y le digan adiós.

La despedida parece ser menos dolorosa en la medida en que la asumamos como una decisión personal; pero esta misma situación se vuelve contra nosotros cuando los efectos se producen a la inversa.

Vivir con entrega absoluta, despedirnos del mundo que nos ha motivado; esto se acepta con resignación serena. Ahora bien, sospechar que todo nuestro cosmos quiere, a su vez, despedirse de nosotros, constituye una manera patética de empezar a morir inequívocamente.

El poema se cierra así con una terminante inquietud. A través de la sucesión de versos de éste, hemos podido comprobar cómo la soledad profunda del decir lírico abarca también la soledad individual del poeta. Lo comprime, lo agobia, lo acorrala en ese microcosmos del cual quisiera escapar para no sentirse tan abandonado.

Bibliografía

- Darío, Rubén. *Poesías completas*, edición, introd. y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1961.
- Machado, Antonio. *Poesías*, 5a. ED., Buenos Aires, Losada, 1962.
- Neruda, Pablo. *Antología fundamental*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, México, F.C.E., 1987.
- . *Libertad bajo palabra, Calamidades y milagros (1937-1947)*. Obra poética I (1935-1970), Obras completas Edición del Autor, Círculo de Lectores, México, F.C.E.
- Zorrilla de San Martín, Juan. *Tabaré*, Quito, Libresa, 1988.



NARRATIVA:
CUENTO Y NOVELA

ESTILO Y ELEMENTOS DE LA
NARRACIÓN EN TRES CUENTOS DE
JORGE LUIS BORGES Y EN DOS
RELATOS
DE JUAN JOSÉ ARREOLA

Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión.
Apolodoro: Biblioteca, III, I.

A través de la narrativa de los destacados escritores de todos los tiempos pervive y permea el rastro de los siglos anteriores mediante referencias más o menos directas o, simplemente, acotaciones y altos en el discurso que dan a entender en forma inmediata la presencia implícita de referentes antiguos.

Julia Kristeva afirma que cada texto está construido como un "mosaico de citas", lo que implica el reconocimiento de la intertextualidad como un fenómeno que se encuentra en la base del texto literario. "Todo texto es la absorción o transformación de otro texto", ha dicho Kristeva.¹

Es en este sentido que hemos detenido nuestra atención en algunos momentos de la narrativa de Jorge Luis Borges y en

¹ Citado por Marta Rivera de la Cruz. "Intertexto y autotexto. La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez", en *Internet*, "<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/número6/intertx.htm>"



aspectos relevantes de la producción de Arreola en los cuales reaparecen esquemas axiológicos, intertextos motivantes, derivados conceptuales que muestran todos ellos no sólo la capacidad de lectura y asimilación del autor, sino también la base estética de la que éste parte para recrear –implícita o explícitamente–, los mensajes de un pasado distante sí, pero altamente significativo.

En un notable ensayo en el cual el autor establece y fundamenta la relación que existe entre Juan José Arreola y Jorge Luis Borges, Rafael Olea Franco sostiene:

Más allá de clasificaciones o genealogías, lo cierto es que en su propia escritura, ambos tienden a buscar la perfección formal, dentro de una práctica textual tan exitosa que se convirtió en modelo de sus respectivas culturas nacionales. Desde veredas distintas, pero paralelas, Borges y Arreola ejercitan un estilo austero, depurado y despojado de todo elemento verbal innecesario; de ahí la brevedad de sus composiciones. Este logro sólo ha sido posible a partir de una aguzada conciencia de la escritura.²

He aquí una nota relevante que ambos narradores poseen en territorios semejantes de acción. No es tan sólo una huella de estilo, sino también una permanente búsqueda de imborrables raíces lo que los dos sustentan.

Probablemente y sólo probablemente porque para fundamentarlo se requeriría un recorrido casi total por la obra de Borges y por la producción de Arreola, los contenidos del pasado que abundan en uno y en otro revisten diversidad aparente y permiten el acceso a diversos modos de la axiología personal de los escritores mencionados.

En el complicado mundo borgeano, en esa maraña de símbolos que teje a cada instante, en ese desfile permanente de nombres y referentes llenos de consistencia doctrinal, se ad-

² Rafael Olea Franco (Editor). *Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 251-252.

vierte una intención autoral muy clara; es la lúdica expresión de un universo que juega muchas veces a ser lo que no es, y que pretende no ser en un movimiento siempre tenaz que lo conduce a un nihilismo desgastante.

En la cosmovisión del autor mexicano aquí comentado ocurre algo semejante si es que por *semejante* entendemos esos parecidos que se imponen en una primera lectura y que resultan al final tan diferentes, porque la realidad perseguida por uno y otro no alcanza una identificación total. Ahora bien, en lo que respecta al estilo, la similitud es innegable, al menos en lo que tiene que ver con el empleo de tres o cuatro variantes estilísticas significativas a las que nos referiremos a continuación.

En primer lugar, los planteamientos conceptuales de ambos están dados en un marco de significación que atiende constantemente al *intertexto* y al *autotexto*,³ esto es, en un libre movimiento en donde los *préstamos* de la tradición cultural cumplen diversas funciones.

En segundo término, los referentes cargados de *ironía*⁴ son representativos en uno y en otro. En Borges la ironía refleja situaciones de marcada oposición con la realidad y los pensamientos del narrador. En Arreola, idéntico fenómeno nos conduce a reflexionar cuando se nos enfrenta a esos severos contrastes que la vida misma impone y desarrolla.

³ Cfr. *Supra* Nota sobre intertextualidad en ensayo sobre César Vallejo.

⁴ Con la ironía se pretende sugerir lo contrario de lo que dicen las palabras. La ironía es frecuente en el lenguaje cotidiano. Expresiones como "buena pieza", "valiente amigo", se comprenden en seguida a pesar de su formulación, pues acuña de modo decisivo la entonación con que se pronuncian. Por eso la poesía usa con más reserva la ironía, o tiene que preparar de otro modo su verdadero funcionamiento. Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª. edición, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1961, p. 152.

Un tercer aspecto, en lo que tiene que ver con el manejo *lúdico* del relato, se observa cómo los dos creadores se entretienen constantemente en un ir y venir de situaciones, en donde los personajes en cuestión más que actuar, juegan a vivir. Es notable la base de ironía juguetona que permea constantemente, que recrea al lector ávido y que lo conduce de la mano por un universo preponderantemente entrópico. En lo que respecta al sentimiento lúdico de la existencia nada mejor que citar un pasaje de Jean Duvignaud en el que el autor marca las bases para ese denominado "territorio del juego". Dice al respecto:

He aquí unos amantes: hacen el amor. Apartan por un breve instante el peligro de la transmisión del germen. De lo único que se trata es del placer que obtiene el uno del otro. Las religiones monoteístas no aprecian en absoluto esa desviación lúdica de las funciones naturales sino que recuerdan, a menudo con violencia, que la simiente está hecha para engendrar, no para desperdiciarse en vano. Por eso condenan el placer de los cuerpos, a Sodoma y Gomorra. Sin embargo, la voluptuosidad y el ciclo de los sentimientos vinculados a ella sólo existen al precio del juego...⁵

Lo anterior representa la marca más evidente de que en todas las situaciones de la existencia el hombre puede optar, ya sea por el cumplimiento severo de la norma, o por ir tras el componente menos ortodoxo. Esto último marcaría la diferencia entre un crítico que aburre con sus doscientas cuartillas de abrumadora teoría, y el otro que prefiere la recreación dinámica, menos teórica, pero igualmente fundamentada que ofrece así —en silenciosa retrospectiva—, la evaluación de un proceso creador.

⁵ Jean Duvignaud. *El juego del juego*, trad. de Jorge Ferreiro Santana, México, F.C.E., 1982, p. 32.

En cuarto término, cuando observamos en los cuentos de ambos narradores la aparición de un focalizador interno fijo,⁶ es curioso constatar cómo se impone la presencia autoral más allá de los rígidos esquemas de la teoría literaria al respecto. Jorge Luis Borges, escritor, dijo en una entrevista grabada para la televisión, titulada: *Borges, el memorioso*, que su irrupción en los cuentos como personaje es constante. Se refería concretamente a "El Aleph" y a sus visitas a la casa de los Daneri. En el caso de Arreola basta traer a la memoria los cuentos "Parturient montes" y "Monólogo del insumiso" para fundamentar este aspecto.

Considero que la intromisión autoral es persistente y se capta a través de las características, atributos y pensamientos de los personajes. Son inequívocos referentes los que nos llevan a esta afirmación y que al mismo tiempo nos alejan de la posibilidad de atribuirle a un focalizador interno abstracto estas virtudes.

¿Por qué sucede esto con Borges y con Arreola y no pasa con otros escritores? Simplemente porque la perspectiva de enfoque de ambos es profundamente ególatra, está llena de una autovaloración al mismo tiempo que autocrítica constante y, por momentos, parece que la única verdad que existe es la que ellos desde su muy respetable feudo personal sostienen.

Consignadas las bases teóricas del presente ensayo nos permitimos centrar ahora nuestra atención crítica en la obra de Jorge Luis Borges y en tres cuentos del libro *El Aleph*, que representan motivaciones intencionales o no, pero que conllevan la interpretación de un universo conflictivo y tenaz. Me refiero a los relatos: "El muerto", "La casa de Asterión" y "El Aleph".

En los tres cuentos la muerte expresa su verdad tanto sea en el desafortado destino de Benjamín Otálora ("El muerto"), que

⁶ La teoría referente a los conceptos de aspecto o focalización y voz o registro verbal, está tomada de Gerard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

no puede o no quiere ver que ese vértigo de poder al cual se entrega sólo le traerá como respuesta el infinito abismo que sus enemigos le preparan; como también en "La casa de Asterión" en donde, esa espera desesperada de la liberación personal conduce al personaje no sólo a la pérdida de la razón, sino también a una profunda necesidad dialéctica por explicar el cosmos en el que habita; de parecida forma en "El Aleph" Borges protagonista se enfrenta a un sublime misterio que termina sepultado, muerto, por las ruinas de la casa de los Daneri.

Pero por si fueran pocos los elementos de la triple comparación anterior, es posible que nos detengamos también en la observación del tríptico misteriosamente metafísico en el que tiran sus anclas los tres personajes. ¿Por qué? En primer lugar, porque Benjamín Otálora tiene como objetivo casi único la posesión de todo aquello que diera fundamento a la gloria presente de su jefe:

Entra después en el destino de Benjamín Otálora un colorado cabos negros que trae del sur Azevedo Bandeira y que luce apero chapeado y carona con bordes de piel de tigre. Ese caballo liberal es un símbolo de la autoridad del patrón y por eso lo codicia el muchacho, que llega también a desear, con deseo rencoroso, a la mujer de pelo resplandeciente. La mujer, el apero y el colorado son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir.⁷

Las empresas humanas pueden muy bien tener en común la osadía de aquel que las pretende realizar. Pero, cuando esa osadía cae en la exageración inconsciente, se vuelve un auténtico peligro para quien desea instrumentarla. Benjamín Otálora no es consciente de los riesgos y al igual que Asterión y al igual que Jorge Luis Borges participa de una experiencia apriorística que él pensaba que devendría en éxito total. No fue así. Asterión se halla enfrentado también a una existencia llena de conflictos y

⁷ Jorge Luis Borges. *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 32.

no entiende, aunque quisiera hacerlo, que todo lo que pasa en su mundo laberíntico está ordenado por una fuerza superior a él que lo condena antes de permitirle al menos la opción de redimirse a sí mismo. Asterión marcha ciego hacia su destino mientras que le aguarda Teseo para, mediante la muerte, curarlo de la enfermedad de la vida. Jorge Luis Borges desea ser curado de la grave enfermedad de la ignorancia que tanto atormentara las noches fáusticas del mito goetheano. Pero, tampoco podrá ser posible, porque si bien la contemplación de aquella esfera sublime y misteriosa que es el Aleph lo aproxima al mundo de lo insólito, lo despoja momentáneamente de su patética ignorancia, lo obliga a sentirse poco más que un hombre, pero no le resuelve la esencia del problema. Al igual que el libro de Nostradamus no se lo autorizó a Fausto, no le permite conocer lo absoluto. He aquí entonces, el grave drama de la existencia limitada del ser humano.

A la luz de estas reflexiones podemos detenernos también en la valoración crítica de los antagonistas actuantes en los tres relatos. Benjamín Otálora tiene frente a sí la figura de Azevedo Bandeira. A Asterión lo aguarda Teseo al final de su camino. Jorge Luis Borges matiza sus reflexiones en el enfrentamiento con el dogmático e iluso Argentino Daneri. ¿Acaso en nuestras propias existencias no se perfilan las figuras de tantos Wagner, de insólitos Virgilio que en lugar de guiarnos nos confunden; de tantos Tíros y Melibeos que desearían hallar por fin las imágenes sublimes de sus Galateas pasadas y de sus presentes Amarilis?

Quizás por esto o, probablemente por muchas otras razones, los seres humanos vivimos aferrados a sutiles quimeras. Azevedo Bandeira —el primer antagonista de nuestro análisis—, no permite que Benjamín Otálora se salga con la suya. Lo derriba en pleno vuelo y lo sepulta para siempre probándole así que la verdadera fuerza de un hombre no radica en lo que demuestra externamente, sino en lo que esconde y domina con amplio y certero conocimiento.



Teseo, el mítico personaje intertextual de las reflexiones borgeanas, viene a salvar a Asterión. El propio Teseo se siente impresionado porque el minotauro apenas se defendió —así se lo dice a Ariadna—, y él ha cumplido con una función al mismo tiempo terrible y sublime. Ha matado para permitir que el espíritu de Asterión se liberara para siempre y accediera a otras esferas en donde —ahora sí, por suerte—, le fuera dado ver y entender.

Carlos Argentino Daneri le ha mostrado al escéptico Borges el camino del sótano, el camino del Aleph. Borges lo ha visto todo, pero no ha querido compartirlo con su Teseo; ha optado por sepultar en la serenidad de su conciencia los contenidos magníficos de la ciencia sublime. Ha permitido que su Azevedo Bandeira lo hiriera de muerte, pero se ha reservado la opción de fenecer como él, sólo él, lo quiere.

Hasta aquí he incluido algunas reflexiones que espero definan en parte el estilo borgeano. Su magnífica erudición nos conduce tanto sea por los terrenos del gaucho y su idiosincrasia, como también por los míticos referentes antiguos, griegos concretamente para descender a la tierra de la ciencia insólita, al dominio impostergable del espíritu que triunfa sobre la materia. Éstos son los referentes de “El muerto” en medio de un espacio indómito que reta a cada instante al hombre para que lo reduzca. Ésta es la magia del laberinto espacial en el que vive y se atormenta Asterión. En fin, es también la imponderable verdad que el Aleph nos arroja desde las ruinas de los Daneri.

¿Qué sucede con el narrador de estos cuentos escogidos por mí para el presente ensayo? En los dos últimos relatos mencionados domina la voz de un focalizador interno fijo indiscutible. La única diferencia estriba en que en el primero de ellos es Asterión quien representa a la conciencia atormentada, y en el segundo es el propio Borges quien aparece en acción y cuenta algo que increíblemente le aconteció. Ahora bien, en el caso de “El muerto”, todo parece conducirnos al encuentro de un focalizador cero, de una voz omnisciente que narra los hechos, de una tercera persona que se complace en contar lo que quie-

re y no más de estos curiosos acontecimientos. Pero, siempre hay un enorme *pero* en todos los contextos borgeanos sean propios o sean críticos, nos permitimos señalar un momento en que irrumpe con toda su fuerza la voz homodiegética y desplaza de un solo golpe a la voz heterodiegética. Dice así:

Empieza entonces para Otálora una vida distinta, una vida de vastos amaneceres y de jornada que tiene el olor del caballo. Esa vida es nueva para él, y a veces atroz, pero ya está en su sangre, porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos.⁸

La afirmación más importante aparece entre paréntesis. Allí en el mínimo espacio que queda entre ambos signos el narrador expresa su honda verdad y se compromete con el protagonista. No podemos menos que recordar aquella voz heterodiegética también del *Poema de Mio Cid*, cuando al amanecer de una gloriosa batalla que se prepara en la que triunfaría Rodrigo Díaz, grita a voz en cuello “¡Dios, qué hermoso apuntaba!”, comprometiendo también su juicio personal en el que Dios desde lo alto enviaba un infinito amanecer para aplaudir desde su grandeza los éxitos del castellano.

Además descubrimos una curiosa alteración en lo tocante a la voz del narrador en “La casa de Asterión” cuando después de haber escuchado durante el noventa nueve por ciento del relato la voz del hijo de Pasifae, y con posterioridad a su muerte, otra voz sostiene: “El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce, ya no quedaba ni un vestigio de sangre”⁹ No es ni Asterión, ni Teseo, ni Ariadna; se trata ciertamente del omnisciente relator que había permanecido callado hasta este momento.

⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁹ *Ibidem*, p. 70.



En otro orden de cosas, el movimiento lúdico y la ironía se advierten en los tres cuentos. En el primero, Azevedo Bandeira juega sutilmente con Otálora, aunque bien, si hubiera querido, lo habría detenido desde el principio. La ironía corresponde a ese movimiento casi fatalista en el que un hombre cree que ha conseguido todo lo que buscaba cuando en realidad sólo se ha ido entregando poco a poco en los brazos de su destino.

En el segundo, Asterión ensaya esos movimientos lúdicos cuando juega a creer que es otro Asterión y le muestra la casa. Además corre por las enormes galerías y se deja caer, se ensangrienta y sufre por la agonía de vivir. Descubrimos ironías tales como: "Tal vez yo he hecho el cielo y la tierra, pero ya no me acuerdo."¹⁰

En el tercero de los relatos, Jorge Luis Borges personaje se entrega a uno de los juegos más antiguos del hombre: jugar a ser dios, asomarse a las profundidades del abismo para observar lo inaudito.

En cuanto a las ironías en "El Aleph" hay muchas. Sobre todo las que el narrador emplea para burlarse, ante el lector, de Carlos Argentino Daneri.

Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña. Las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma.

Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura: le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había hecho.¹¹

Para explicar el recurso aquí analizado podríamos mencionar el sugestivo comentario que se permite hacer el narrador

¹⁰ *Ibidem*, p. 69.

¹¹ *Ibidem*, pp. 153-154.

en torno al intertexto mahometano incluido. Esas montañas ahora sí acuden al llamado del profeta.

En cuanto a lo segundo, la literatura parece ser el mejor sitio en donde los hombres como Argentino Daneri se desenvuelven. Él mismo lo corrobora.

Por último hay un juego muy especial que a Borges le gusta practicar y que podemos denominar como la búsqueda del otro, de ese otro que es igual a mí aunque yo no lo identifique plenamente.

Otálora quiere ocupar un lugar que trascendentemente le corresponde, que quizás le haya correspondido en otra vida de la que ya no se acuerda, como le pasa a Asterión. Azevedo Bandeira es el otro, es el ser en conflicto que le aguarda al final del camino para demostrarle que los logros no son tan sencillos.

Asterión juega a ser otro, se ve a sí mismo, se visita, platica consigo mismo. Es la imagen desdoblada de un universo conflictivo hasta la exageración y hasta la enajenación.

Jorge Luis Borges ya nos ha hablado de su otro ser en el cuento homónimo del *Libro de Arena*. Pero creemos que Carlos Argentino representa justamente la otra parte de sí mismo que él no quisiera ser, pero que igual debe sobrellevar.

Hasta aquí hemos fundamentado las eventuales similitudes entre los dos narradores mencionados. En la segunda parte procedimos a una evaluación comentada de diversos aspectos de la obra borgeana con la intención de aterrizar prácticamente en los elementos teóricos presentados al inicio.

Puede llegar a ser notable en mi texto la presencia de intertextos que me han permitido fijar los contenidos de análisis de una forma más clara y lúdica.

De esta manera los elementos en acción –intertexto, ironía, ludismo, focalización, voz–, se encuentran integrados plenamente tanto sea en su ubicación y análisis como en la puesta en práctica de éstos.

Vayamos ahora a la segunda parte del trabajo la cual alude a la narrativa de Juan José Arreola a través de dos cuentos del volumen *Confabulario*: "Parturient montes" y "En verdad os digo".



"Parturient montes"

Podemos observar ya desde el inicio, como en "Parturient montes" la referencia a una composición horaciana es incuestionable y cómo constituye también el fondo de alusión conceptual que permite al narrador las diversas evoluciones en torno al tema que le ocupa.

Es innegable que el epígrafe de este relato cita el marco irónico en el cual el escritor latino afinca sus reflexiones: "Parturient montes (es el título) nascetur ridiculus mus" (Horacio, *Ad Pisones*, 139). Horacio había aludido en esta Epístola XI a una antiquísima fábula, en la que el hombre vano y fanfarrón, después de mucho prometer y amenazar, no hace sino cosas vulgares o de poco valor; es así comparado con un monte que después de laboriosa gestación produce un ratoncillo.

El cuento inicia así:

Entre amigos y enemigos se difundió la noticia de que yo sabía una nueva versión del parto de los montes. En todas partes me han pedido que la refiera, dando muestras de una expectación que rebasa con mucho el interés de semejante historia. Con toda honestidad, una y otra vez remití la curiosidad del público a los textos clásicos y a las ediciones de moda. Pero nadie se quedó contento: todos querían oír la de mis labios.¹²

La voz que habla se expresa en primera persona; es, indudablemente, un focalizador interno fijo. Se trata de un narrador —veremos que la presencia autoral se impone a medida que avanza el relato—, que es reclamado insistentemente por un público sediento de novedades. Concretamente ellos quieren una nueva versión del parto de los montes. Lo anterior da pie para pensar que ya existe un planteamiento previo en torno al tema en cuestión o que desean oír una versión que supere el antiguo

¹² Juan José Arreola. *Confabulario*, 10ª. edición, quinta reimpresión, México, Joaquín Mortiz, 1985, p. 15.

contexto horaciano. Desde el comienzo se advierte ese toque lúdico tan característico de Arreola y, concomitantemente con él, la ironía impregna el relato. Por ejemplo son "amigos y enemigos" los que le piden una creación nueva. La hipérbole: "en todas partes me han pedido que la refiera" coloca al focalizador interno fijo en una posición protagónica, es el centro de atención de la multitud ansiosa.

Interesa observar cómo el narrador marca las diversas actitudes de aquel curioso y trivial conglomerado humano: insistencia cordial en unos; otros, amenaza o coacción o soborno; y, finalmente, muy pocos llegaban a fingir indiferencia para convencer sin demostrar mayor interés en ello.

Acorralado, el personaje no tiene más opción que enfrentarse a esa masa humana que lo reclama y acobarda al mismo tiempo. Y así lo podemos observar, en una clara reducción al absurdo, cómo con voz falseada y trepado en un banquillo de agente de tránsito comienza a decir:

"En medio de terremotos y explosiones, con grandiosas señales de dolor, desarraigando los árboles y desgajando las rocas, se aproxima un gigante advenimiento. ¿Va a nacer un volcán? ¿Un río de fuego? ¿Se alzarán en el horizonte una nueva y sumergida estrella? Señoras y señores: "¡Las montañas están de parto!"¹³

Es ésta la primera parte del portentoso relato. Todo es movimiento que anuncia la vida puesto que las montañas están de parto. El discurso se circunscribe en un decir grandilocuente y las preguntas de quien narra crearían una mayor expectativa si los escuchas no supieran ya que el desenlace es completamente distinto.

Paulatinamente la vergüenza se apodera del narrador y sus palabras se ahogan y durante varios segundos el discurso prosí-

¹³ *Ibidem*, p. 16.



gue con pura pantomima. Mientras tanto, el personaje comienza una búsqueda que lo ha de llevar al encuentro del conocido ratón de la fábula.

Los bolsillos, el sombrero, el nudo de la corbata, la camisa son recorridos palmo a palmo hasta que sus manos se detienen en los primeros botones del pantalón. Una mujer lo observa con mucha atención mientras se oye la sirena de una ambulancia.

Por fin:

Bajo el brazo izquierdo, en el hueco de la axila, hay un leve calor de nido... Algo aquí se anima y se remueve... Suavemente, dejo caer el brazo a lo largo del cuerpo, con la mano encogida como una cuchara. Y el milagro se produce. Por el túnel de la manga desciende una tierna migaja de vida. Levanto el brazo y extendiendo la palma triunfal.¹⁴

Ha sucedido el gran milagro y el poeta lo anuncia con una lluvia de metáforas que adornan y conducen este advenimiento hacia el territorio lúdico de la vida. Integrado a su cuerpo, formando parte de su cuerpo, en el hueco caliente y tierno de la axila, hay —la metáfora lo expresa—, “un leve calor de nido.” Y no sólo es el poder retórico de la imagen creada con sensibilidad suprema, sino también la sensualidad de la motivación poética dada a través del dato sinestésico térmico que anuncia el calor de la existencia y que ubica ese nido, que es comienzo pequeño de algo presumiblemente grande.

Además, ese brazo que el personaje deja caer a lo largo del cuerpo con la mano encogida como una cuchara, está preparado para funcionar como receptáculo y se puede visualizar fácilmente gracias a la magia de la imagen. Dos nuevas metáforas nos llevan hacia la conclusión esperada: “Por el túnel de la manga desciende la tierna migaja de vida” que la mano extendida y triunfal mostrará a la multitud.

Ese “túnel de la manga” que sirve como camino para el ingente milagro de la aparición del ratoncillo, es el elemento conductor de la “tierna migaja de vida”. Quiero detenerme un instante en esta imagen tan delicada. “Migaja” es el núcleo de esa expresión, y este sustantivo está rodeado por dos curiosos adjetivos: el calificativo “tierna” y el modificador indirecto: “de vida”. Toda la atención parece centrarse en la connotación sublime de la existencia en donde tiene el mismo valor si a términos de perduración aludimos. Mediante la fuerza de la poesía ese ratoncillo ha sido recuperado como una imagen de especial regalo, postergando todo lo negativo que determinadas tradiciones le han cargado. El narrador quiere que el lector fije su atención en ese “microorganismo”, digámoslo así, que con su imprevista aparición ha provocado el aplauso de la multitud inquieta.

Por lo anterior, el mensaje horaciano resulta curiosamente alterado. Si para Horacio el advenimiento de un ratón representaba la gran ironía de la promesa incumplida, para Arreola ese roedor simboliza un logro alcanzado, que a pesar de su propia pequeñez, no empobrece ni aminora la figura de lo grande.

Pero hay más aún:

Pero aquella cuyo rostro resplandeció entre todos, se aproxima y reclama con timidez el entrañable fruto de fantasía. Halagado a más no poder, yo se lo dedico inmediatamente, y mi confusión no tiene límites cuando se lo guarda amorosa en el seno.¹⁵

Esa joven que lo había observado desde hace bastante rato ocupa ahora —en este curioso final del cuento— el papel protagonista. Ella quiere ese pequeño animal, ese “entrañable fruto de fantasía” como lo llama el narrador, porque ha notado quizás que no sólo es un tímido ratón sino que se trata del resultado imponderable de una acción humana, que si bien puede

¹⁴ *Ibidem*, p. 17.

¹⁵ *Ibidem*, p. 18.



definirse como mediatizada y fugaz, pretende alcanzar, mediante ese gesto de prestidigitador magnífico, la fascinación de un hecho simbólicamente precioso.

Ella aclara además:

Tiene un gato, me dice, y vive con su marido en un departamento de lujo. Sencillamente, se propone darles una pequeña sorpresa. Nadie sabe allí lo que significa un ratón.¹⁶

Decía Pablo Neruda en "Walking around":

Sin embargo sería delicioso
asustar a un notario con un lirio cortado
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.¹⁷

Y expresaba de esta manera –según interpretación de Amado Alonso en *Poesía y estilo de Pablo Neruda*–, que el mundo organizado, patéticamente previsto en todos los aspectos, tecnológicamente grande, podía verse alterado por hechos que parecen buscar tan sólo el impacto que radica y se sostiene a través de ese impulso contrario: una tragedia sentimental en la vida de un hombre material hasta el exceso; una provocación sexual dicha al oído de una mujer casta; un ratón invadiendo el espacio limpio de aquel departamento de lujo.

En pocas palabras, el sentido estético de los planteamientos aquí presentados se adivina y valora a través de un estilo exacto y claro. El intertexto abre la puerta del pasado y autoriza a ser recreado en el contexto presente del relato. La voz que habla viste el ropaje del autor. La multitud que reclama representa probablemente a los lectores de tantas horas. La joven dueña del ratón es quien ha tenido más fe en esa palabra y ha convertido el mero acto de magia en un acontecimiento sublime de poesía.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Pablo Neruda. *Antología fundamental*, Barcelona, Andrés Bello, 1997, p. 61.

En verdad os digo

Le toca el turno ahora a un relato bíblico de rancia y venerada tradición. Podemos leer en el evangelio de San Mateo de qué manera el maestro explica a sus discípulos que las riquezas serán sin duda alguna un gran obstáculo para permitir, al que se deje poseer por ellas, la salvación de su alma, y dice al respecto:

En verdad os digo: el que es rico entrará muy difícilmente en el Reino de los Cielos. Les aseguro: es más fácil para un camello pasar por el ojo de una aguja que para un rico entrar en el Reino de los Cielos.¹⁸

A partir del título del cuento descubrimos el intertexto aquí aludido. Nuevamente el narrador de Arreola cambia los términos conceptuales del antecedente y transforma la gran metáfora bíblica en expresión curiosa de una supuesta realidad científica en donde el sabio Niklaus ha emprendido la ímproba tarea de hacer pasar al legendario camello por el ojo de la aguja.

Y no pensamos en ningún momento que la ironía de estas expresiones atente contra el planteamiento indicado y, menos aún, que sea irreverente; si algo es, es tan sólo lúdico. Cuando en el *Lazarillo de Tormes* el narrador aludía también a Mateo y citaba una de las bienaventuranzas,¹⁹ se advertía en seguida el tono socarrón, sarcástico, desgarradoramente agresivo; pero esto sucedía, porque presumiblemente la voz que contaba esos hechos provenía de un judío converso que atacaba al texto santo para desquitarse así de la Iglesia opresora. Con el escritor mexicano no pasa tal cosa; por el contrario, su necesidad de explicar tantos asuntos que tienen que ver con los negocios del

¹⁸ La Biblia. "Evangelio según San Mateo", Madrid, San Pablo y Verbo Divino, 1995, cap. 19, vers. 24.

¹⁹ Me refiero al momento en que Lazarillo al hablar de su padre muerto después de haber sido encarcelado por ladrón, manifiesta que él espera en Dios que esté en la gloria, porque el Evangelio los llama bienaventurados.



alma, lo transforma en un lector respetuoso de las recomendaciones bíblicas.

Pero, quiero detenerme específicamente en varios momentos del relato en donde la ironía hace su entrada triunfal. Los parafraseo a continuación para que funcionen como apoyos conceptuales de referencia:

1. Se buscan patrocinadores del experimento Niklaus entre aquellos ricos que estén interesados en que el camello pase por el ojo de la aguja.
2. El arrepentido Niklaus, después de haber pertenecido a un grupo de sabios mortíferos, persigue un fin caritativo y radicalmente humanitario.
3. Niklaus ya logró cambiar de sitio, sin tocarla, una gota de agua pesada.
4. Hasta la fecha el comité sólo cuenta con el camello y la aguja.
5. Las sociedades protectoras de animales aprueban el proyecto.
6. Se ofrece una pormenorizada explicación de la aguja milagrosa.
7. La señora Niklaus, dando muestras de fino humor, se complace en zurcir con ella la ropa de su marido.
8. Como puede observarse el proyecto es del todo viable y hasta diríamos que peca de científico.
9. Una advertencia: "¡Cuidado!, poderosos, no se dejen sorprender por charlatanes que están pasando camellos muertos a través de sutiles orificios".²⁰

Tan sólo comento que el tono general de estas apreciaciones aparece permeado por un hondo sarcasmo en donde se advierte el proceso del relato. Un logro científico podría circunscribirse en los términos teológicos de la salvación. Pero

²⁰ Juan José Arreola. *Op. cit.*, pp. 19-23.

como la ironía es elaborada con total conciencia de lo que se quiere expresar, todos los referentes que tengan que ver con el problema metafísico mencionado resultan invalidados por la búsqueda pseudo científica que se plantea. Quizás podamos sostener que el problema teológico de la salvación es sustituido por el planteamiento metafísico de la estupidez humana.

En el marco de una axiología cristiana renovada y trascendente como la del Nuevo testamento, la idea contemporánea de Arreola de empobrecer a los ricos patrocinando un experimento científico para lograr que el camello pase, es por demás curiosa y pretende llegar, por camino distinto al de la Biblia, a la misma conclusión.

La ciencia que representa Niklaus nos confunde un poco y por momentos nos parece estar ante un charlatán que tan sólo pretende moverse dentro de soñadas quimeras.

Si el narrador del cuento anterior funcionaba como prestidigitador que iba tras el insignificante ratón, el de este relato se mueve en un entorno escéptico, porque no es dado creer en la verosimilitud de estos contenidos.

Ahora bien, si continuamos apegados al texto del relato podemos observar también como el narrador afirma:

En vez de derretir toneladas de cirios y de gastar el dinero en las indiscifrables obras de caridad, las personas interesadas en la vida eterna que posean un capital estorboso, deben patrocinar la desintergración del camello, que es científica, vistosa y en último término lucrativa. Hablar de generosidad en un caso semejante resulta del todo innecesario. Hay que cerrar los ojos y abrir la bolsa con amplitud, a sabiendas de que todos los gastos serán cubiertos a prorrata. El premio será igual para todos los contribuyentes: lo que urge es aproximar lo más que sea posible la fecha de entrega.²¹

Al mismo tiempo que sigue fiel al proceso lúdico que se ha propuesto desde el comienzo, la voz que cuenta los hechos

²¹ Juan José Arreola. *Op. cit.*, p. 22.



alude, de una manera veladamente cínica, a la necesidad impostergable de financiar el proyecto y a la curiosa manera de disfrazar el verdadero referente económico. Quizás pudiéramos pensar aquí en las indulgencias medievales de la Iglesia o en cualquier otra forma de acudir a la conciencia del “contribuyente” religioso para conseguir de él el apoyo material que sólo Dios en su magnificencia sabrá agradecer y premiar. Si Jesús decía en el intertexto mencionado que las riquezas configuraban un obstáculo para la salvación, Arreola exhorta a los poseedores de fortunas que de un solo golpe alcancen simultáneamente dos beneficios: por un lado, al proceder con generosidad se liberarán de la estorbosa fortuna y, por otro, si el experimento logra triunfar, la ciencia habrá conseguido responder a la propuesta bíblica, habrá alcanzado la simplicidad de los hechos, como decía Borges, y ese camello inmensamente imposible, al ser recibido del otro lado de la aguja abrirá la puerta a la esperanza de los poderosos.

Todo lo anterior está dicho en un contexto que presupone no sólo el trabajo de la ironía sarcástica, sino también el alto grado de comprensión de nuestros lectores, quienes no estarán pensando –quiero suponerlo así– en integrarse al número de los patrocinadores de Niklaus.

A continuación, sabemos por boca del narrador que el proyecto cuenta con dos posibilidades extremas: el fracaso y el éxito. Si atendemos a la segunda de estas opciones –el narrador implacable arremete con otra ironía descarada– el triunfo de Niklaus permitirá a los empresarios “de tan mística experiencia” que se “conviertan” en accionistas de una compañía de transportes, anunciándose así que a los camellos seguirán toda clase de objetos y, por qué no de personas que serían trasladadas en el espacio sin necesidad de afrontar el peligro de los diversos medios de transporte. ¡Loable empresa al fin, pero empresa mediatizada y consumadamente humana!

En otro orden de referentes y en lo que tiene que ver con los medios expresivos que el narrador emplea –Arreola recurre a esa exactitud de la que hablábamos al comienzo de este tra-

bajo–; es notable el alcance polisémico de algunos términos y la perfecta realización semántica de otros.

Utiliza, por ejemplo, el oxímoron: “empresarios de tan mística experiencia”; curiosos empresarios y más curioso aún el adjetivo “mística” que se le atribuye a la experiencia emprendida. Es cierto que algunos teólogos hablaron del “negocio de la salvación del alma”, pero, créanmelo, estaban utilizando una recia metáfora para catalogar tan importante situación.

Además se vale de la palabra “convertir”, dice concretamente “convertirá”, con alcance dilógico. Por un lado, y en el terreno de la prosaica realidad, los ricos se verán más ricos aún en el marco de la nueva empresa. Por otro, serán convertidos en un orden estrictamente espiritual y trascendente.

A su vez, si observamos la posibilidad de un fracaso estaremos frente a la siguiente conclusión:

Y los ricos, empobrecidos en serie por las agotadoras inversiones, entrarán fácilmente al reino de los cielos por la puerta estrecha (el ojo de la aguja), aunque el camello no pase.²²

He aquí la máxima expresión irónica que cierra el relato. Niklaus habrá alcanzado el milagro de empobrecer a los ricos y habrá conseguido así que la empresa del camello molecular no tenga ya sentido. Al no existir esas fortunas que tan sólo eran impedimento en el más allá, todo habrá regresado al cauce normal y quizás el único beneficiado real haya sido el científico Niklaus. Faltará preguntarse, ¿qué piensan los ricos al respecto? Presumiblemente ellos deseen hacer un trato más directo con Dios que los exima de participar en tan quijotesca empresa.

Conclusiones

A manera de conclusión para estos planteamientos que se deslizan en mi análisis, creo necesario dejar expresa constancia

²² *Ibidem*, p. 23.



que la relación Arreola-Borges quedó precisada en la primera parte de este escrito.

En cuanto a los referentes de estilo que hemos propuesto y en el marco de los dos cuentos de Arreola aquí comentados, considero que sería ocioso e irreverente repetir los elementos consignados en el desarrollo de la segunda parte de este ensayo.

Sólo deseo aclarar al respecto que el movimiento lúdico del relato en ambos autores es una señal de estilo inequívoca que quizás pueda llegar a tener sus antecedentes en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri a quien los escritores aquí analizados brindan permanente reverencia. Dante, maestro del ludismo pre-renacentista, reaparece así en estos contextos de fin de siglo.

Bibliografía

- Arreola, Juan José. *Confabulario*, 10^a. edición, quinta reimpresión, México, Joaquín Mortiz, 1985.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957.
- Biblia. "Evangelio según San Mateo", Madrid, San Pablo y Verbo Divino, 1995.
- Duvignaud, Jean. *El juego del juego*, trad. de Jorge Ferreiro Santana, México, F.C.E., 1982.
- Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4^a. edición, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1961.
- Neruda, Pablo. *Antología fundamental*, Barcelona, Andrés Bello, 1997.
- Olea Franco, Rafael (Editor). *Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, El Colegio de México, 1999.
- Rivera de la Cruz, Marta. "Intertexto y autotexto. La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez", en *Internet*, "<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/número6/intertx.htm>".

ALCANCE ANCILAR DE LA OBRA DE MARIO BENEDETTI: "ESCUCCHAR A MOZART" Y "SOBRE EL ÉXODO" DEL LIBRO CON Y SIN NOSTALGIA

En el orden político, la segunda mitad del siglo XX uruguayo se manifiesta a través de tres momentos: uno, el anterior al golpe militar; el otro, el que corresponde al doloroso proceso del gobierno autoritario; y el último, el nuevo país que emerge de la dictadura. Entre políticos y militares pretendieron encargarse del proceso y lo hicieron de una manera en la cual prevalecieron los intereses de grupos, de familias y de individuos.

En los albores del siglo, el gobierno de José Batlle y Ordóñez había ofrecido al mundo la imagen de un país que llegó a denominarse "La Suiza de América". Pero, poco a poco, esta noción se fue diluyendo, se perdió.

En los días aciagos de la dictadura, en los momentos en los cuales los uruguayos soportaron la persecución, la miseria ideológica, la oprobiosa censura, surgieron grupos de escritores que se atrevieron a oponerse a los militares en el poder. Fueron diez años de inseguridad en los que los soldados combatían contra un enemigo que ellos mismos habían derrotado en los comienzos; y esto lo sabían, pero preferían mantenerlo en secreto para alcanzar beneficios en el entorno de una supuesta lucha armada.

En los tiempos que siguieron a la dictadura los políticos recuperaron el poder. Un importante triunfo de la izquierda —denominada en sus comienzos *Frente Amplio*—, se gestó en la

capital del país; y ya en el presente el Poder ejecutivo nacional lo ocupa también el Frente Amplio.

Lamentablemente Uruguay no conoció la tranquilidad social o económica con el regreso de los políticos; con ellos retornaron también los viejos vicios, la corrupción, la inestabilidad.

Ubiquemos ahora el proceso literario. Quizás el mejor ejemplo de este proceso lo encontremos en la persona de Mario Benedetti, quien ha participado en los tres momentos anteriormente reseñados.

En la primera etapa el autor refleja la angustia del empleado de la burocracia, del hombre que debía entregar la mayor parte de su tiempo para recibir a cambio una paupérrima retribución, que ni siquiera le alcanzaba para cubrir sus mínimas aspiraciones. Dos obras reflejan de manera directa este aspecto: *Montevideanos* y *Poemas del hoyporhoy*. Otro relato, *La tregua*, se ubica en el mismo contexto, pero se dedica a contar la historia amorosa y personal de un oficinista a punto de jubilarse.

En el período que correspondió a la dictadura, Benedetti escribe un significativo volumen de cuentos que lleva por título *Con y sin nostalgia*. En él denuncia la persecución política y la tortura. Por supuesto, el autor debió exiliarse para evitar las represalias del gobierno.

Leer a Benedetti implica llevar a cabo un ejercicio de captación de numerosos conceptos que se deslizan en su relato y que tienen como finalidad —al menos en el contexto aquí presentado— la de denunciar de una manera más o menos velada a veces, y de una forma abierta y cruel otras, la descarnada realidad que nos conduce al encuentro de la deshumanización y el terror.

Ya desde el título del libro aquí comentado se impone la aparente contradicción o —dicho de un modo más literario— el oxímoron¹ de los términos en cuestión. Corresponde pensar

¹ La palabra oxímoron representa una figura retórica que reúne, en una misma afirmación dos elementos de naturaleza opuesta o contradictoria. Kayser sostiene que el oxímoron es una intensificación especial de la

que el concepto *nostalgia*² golpea fuerte a los latinoamericanos que por una razón u otra han tenido que abandonar el país de origen. El narrador se ha propuesto manifestar que por el solo hecho de dejar atrás la tierra querida se siente esa nostalgia de la que hablamos; pero, al mismo tiempo, al comprender que hemos escapado de las injusticias y la tortura dicha añoranza molesta menos.

“Escuchar a Mozart”

El cuento se inicia de una manera abrupta, sin introducción, *in medias res*, dado que muchos acontecimientos que componen esta narración ya han sucedido. La voz que habla parece ser la de un narrador testigo de los hechos que poco a poco se expresa como si fuera la voz de la conciencia:

Pensar, capitán Montes, que hubieras podido seguir durmiendo tu siesta. En realidad, estás cansado. Hay que reconocer que la faena de anoche fue dura, con esos doce reos que llegaron juntos, ya bastante mal trechos, y ustedes tuvieron que arruinarlos un poquito más.³

Conocemos así al terrible capitán Montes que cumple una función verdaderamente patética. Al recordar el narrador me-

antítesis, del contraste. Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª. Edición, Madrid, Gredos, 1961.

² Si acudimos a la etimología de la palabra descubrimos elementos que autorizarán algunas reflexiones posteriores en torno a este tema de tanta actualidad en el contexto de una literatura testimonial.

NOSTALGIA. Med. Siglo XIX. “Deseo doloroso de regresar”. Voz internacional creada por Johannes Hofer en 1688 con los términos griegos: “nostos” regreso y “algia” dolor. Joan Corominas. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3ª. Reimpresión, Madrid, Gredos, 1983, p. 416.

³ Mario Benedetti. *Con y sin nostalgia*, 13ª. edición, México, Siglo XXI, 1990, p. 17. (En las posteriores referencias a este libro, sólo incluiremos al final de la cita el número de la página correspondiente).



diante breve metadiégesis los hechos de la noche pasada se nos introduce en el infierno de la cárcel. No importa en qué lugar geográfico específico se encuentre ésta; las realidades que amordazan y destruyen al hombre son universales. El ejemplo de los reos torturados a quienes hubo que “arruinar un poco más” representa el funesto testimonio de un momento que marcó la historia de América Latina y que, por desdicha –en algunos contextos– la sigue caracterizando aún hoy.

El estilo de Benedetti resulta expresado por su lenguaje y por la recurrencia de medios expresivos tales como el eufemismo⁴ y la ironía.⁵ Al referirse a los prisioneros se dice que llegaron “maltrechos” agregando luego el vocablo “arruinarlos”. He aquí una manera de suavizar la expresión, pero con intencionalidad irónica. Más que “maltrechos” estaban “hechos pedazos” y si esta segunda expresión nos recuerda a una hipérbole, es preciso no haber conocido la cárcel para pensar tal cosa.

El discurso de la única voz que habla en el relato está dado en un auténtico fluir de conciencia que tiene como finalidad reprochar, reconvenir al personaje central. Por momentos parecería que quien habla está del lado del militar asesino, que lo entiende a pesar de todo; pero una lectura profunda nos lleva a interpretar las palabras del narrador como una necesidad de denunciar ante su propio yo a este hombre.

En ese ir y venir de sus expresiones quien cuenta enfoca varios temas:

1. La desesperación del torturador cuando no puede obtener al menos una confesión.

⁴ Se llama eufemismo la designación de algo desagradable, horrible o penoso con una forma amable. Son bien conocidos los eufemismos geográficos: Ponto Euxino, Cabo de Buena Esperanza. (Wolfgang Kayser. *Op. cit.*, 152).

⁵ Ver p. 115.

2. Si bien le han enseñado que el fin justifica los medios, él ya no se acuerda cuál es el fin. Esa especialidad del capitán Montes en medios que deben ser contundentes, implacables, eficaces, es ni más ni menos la misma especialidad de todos cuantos en algún oscuro rincón de esta América sufriende están en este momento tratando de sacar verdades con la lógica de la brutalidad.
3. Se hace referencia al coronel Ochoa, quien es no sólo su superior sino también la persona que lo controla y que opina muy mal de él. Este individuo no realiza el trabajo sucio y considera al capitán Montes como a alguien muy débil que al ser comparado con individuos como Vélez y Falero, sus pares, resulta una especie de antimodelo en el quehacer de la tortura, porque se deja influir y refleja claramente que no le gusta lo que lleva a cabo.
4. En el marco de la familia de Montes emerge la figura de su esposa Amanda y de su hijo Jorgito. Ambos desconocen la realidad de las cárceles militares. Su esposa ha llegado a comentarle si será cierto que en algunos cuarteles arrancan confesiones por espantosos procedimientos.
5. Lo anterior da pie para que el narrador recuerde que Montes ya no puede volverse atrás y desde que empezó a torturar deberá continuar para no despertar sospechas, para no presentarse como un traidor ante sus compañeros.
6. En fin, los sueños del personaje central son frecuentemente terribles. Su conciencia no lo deja descansar. La siesta que se menciona al comienzo del relato constituye una manera de aludir a la posibilidad de entregarse al descanso reparador, posibilidad que desaparece cuando no se está de acuerdo con nuestro propio espíritu. Ya lo decía Macbeth, el personaje shakespireano, cuando después de asesinar a su primo Duncan reflexionaba:

“Me pareció oír una voz que gritaba: “¡No dormirás más!... ¡Macbeth ha matado al sueño!” ¡El inocente sueño, el sueño, que entreteje la enmarañada seda floja de los cuidados!... ¡El sueño, muerte de la vida



de cada día, baño reparador del duro trabajo, bálsamo de las almas heridas, segundo servicio en la mesa de la gran Naturaleza, principal alimento del festín de la vida!... (William Shakespeare. *La tragedia de Macbeth*, tomo II, México, Aguilar, 1991, (Col. Grandes clásicos).⁶

Este repaso de acontecimientos y situaciones nos sirve para actualizar la realidad de un individuo abyecto, ruin que aunque no es tan terrible como sus compañeros, no se ha atrevido a dar el paso que lo hubiera puesto lejos de tales acciones.

De modo que aunque aparentemente es bastante lógico que conectes el tocadiscos y coloques en el plato una cualquiera de las sinfonías de Mozart. Hasta hace poco la música te limpiaba, te equilibraba, te depuraba, te ajustaba. Ahora mismo, en esta ascensión espiritual, en este brío juguetón, te alejás de las imágenes sombrías, del patio del cuartel, de los gritos desgarradores, de tu propia vergüenza." (p. 20).

La música, el poder de la música. Las sinfonías de Mozart. Es necesario equilibrar tanto desorden generado por la maldad de los militares, no de todos ellos, sino tan sólo de aquellos que abusan del poder y creen que los hombres pueden medirse con una sola vara, la vara de la violencia. Y estos hechos narrados hirieron hondamente la lealtad que América había depositado en sus hombres. Montes es tan sólo un ejemplo de la maldad del otro. Y, aunque no es tan perverso, igual su trayectoria negativa ensucia el paisaje inocente de nuestro continente. Montes es un símbolo de la degeneración del poder. Busca refugio en esa música que lo alejará al menos por unas horas de las sombrías imágenes, del patio del cuartel, de los gritos y, lo más patético, acallará su propia conciencia. Observamos así el recurso del intertexto, pero no se recoge aquí un testimonio

⁶ Curiosamente el hecho de analizar estas líneas me lleva a mí también a un intertexto clásico que tiene como finalidad apoyar las reflexiones planteadas. Las metáforas que se suceden en el discurso shakespireano son verdaderamente hermosas.

escrito, sino otro de carácter musical. La literatura se alimenta de esta manera de las otras artes. El autor ha escogido a Mozart y no a otro compositor clásico; quizás encuentre en la cadencia de sus sinfonías, en los altos tonos que por momentos alcanza, en ese ritmo que recuerda muchas veces a una marcha militar lo necesario para apagar las voces que desde adentro le gritan al capitán Montes que está equivocado y que la sangre que derrama cobrará venganza.

Y curiosamente a Mozart lo aprendió de su esposa:

Mozart te gusta desde que ibas con Amanda a los conciertos del Sodre,⁷ cuando todavía no había Jorgito ni subversión, y la faena más irregular de los cuarteles era tomar mate, y por cierto qué bien lo cebaba el soldado Martínez (p. 20).

La breve metadiégesis que se presenta aquí tiene como finalidad rescatar un momento de ese pasado feliz en el cual Montes no estaba aún comprometido con la tortura y la degeneración del poder. Ir a los conciertos del prestigioso *Sodre* montevideano era un verdadero placer que se podía disfrutar enteramente sólo en épocas de paz. Y un detalle, un sublime detalle resalta aquellos tiempos en que el soldado tenía muy pocas cosas que hacer; el mate era el momento de paz en medio de la misma paz. (Todavía recuerdo de mis días uruguayos la expresión "el mate en el cuartel", y tengo muy vivo en mi retina al militar de la época de no violencia). Benedetti está preguntando implícitamente con este planteamiento: ¿Qué le pasó a aquel hombre de bien que de un día para el otro se convirtió en un emisario de la violencia?

Y en este presente de radical negación del otro, en este hoy que contrasta tajantemente con el ayer reseñado en el párrafo anterior, Amanda no tiene ganas de escuchar música, ni Mozart ni nada, porque tiene miedo, tiene miedo por ella, por su hijo,

⁷ SODRE: Servicio oficial de difusión radioeléctrica.



por su familia. Y si la nostalgia es la constante de aquel que se vio obligado a abandonar su país, el miedo es la nota permanente en aquellos que se han quedado sin estar de acuerdo con la violencia.

Montes también tiene miedo, un temor diferente quizás, pero temor al fin; y a Mozart no se le puede escuchar con miedo:

O sea que mejor apagá el tocadiscos. Así está bien. De todas manera, los violines ¿viste?, quedan sonando como un prodigio que lentamente se deteriora, tal como a veces quedan sonando en el cuartel los alaridos de dolor cuando ya nadie los profiere” (p. 20).

Aunque apague el tocadiscos la música sigue oyéndose. El símil se impone: así pasa también en el cuartel con los gritos de los condenados cuando ya nadie los emite. El símbolo pretende establecer que América no olvidará las acciones de los tergiversadores del poder, porque éstas seguirán escuchándose más allá del tiempo, más allá de la historia. Y aun cuando –protegidos por las impunidades y los pactos de no agresión– crean que el tiempo ha borrado la huella de dolor que estos malos militares dejaron, ahí comprenderán que la frágil memoria de nuestro continente regresa cuando menos se lo esperan.

Rubén Darío decía a los norteamericanos comandados por Roosevelt de principios del siglo XX:

Tened cuidado. ¡Vive la América española!
Hay mil cachorros sueltos del León Español.
Se necesitaría, Roosevelt, ser, por Dios mismo,
El Riflero terrible y el fuerte Cazador,
para poder tenernos en vuestras férreas garras.
Y pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!⁸

⁸ Rubén Darío. *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 721.

América puede gritarle, de igual manera, a quien se atravesase en su camino pretendiendo violar sus más sagrados derechos individuales. Y ese *Dios* del poeta nicaragüense bien puede representar la fuerza espiritual, el coraje y el valor para triunfar por encima de todas las adversidades.

Agrega el narrador:

Estás solo en la casa. Linda casa. Amanda fue a ver a su madre, vieja podrida y meterete, apuntás. Y Jorgito no volvió aún del Neptuno. Hijito lindo, apuntás. Estás solo y por el ventanal del living entra la soleada imagen del jardín.(pp. 20-21)

La casa, la mujer, el hijo. Todo está aparentemente en el lugar en donde debe estar en la vida de este capitán del ejército. La ironía implícita reaparece fundamentada en el contraste violento. En la vida de los antagonistas de Montes no todo está en su sitio. Desde el silencio de la cárcel ellos no pueden contemplar la soleada imagen del jardín.

En la cabeza de este oficial sólo caben muy pocas ideas; recuerda ahora a Ochoa quien sigue siendo su obsesión. Actualiza un hecho pasado que, al presentarlo por medio de una analepsis⁹ en el relato, viene a justificar el odio del coronel hacia Montes.

Aurora Ochoa, alias Zulema se apartó de lo que ellos llamaban el buen camino y se convirtió en sediciosa. Ella, la hija de

⁹ La analepsis y la prolepsis son anacronías presentes en el relato literario. Al respecto señala Helena Berinstain: “Otra ‘anacronía’ o manera de alterar el orden, además de la ‘analepsis’ o ‘retrospección’, que es la más común, es la ‘prolepsis’, ‘prospección’ o ‘anticipación’” (Helena Berinstain. *Análisis estructural del relato literario*, México, Noriega Editores, 1984, p. 105). La analepsis le sirve al narrador en algunos casos para referir a un acontecimiento del pasado que se trae al presente como consecuencia de una asociación. Cfr. Mi libro *Nihilismo y demonios* (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra), Toluca, UAEM, 1997, p. 66.



un coronel del ejército lo hizo así. Y torpemente el personaje central de este relato se lo preguntó a Ochoa tratando de solidarizarse con él. Nunca se lo perdonó.

La voz que habla con el personaje continúa implacable:

Pero no te tortures, torturador; no es posible que de una sola vez te quedes sin Mozart y sin whisky. Por lo menos el whisky tiene menos exigencias que Mozart. Al menos, para disfrutar cada trago no es imprescindible que tengas la conciencia tranquila. Más aún, mala conciencia con dos cubitos de hielo, es una *bella combinazione*, como bien dice el capitán Cardarelli, de tu derecha, cuando se concede una tregua a media noche, después de administrar una compleja sesión de picana en paladar, submarino seco y trompadas en los riñones. (p. 22)

Analicemos esta cita desde dos perspectivas. La primera de ellas tiene que ver con el lenguaje irónico que se expresa con decisión en estas palabras del narrador. Su pedido de "No te tortures, torturador" conlleva un suave reproche; todas las cosas devienen en su igual, el que las hace las paga y por ello quien tortura será torturado. La conciencia cumplirá con esta función; esa misma conciencia que no le permitió al capitán seguir escuchando a Mozart, pero que sí le autoriza a beber. La segunda, ¡por favor!, no nos engañemos, no es muy frecuente hallar en los torturadores personas que viven verdaderos conflictos individuales por el hecho de cumplir con esta macabra función. Montes representa una suerte de excepción casi romántica por los conflictos que le corresponde soportar. El autor deja caer sobre el personaje un enfoque que más que real parece ser literario. Desde sus propias trincheras el capitán Montes está citando a cada momento los ejemplos de sus compañeros que no son como él: Ochoa, Vélez, Falero, Cardarelli. En lo más escondido de su mundo interior se reprocha por no ser así. Benedetti ha querido recuperar de esta curiosa fauna de destructores del otro a alguien que presumiblemente representa una excepción a la regla.

No es la intención de este análisis agotar todos y cada uno de los aspectos que se deslizan en la narración. Por ello, los elementos comentados hasta aquí nos conducen al final del cuento en donde ocurre algo que ni el más prevenido lector podría haber imaginado. Sólo si nos hacemos cargo de la progresiva enajenación de Montes caeríamos en la cuenta de lo que acaeció.

Veamos primero lo que dice el narrador cuando recupera las palabras del niño y las respuestas de su padre mediante el lenguaje directo regido:

"Pa, ¿es cierto que vos torturás?" Y tampoco te habrías visto obligado, como ahora, después de tragar fuerte, a responder con otra pregunta: "¿Y de dónde sacaste eso?", aun sabiendo de antemano que la respuesta de Jorgito va a ser: "Me lo dijeron en la escuela". (p. 24)

Y a veces no hay más remedio que asustarlos un poco, para que confiesen las barbaridades que preparan. Pero él insiste: Está bien, pero vos... ¿torturás?" y de pronto te sentís cercado, bloqueado, acalambado. Sólo atinás a seguir preguntando: "¿Pero a qué le llamás tortura?" Jorgito está bien informado para sus ocho años: "¿Cómo a qué? Al submarino, pa. Y a la picana, y al teléfono". (p. 24)

La ira se apodera de este hombre que le pregunta a su hijo quién le ha metido estas cosas en la cabeza. En un juego de curioso enfrentamiento entre padre e hijo, éste lo pone entre la espada y la pared al responderle: "¿Para qué querés saberlo? ¿Para hacer que lo torturen?" (p. 24).

Y ahora sí, el propio narrador da cuenta de que esto es demasiado para el torturador que está oyendo a uno de los miembros de su propia familia que lo acusa duramente. Entonces complementa:

De pronto advertís —no sabés exactamente si horrorizado o estupefacto— que te has vaciado de amor. Depositás sobre la alfombrita marrón el vaso con el resto de whisky, y empezás a caminar, a pasos

lentos y marcados. Jorgito sigue en la silla negra, con sus verdes ojos cada vez más inocentes y despiadados. Das un largo rodeo para situarte detrás del respaldo, acariciás con ambas manos aquel pescuezo desvalido, exculpado, con pelusa y lunares, y empezás a decirle: "No hay que hacer caso, hijito, la gente a veces es muy mala, muy mala. ¿Entiende, hijito?" Y no bien el pibe dice con cierto esfuerzo: "Pero pa," vos seguís acariciando esa nuca, oprimiendo suavemente esa garganta, y luego, renunciando [ahora sí] para siempre a Mozart, apretás, apretás inexorablemente, mientras en la casa linda y desolada sólo se escucha tu voz sin temblores: "¿Entendiste, hijito de puta?" (p. 25)

En el momento en que mata a su hijo y mientras intenta hacerle comprender el discurso oficial frente al problema de la subversión, asistiremos a una pérdida definitiva de la razón por parte del personaje. Enajenado quiere creer que las cosas son como se las han enseñado en el cuartel y no como las aprendió en la vida normal, en aquella existencia de tardes del Sodre. Lo han cambiado, pero no han conseguido un cambio total, porque un buen militar nunca contraviene ni discute las órdenes. Montes se está auto castigando al castigar a su hijo. Está torturando hasta la muerte una vez más. Nuevo símbolo: cada torturador tiene entre sus manos la sangre de un igual: un hermano, un hijo, una esposa. Las guerras intestinas, y más aún la guerra sucia engendra ese sentimiento de odio y competencia que es tan mezquino y que conduce al individuo que se entrega a tan nefasta misión al auto aniquilamiento, porque Montes al matar a su hijo se está eliminando a sí mismo.

Es un cierre, un buen cierre narrativo para un relato que por momentos se nos puede antojar como un lugar común en el marco de la creación literaria, pero que ha tenido origen en esas realidades que tanto le gustan a la literatura: realidades que pertenecen a todos nosotros y que se perfilan sangrantes a través de tantos recuerdos. Las manos de Montes oprimen, oprimieron y oprimirán el futuro de una nación.

"Sobre el éxodo"

Al hablar de la palabra "éxodo" se imponen venerables referencias: el éxodo del pueblo hebreo dirigido por Moisés; el éxodo del pueblo oriental guiado por su caudillo Artigas; el éxodo de los científicos alemanes que no tienen confianza en el nuevo führer; y la modalidad más nueva, más reciente y no por ello menos dolorosa: el éxodo de quienes tienen que huir de su tierra por miedo a la inseguridad reinante.

Este relato comienza de manera directa al encarar desde el inicio las causas y las razones políticas del éxodo en aquel pequeño país. De manera muy evidente se observa el manejo de dos discursos que difieren radicalmente: el de los militares y sustentadores del poder y el de los oprimidos. La voz del presidente difunde la primera de estas muestras dialécticas y el narrador se hace cargo de comunicar —al menos en lo esencial—, la segunda.

Puede apreciarse el movimiento de la gente que se va en un manejo alegórico del relato:

Primero se fueron todos los sospechosos que andaban sueltos. Después se empezaron a ir los parientes y amigos de los sospechosos [presos o sueltos]. Al principio, aunque eran muchos los que emigraban, siempre eran más los que iban a despedirlos a puertos y aeropuertos. Pero el día en que partió un barco con mil emigrantes y fueron despedidos por sólo veinticuatro personas, el hecho insólito fue registrado por la indiscreta cámara de un fotógrafo extranjero. (p. 36).

Es muy difícil establecer el límite entre la ficción y la realidad si observamos el contexto transcripto. Aparentemente resultaría sencillo insistir en el carácter alegórico de este cuento, pero no debemos perder de vista que tanto en el infierno dantesco como en muchas vivencias de la realidad, entre ellas las que engendraron los militares sudamericanos corruptos, dicho límite sólo puede ser franqueado por una sagaz imaginación. Digo esto porque que se vayan mil y sean despedidos por veinticu-

tro puede reflejar aquella realidad de: "El último que salga que apague la luz".

El relato aquí comentado tiene elementos que llegan a conformar una alegoría, pero no es todo él una alegoría. Se pretende reflejar aquello de Lope de Vega en *Fuenteovejuna*: "Cuando se alteran y ofenden los pueblos agraviados nunca sin sangre o sin venganza vuelven"; este pueblo está harto y busca en otras tierras aquello que la propia no puede darles.

Cuando la última encuesta Gallup registró que el porcentaje de hambrientos era de un 72.34 %, resultaba una comprobación importante –según el sarcástico narrador–, "si se consideraba que el 27.66 % restante estaba en su mayor parte integrado por militares, latifundistas, banqueros, diplomáticos, cuerpos de paz, mormones y agentes de la Cía." (p. 37).

El lenguaje empleado es profundamente revelador y conlleva la necesidad de denunciar desde el adecuado territorio de la ironía sarcástica. Ese conjunto de individuos encabezado por los militares está integrado por un curioso núcleo de personas que se hallan al servicio de causas internacionales y a quienes los tiene sin cuidado la suerte del perseguido; más aún, ellos mismos se encargan de la función de ir tras los eventuales sospechosos.

Es interesante también cómo se utiliza la hipérbole y cómo a través de ella y del discurso que reduce a lo absurdo se consigue la entronización de la parodia. Se trata de una dura parodia, pero necesaria y justa, porque no podemos olvidar la afrenta ni la sangre derramada.

El ostracismo griego era una de las formas más dolorosas de castigo. Sócrates prefirió la cicuta antes que el destierro. Y en este controvertido siglo XX que conoció el poder de lo insólito basado en la persecución y la destrucción del otro, muchos conciudadanos de América debieron trasladarse a territorios desconocidos huyendo de la violencia destructora. Para ellos el destierro fue muy duro, pero más aún lo era la cárcel y la tortura.

Un ejemplo de discurso que reduce los términos al absurdo lo hallamos cuando comenta la voz narrativa:

Cuando el éxodo empezó a adquirir caracteres alarmantes, y los oficiales encontraron con que cada vez les iba siendo más arduo encontrar gente joven para someterla a la tortura, y aunque a veces remediaban esa carencia volviendo a torturar a los ya procesados, también ellos, al encontrarse en cierta manera desocupados, empezaron a buscar pretextos para emigrar. (p. 39).

Esto de "volver a torturar a los ya procesados" no sólo se nos antoja muy cruel, sino que además revela, desde parámetros extremos, que los medios utilizados –como indicaba el narrador de "Escuchar a Mozart"– son terribles y lejos de justificar el fin condenan las acciones cruentas de la guerra sucia.

Y si, como buenos literatos, nos conformamos con explicar estos hechos desde la hipérbole alcanzaríamos un discurso analítico más o menos convincente. Lo malo está, como lo señalábamos líneas antes, cuando la adusta hipérbole se convierte en dura realidad: muchos procesados regresaban a las cámaras de tortura para justificar la permanencia de los militares en el poder y para revivir actos subversivos de diferente naturaleza.

En fin, cuando casi todos han abandonado el país y sólo quedan los presos políticos en cárceles que tienen sus puertas abiertas –nueva alegoría de una libertad alcanzada por el aburrimiento y desgaste del poder– y un presidente que permanece en su puesto tan sólo porque es el presidente, los mencionados reos políticos abandonan sus celdas y, al llegar al centro dialogan con el mandatario:

Señor, queremos pedirle un favor. Péguese un tiro.

El presidente tomó el arma y todos observaron que la mano le temblaba. Pero algunos lo atribuyeron a que fumaba demasiado.

–No sé si ustedes saben que soy cristiano. Y a los cristianos les está prohibido suicidarse.

–Bueno –dijo el más viejo–. Tampoco hay que ser tan esquemáticos. Es cierto lo que usted dice, pero hasta cierto punto. Usted es un cristiano, señor presidente, pero un cristiano de mierda, y a esa subespecie sí les está permitido suicidarse.

—¿Usted cree?

—Estoy seguro, señor —dijo el más viejo.

El presidente se sonó las narices y se acomodó el nudo de la corbata.

—¿Permiten por lo menos que me vende los ojos? [...]

El tiro sonó extraño. Como un proyectil que se hunde en la paja podrida." (p. 42)

Leemos un diálogo entre los auto liberados y el presidente, diálogo que refleja en términos curiosamente literarios como el pueblo decide que morir es la única salida digna para este mandatario. El sarcasmo, la ironía, el lenguaje simbólico y cruel revelan que las alternativas del poder están llegando a su fin. Y para concluir:

Aún resonaba la estela opaca del estampido, cuando empezaron a oírse los tamboriles de los primeros jóvenes que regresaban. (p. 42)

Desde el punto de vista de la organización del relato, podemos ver como éste empieza con el éxodo (etimológicamente "salida") y termina con el retorno de los jóvenes que se imponen así como la gran esperanza del mañana. La conclusión no sólo es altamente optimista, sino que además refleja a través de una implícita prolepsis que ese futuro será mejor y permitirá a las nuevas generaciones trabajar en el marco de una naciente patria libre.

Queremos dejar constancia también de que los términos ancilares y comprometidos con una causa concreta que aparecen expresados en el lenguaje de Benedetti no son quizás los más adecuados para el discurso literario, pero han cumplido con una misión específica; se han entronizado en el terreno del testimonio, testimonio significativamente imprescindible si no queremos que estas circunstancias se reiteren. Y no lo deseamos porque la aspiración de todo hombre de bien, de todo cristiano que no pretende pertenecer a ninguna subespecie radical precisamente en una vivencia de la paz que lo autorice a ser libre para siempre.

Bibliografía

- Benedetti, Mario. *Con y sin nostalgia*, 13^a edición, México, Siglo XXI, 1990.
- Berinstain, Helena. *Análisis estructural del relato literario*, México, Noriega, 1984.
- Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3^a reimpresión, Madrid, Gredos, 1983.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1961.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, 4^a Edición, Madrid, Gredos, 1961.
- Quintana Tejera, Luis María. *Nihilismo y demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra)*, Toluca, UAEM, 1997.
- Shakespeare, William. *La tragedia de Macbeth*, Tomo II, México, Aguilar, 1991 (Col. Grandes Clásicos)



PERSONAJES, TIEMPO Y ESPACIO
EN “ÉSTOS FUERON LOS PALACIOS”
DE CARLOS FUENTES

Atentos a una observación inicial genérica del volumen de Carlos Fuentes titulado: *Agua quemada*, por lo menos dos factores llaman poderosamente nuestra atención crítica. En primer lugar la denominación a través de un sustantivo –agua– y de un adjetivo –quemada– los cuales al unirse conforman una curiosa pareja de alusión semántica plena que se expresa mediante el oxímoron.¹ No sé por qué, probablemente tan sólo por contaminación cultural propia, ese sustantivo lo asociamos con la idea de frescura ajena a todos los desiertos del mundo. Ahora bien, como la obra del mexicano aquí comentada ha de caracterizarse por una implacable carga de dolor que no sólo deviene de los personajes tristes y abandonados de la mano de Dios, sino también porque en ellos está presente ese perenne sentir de los oprimidos que a través de la lucha diaria intentan

¹ También en el lenguaje místico se nos presentan frecuentemente expresiones como: la nada infinita, la vacía plenitud. Citemos los versos que Santa Teresa de Jesús escogió como lema para glosar: “Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero, / que muero porque no muero”. Para esta tradición mística se suponen también influencias árabes. El oxímoron representa una intensificación especial de la antítesis, del contraste. Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1965 (Biblioteca Románica Hispánica), p. 153.



sobrevivir, por todo esto, la referencia "quemada" puede muy bien hacer mención de esas carencias que emergen violentamente en cada paso que el hombre se atreve a dar en el desierto de la vida.

En segundo término, si nos obligaran a connotar en tan sólo dos vocablos las características relevantes de la producción de Fuentes, bien podríamos decir: extrañeza y nostalgia. La extrañeza está planteada no únicamente ante el medio hostil que encierra al personaje, sino también ante la profunda soledad que lo auto aniquila a cada instante. Como resultado de lo anterior se impone una profunda añoranza, nostalgia que finca sus raíces no sólo en lo que no se posee, sino además en todo aquello con lo que se sueña, pero que no se alcanza.

Al proceder al análisis de "Éstos fueron los palacios" nos detendremos particularmente en el mundo que generan los diferentes personajes que interactúan en el relato. Éstos no sólo pertenecen a la realidad, sino que también hay otros que representan una determinada carga afectiva y que *fueron* en el pasado y *han dejado de ser* en un presente que aparece expresado en medio de dudas e insinuaciones por parte de algunos actantes. Es, por ejemplo, el caso de Lupe Lupita y su relación con su mamá, Manuela.

Además, los símbolos configuran una determinada manera de observar el universo por parte del narrador. Posiblemente sean esos famélicos y numerosos perros que van tras Manuela, quienes elaboran la imagen simbólica más representativa del relato.

En otro orden de aspectos a considerar, la historia contada y la voz asumida por el narrador, así como también diferentes elementos de la problemática paratextual dan lugar a una revisión del proceso expresivo de ese mismo narrador, revisión que fundamentaremos en dos textos de Gérard Genette que aparecen citados en la bibliografía anexa.

Finalmente, el conocido *crono topo* bachtiniano nos autoriza a evaluar esos significativos remanentes conceptuales que desde el título anuncian la nostalgia y definen el proceso que une

tiempo y espacio a través de los momentos que pasan y los lugares que dan trámite a nuestros recuerdos.

Simultáneamente, no debemos perder de vista que el acto de narrar es una forma de recuperación que permite dimensionar el pasado desde un presente siempre inquieto.

Vayamos por partes. El comienzo *in medias res* corresponde a un tipo de relato en donde la numerosa materia narrativa que se debe proporcionar requiere no sólo de ahorro en lo que a medios expresivos refiere, sino también de una adecuada distribución del tiempo destinado a la anécdota. Dice al inicio:

Nadie le creyó cuando comenzó a decir que los perros se iban acercando, vieja chiflada, vieja loca que habla sola toditito el día, malas pesadillas ha de tener, con lo que le hizo a la hija, ¿cómo no ha de pasar malas noches? Además a los viejos se les va secando el cerebro hasta que se les vuelve una nuez arrugada, sonando como una canica dentro de la cabeza hueca.²

La voz que cuenta los hechos parece proceder de un narrador omnisciente quien al narrar inventa, recrea, reinterpreta y analiza a su modo dando a conocer los acontecimientos desde un ángulo de observación parcial a pesar de su señalada omnisapencia. Además, qué curioso, empieza el cuento con un pronombre indefinido y acaba con un sustantivo que implica también el carácter terminante de la negación. "Nadie" y "nada" son la manera que utiliza el narrador para unir el comienzo con el fin. En un esfuerzo nihilista que poco trabajo le cuesta afirma la realidad de un ambiente en donde la duda y la posibilidad de no ser a cada instante se apodera del relato y lo conduce desde un inicio en donde todos niegan hasta un final en donde nada queda.

La imagen de la vieja Manuela comienza a dibujarse a partir de la adjetivación empleada: "chiflada" "loca" "que habla sola

² Carlos Fuentes. *Agua quemada, cuarteto narrativo*, México, FCE., 1982 [Colección Tierra Firme], p. 45.



todo el tiempo". Son dos vocablos calificativos y una oración subordinada adjetiva que conceden breves pinceladas para elaborar el cuadro independiente de un carácter. Pero, hay más aún; esa anciana enajenada ha de tener malas pesadillas "con lo que le hizo a su hija". Así la sugerencia velada pretende adentrarse en otro territorio para el análisis del carácter. Es éste un hiato necesario, una reticencia fundamental, porque después el narrador tendrá varias instancias que le permitirán explicar la diégesis de Lupe Lupita.

No deja de ser representativa la manera en cómo el narrador interviene para emitir juicios tales como el apuntado en la cita anterior: "A los viejos se les va secando el cerebro". No sé por qué estos autores que se esconden tras la voz omnisciente hacen declaraciones completamente ajenas a la ciencia, de espaldas al elaborado conocimiento racional. También García Márquez decía en *El amor en los tiempos del cólera* que la vejez era un estado indecente que había que corregir a tiempo.³ ¿Qué es realmente la vejez? Numerosos escritores que opinan sobre ella ya pertenecen irremediabilmente a ese mismo territorio del que hablan. ¿Lo hacen por experiencia propia? ¿Al hacerlo ocultan o mediatizan sus temores? Al decir esto muchos nos acusarán de confundir al narrador con el autor, pero en realidad lo que pretendo encontrar son los puntos dolorosos de contacto entre ambos.

Sabemos que esa metáfora quijotesca "se le secó el cerebro" implica una reflexión válida para poder entronizar la crítica y dimensionar esa "nuez arrugada" que se yergue en el territorio de las sensaciones como "una canica dentro de la cabeza hueca". Hemos observado así de qué manera la voz que teje la historia sabe manejar con acierto el lenguaje figurado y se mueve con elegancia en el dominio sinestésico del buen decir.

³ Cfr. Gabriel García Márquez. *El amor en los tiempos del cólera*, México, Diana, 1990.

Al cuadro presentado hasta este momento sigue otro que contrasta con aquél y que aparece encabezado por la conjunción adversativa "pero":

Pero doña Manuelita tiene tantas virtudes, no sólo riega sus macetas sino las de todos sus vecinos del segundo piso, todas las mañanas le pueden ver con su verde bote de gasolina, rociando con los dedos amarillos los macetones de geranios colocados en el barandal de fierro, todas las tardes poniéndoles sus fundas a las jaulas para que los canarios duerman tranquilos.⁴

Al ceder la voz a otros personajes, quien cuenta la diégesis introduce la figura del Niño Luisito, actante que resulta directamente conectado con la fémica aludida *supra*. Nos enteramos que a él se le ha prohibido verla o dirigirle la palabra. Es así que esta interdicción agrega un nuevo ingrediente a la ya premeditada censura que pesa sobre los actos y proceder de Manuela. Este joven está impedido físicamente: es paralítico y depende de las demás personas para que arrastren su silla de ruedas. Antes lo hacía la vieja loca del relato; ahora lo tendrá que llevar a cabo su hermana. Insistimos en que es paralítico como la hija muerta del recuerdo, como la Lupe Lupita. Pero lo verdaderamente rico y representativo en el Niño Luisito está dado por sus recuerdos y la reelaboración que él hace de éstos. Señalamos algo que es importante y que resulta reflejado en las palabras del personaje:

—Cuando ella sube por la escalera de piedra, sólo entonces, imagino que éste fue un gran palacio, mamá, que aquí vivieron señores muy poderosos y ricos hace mucho tiempo. (p. 46-47)

Lo citado no sólo revela el por qué del título del cuento, sino que además nos ubica en el curioso espacio de la ficción den-

⁴ Carlos Fuentes. *Op. Cit.*, p. 45.



tro de la ficción. Si al carácter peculiar de la literatura le agregamos la condición más extraña aún de Luisito, completamos un cuadro de sublimación exagerada en donde los referentes apuntan en la misma dirección.

Consideramos oportuno el momento para aludir a la significación de los nombres de Manuela⁵ y Luisito;⁶ así como también referenciar la problemática central tempo-espacial la cual por razones de organización conceptual y teórica tenemos que explicar.

Ambos nombres refieren a las personas que los llevan por contraste: Manuela más parece demoníaca que divina; Luisito es un niño paralítico en quien la figura del héroe poderoso de herencia germánica se diluye. Quizás sea necesario buscar en otro dominio la posible semejanza a la que estos nombres refieren con una actitud de premeditado guiño al lector; al mismo tiempo que como una manera de preparar un juego en donde quien lee debe descubrir las claves que se hallan más allá de lo señalado por el narrador; le corresponde hurgar en el territorio del discurso implícito para comprender que ni Manuela es tan satánica como parece ni Luisito es un paralítico mental. En ambos existe una condición natural que ha quedado intacta a pesar de los males padecidos: es la innata condición del ser humano lastimado que en todo momento busca la esencia que ha perdido y a la que no quiere renunciar.

El tiempo transcurre entre las mañanas y las tardes. Mañanas y tardes en que Manuelita recupera la condición bíblica anunciada en el nombre al hacer el bien a los demás. Se mueve esta temporalidad entre lo que fue y lo que será y al hacerlo nos autoriza a hablar de los espacios reales y de los figurados. Di-

⁵ Manuel-a Hebreo; Inmanuel; de In – manu – Él, “con nosotros (está) Dios. (Gutierrez Tibón: *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, FCE., 1996, p. 160.

⁶ Luis Germánico, guerrero ilustre, famoso en la guerra. (*Ibidem*, p. 154).

cho de otra manera, serían los espacios que se viven en la cotidianidad apabullante de cada jornada y los otros, los que se sueñan o, al menos se recuerdan o se creen recordar como aparentemente fueron.

Un ejemplo válido que justifica lo dicho en el párrafo anterior tiene que ver con la casa grande de Orizaba que sólo ha sido presentada y escuchada por Luisito y la casa del DF en donde viven y padecen.

Pero el muchacho estaba hablando de la casa de Orizaba, de la casa grande, de las fotos y postales y cartas, él nunca había estado allí, por eso tenía que imaginarlo todo, los balcones, la lluvia, la montaña, el barranco, los muebles de una casa rica de entonces, las amistades de una familia así, los pretendientes.⁷

La reconstrucción del pasado en el marco del recuerdo puede llegar a ser válida aun cuando no se haya pertenecido a ese pasado; éste es el caso del Niño Luis quien reelabora una historia en la que no participó. El narrador lo aclara así, pero al mismo tiempo nos ofrece otra de las motivaciones para entender la idiosincrasia y las características de este personaje. Posee –de esto no hay duda– una gran capacidad imaginativa que la pondrá en ejercicio además cuando se imagina cómo fueron los supuestos palacios que estaban en el lugar que ahora ocupa la modesta vivienda en donde habitan. Hay una suerte de complementación que permite al inválido un mayor desarrollo de sus capacidades intelectuales; lo señalamos *supra* al hablar de la significación de los nombres del niño y de la sirvienta.

En ese mismo espacio del recuerdo las reticencias y claves ocultas continúan imperando. El narrador conduce de la mano al lector para mostrarle mediante elementos argumentales de qué manera todos los acontecimientos de ese universo se encadenan, condicionan y desarrollan de un modo fatalmente real.

⁷ Carlos Fuentes. *Op. Cit.*, p. 61.



Es así como leemos varias metadiégesis⁸ necesariamente subsidiarias de la historia central en las cuales descubrimos:

1. El triste recuerdo de la sirvienta en la casa del general Vergara. Su doble condición de empleada y amante, su hija: Lupe Lupita.

El destino del pobre ha de caracterizarse casi siempre por una suerte de predisposición innata para la desgracia y Manuelita en este sentido no fue la excepción. Un esquema feudal prevalece en donde el Señor –el General Vergara– funciona como dueño de la vida y acciones de sus vasallos –Manuelita entre otros–. Y es así que nace la Lupe Lupita quien ha de constituirse en el objeto de veneración y cuidado por parte de su madre temerosa. Obligada a abandonar la casa del patrón, se viene a la vecindad en donde ya no puede proteger como quería a su niña adorada. Y al recordar su pasado señala: “Quizás tenía razón, quizás era mejor para los dos, el patrón y la criada, separarse cada uno con sus recuerdos secretos”.⁹ El sexo que los uniera fue sólo momentáneo y se manifestó como una necesidad animal imperiosa para el General Vergara y como una donación apenas tolerada por la criada, quien realmente quería a este hombre. El resultado de la relación funcionó también a doble punta de lanza: el primero, se vio impelido por la necesidad de

⁸ Dentro de un relato pueden darse diferentes historias con diferentes narradores. Tales circunstancias se manifiestan estratificadas: hay niveles de inserción de unas narraciones en otras. En la propuesta de Genette, el nivel más externo es el extradiegético, el acto enunciativo que generalmente abre el relato, el más amplio marco de la narración. Es extradiegético el narrador que origina la diégesis (historia) que engloba al resto. Toda otra historia que se incluya en esta diégesis primaria pertenecerá a un relato intradiegético o diegético. Si dentro del relato intradiegético se presenta otro, este último será metadieético, que puede a su vez contener uno meta-metadieético. Gérard Genette. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. Citado por Luis Quintana Tejera. *Nihilismo y demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario de su obra)*, Toluca, UAEM, 1997, p. 67.

⁹ Carlos Fuentes. *Op. Cit.*, p. 53.

ocultarla, porque era el fruto prohibido y no buscado; la segunda, le encontró un sentido nuevo a su vida gracias a la criaturita tierna que emergía en su existencia como una tabla de salvación en medio de las turbulencias del mar infinito. El espacio que constituye la casa del General Vergara es el lugar de la sumisión y la entrega en donde –curiosamente– la criada de tantos años llegó a acostumbrarse a esos tratos y sufrió mucho cuando fue retirada de la mansión por la imposición y la fuerza. Los esquemas de sometimiento que revisten una condición sin regreso y que hacen al individuo esclavo, menos libre aún y –peor todavía– gozoso ante el implacable patrón que la maltrata y acorrala, son utilizados por el narrador de Fuentes en varias ocasiones y revelan tendencias medievales que inclusive en el presente caracterizan muchas formas de vida en el campo y en pequeños pueblos regidos por el cacique en turno.

2. La actualización en términos de memoria de la imagen de esa hija desdichada.

En torno a la hija de Manuela nos encontramos con dos versiones diferentes: la que proporciona la madre del Niño Luis y la que ofrece la propia Manuela. Según la primera, existe una culpable de la muerte de Lupe Lupita y ésa es su madre. De acuerdo con la segunda, ella deseó mantenerla lejos de la voracidad de los hombres para que no le pasara lo que a ella le sucedió. Con este objetivo la recluyó en una silla de ruedas hasta que llegó la desgracia. El discurso de la madre de Luis está caracterizado por un permitir que el chisme sin fundamento aflore y el decir de la madre de Lupe Lupita aparece permeado por el dolor.

3. Los perros, esa triste jauría venida a menos al igual que los palacios del ayer. El rabo que los niños de la calle cortan al pobre can gris. Los cuidados de doña Manuelita para ésos que no pueden defenderse porque su instinto desaparece en cada acto de injusticia que deben soportar en la dura cotidianidad de sus existencias sin mérito.

Los perros que van tras Manuela en todo el devenir del relato constituyen un símbolo muy arraigado y perfecto; son una



forma de demostrar que la maldad puede llegar a extremos inauditos. Regresamos así sin quererlo al concepto de clases sociales en donde los que están arriba imponen y los de abajo obedecen y callan. Para precisar la verdadera condición de esta jauría sin dueño dice el narrador:

Había más perros que hombres por estos rumbos, perros sueltos, sin amo, sin collar, perros paridos quién sabe dónde, nacidos del encuentro callejero entre otros perros igualitos a ellos, un perro y una perra que se quedaron trabados después de culear, ensartados como dos eslabones de una cadena tiñosa mientras los chamacos del barrio reían y les tiraban piedras y luego separados para siempre, para siempre, ¿cómo iba a recordar la perra a su macho cuando paría sola, en un terreno de éstos, a su camada de cachorros abandonados al segundo día de nacer? ¿Cómo iba a recordar a sus propios hijos la perra?¹⁰

El *leit motiv* dominante, pero al mismo tiempo simbólico es el de los perros. Estos pobres animales callejeros que deben enfrentar el carácter persistentemente voluble de los hombres y del ambiente. En el destino de estos canes está representado el destino humano, o, al menos, el destino de los pobres que son también, y a su manera, callejeros y que en el triste deambular por la vida muchas veces parecen conformarse con la limosna que reciben de aquellos que quieren así calmar sus conciencias.

Obsérvese también que en esta breve metadiégesis de los perros el narrador se detiene en la contemplación de un perro y una perra unidos en el acto sexual, mientras unos niños perversos los apedrean. Estos animales se separan por fin y la perra enfrenta, así, en soledad el destino de sus cachorros. Con ello se lee entre líneas la dolorosa condición del humilde que en muchos momentos se ve en la obligación de regalar o abandonar a sus hijos.

4. La visita a la catedral que lleva a cabo doña Manuela acompañada por veinte perros famélicos y que tiene por objeto pe-

¹⁰ *Ibidem*, p. 49.

dir justicia a Dios para aquellos que nada tienen y que todo pierden a cada instante. Observamos su grito angustioso: "Dales voz a los perros, dales manera de defenderse..." (p. 56).

En esta escena los contrastes se imponen. Doña Manuela va a la iglesia a orar por la salud de todos los perros mientras tiene en los brazos al Nublado, el cual había sido objeto de tortura por unos niños del lugar. Dos aspectos requieren de particular comentario: por un lado, la insana conducta de esos chiquillos en quienes anida el espíritu de la perversidad que tan bien describiera Edgar Allan Poe en "El gato negro"¹¹ y, por otro, la actitud de doña Manuela quien ha decidido proteger y encomendar a estos pobres animalillos dejados a un lado por la mano de Dios. En ambos movimientos existe trasgresión de la ley imperante. En el primero de los casos ya fue explicado mediante la cita; en el segundo, no parece posible invadir el espacio sagrado destinado a la oración con esa jauría de perros malolientes y abandonados a su suerte por el destino. Y esto último nos conduce al siguiente aspecto.

5. La expulsión del santo recinto por aquellos que dicen defender la pureza del lugar. Nuevamente el esquema se revierte y los mercaderes expulsados del templo son los únicos que deberían estar allí.

Se dice fácil que la expulsión de los perros y la vieja es un acto de injusticia, porque la casa de Dios es para todos. Pero,

¹¹ "Y entonces para mi caída irrevocable y final se presentó el espíritu de la perversidad. La filosofía no tiene en cuenta este espíritu; y, sin embargo, tan seguro estoy de que mi alma existe como de que la perversidad es uno de los impulsos primordiales del corazón humano, una de las facultades primarias indivisibles, uno de esos sentimientos que dirigen el carácter del hombre. ¿Quién no se ha sorprendido a sí mismo cien veces en momentos en que cometía una acción tonta o malvada por la simple razón de que no debía cometerla? ¿No hay en nosotros una tendencia permanente, que enfrenta descaradamente el buen sentido, una tendencia a transgredir lo que constituye la Ley por el solo hecho de serlo?". Edgar Allan Poe. *Cuentos completos*, prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar, dos tomos, México, Círculo de lectores, 1983, p. 94.

¿quién podría soportar este espectáculo tranquilamente y sin moverse de su lugar?; inclusive imaginemos por un instante que esto mismo sucediera en nuestra casa o en nuestro patio al menos, ¿qué haríamos?

Por otro lado, el símbolo que el narrador desea compartir con nosotros tiene que ver con la idea de igualdad entre los seres que habitamos la creación. Quienes expulsan –si consideramos sus propios méritos– lo más probable es que ellos tampoco deberían estar allí. Cuando Jesús echó a los mercaderes del templo lo hizo con fundamento y justificación, pero en este momento ese fundamento no se percibe con tanta claridad. Con anticipación a estos hechos la anciana había elevado al Supremo una curiosa oración: “Señor, dales voz a los perros, dales manera de defenderse, dales manera de recordarse y de recordar a los que los martirizan. Señor, Tú que sufriste en la cruz, dales fuerzas para defenderse ya que no le diste piedad a los hombres para tratar con ternura a estos pobres brutos”.¹² Emociona el contenido de la oración, porque la vieja la dice con convencimiento de causa y lo desea con fervor. Esta súplica elevada a Dios contiene algo de reproche y contrapone la actitud irracional de los racionales, al proceder dolido de quienes no pueden defenderse.

6. El Niño Luisito consuela y ayuda a la vieja a pesar de la mirada que censura de su madre. Suplica el perdón porque se sabe culpable cuando al ver el maltrato de los perros se siente miserablemente bien, porque mientras esto suceda parece que a él no le tocará la misma desgracia. El símbolo alcanza alto desarrollo al identificar dos vidas desgraciadas: la de los perros y la del personaje paralítico.

Doña Manuela ha caído al piso después de haber sido expulsada del templo y se encuentra de pronto con la mirada de Lourdes y de sus hijos, Luisito y Rosa María. La mamá aprovecha la ocasión para denostar a la sirvienta y regresar así sobre el

tema de la supuesta maldad de Manuela. Pero la actitud de Luisito, como era de esperarse, resulta completamente distinta: “Extendió una mano y le ofreció un pañuelo.”¹³ Y así, de pronto, el niño le pide perdón a la pobre mujer y para fundamentar su solicitud alude a un hecho trascendente en el marco del simbolismo de la obra: –“Siempre que voy al llano y miro cómo maltratan a los perros siento gusto. –Me digo que si no fuera por ellos a mí me tocaría la paliza. Como si los perros estuvieran siempre entre los demás muchachos y yo, sufriendo por mí.”¹⁴

Es ésta una forma de señalar una vez más el triste destino del hombre humilde que se consuela con la desgracia ajena, porque de esa forma cree que a él no le va a tocar igual suerte. Si hablábamos *supra* del acuciante sentido de la perversión que anida en muchos seres humanos, no lo distinguimos aquí, sino más bien se trata de una mentalidad en derrota que se entrega a un razonamiento equívoco y contradictorio. El Niño Luisito está errado en su observación, porque la desdicha de los pobres perros no impedirá su propia desgracia. Si está buscando que la justicia sea compensatoria y que al perjudicar a otros lo exonerarán a él, sólo podríamos señalar una vez más que la justicia parece no existir para el pobre, y que tal carácter de compensación o se pasa por alto o bien se ignora cuando se trata de la perspectiva del desdichado.

Es así que el símbolo se impone de nueva cuenta al identificar los destinos de los canes y del individuo paralítico.

7. En el relato que sigue de la señora Lourdes, madre de Luis, ésta ubica y comenta a su manera la diégesis de Lupe Lupita, pero se cuida muy bien al disfrazar el papel cumplido por su hijo Pepe en el entorno de ésta.

La metadiégesis contada por Lourdes representa un enfoque parcialmente engañoso en torno a lo que realmente sucedió entre Manuela y su hija. En la cena, y mientras están todos reunidos, la madre impone con su discurso y atemoriza a quie-

¹³ *Ibidem*, p. 57.

¹⁴ *Ibidem*, p. 58.

¹² Carlos Fuentes. *Op. Cit.*, p. 56.



nes la escuchan. Tiene algo para decir, quiere rescatar de las sombras del pasado lo que ella concibe como una verdad que debe expresarse para desenmascarar a la vieja de los perros. Desde el punto de vista de las voces narrativas es dado observar como el narrador de esta historia permite –mediante la cesión de la voz– que se escuchen los diversos puntos de vista aunque éstos sean contrarios. Y así señala:

Esperó a que todos se sirvieran la sopa seca de arroz con chícharos para contar otra vez la misma historia, la que siempre se sacaba a cuento para comprobar la maldad de doña Manuelita, cómo le hizo creer a su propia hija, la tal Lupe Lupita, que de niña había sufrido una caída y que por eso era lisiada y debía andar siempre en silla de ruedas, puras mentiras, si no tenía nada, puro egoísmo y maldad de la Manuela para tener a la muchacha siempre a su lado aunque le arruinara la vida a su propia hija.¹⁵

Veamos cómo la voz del narrador omnisciente va permitiendo poco a poco que la voz del personaje, de Lourdes, se entrometa para señalar su verdad. Y hasta aquí no hay conflicto alguno con la versión que nos dará después Manuela. Es cierto que esta última quiso preservar a su hija de la desdicha que en múltiples ocasiones aguarda a la hija de la sirvienta. Pero los medios utilizados son los discutibles. No podemos encerrar a nuestros hijos en una infancia eterna para aislarlos así de los peligros inminentes. Me permito citar una parábola del autor uruguayo José Enrique Rodó en donde se trata un tema semejante aunque con diferente objetivo. Me refiero a “La despedida de Gorgias” en donde el filósofo que ha sido condenado a morir de una forma semejante a Sócrates por haber contravenido el sentido dogmático de las enseñanzas en uso, les cuenta a sus discípulos una anécdota de su pasado en la cual su madre se resistía al ver el paso del tiempo y constatar que su hijo se

¹⁵ *Ibidem*, p. 59.

volvía hombre. Ella hubiera querido mantenerlo en eterna juventud y en cierta ocasión le oyó a una hechicera de Tesalia el medio para conseguir sus fines: “Diciendo cierta forma mágica, había de poner sobre mi corazón, todos los días, el corazón de una paloma, tibio y mal desangrado aún, que sería esponja con que se borraría cada huella.”¹⁶

Y aquella noche la madre tuvo un sueño en el cual se concretaban las palabras de la bruja de Tesalia. En medio de esa visión onírica se ve realizando todo lo necesario para hacer eterna la juventud de su hijo. Pero un día ya no consigue los elementos del hechizo y su pequeño niño se vuelve viejo en un instante y la maldice, porque ya ha llegado la hora de morir y él no pudo disfrutar del proceso natural que implica la existencia de todo ser humano. Y Gorgias le dice a uno de sus discípulos que aceptar el juramento según el cual todos deberían ser fieles a la verdad enseñada por el maestro, sería semejante a eternizar en un individuo la infancia como lo deseaba su progenitora. Porque –continúa– “Yo os fui maestro de amor: yo he procurado daros el amor de la verdad; no la verdad que es infinita. Seguid buscándola y renovándola vosotros, como el pescador que tiende uno y otro día su red, sin mira de agotar al mar su tesoro.”¹⁷ De modo que no es posible impedir en el otro, en nuestro hijo, la búsqueda que debe correr por su propia cuenta y riesgo.

Ahora bien, falta señalar otro aspecto que Lourdes sí tergiversa cuando dice:

–Gracias a ti, Pepe le dijo doña Lourdes a su hijo mayor–, que algo sospechaste y la convenciste de que se bajara de la silla y tratara de caminar y le enseñaste cómo, gracias a ti, hijo, la Lupe Lupita se salvó de las garras de su madre.”¹⁸

¹⁶ José Enrique Rodó. *Parábolas cuentos simbólicos*, Montevideo, *Contribuciones Americanas de Cultura*, 1953, p. 117.

¹⁷ *Ibidem*, p. 118.

¹⁸ Carlos Fuentes. *Op. Cit.*, p. 59.



Pero ésta no fue la mejor solución, porque Pepe supo aprovecharse de la joven y hacer con ella precisamente aquello que Manuela tanto temía.

8. La historia de la hija reaparece párrafos más adelante en boca de su madre.

Cuando la anciana de los perros habla de su hija y después de referir a los parecidos innegables entre Lupe Lupita y Luisito –la silla de ruedas, el joven Pepe quien tuvo que ver con la historia de los dos– el narrador señala que la Manuela la sentó allí para protegerla y que no lo hizo por necesidad de compañía “una criada siempre está sola por el hecho de ser criada, no, sino para salvarla de esos apetitos, esas miradas.”¹⁹

La voz de Manuela expresa también:

–Ahora te lo digo, hija, ahora que te fuiste para siempre, fue para salvarte a ti, siempre quise salvarte del mal destino de una hija de criada cuando es guapa, desde niña quise salvarte, por eso te nombré así, dos veces, Lupe Lupita, doblemente virgen, dos veces amparada, hijita mía.”²⁰

Hay profundo dolor reflejado en esos vocablos. Es la madre que le habla a la hija muerta, a quien llamara con el nombre duplicado para tratar de duplicar también, mediante equívoca alquimia, la solidez de su condición virginal. Pero el destino no se detuvo ante nada y envió a Pepe “que estropeó a la Lupita, la dejó con un solo nombre, se fue para siempre su niña.”²¹ Es innegable el uso que el narrador hace de la reticencia y esos hiatos que atraviesan el relato de extremo a extremo nos permiten entender mejor que si lo dijera con todas las palabras.

9. En el final, en la dolorosa conclusión del relato, se encuentran la vieja y el niño en un cuadro que no sólo tiene mu-

¹⁹ *Ibidem*, p. 63.

²⁰ *Idem*

²¹ *Ibidem*, p. 64.

cho de simbólico, sino que además representa la angustia de la vida que desemboca en la muerte.

Al llegar a la última parte del relato la perspectiva de la muerte se abre para Manuela como la forma definitiva de descansar por fin. Los elementos que el narrador utiliza en este momento tienen algo de mágico, de elucubración en torno al tema del espacio que los dos personajes principales ocupan al lado de la hambrienta jauría.

El Niño Luisito, la vieja y los perros se reúnen en el patio de la casa a las once de la noche. El lugar es el mismo que en otras épocas ocuparan los palacios. El título del relato da fe de esto al señalar “Éstos fueron los palacios”. Es decir, el uso del verbo “ser” en pretérito pretende transmitir la nostalgia de lo perdido. Existe así un contraste entre pasado y presente. En el ayer, opulencia y riqueza, y en este “hoy” del relato todo ha cambiado y ha sido sustituido por la pobreza y la enfermedad. En cuanto al tiempo de la anécdota –las once de la noche– es decir faltan unos sesenta minutos para la medianoche. Y es a las doce cuando parecen darse cita los espíritus de la casa y en donde Manuela ha decidido morir:

Esta noche, en cambio, había luna y un calor de primavera. Cada vez más segura del sentido de su vida, del papel que le correspondía representar en espera de la muerte, doña Manuelita fue colocando cuidadosamente las capuchas de lona de las jaulas.

–Anden, duerman tranquilos, esta noche no es de ustedes, es mi noche, duerman.²²

La escena que sigue nos muestra a la anciana y al niño bailando un vals mientras los perros escandalizan sin que nadie se asome para observar lo que pasa. ¿Sucede realmente esto que el narrador nos menciona? Probablemente no; es parte de una alucinación final. Y en determinado momento el narrador corta

²² *Idem*



el diálogo entre ambos personajes para mostrarnos al Niño Luis que se levanta de la cama para comer un bolillo embarrado de crema y concluye diciendo:

Tomó las tortillas secas que quedaban y salió al patio para tirárselas a los perros. Pero los brutos ya no estaban allí, ni Manuelita, ni la luna, ni la música, ni nada.²³

Parece ser que la prolífica imaginación de Luisito lo ha traicionado nuevamente y le ha permitido soñar con la muerte de Manuela y con los ladridos silenciosos de los perros en la noche. Pero al mismo tiempo que esto acontece, también se da el hecho central de la desaparición física de la anciana madre de Lupita. Todo concluye así con la extinción de una vida que se percibe y dimensiona en el sueño del paralítico.

Conclusiones

Al llevar a cabo el análisis del presente relato de Carlos Fuentes hemos pretendido señalar no sólo algunos elementos de estilo que consideramos preponderantes, sino también hundir las raíces en el símbolo que conlleva la interesante anécdota. Y, sobre todo, la preponderancia de las clases sociales desiguales que se anuncia en la simbólica jauría la cual arraiga en el universo narrativo del mexicano para, a su modo y en el marco de su concepción, protestar o subrayar un hecho que no por repetido deja de ser válido.

Bibliografía

Fuentes, Carlos. *Agua quemada, cuarteto narrativo*, México, FCE., 3ª reimpresión, 1982.

²³ *Ibidem*, p. 67.

García Márquez, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*, México, Diana, 1990.

Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

———. *Umbrales*, 1ª edición en español, trad. de Susana Lage, México, Siglo XXI Editores, 2001.

Gutierrez Tibón. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, F. C.E., 1996.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1965 (Biblioteca Románica Hispánica).

Poe, Edgar Allan. *Cuentos completos*, prólogo, trad. y notas de Julio Cortázar, dos tomos, México, Círculo de lectores, 1983.

Quintana Tejera, Luis. *Nihilismo y demonios*, Toluca, UAEM, 1997.

Rodó, José Enrique. *Parábola. Cuentos simbólicos*, selección, prólogo y notas de José Pereira Rodríguez, Montevideo, Contribuciones Americanas de Cultura, 1953.



LA VIDA CONCEDE LA ÚLTIMA
OPORTUNIDAD:
LA TREGUA DE MARIO BENEDETTI

Presentaremos a continuación algunas reflexiones en torno al diario de Martín Santomé, *La tregua*, el cual ofrece profundos valores poéticos en el contexto de un determinado momento histórico. Pero antes expondremos una breve muestra de dos opiniones críticas, estrictamente contemporáneas de la obra aquí analizada, que muy bien sirven como un adecuado preámbulo en el marco del presente planteamiento. En primer lugar, Sarah Bollo en su historia de la literatura uruguaya señala:

Su última novela, *La tregua*, está bien narrada, tiene fluidez y agilidad, crea un medio ambiente para el personaje. Sin embargo, hay algunas fallas en ella, según nos parece; el personaje es discordante, reacciona mal en ciertas ocasiones, como en el momento de saber la muerte de Laura cuando prorrumpe en el teléfono en palabras brutales; no parece así sentir ningún dolor por esta muerte. Este personaje, tal cual está presentado en la novela, es un fatalista, se cree condenado a la infelicidad; correspondía que actuara más bien con un estado de depresión y de total aplastamiento frente a este desastre; al revés, estalla en groserías.¹

¹ Sarah Bollo. *Literatura uruguaya 1807-1965*, 2 tomos, Montevideo, Orfeo, 1965, pp. 225-226.



No deja de parecernos muy curioso la irrupción dogmática de la ensayista al sugerirle al autor cuál habría de ser la mejor manera de perfilar a este personaje. Si Sarah Bollo cree que las pasiones humanas siempre terminan de la misma manera, está muy equivocada; las palabras altisonantes de Martín Santomé –nos adelantamos al análisis– revelan un rasgo de impotencia terrible que sólo puede hallar salida en esta forma de expresión.

En segundo término, Emir Rodríguez Monegal dice en su libro *Literatura uruguaya de medio siglo*:

En *La tregua* la situación aparece más disfrazada porque el protagonista es viudo y se enamora de una mujer veinticinco años menor, una empleada de su oficina. Pero también el esquema edípico asoma entre líneas. La atención del protagonista se aviva cuando sabe que la muchacha tiene un novio; él mismo ha vivido una precaria vida sexual desde que su mujer murió cuando él tenía veintiocho años (ahora tiene casi cincuenta); su virilidad está como adormecida y sólo conoce higiénicas relaciones con alguna mujer encontrada al azar y nunca reencontrada. Todos los datos que ofrece el protagonista sobre sí mismo dibujan la imagen de una vitalidad muy menguada. Sólo piensa en jubilarse, en sobrevivir.²

Las opiniones vertidas por el conocido crítico uruguayo parecen tener un mayor fundamento, al mismo tiempo que un equilibrio visiblemente reflejado en adecuado estilo para aludir a hechos tan trascendentes en el marco de esta novela, como el que aquí se señala cuando refiere al protagonista y subraya que posee “una vitalidad muy menguada”, que únicamente le autorizan a sobrevivir cuando estaba en condiciones de actuar de una forma mucho más plena.

En otro orden, la primera edición de esta obra corresponde a 1960 para Montevideo y 1979 para México. En ella el per-

² Emir Rodríguez Monegal. *Literatura uruguaya de medio siglo*, Montevideo, Alfa, colección Carabela, 1966, p. 303.

sonaje –desde una perspectiva predominantemente autodiegética– narra su historia, cuenta la diégesis de un hombre viudo y con tres hijos que –próximo a jubilarse– encuentra en el amor de una joven de veinticuatro años el reverdecer de sus mejores momentos. En lo que respecta a la voz narrativa incluimos las siguientes consideraciones que complementan lo ya establecido supra al comentar el texto de Carlos Fuentes:

Así pues, debe reconocerse que en el fondo de las tres posibilidades gramaticales básicas de expresión, en la voz encontraremos una oposición dual: yo/ no yo. Esta oposición vale a Genette para incrementar las categorías de su tipología: en un relato homodiegético el narrador nos da cuenta de una historia en la cual participa; si el narrador es el protagonista de la historia que cuenta, la voz es autodiegética. En contraste, en un narrador ajeno a la historia se reconoce una voz heterodiegética. Nuevamente la pertinencia de estas distinciones se verá en el marco del análisis; baste mencionar que la distancia entre el narrador y los hechos narrados, determina la distancia del lector, el registro verbal adoptado por la voz narrativa nos arrastrará al centro mismo de las vivencias en un relato, o bien mantendrá a distancia nuestra necesidad o curiosidad por adentrarnos en los hechos relatados. La combinación particular de estos elementos en cada texto tiene sus propios resultados.³

Martín Santomé tiene cuarenta y nueve años en el inicio del diario. Laura Avellaneda es la joven de veinticuatro que llega a trabajar con él a su oficina.

Poco después de conocerse, ambos personajes inician una curiosa relación; llena de prejuicios para el veterano enamorado, y asumida de una manera mucho más racional y madura por la muchacha.

³ Cfr. Luis Quintana Tejera. *Nihilismo y demonios* (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra), Toluca, UAEM, pp. 55-56, en donde se cita la teoría narratológica de Gérard Genette en *Figures III*.

Lo anterior involucra la anécdota mínima necesaria para que podamos detenernos en el análisis de algunos aspectos, que bien pueden ser sociales, económicos, morales, religiosos, y – por qué no–, amorosos.

La primera anotación que corresponde al lunes 11 de febrero incluye reflexiones acerca de su trabajo y de la inminencia de su jubilación: “Sólo me faltan seis meses y veintiocho días para estar en condiciones de jubilarme.”⁴ El diario continúa desarrollándose hasta el fatídico 23 de septiembre en donde se interrumpe casi cuatro meses para reanudarse el viernes 17 de enero. Concluye un viernes 28 de febrero.

El primer tema se impone como una necesidad personal de reflexión y se ofrece en un marco de profunda nostalgia, éste tiene que ver con la soledad del personaje que narra los hechos. Pero esta soledad ha sido asumida en determinado momento por Martín Santomé; al morir Isabel, su primera mujer, decide hacerse cargo de la educación y crianza de sus tres hijos y postergar su propia felicidad. Nos queda la duda, realmente, si este sacrificio fue incorporado por la voz que cuenta los hechos de una manera espontánea y reflexiva, o si tan sólo lo hizo por una natural inercia de las situaciones y coaccionado por el *deber ser social*. De todas maneras –nos enteramos en el devenir del relato– que cuida y educa tan mal a sus hijos que mejor hubiera sido conseguirles una madre sustituta para evitar las consecuencias: a sus cuarenta y nueve años Martín Santomé vive en su propia casa con tres desconocidos (un drogadicto, un homosexual y una joven mujer que no sólo no ha encontrado el camino de una existencia normal, sino que soportó las imposiciones de un novio que deja mucho que desear). En el terreno de la educación ha fracasado rotundamente. De lo que aparentemente se ofrece como un triunfo al comienzo del relato, se descubren después las auténticas conclusiones.

El problema del abismo generacional se abre también como un profundo abanico en la medida en que Martín Santomé está

muy lejos de comprender la problemática de sus hijos y cuando lo intenta falla rotundamente, choca contra una pared en donde los jóvenes de alrededor de veinte años, ven –en su padre cincuentón– un modelo fracasado e inoperante de hombre. Al respecto le dice su hija Blanca:

A veces (no te enojas, papá) también te miro a vos y pienso que no quisiera llegar a los cincuenta años y tener tu temple, tu equilibrio, sencillamente porque los encuentro chatos, gastados. Me siento con una gran disponibilidad de energía, y no sé en qué emplearla, no sé qué hacer con ella. Creo que vos te resignaste a ser opaco, y eso me parece horrible, porque yo sé que no sos opaco. Por lo menos, que no lo eras.⁵

La acusación de Blanca da la tónica en relación con uno de los principales problemas de este hombre: la mediocridad, lo opaco de su existencia, su carácter gris. Cada individuo aspira a ser el mejor en lo que realiza; Martín Santomé o no lo consiguió, porque su obscura y mediatizada profesión no se lo permitió, o simplemente porque sus aspiraciones murieron ahogadas en el ambiente de mediocridad en que le tocó desempeñarse. Ése es el marco de la oficina, de la burocracia, del trabajo opaco de escritorio, de la igualdad patética de cada día, de los aburridos descansos del fin de semana.

Es así como nos encontramos con el diario de un hombre que es confesión y reconocimiento de su derrota en la medida en que él pueda llegar a asumirla parcial o totalmente. Martín Santomé no sabe o no quiere saber que todo lo pasado ha constituido una aburrida cadena de fracasos: los domingos solitarios sin Isabel, la nostalgia de cada noche al salir de su oficina, las eventuales mujeres seducidas en el mínimo tiempo de un viaje en ómnibus, el amor de prisa en cualquier desconocido hotel, la pesadumbre de la depresión individual. En fin, todo aquello que lo muestra hoy como un individuo solitario.

⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁴ Mario Benedetti. *La tregua*, 29a. ed., México, Nueva Imagen, 1994, p. 9.



Cuando aparece Laura Avellaneda en su vida él asume este hecho con una total indiferencia y además con marcada misoginia. Dice al respecto:

Hoy ingresaron a la oficina siete empleados nuevos: cuatro hombres y tres mujeres. Tenían unas espléndidas caras de susto y de vez en cuando dirigían a los veteranos unas miradas de respetuosa envidia. [...] Así que ahora soy todo un jefe: tengo nada menos que seis empleados a mis órdenes. Por primera vez, una mujer. Siempre les tuve desconfianza para los números. Además, otro inconveniente: durante los días del período menstrual y hasta en sus vísperas, si normalmente son despiertas, se vuelven un poco tontas; si normalmente son un poco tontas, se vuelven imbéciles del todo.⁶

La propia Laura Avellaneda se encargará de demostrarle que estos preconceptos sobre la mujer están totalmente de más; o, al menos en lo que a ella respecta, no le corresponden. Avellaneda –como le llamará el narrador durante todo el relato– es una bella mujer de veinticuatro años que posee una capacidad de raciocinio sencilla, cotidiana, adquirida culturalmente en su casa; pero exenta de prejuicios y abierta ante las nuevas opciones que la vida le pueda traer.

Martín Santomé al enfrentarse a la posibilidad de volver a amar realmente, al descubrir en Avellaneda una tregua para su existencia mediocre, al enfrentarse de golpe con algo que la vida le tenía preparado y al ver ante él a una mujer que tan sólo es un poco mayor que su hija, tiene miedo. Es ese temor a volver a empezar que lo atenaza; y, más aún, con una mujer veinticinco años menor que él.

Hablábamos momentos antes del abismo generacional con sus hijos. Ahora el tema parece repetirse en el encuentro con su joven novia. Los hechos y la madura actitud de Laura nos demostrarán que las cosas no son así.

⁶ *Ibidem*, p. 19.

Parecería como que el hombre de la segunda mitad del siglo XX, a los cincuenta años se enfrenta con replanteamientos que no fueron comunes en otras épocas. En el siglo XIX los románticos morían tempranamente, y nuestros padres –sin llegar al extremo del aniquilamiento físico prematuro– se sentían acabados a la edad en que otros recomienzan. El propio Martín Santomé representa un ejemplo contradictorio: por un lado, ha llegado al fin de su vida laboral activa y no tiene planeado qué va a hacer en el futuro; por otro, descubre en Laura la posibilidad de reiniciar su vida afectiva la cual había sido interrumpida hace ya tantos años.

Ahora bien, el problema consiste en no valorar la situación específica de la diferencia de edad en la pareja de manera absoluta. No podemos afirmar que siempre sea posible tal relación, ni negarlo con la misma convicción. Todo depende de los seres humanos concretos.

Se nos ocurre recordar aquella novela de Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*⁷ en donde la diferencia de edad en la pareja es a la inversa, porque ella tiene treinta y seis años y él, dieciocho. Pero el narrador procede aquí precisamente con base en esquemas preestablecidos y da por supuesto desde el comienzo que esta relación está destinada a concluir en cinco años, jactándose después el personaje por haber conseguido llegar a los ocho años de matrimonio. En este mismo relato, y en el contexto de las numerosas metadiégesis que se narran en los capítulos impares, la voz que cuenta los hechos aprovecha para burlarse de manera explícita de los argentinos, y de manera implícita de los hombres que llegan a los cincuenta años y creen encontrarse en la plenitud de sus funciones y consideran que el mundo está a sus pies. De nuevo insisto en la misma hipótesis: nada es absoluto, todo es relativo. De esta forma quedan protegidos tanta sea los que están en los cincuenta, como los que aún no han llegado a esta curiosa etapa de sus existencias.

⁷ Cfr. Mario Vargas Llosa. *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, RBA, 1995.



Revisemos ahora qué piensa realmente Martín Santomé de esta relación. En primera instancia asistamos al encuentro de ambos personajes en el café del centro, aquel glorioso 17 de mayo, y observemos el proceder casi infantil de ese hombre que regresa del pasado para encontrarse con una experiencia que él creía definitivamente olvidada:

Levanté los ojos y ella estaba allí. Como una aparición o un fantasma o sencillamente –y cuánto mejor– como Avellaneda. “Vengo a reclamar el café del otro día”, dijo. Me puse de pie, tropecé con la silla, mi cucharita de café resbaló de la mesa con un escándalo que parecía provenir de un cucharón. Los mozos miraron. Ella se sentó. Yo recogí la cucharita, pero antes de poderme sentarme enganché el saco en ese maldito reborde que cada silla tiene en el respaldo. En mi ensayo general de esta deseada entrevista, yo no había tenido en cuenta una puesta en escena tan movida.⁸

Curiosamente Avellaneda es quien procede con mayor equilibrio y quien guarda la calma en este momento. Martín Santomé formula su declaración de amor de manera directa y esperando quizás una negativa o una postergación indefinida como sólo las mujeres saben hacerlo algunas veces. Le dice a Laura:

Mire, Avellaneda, es muy posible que lo que le voy a decir le parezca una locura. Si es así, me lo dice nomás. Pero no quiero andar con rodeos: creo que estoy enamorado de usted.⁹

Ella responde a estas palabras diciendo simple, pero contundente, hermosamente: “Ya lo sabía, por eso vine a tomar café”¹⁰. Aquí todo comienza. Seguirán después las furtivas salidas por el Montevideo de la época, la renta del departamento

⁸ Mario Benedetti. *Op. cit.*, p. 70.

⁹ *Ibidem*, p. 71.

¹⁰ *Idem*

destinado a ser la vivienda de ambos, las discusiones en torno al matrimonio, las decisiones al respecto, la primera relación sexual y el inevitable recuerdo de Isabel.

Precisamente después de esta primera relación sexual, Laura pronunciará una madura opinión en torno al sexo y las mujeres y los hombres. Hablará de lo que ella considera posturas equívocas por parte de los machos y se mostrará liberada y feliz. Dice al respecto:

Es envidiable cómo pueden separar ese detalle que se llama sexo, de todo lo otro esencial, de todas las otras zonas de la vida. Ustedes mismos inventaron eso de que el sexo lo es todo en la mujer. Lo inventaron y después lo desfiguraron, lo convirtieron en una caricatura de lo que verdaderamente significa. Cuando lo dicen, piensan en la mujer como una gozadora vocacional, impenitente. El sexo es todo en la mujer, es decir: la vida entera de la mujer, con sus afeites, con su arte de engañar, con su barniz de cultura, con sus lágrimas listas, con todo su equipo de seducciones para atrapar al hombre y convertirlo en el proveedor de su vida sexual, de su exigencia sexual, de su rito sexual.¹¹

El discurso de Laura es entusiasta y revela un profundo convencimiento. Santomé la escucha con atención y también con cierta ironía. Ella continúa:

Ya sé que hay mujeres que son eso y nada más. Pero hay otras, la mayoría, que no son eso, y otras más, que aunque lo sean, son además otra cosa, un ser humano complicado, egocéntrico, extremadamente sensible. Quizá sea cierto que el ego femenino sea sinónimo de sexo, pero hay que comprender que la mujer identifica el sexo con la conciencia. Allí puede estar la mayor culpa, la mejor felicidad, el problema más arduo.¹²

¹¹ *Ibidem*, pp. 102-103.

¹² *Idem*



Quiero dejar expresa constancia de que estas afirmaciones del personaje femenino retoman la reciente tradición filogénica¹³ de los narradores rusos y franceses de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Hablar de los derechos de la fémina y permitir que ella se refiera al tema del sexo con tanta libertad, implica un gran paso en la narrativa de esta época. Recuérdese que aún no habían llegado a la tierra oriental dos de los grandes males de la humanidad: el militarismo uruguayo y el SIDA. El primero de ellos en el terreno político, y el segundo en el entorno sexual; pero ambos igualmente fatídicos para el compatriota que le tocó vivir en la terrible década de los setenta para el primero de los fenómenos aludidos, y en la década de los ochenta para el segundo. En lo que refiere al tema femenino y al inicio de la liberación de la mujer, nos permitimos recordar la tradición de los narradores del siglo XIX aquí mencionada. Es en aquella literatura sobre mujeres escrita por hombres en el siglo XIX europeo donde hallamos este modelo femenino que impone una nueva manera de ver el problema; nos conduce a Flaubert, Balzac, Zola, Tolstoi, Dostoievski, quienes nos regalaron un parámetro interesante de mujer el cual se esconde tras las máscaras de *Madame Bovary* (Flaubert, 1985), *Eugenia Grandet* (Balzac, 1975), *Nana* (Zola, 1983), *Ana Karenina* (Tolstoi, 1999), *Nathasha* (Dovstoevski, 1991). En el controvertido universo de la literatura del realismo francés las obras y los personajes de *Madame Bovary* de Flaubert y *Eugenia Grandet* de Balzac, así como también *Nana* del creador del naturalismo y *Ana Karenina* y *El príncipe idiota* de Tolstoi y Dostoievski respectivamente inundan la escena europea con planteamientos en donde la conocida antropología machista del pasado comienza a volverse una auténtica ginecocracia, a través de la cual se pretende explicar a una nueva mujer, con derechos propios y universos de realización antes nunca vistos.

¹³ Ya había empleado este término en la p. 86 al hablar de la poesía de Sabines. Se trata de un neologismo creado por quien redacta estas líneas como antónimo del término *misoginia*.

Emma Bovary y Ana Karenina simbolizaron el intenso deseo de libertad en el marco de la pareja; incomprendidas por sus respectivos cónyuges se refugiaron en alternativas válidas, para optar finalmente por la puerta falsa del suicidio. Nana implica una perspectiva de rebeldía profunda frente a la imagen del macho en turno. Dominadora por excelencia conserva la condición de mujer con que todo hombre sueña para desvanecerse por fin y caer en la destrucción de su cuerpo, víctima de la enfermedad y del delirio. Natasha Filipovna, en Dostoievski, implica una decisión de vida en donde el hombre tiende a cumplir igualmente el papel de dominado, o por lo menos, de sometido a la forma de actuar de una mujer bella e inteligente. Cuando el príncipe idiota en la obra homónima observa el retrato de Natasha comenta: "¡Qué hermosa mujer! Si fuera buena todo se habría salvado".¹⁴ Pero ella es ciertamente hermosa, aun cuando está muy lejos de representar el ideal de bondad aquí presu- puesto. Para el escritor ruso la axiología dominante en su universo de creación incluye lo bueno como categoría preferente. Para este personaje femenino lo que realmente interesa está más allá de cualquier escala de valores tradicionales. Vivir e imponerse representan una categoría primordial. En el caso específico de Balzac y a través de su obra *Eugenia Grandet* nos encontramos con un tipo de mujer diferente a las postulaciones de sus contemporáneos, pero la cual conlleva igual la magia de una aspiración y de una grandeza de espíritu imponderable. Ella es la hija de un avaro siniestro y en una primera etapa de su existencia se somete a la tiranía del padre. Comienza a rebelarse cuando conoce el amor en la persona de Carlos Grandet, su primo. Pero muy pronto la vida le demostrará que ese joven no vale la pena y ella se recluirá en la infinita soledad de la casa de los

¹⁴ Fiodor Dostoievski. *Obras completas*, traducción, introducción, prólogos y notas de Rafael Cansinos Asens, tomo 2, México, Aguilar, 1991, p. 699.

Grandet. En fin, la misoginia de Martín Santomé encuentra en Laura una digna oponente.

Muchas otras cosas suceden después incluida la incipiente amistad entre la hija y la novia. La felicidad se impone así como una constante para los meses que siguen. Pero un día Laura deja de asistir imprevistamente al trabajo. Transcurren las semanas y no sabe nada de ella. El domingo 22 de septiembre razona en voz alta Martín Santomé: "Me ha prohibido que vaya a su casa, pero si mañana lunes no aparece, descubriré de todos modos algún pretexto para visitarla."¹⁵

El lunes 23 de septiembre sólo leemos: "Dios mío. Dios mío. Dios mío. Dios mío. Dios mío. Dios mío." ¹⁶

El atento lector intuye al leer la fecha siguiente, viernes 17 de enero, que algo terrible ha ocurrido. Nos enteramos mediante una triste analepsis que Laura Avellaneda ha fallecido el 23 de septiembre por la mañana. Cuatro meses después Martín Santomé se atreve a relatar los hechos de ese día, la conversación telefónica con el tío de Laura que le diera la horrorosa noticia.

En el primer momento no quise entender. Laura no era nadie, no era Avellaneda. "Falleció", dijo la voz del tío. La palabra es un asco. *Falleció* significa un trámite: "Una mala noticia, señor", había dicho el tío. ¿Él, qué sabe? ¿Qué sabe cómo una mala noticia puede destruir el futuro y el rostro y el tacto y el sueño? ¿Qué sabe, eh? [...] Con la mano izquierda hice una pelota con una planilla de ventas, con la derecha acerqué el tubo a mi boca y dije lentamente: ¿Por qué no se va a la mierda? No recuerdo bien. Me parece que la voz preguntó varias veces: "¿Cómo dijo, señor?", pero yo también dije varias veces: "¿Por qué no se va a la mierda?" Entonces me quitaron el teléfono y

¹⁵ Mario Benedetti. *Op. Cit.*, p. 167.

¹⁶ *Idem*

hablaron con el tío. Creo que grité, resoplé, dije tonterías. Apenas si podía respirar.¹⁷

Ha concluido todo para Martín Santomé de una manera patética. Dirían los fatalistas que la vida vuelve a ensañarse con él. Tuvo tan sólo una breve tregua de cuatro meses y seis días. Sus ilusiones se fueron totalmente con Avellaneda y la amargura de existir volvió a ocupar su sitio en el corazón del triste y oscuro oficinista montevideano.

El hombre que ha perdido la costumbre de la felicidad parece como que se adormece, se anestesia, y pasa por la vida con indiferencia. Pero aquel que de pronto reencuentra una alegría intensa parecida a la de antes, y la vive con entrega y dedicación, crea un precedente que lo lleva –irremediablemente– al perder esa misma dicha, al encuentro de la más terrible desgracia. No en vano decía Francisca da Rímini en el canto V de *la Divina Comedia* de Dante: "No hay mayor dolor que acordarse del tiempo feliz en la miseria."¹⁸ A Santomé le espera la misma existencia miserable de antes cuando se sentía solo y no sabía por qué, cuando presentía el advenimiento de una tregua en su gris y mediocre deambular por el Montevideo de la época, cuando esperaba que el destino le diera una mano. Ahora vuelve a la soledad de antes, pero sabe lo que ha perdido, ahora está más desdichado y se retuerce en su propia mediocridad al tener que seguir viviendo sin Avellaneda, sin Laura, sin la compañía vital en que ella se transformara en tan pocos meses de vida en común.

Será posible esperar que este hombre infeliz sobreviva a su propia desgracia; pero lo que no es factible es augurarle algo mejor para ese futuro gris, solitario y sin Avellaneda:

¹⁷ *Ibidem*, p. 168.

¹⁸ Dante Alighieri. *Divina Comedia*, México, Espasa Calpe, 1987, p. 23 (Colección Austral No. 1056).



Es evidente que Dios me concedió un destino obscuro. Ni siquiera cruel. Simplemente obscuro. Es evidente que me concedió una tregua. Al principio, me resistí a creer que eso pudiera ser la felicidad. Me resistí con todas mis fuerzas, después me di por vencido y lo creí. Pero no era la felicidad, era sólo una tregua. Ahora estoy otra vez metido en mi destino. Y es más obscuro que antes, mucho más.¹⁹

Bibliografía

- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*, México, Espasa Calpe, Col. Austral No. 1056, 1987.
- Balzac, Honoré de. *Obras completas*, 6 tomos, trad. de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1975.
- Benedetti, Mario. *La tregua*, 29a. ed., México, Nueva Imagen, 1994.
- *Montevideanos*, 2ª. ed., Montevideo Centro Editor de América Latina, 1968.
- *Poemas de la oficina y del hoyporhoy*, México, Nueva Imagen, 1953.
- *Con y sin nostalgia*, 13ª. ed., México, Siglo XXI, 1990.
- Bollo, Sarah. *Literatura uruguaya 1807-1965*, 2 tomos, Montevideo, Orfeo, 1965.
- Dostoievski, Fiodor. *Obras completas*, 4 tomos, trad. de Rafael Cansinos Assens, México, Aguilar, 1991.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*, trad. de Juan Paredes, México, Cumbre, 1985.
- Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Quintana Tejera. *Nihilismo y demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra)*, Toluca, UAEM, 1997.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya de medio siglo*, Montevideo, Alfa, colección Carabela, 1966.

¹⁹ Mario Benedetti. *Op. Cit.*, p. 181.

- Rojo, Grinor. *Diez tesis sobre la crítica*, Santiago de Chile, LOM, 2001.
- Tolstoi, León. *Ana Karenina*, prolog. de Fedro Guillén, México. Porrúa, 1999.
- Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escritor*, Barcelona, RBA., 1995.
- Zola, Emil. *Nana*, versión de L. Possamay, México, Editores Mexicanos unidos, 1983.



EN TORNO A *EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA* DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Introducción

Hemos escogido para la contextualización del presente análisis la novela del colombiano García Márquez titulada *El amor en los tiempos del cólera*, y nos permitimos inicialmente efectuar una breve comparación con *Cien años de soledad* del mismo autor.

En este sentido coincidimos con Jorge Amado quien señala: "Gabo escribió dos de las novelas más importantes de la ficción contemporánea: *Cien años de soledad* y *El amor en los tiempos del cólera*".¹

Nos centraremos en el análisis de varios temas que consideramos relevantes en el contexto de la novela en cuestión; es decir que a través de la contextualización de la muerte —la de Jeremiah y la de Juvenal Urbino— el sentido de la asociación, los amores contrariados y la comicidad como un paliativo necesario para la tragedia, aludiremos a diversos aspectos que se enmarcan en reflexiones literarias de distinto alcance.

¹ Jorge Amado. "Dos palabras sobre Gabo", en *Homenaje a Gabriel García Márquez*, selección y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Siglo del Hombre editores, 1991, p. 1.



Planteamiento inicial

Los comienzos en las novelas de Márquez no sólo son importantes, sino que también resultan reveladores –en el marco de un eventual movimiento temporal– a través del cual se nos saca del presente del relato para permitir que se adueñe de nosotros una especie de interrogante, de curiosidad particular, relativa a la anécdota que se nos pretende transmitir.

En *Cien años de soledad* el narrador empieza diciendo:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo²

Nos hallamos ante un acontecimiento trascendente como puede serlo el de un hombre enfrentado a la muerte. Es aquí donde esta forma de morir se nos antoja como realmente absurda: soportar que otros decidan que ya no podemos pertenecer a esta tierra y llegar a entender las palabras del coronel Aureliano Buendía: “Tanto joderse uno [...] Tanto joderse para que lo maten a uno seis maricas sin poder hacer nada”,³ es asumir el carácter contundente que los hechos de vida muchas veces conllevan; es incorporar la noción de impotencia que domina al personaje en el que va a ser aparentemente el último momento de su existencia.

La proyección de los acontecimientos se ofrece mediante un extraño manejo temporal en el cual lo ya ocurrido se mezcla con lo que está por acontecer: una tarde cualquiera; el interminable coronel frente al pelotón, del cual escapará como de tantos otros acontecimientos límites en su existencia, que transcurren sin herirlo a pesar de la violencia que conllevan; y un recuerdo

² Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*, 8a. imp., México, Diana, 1990. En las referencias posteriores aludiremos a esta novela mediante la abreviatura *CADS* y la página correspondiente.

³ *Ibidem*, p. 138.

que tiene mucho de proyección individual si nos fijamos en la enorme carga emocional que implica.

En *El amor en los tiempos del cólera* se dice en el inicio:

Era inevitable: el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados. El doctor Juvenal Urbino lo percibió desde que entró en la casa todavía en penumbras, adonde había acudido de urgencia a ocuparse de un caso que para él había dejado de ser urgente desde hacía muchos años.⁴

Las semejanzas no sólo son conceptuales mediante la reiteración del *leit motiv* de los amores contrariados asociados al olor de las almendras amargas, sino también en la forma y claves en que se ofrecen los hechos:

1. Un acontecimiento trascendente: el suicidio del amigo.
2. El nombre del personaje que –junto con los otros– teje la trama de los sucesos.
3. De nuevo, el manejo temporal en donde el narrador empieza a contar una historia y para ello se apoya en sucesos anteriores, al mismo tiempo que anuncia lo que vendrá. Esas implacables analepsis contrastadas con las prolepsis, configuran el notable ir y venir del narrador a través del tiempo del relato.

La voz que cuenta los hechos se expresa como si estuviera –al mismo tiempo– reflexionando sobre ellos: “Era inevitable”. Quizás no se haya observado con la suficiente profundidad el carácter fatalista de muchas de las afirmaciones del narrador de esta novela y de otras del mismo autor. Oímos en múltiples ocasiones –en boca del hombre contemporáneo– algo parecido; se nos ocurre pensar que este mismo individuo, a pesar de pertenecer al mundo de la tecnología apabullante, en variadas

⁴ Gabriel García Márquez. *El amor en los tiempos del cólera*, 7a. impresión, México, Diana, 1990, p. 9. (En lo sucesivo cuando hagamos referencia a esta obra sólo escribiremos GGM. *EATC*, y la página).



oportunidades se deja convencer por aspectos nada científicos. Es verdad que el ser humano no puede prevenir los hechos, pero sí puede prepararse para vivir épocas de crisis profundas y llegar a concluir que nada es inevitable y que todo puede ser previsible. Ahora bien, en el universo macondiano de García Márquez sí existe la fuerza fatal del amor y, más aún, de los amores contrariados. Y decimos *macondianos*, porque aquí el autor anunció que había concluido el ciclo de *Cien años de soledad*, la primera incorporación conceptual de *El amor en los tiempos del cólera*, posee ese carácter fatal e ineludible que ya habíamos encontrado en la novela de 1967. Aunado a ello reaparece también aquel bello símbolo de las almendras amargas, que aquí se descubre en el olor peculiar del cianuro de oro.

El valor de la asociación

Hablemos ahora del valor de la asociación y de la resonancia que este concepto ha tenido en algunas manifestaciones narrativas de fines del siglo XIX y principios del XX. Podemos partir de la premisa siguiente: *asociar es sentir*. A medida que el hombre va viviendo parece como que contamina las cosas con su presencia. Un río que hemos observado detenidamente cuando teníamos en nuestros brazos a la mujer amada –que hoy ya no está con nosotros– regresa a nuestra conciencia en el momento menos pensado, ya sea porque hemos visto aquella imagen del río representada arbitrariamente, o ya sea porque algo la trajo de pronto y no podemos así dejar de *sentir*.

Cuando en *Eugenia Grandet*, de Honoré de Balzac, Carlos Grandet recibe la noticia de la muerte de su padre en el jardín del avaro, el paisaje de ese jardín quedará grabado para siempre en el mente del joven en directa asociación con la noticia que recibe en este instante.⁵ El genio de Balzac ha incursionado así en el justo carácter de esta relación entre los elementos, rela-

⁵ Cfr., Honoré de Balzac. *Eugenia Grandet*, dir. Equipo editorial J. Barnat, Barcelona, Nauta, 1990.

ción que pertenece al dominio de lo inconsciente y que resulta muy difícil de controlar por parte del ser humano.

De la misma forma en *A la búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust y más específicamente en *Por el camino de Swann*, se plantea un caso semejante en el terreno de la asociación aquí estudiada. Señala al respecto el narrador protagonista:

Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el que intentemos evocar, son inútiles todos los esfuerzos de nuestra inteligencia. Está oculto fuera de su dominio y de su alcance, en algún objeto material (en la sensación que nos produciría ese objeto material) que no sospechamos. Este objeto depende del azar que lo encontremos antes de morir, o que no lo encontremos.⁶

Alude así al dominio de lo inconsciente y, pocos renglones más adelante, lo fundamenta con un hecho que le aconteció a este mismo narrador personaje. Dice al respecto:

Hacia ya muchos años que, en Combray, todo lo que no era el teatro y el drama de acostarme, no existía ya para mí, cuando un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que tenía yo frío, me propuso que tomase, en contra de mi costumbre, un poco de té. Me negué al principio y, no sé por qué, cambié de parecer. Envié a buscar uno de esos pasteles pequeños y gruesos llamados magdalenas [...]. Llevé a mis labios una cucharada de té en la que había mojado un trozo de magdalena. Pero en el instante mismo en que el sorbo mezclado con las migas del pastel tocó mi paladar, me estremecí, atento a algo extraordinario que ocurría dentro de mí. Habíame invadido un placer delicioso, aislado, sin la noción de su causa. Me habían hecho de nuevo las vicisitudes de la vida indiferente, sus desastres inofensivos, su brevedad ilusoria, de la misma manera que actúa el amor, colmándome de una esencia preciada: o más bien esta esencia no estaba en mí,

⁶ Marcel Proust. *Por el camino de Swann I*, trad. Julio Gómez de la Serna, Madrid, SARPE, 1985, p. 71.



era yo mismo. Había cesado de sentirme mediocre, limitado, mortal. ¿De dónde podía provenir aquella misteriosa alegría? Sentía que iba ligada al sabor del té y del pastel. Pero que lo superaba infinitamente, que no debía ser de la misma naturaleza. [...] Es evidente que la verdad que busco no está en él, sino en mí. La ha despertado, pero no la conoce.⁷

Queda documentado, a través de la larga cita anterior, un curioso ejemplo –repetido hasta el cansancio por muchos estudiosos de Proust– de una forma de memoria que no es precisamente voluntaria, sino que posee un carácter involuntario, que no puede ser evocado, sólo llega a nosotros en el momento menos pensado.

Tres párrafos más adelante el narrador nos cuenta cómo se produjo de pronto la luz del recuerdo:

Ese sabor era el del trocito de magdalena que el domingo por la mañana en Combray (porque ese día no salía yo antes de la hora de misa), cuando iba a darle los buenos días a su alcoba, mi tía Leoncia me ofrecía después de haberlo mojado en su infusión de té o de tila. La visión de la pequeña magdalena no me había recordado nada antes de que la hubiese probado; quizás porque, habiéndolas visto a menudo posteriormente, sobre los anaqueles de los pasteleros, sin comerlas, su imagen había abandonado aquellos días de Combray para unirse a otros más recientes; quizás porque, de esos recuerdos apartados tanto tiempo de la memoria, no sobrevivía nada.⁸

Como es dado inferir a través de los dos ejemplos y de la misma situación considerada en la novela del colombiano, las sensaciones que entran en acción son de diferente naturaleza; en Balzac, predomina lo visual, la fijación –por medio de la vista del personaje–, de todo aquel paisaje de Saumur; en Proust, la

⁷ *Ibidem*, pp. 71-72.

⁸ *Ibidem*, p. 73.

sensación da inicio en lo gustativo, y de ahí permite el gran salto en el espacio temporal; en Márquez, esta misma sensación es de carácter olfativa: el olor de las almendras recuerda otro olor.

Mediante los datos sinestésicos anteriormente reseñados se llega a la asociación que bien puede tener origen en otras sensaciones que estén muy arraigadas en el sujeto que padece los acontecimientos.

La muerte de Jeremiah de Saint-Amour. El proceder de Juvenal

Ahora bien, los referentes que tienen como punto de coincidencia la muerte, son absolutamente frecuentes en García Márquez y en el caso específico de esta novela resultan contrastantes con hechos tales como los que aluden al amor realizado y los que refieren a situaciones jocosas. Cuando el narrador dice que el doctor lo percibió, alude a una forma de conocimiento tan compleja como es la intuición.⁹ Le bastó al personaje ingresar a ese sitio para comprender en toda su trascendencia, en toda su condición de destino irreversible, lo que estaba sucediendo. Considerado estrictamente, éste no es un suicidio por amor, al menos no lo es por amor a la pareja, puesto que la mujer amada de Jeremiah, su pareja, estuvo con él esa

⁹ Intuición. La relación directa -sin intermediarios-, con un objeto cualquiera; relación que, por lo tanto, implica la presencia efectiva del objeto. De tal manera ha sido constantemente entendida en la historia de la filosofía, comenzando por Plotino, que usa el término para designar el conocimiento inmediato y total que el Intelecto Divino tiene de sí y de sus propios objetos. En este sentido la intuición es una forma de conocimiento superior y privilegiada, ya que en ella, como en la visión sensible sobre la que se modela, el objeto está inmediatamente presente. Boecio hablaba de la "intuición divina" que es el golpe de vista mediante el cual Dios abraza las cosas sin cambiarlas. Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*, trad. de Alfredo Galletti, 7a. reimp., México, F.C.E., 1989, p. 699.

noche y lo dejó solo únicamente porque ésta era la voluntad del inválido. Ahora bien, esa decisión implacable del antillano que lo conduce a la muerte por no atreverse a soportar las vicisitudes de la vejez, representa otra curiosa forma de amor, el amor a la muerte que se ofrece así como la mejor curación para la enfermedad de la vida. Esto último corresponde conectarlo con lo que también dice el narrador renglones más adelante, cuando aclara que el personaje se “había puesto a salvo de los tormentos de la memoria con un sahumero de cianuro de oro.” El lenguaje figurado juega aquí un papel muy importante; esa idea de ponerse a salvo de los tormentos de la memoria mediante el suicidio, es una curiosa metáfora en donde la voz que habla relaciona claramente el hecho de vivir con el hecho de sufrir. Dicho de otra manera, el hombre va muriendo en cada acto de vida, se va despojando de su condición vital a medida que envejece, para descubrirse un día frente a frente con la muerte y llegar a aceptarla como una solución para esa triste enfermedad que es la existencia humana. Muchos lectores pueden pensar que es ésta una forma pesimista de interpretar la vida; mas —en el contexto existencialista ateo—, esta visión es implacable, pero auténtica. Si decía Platón comentando a Sócrates que “aprender es recordar”, aquí recordar es sufrir. Cada acto de pensamiento conduce al individuo a una dolorosa introspección de la cual le cuesta muchos sacrificios salir. Jeremiah decidió su muerte en un acto libre de su voluntad; quiso dejarlo todo, porque ya no le encontraba sentido a las cosas, o por lo menos no le hallaba la significación que él deseaba.

A este respecto señala Grinor Rojo:

Ésta es la variable que Jeremiah de Saint-Amour introduce en los sucesos del primer plano en *El amor en los tiempos del cólera* y de lo que cogemos que él no pertenece a la misma raza de personajes a la que pertenecen Juvenal Urbino y Florentino Ariza. Su solución al enigma de la vejez y de la muerte no es la de ellos. Si él muere para no envejecer, los otros envejecen para no morir. El suicidio de Saint-Amour, que contiene una denuncia del envejecimiento, de sus raciona-

lizaciones hábiles, de sus mentiras astutas, contiene también una propuesta ardientemente desencantada para desentenderse del desafío del tiempo.¹⁰

Además, en muchas ocasiones, las diversas conceptualizaciones del universo no coinciden. Esto lo observamos cuando el anciano doctor se detiene en la contemplación del cadáver del amigo y comenta el narrador:

El doctor Juvenal Urbino lo contempló un instante con el corazón adolorido como muy pocas veces en los largos años de su contienda estéril contra la muerte.

—Pendejo— le dijo—. Ya lo peor había pasado.¹¹

He ahí dos cosmovisiones diferentes. La de quien se ha quitado la vida invadido por ese patético terror a seguir enfrentando cada momento; y la de quien —al evaluar la decisión ajena—, deja escapar esa palabra altisonante. Y, severa ironía del destino, quien tal cosa sostiene morirá pocas horas después, al intentar bajar de un árbol al curioso loro políglota. Tenemos así dos decesos sucesivos, quizás dos formas de dejar de ser igualmente estúpidas.

Ahora bien, el hecho de ponernos de acuerdo en la inutilidad de estas muertes, no significa de modo alguno invalidar al suicidio como una posibilidad de liberación individual; todas las consideraciones que puedan efectuarse en torno al derecho que tenga el hombre de quitarse la vida, aparecerán permeadas de subjetividad. Hay quien por sistema doctrinal condena tal actitud, y hay también quienes la resaltan como acto heroico, y otros que lo denominan cobardía. Para nosotros es tan sólo un

¹⁰ Grinor Rojo. “El amor, la vejez y la muerte en los tiempos del cólera” en *Homenaje a Gabriel García Márquez*, Selección y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Siglo del Hombre editores, 1991, p. 365.

¹¹ EATC, p. 10.

hecho más que aleja al hombre de la posibilidad de llevar a cabo muchas realizaciones y que —quizás por esta misma razón—, los que se matan aparecen como víctimas de la tortura intelectual de otros individuos que los rodean, o tal vez resulten tan sólo pobres personas que desean huir de la deplorable soledad que tarde o temprano termina atrapando al hombre.

El anciano doctor había protegido en todo momento a Jeremiah de Saint Amour y ahora cumple con el viejo amigo preparando todo lo necesario para los trámites mortuorios:

Ordenó decir a los periódicos que el fotógrafo había muerto de muerte natural, aunque pensaba que la noticia no les interesaba de ningún modo. Dijo: "Si es necesario, yo hablaré con el gobernador." El comisario, un empleado serio y humilde, sabía que el rigor cívico del maestro exasperaba hasta a sus amigos más próximos, y estaba sorprendido por la facilidad con que saltaba por encima de los trámites legales para apresurar el entierro.¹²

El doctor Juvenal procede de una manera arbitraria y lo hace para proteger la memoria del amigo. Al saltar los trámites legales demuestra su autoridad en el pueblo, autoridad basada precisamente en la función médica y en la costumbre de codearse con la muerte.

La obra de Márquez refleja así circunstancias cotidianas en el contexto de una Latinoamérica que aún no había entrado en la modernidad. La figura y la presencia del médico infundían un profundo respeto en la gente. Todos sabían que en cualquier momento podían precisar de él y por eso, precisamente por eso, escuchaban su voz como si se tratara de la única opinión válida. Además de todo lo anterior, Juvenal poseía un "ojo clínico", un carisma tan particular que podía adivinar de qué enfermedad se trataba con sólo ver al paciente.

Interesaría resaltar a esta altura del análisis la capacidad tan especial del narrador para mantenerse fiel a un sinnúmero de

¹² EATC, p. 12.

ideas defendidas y sustentadas por sus personajes, así como también el profundo sentido de la comicidad y de la fundamentación dada al aspecto risueño, en momentos en los cuales el lector ni siquiera piensa que tal situación pueda imponerse. Para apoyar la primera de estas nociones ofrecemos los dos párrafos que siguen. Más adelante en el desarrollo del trabajo, analizaremos las situaciones cómicas con fundamento en el pasaje hiperbólico en que se habla de aquel loro de Paramaribo que se había transformado en la única presencia animal-irracional de la casa. Vayamos al primer aspecto.

Juvenal no accede a hablar con el arzobispo por viejas rencillas entre ambos; no quiere solicitar la autorización para que Jeremiah de Saint-Amour sea sepultado en tierra sagrada. Al no pedir esto, parece aceptar tácitamente la condición de suicida de su amigo, pero al mismo tiempo responde de forma tajante cuando el comisario señala que el parálítico era un santo: "Algo todavía más raro [...] un santo ateo. Pero éstos son asuntos de Dios"¹³, dice el personaje. Esta respuesta se impone como esas máximas incluidas en la obra del colombiano, las cuales valen más por el impacto que producen que por la verdad que conllevan al utilizarse. Sólo mediante el oxímoron "santo ateo" podemos incorporar una noción tan curiosamente contradictoria, pero reafirmadora en su propia contradicción, de una de las verdades más intensas que la literatura pueda haber llegado a sostener. La verdad no es patrimonio de ninguna tendencia, se puede llegar a creer en Dios desde una perspectiva curiosamente escéptica, se puede amar a Dios desde el nihilismo enajenante de un corazón que no quiere hacer suyos esos paradigmas que muchos defienden como condición absoluta. Esa misma Iglesia que le niega al suicida la posibilidad de tierra santa para que descansen sus restos, es la que se atreve a sostener la existencia de un Dios tan implacable del que sólo encontramos parangón en viejos textos de la mitología griega

¹³ *Idem*, p. 12.



permeados de decadente antropomorfismo, y en muchos momentos del implacable Antiguo Testamento de la *Biblia*. La postura del narrador es altamente crítica en este momento. Defiende –más allá de doctrinas y tendencias–, la libertad del hombre; libertad que inclusive lo puede llevar a la autodestrucción, pero que no por esto debe condenarse.

“Pero esos son asuntos de Dios” Se trata de aproximarnos a una libre interpretación teísta, en la cual las religiones deben dejar su lugar a la reflexión serena de la conciencia. El dios garciamarquiano no parece responder a imperativos categóricos, sino que por el contrario acompaña al hombre pecador; lo comprende, lo ayuda, lo apoya. Desde los infinitos experimentos de José Arcadio en *Cien años de soledad* para tratar de obtener un daguerrotipo de Dios, desde ese intento imposible por reproducir lo irreproducible, notamos la latente preocupación en el mundo narrativo del colombiano, por acceder a Dios, por integrarlo, por lograr quizás la simple aprehensión del concepto divino. Es aquí en donde se enfrentan las tendencias racionales con la metafísica. Inclusive la propia racionalidad de la Iglesia para interpretar los designios de Dios se opone a la propuesta narrativa que estamos analizando, propuesta que resulta fundamentada –precisamente– en el hecho de llegar a incorporar correctamente cuáles son o pueden llegar a ser los “asuntos de Dios”. Hay algo que continúa siendo auténtico, vigente, real en su propia contradicción: Dios no puede castigar al hombre gratuitamente, Dios no es negación y fuerza, sino realización y vida.

Los amores contrariados

El doctor Juvenal –después de cumplir con los trámites que le correspondían en su carácter de médico forense– se aleja del lugar para trasladarse a la casa de la amante del fallecido Jeremiah. Al llegar se encuentra de pronto en un ambiente tranquilamente fúnebre. Comprende en seguida que su visita es inútil si la medimos en relación con la noticia que viene a comunicar.

La amante ya lo sabe todo. Sus palabras son terminantes: “Esta es su casa, doctor –dijo–. No lo esperaba tan pronto.”¹⁴

El narrador se mete de lleno –en forma inmediata– en una hermosa analepsis en la cual se encarga de describir y recrear los momentos de extraña felicidad vividos en el pasado por los amantes clandestinos. Esta analepsis es muy extensa como para transcribirla en su totalidad, por ello dividiremos los planteamientos contenidos en ésta en varios momentos.

En primer lugar dice la voz que relata los hechos:

Así era. Ella lo había acompañado hasta muy pocas horas antes de la muerte, como lo había acompañado durante media vida con una devoción y una ternura sumisa que se parecían demasiado al amor, y sin que nadie lo supiera en esta soñolienta capital de provincia donde eran de dominio público hasta los secretos de estado.¹⁵

Es una manera de narrar muy curiosa que parece retroalimentarse en su propio fluir. Al empezar a contar esta historia de amor, la voz que relata se hace cargo de la profunda significación que tal historia reviste. Muchas nociones se imponen aquí, tales como la compañía que anula la soledad, la fidelidad hasta la muerte, la devoción por el ser querido, la ternura sumisa, la devoción y la ternura que si no eran el amor se parecían demasiado a ese concepto, la clandestinidad sin sentido, el ocultamiento en un lugar donde nada se podía encubrir –ni siquiera los secretos de estado–. En fin, todo esto da la imagen de una mutua entrega, de un vivir el uno para el otro en ese espacio domesticado del amor. Tiempo y espacio se descubren también íntimamente compenetrados en la extraña residencia del inválido de guerra. Y también los lugares se ofrecen de una manera circular en donde se van implicando de mayor a menor: el

¹⁴ *Ibidem*, p. 20.

¹⁵ *Ibidem*, p. 21.



amplio ambiente continental, el cerrado recinto de la provincia, el estrecho sitio de la casa.

Al enfocar el tema de los amores contrariados y el tema del amor en sí mismo, se impone como una condición necesaria el hablar de esa relación tan peculiar entre los seres humanos que hemos denominado *amor*. En esta novela la voz que cuenta no sabe o no quiere definir el concepto en cuestión. Observamos cómo esa devoción y esa ternura son lo más aproximado al amor, y así se ofrece en este contexto. He aquí la manera más elegante de evitar —si no la definición—, al menos una caracterización más o menos comprometida acerca de este asunto.

Páginas más adelante Juvenal contestará al reproche de Fermina Daza relativo a que no ha sido feliz en la relación matrimonial, que lo más importante de la vida es la estabilidad, y él se la ha dado, precisamente. He ahí dos polos de relación que se implican y tienen mucho que ver con el amor: felicidad y estabilidad. El amor necesita de ambas aunque no se identifique plenamente con ninguna de las dos. Nos detendremos en este concepto en el capítulo siguiente al desarrollar de forma más específica el tema.

Ahora bien, hablemos de las almendras amargas, observemos un momento el gran tema de los amores contrariados. ¿Qué fue lo que percibió Juvenal Urbino al ingresar en la casa del suicida? Digamos que llegaron a él mensajes de siglos enteros vividos en medio de la contrariedad y el desengaño. El amor es uno de los demonios que aprisionan al hombre, que lo hacen sufrir intensamente, que se apoderan de su alma atormentada y que sólo lo dejan en paz cuando el tiempo les permite reflexionar acerca de la invalidez del sacrificio.¹⁶ Es ésta una posible caracterización acerca del tema, que toma como fundamento la obra mencionada en la cita anterior.

Asimismo, *El amor en los tiempos del cólera* desarrolla el motivo de la espera más allá de los plazos que cualquier amante

¹⁶ Cfr. Gabriel García Márquez. *El amor y otros demonios*, México, Diana, 1990.

podiera soportar. Florentino y Fermina parecen demostrar que los amores contrariados no existen y que sólo se trata de practicar la paciencia como una virtud complementaria; por supuesto, la paciencia excluye los celos e involucra al hombre con una profunda fe en el porvenir. El amante que espera —como Ariza— no debe desesperar: el tiempo será el gran juez que emitirá su veredicto de manera ineludible y cierta.

De esta forma, por un lado los amores contrariados que implican una posición narrativa pesimista; y por otro, los amores realizados de la esposa viuda y el amante empedernido de tantas jornadas.

Jeremiah y su mujer representan también amores clandestinos que se antojan como innecesarios. Y por eso al doctor Urbino: “Le costaba trabajo entender que dos adultos libres y sin pasado, al margen de los prejuicios de una sociedad ensimismada, hubieran elegido el azar de los amores prohibidos.”¹⁷ Ellos parecen practicarlo como un ejercicio de la edad adulta. Insistamos al mismo tiempo que no es de ninguna manera ésta la razón que arrastró al inválido de guerra a su autodestrucción.

La amante viuda se encarga de explicar al anciano médico la razón poderosa que llevó a su hombre a la muerte: “Era su gusto” le dice, implicando con esto el profundo respeto que sentía por aquel hombre, y su firme decisión de acompañarlo hasta donde fuera posible, no más allá.

Y quizás lo que se nos imponga a nosotros —hombres comunes y corrientes que no estamos acostumbrados a los arduos menesteres del heroísmo—, sea una profunda tristeza y desolación cuando leemos:

Había querido llevarse el perro, pero él lo contempló adormilado junto a las muletas y lo acarició con la punta de los dedos. Dijo: “Lo siento, pero Mister Woodrow Wilson se va conmigo” Le pidió a ella que lo amarrara en la pata del catre mientras él escribía, y ella lo hizo

¹⁷ EATC., p. 21.



con un nudo falso para que pudiera soltarse. Aquel había sido su único acto de deslealtad y estaba justificado por el deseo de seguir recordando al amo en los ojos invernales de su perro. Pero el doctor Urbino la interrumpió para contarle que el perro no se había soltado. Ella dijo: "Entonces fue porque no quiso". Y se alegró, porque prefería seguir evocando al amante muerto como él se lo había pedido la noche anterior, cuando interrumpió la carta que ya había comenzado y la miró por última vez.

—Recuérdame con una rosa— le dijo.¹⁸

El tema de la lealtad aparece bosquejado así y hermosamente sintetizado en dos procederes: el del perro y el de la amante. Como si el perro fuese un sumiso amante y como si la amante fuese un perro fiel.

El perro no abandona a su amo aunque tiene la opción de hacerlo. Ese nudo corredizo representa quizás la —digámoslo con un oxímoron— endeble fortaleza de los lazos que unían al amo y al animal. Ese nudo corredizo es también un símbolo que alude a la relación de Jeremiah y su amante: ella lo deja ir sin reproches, adopta la heroica actitud de la resignación sin atreverse a una rebeldía que hubiera resultado no sólo fuera de lugar, sino también inútil y extremadamente ególatra. Es ésta una manifestación del amor, del demonio del amor, que hace sufrir al hombre y a la mujer más allá de su propia resistencia.

Comicidad de situaciones

En fin, abandonemos la casa de la amante y acompañemos al doctor en el regreso a su propia casa. Dejemos de lado la tristeza horrible de la muerte y escojamos otro aspecto ya anunciado en el presente texto: la comicidad de situaciones.

La historia del loro de Paramaribo se ofrece como una de esas metadiégesis que sólo García Márquez sabe contar con precisión y ludismo inequívocos.

¹⁸ *Ibidem*, p. 23.

Estaba en la casa desde hacía más de veinte años, y nadie supo cuántos había vivido antes. Todas las tardes después de la siesta, el doctor Urbino se sentaba con él en la terraza del patio, que era el lugar más fresco de la casa, y había apelado a los recursos más arduos de su pasión pedagógica, hasta que el loro aprendió a hablar el francés como un académico. Después, por puro vicio de la virtud, le enseñó el acompañamiento de la misa en latín y algunos trozos escogidos del Evangelio según San Mateo, y trató sin fortuna de inculcarle una noción mecánica de las cuatro operaciones aritméticas.¹⁹

Se recrea así un amplio sentido picaresco por parte del narrador en donde prevalece no sólo la hipérbole del loco decir, sino también y fundamentalmente la ironía de la sugerencia precisa, enmascarada detrás de varios procedimientos lingüísticos.

Observamos cómo la capacidad didáctica de Juvenal se pone en juego y logra lo imposible: transformar al loro en un políglota: conocedor del francés, del latín y del griego. La ironía hace su irrupción cuando señala la voz que cuenta los hechos que aprendió francés "como un académico"...

En fin, no todo es triunfo pedagógico en la ardua lucha por instruir al plumífero parlanchín, sino que el doctor fracasa rotundamente cuando pretende enseñarle las cuatro operaciones aritméticas. Esto último implica no sólo una nueva ironía, sino además una enorme tranquilidad para el lector quien no se ve obligado a aceptar la hiperbólica aberración. Quizás podamos incorporar —esto en un terreno de mágica suposición— la eventualidad de un loro afrancesado y con cultura grecorromana; pero de ahí, asumir que también sea capaz de sumar, restar... El narrador nos ahorra tal ejercicio de nuestra imaginación. Ahora bien, cuando el médico trajo de Europa el primer fonógrafo de bocina, le hacía oír al loro las canciones de moda hasta que éste llegó a aprenderlas de memoria.

¹⁹ *Ibidem*, p. 28.



Las cantaba con voz de mujer, si eran las de ella, y con voz de tenor si eran las de él, y terminaba con unas carcajadas libertinas que eran el espejo magistral de las que soltaban las sirvientas cuando lo oían cantar en francés.²⁰

La literatura se nutre de hechos verosímiles fundamentalmente, es decir de aquellas acciones que se revisten con apariencia de verdad. Ciertamente, este loro produce la risa en el lector y esas “carcajadas libertinas” –que eran el remate y conclusión para las canciones repetidas por él– conllevan el sabor especial de lo inédito; parecen ser la reafirmación de lo insólito en el marco de esa misma irrealidad.

Los acontecimientos de esta primera parte de la novela se narran en *tempo lento*. No parece tener ninguna prisa el narrador por apresurarse mayormente en lo que está contando. Los hechos se suceden sin mayor violencia semántica: la muerte de Jeremiah, los preparativos para el entierro, el paseo por barrios de la ciudad, la llegada a casa de la amante del suicida, el diálogo con ella, regreso al hogar, la metadiégesis del loro circunscrita en otra metadiégesis que narra la forma en que el animal fue traído a la casa, costumbres del doctor Urbino, problemas de los “amores domesticados”, desavenencias conyugales... En fin, numerosas situaciones interconectadas en el universo narrativo de esta novela y que nos conducen gradualmente hasta la muerte del doctor, la cual acontece ese mismo día.

La muerte de Juvenal Urbino

Las cosas suceden de una manera extraña en ese domingo de Pentecostés; Juvenal Urbino presiente algo; presiente su propia muerte como antes había olfateado, en el olor de las almendras amargas, el destino de los amores contrariados.

²⁰ *Ibidem*, p. 29.

Lo despertó la tristeza. No la que había sentido en la mañana ante el cadáver del amigo, sino la niebla invisible que le saturaba el alma después de la siesta, y que él interpretaba como una notificación divina de que estaba viviendo sus últimos atardeceres. Hasta los cincuenta años no había sido consciente del tamaño y el peso y el estado de sus vísceras. Poco a poco, mientras yacía con los ojos cerrados después de la siesta diaria, había ido sintiéndolas dentro, una a una, sintiendo hasta la forma de su corazón insomne, su hígado misterioso, su páncreas hermético, y había ido descubriendo que hasta las personas más viejas eran menores que él, y que había terminado por ser el único sobreviviente de los legendarios retratos de grupo de su generación.²¹

El lenguaje narrativo se llena de poesía para describir el valor y la significación de esa tristeza en el despertar de la siesta. No puede menos que recordar al amigo muerto, pero en seguida diferencia ambos estados de ánimo: ante el cadáver del amigo lo había invadido la noción de impotencia y el profundo sentido de una muerte sin mayor explicación; ahora lo domina la sensación de misterio, esa metafórica *niebla invisible* que le saturaba el alma después de la siesta y que sólo podía ser interpretada como un aviso de Dios relativo a la culminación de su plazo de vida. Se siente viejo y angustiado. Se ve como sobreviviente único de los legendarios retratos. Esto representa la sensación de abandono y miseria ante la muerte cercana.

Agrega en seguida:

Cuando se dio cuenta de sus primeros olvidos, apeló a un recurso que le había oído a uno de sus maestros en la Escuela de Medicina: “El que no tiene memoria se hace una de papel.” Sin embargo, fue una ilusión efímera, pues había llegado al extremo de olvidar lo que querían decir las notas recordatorias que se metía en los bolsillos, recorría la casa buscando los lentes que tenía puestos, volvía a darle vueltas a la llave

²¹ *Ibidem*, p. 50.



después de haber cerrado las puertas, y perdía el hilo de la lectura porque olvidaba las premisas de los argumentos o la filiación de los personajes. Pero lo que más le inquietaba era la desconfianza que tenía en su propia razón: poco a poco, en un naufragio ineluctable, sentía que iba perdiendo el sentido de la justicia.²²

Nuevamente insiste el narrador en los factores lúdicos. Ese hombre ha debido luchar contra la pérdida de la memoria, pero todo ha sido inútil porque el "naufragio ineluctable" lo lleva al extremo de no saber diferenciar ni siquiera cuestiones morales.

También complementa sus reflexiones al decir:

Por pura experiencia, aunque sin fundamento científico, el doctor Juvenal Urbino sabía que la mayoría de las enfermedades mortales tenían un olor propio, pero ninguno era tan específico como el de la vejez. Lo percibía en los cadáveres abiertos en canal en la mesa de disección, lo reconocía hasta en los pacientes que mejor disimulaban la edad, y en el sudor de su propia ropa y en la respiración inerme de su esposa dormida. De no ser lo que era en esencia, un cristiano a la antigua, tal vez hubiera estado de acuerdo con Jeremiah de Saint Amour en que la vejez era un estado indecente que debía impedirse a tiempo. El único consuelo, aun para alguien como él que había sido un buen hombre de cama, era la extinción lenta y piadosa del apetito venéreo: la paz sexual. A los ochenta y un años tenía bastante lucidez para darse cuenta de que estaba prendido a este mundo por unas hilachas tenues que podían romperse sin dolor con un simple cambio de posición durante el sueño, y si hacía lo posible para mantenerlas era por el terror de no encontrar a Dios en la oscuridad de la muerte.²³

Retoma así el tema del suicidio como una salida para el dolor de la existencia y se auto contesta al señalar que él también hubiera optado por el suicidio a no ser por su condición de cristiano viejo.

²² *Id.*

²³ *Id.*

Podemos observar casi inmediatamente cómo muere el anciano doctor al tratar de bajar al loro del árbol del mango.

El doctor Urbino agarró al loro por el cuello con un suspiro de triunfo: ça y est. Pero lo soltó de inmediato, porque la escalera resbaló bajo sus pies y él se quedó un instante suspendido en el aire, y entonces alcanzó a darse cuenta de que se había muerto sin comunión, sin tiempo para arrepentirse de nada ni despedirse de nadie, a las cuatro y siete minutos de la tarde del domingo de Pentecostés.²⁴

Ha llegado el momento doloroso. Es el segundo deceso en el devenir de la novela. Curiosamente el tiempo se vuelve estático, queda como congelado para que el anciano se haga cargo de lo que está pasando realmente. Es el instante último de la vida en el cual el ser humano repasa raudamente lo que ha sido su existencia. Juvenal entiende —con esa lucidez que sólo da la inminencia de la muerte—, que se va para siempre sin haberse arrepentido, sin haberse despedido. Un detalle curioso consiste en señalar con absoluta precisión la hora exacta en que se dan los hechos; el narrador quiere hacer tan verosímil los acontecimientos que ni siquiera escapa a sus consideraciones la mencionada minucia.

La reacción de su esposa no se hace esperar:

Fermina Daza estaba en la cocina probando la sopa para la cena, cuando oyó el grito de horror de Digna Pardo y el alboroto de la servidumbre de la casa y en seguida el del vecindario. Tiró la cuchara de probar y trató de correr como pudo con el peso invencible de su edad, gritando como una loca sin saber todavía lo que pasaba bajo las frondas del mango, y el corazón le saltó en astillas cuando vio a su hombre tendido bocarriba en el lodo, ya muerto en vida, pero resistiéndose todavía un último minuto al coletazo final de la muerte para que ella tuviera tiempo de llegar. Alcanzó a reconocerla en el tumulto

²⁴ *Ibidem*, pp. 52-53.



a través de las lágrimas del dolor irrepitable de morirle sin ella, y la miró por última vez para siempre jamás con los ojos más luminosos, más tristes y más agradecidos que ella no le vio nunca en medio siglo de vida en común, y alcanzó a decirle con el último aliento:

–Sólo Dios sabe cuánto te quise.²⁵

Es en este preciso momento en donde la carga emotiva del relato se torna más intensa. Los contrastes cobran una significación profunda. La anciana corre a pesar del peso de su edad. Corre y realmente al comienzo no sabe por qué. El lenguaje figurado expresa con desgarradora locura el sentimiento del momento; ese corazón que salta en astillas es la imagen hiperbólica del dolor inmenso de perder al hombre que fuera su compañía y apoyo en la existencia.

Estéticamente es muy bella la descripción de esta muerte. Se trata de dos seres que se amaron a pesar de muchos momentos de desencuentro amoroso. Se trata también de la antítesis de la novela, es decir, de los amores domesticados como les llama la voz que cuenta, de los amores realizados, como les hemos dado en denominar en este trabajo.

Parece como si la muerte revistiera de dignidad las acciones del hombre y en el momento de fenecer todo se suavizara y cambiase. Fermina se despide así de su esposo. A continuación y procediendo con base en firme contraste, el narrador prefiere abandonar el clímax alcanzado, y para ello dice:

Fue una muerte memorable, y no sin razón. Apenas terminados sus estudios de especialización en Francia, el doctor Juvenal Urbino se dio a conocer en el país por haber conjurado a tiempo, con métodos novedosos y drásticos la última epidemia de cólera morbo que padeció la provincia.²⁶

²⁵ *Ibidem*, p. 53.

²⁶ *Id.*

Conclusiones

Finalmente, los diversos motivos que fueron considerados en el presente capítulo se relacionan íntimamente no sólo en este trabajo, sino también en la totalidad de la novela.

En primera instancia –y luego del planteamiento inicial en el que someramente se comparan los comienzos de las novelas de 1967 y 1985– hemos presentado una breve relación comparatística en lo que refiere al valor y significación de las asociaciones literarias en tres contextos diferentes: García Márquez en *El amor en los tiempos del cólera*; Honoré de Balzac en *Eugenia Grandet* y Marcel Proust en *A la búsqueda del tiempo perdido*. En los tres casos aludimos a la importancia de los datos sinestésicos de diferente alcance, que allí aparecen, y marcamos también la conexión existente entre ellos.

En segundo lugar, la muerte está presentada como una fuerza fatal que ya había sido anunciada explícita e implícitamente en los casos analizados: en lo que refiere a Jeremiah de Saint-Amour el acontecimiento está explícito, él había preparado este suicidio para huir así del horror de la vejez –pero no por preparado deja de ser menos trágico–; con Juvenal Urbino acontece algo semejante cuando al asistir a la conmemoración de los cincuenta años del médico Plácides Olivella, se asume –según lo comenta Grinor Rojo, autor ya citado en esta crítica– que implícitamente se le está haciendo una despedida al veterano doctor quien va a ser substituido, en el libre juego de la existencia, por el médico festejado; por ende sólo le resta a Juvenal Urbino dejar de existir, desaparecer de la escena.

En un tercer momento, nos detuvimos en el análisis de un tema que conlleva un ineludible carácter metafísico; a partir del instante en el cual el anciano doctor define a Jeremiah como un “santo ateo” para concluir que éstos son “asuntos de Dios”, nos encontramos ante una concepción particular de la divinidad, casi podríamos hablar de un “dios garciamarquiano” que no responde a imperativos categóricos, sino a un concepto libre dictado por la conciencia individual del hombre.



En un cuarto apartado, el tema de los amores contrariados lo ofrecemos en el marco de un nuevo contraste entre ellos y los amores realizados o domésticos –véase en relación con este último aspecto los casos de Florentino y Fermina y de Juvenal y Fermina–; en un sentido diferente, pero en el mismo encuadre del tema trabajado, surge la relación entre los amores inútilmente contrariados de Jeremiah y su pareja, y el amor a la muerte como una forma de curación para la enfermedad de la vida, que profesa y pone en práctica el inválido de guerra.

Hemos analizado como penúltimo motivo aquel que refiere a la comicidad y ludismo del narrador cuando presenta y describe al loro de Paramaribo. Este loro que acompañó en momentos de tanta alegría al personaje, estará con él también en el instante trascendente de su propia muerte.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*, trad. de Alfredo N. Galletti, México, F.C.E., 1986.
- Amado, Jorge. "Dos palabras sobre Gabo", en *Homenaje a Gabriel García Márquez*, selección y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Siglo del Hombre editores, 1991.
- Balzac, Honoré de. *Eugenia Grandet*, dir. Equipo editorial J. Barnat, Nauta, Barcelona, 1990.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*, 8a. imp., México, Diana, 1990.
- . *El amor en los tiempos del cólera*, 7a. impresión, México, Diana, 1990, p. 9.
- . *Del amor y otros demonios*, México, Diana, 1990.
- Grinor Rojo. "El amor, la vejez y la muerte en los tiempos del cólera" en *Homenaje a Gabriel García Márquez*, Selección y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Siglo del Hombre editores, 1991.
- Proust, Marcel. *Por el camino de Swann I*, trad. Julio Gómez de la Serna, Madrid, SARPE, 1985.

CONFLICTO EXISTENCIAL A NIVEL DEL PERSONAJE EN *LAS ALMAS ABATIDAS* DE ELOY URROZ

En el presente artículo, nos referiremos a una generación joven en el contexto de la literatura mexicana del siglo XX: la generación o grupo del crack.¹ Hacemos inevitable referencia a las obras que se yerguen hoy como auténtica punta de lanza al frente del proceso comentado: *En busca de Klingsor* (1999); *Las Rémoras* (1996), *Las Almas abatidas* (2000); *Amphitryon* (2000) y *Bolero* (1997).

Algunos críticos, curiosos profesionales de la destrucción sistemática de lo que otros hacen, se han atrevido a hablar mal de ellos en variadas ocasiones, sin darles al menos la opción de disentir. Han dicho que no configuran una generación, sino que son tan sólo un grupo de amigos que han querido llevar al ámbito de la literatura esa misma amistad. Quizás por lo anterior, Jorge Volpi a través de su personaje en la novela *El juego del Apocalipsis* señala:

- No obstante, me perturbaban o simplemente no me gustaban algunas características tuyas. La primera era su trabajo. Era crítica literaria. Cuando me lo reveló durante nuestra segunda cita (y a pesar de que

¹ Jorge Volpi (1968), Eloy Urroz (1967), Ignacio Padilla (1968), Pedro Ángel Palou (1966).



estaba embelesado con sus labios), le pregunté sin sarcasmo: “¿Y eso qué es? Tardó un par de horas en explicármelo. Se trataba de una tarea complicada y misteriosa, vagamente relacionada con la literatura, que aun hoy no he alcanzado a comprender del todo. Para entonces, yo estaba demasiado preocupado por saber cuándo iba a poder besarla como para expresarle mi verdadera opinión sobre su labor. Más o menos, ésta podría resumirse con la siguiente sentencia: “Lo que a mí me gusta, me gusta; y lo que no me gusta, no me gusta. Y las opiniones de los críticos me importan un comino.”²

En resumidas cuentas, sea o no una generación, sean o no políticos al servicio de “x” causa, se trata de un conjunto de mexicanos inquietos que han producido en un lapso no mayor de quince años una buena cantidad de novelas y algunos cuentos; han poblado el universo de esta literatura de obras renovadoras que pretenden decirnos algo.

En *Lateral*, revista de cultura, apareció publicado en septiembre del 2000, # 70 el denominado *Manifiesto del Crack*, integrado por cinco ensayos, los cuales, en su orden, fueron los siguientes: “La feria del Crack (una guía)” (Pedro Ángel Palou); “Genealogía del Crack” (Eloy Urroz); “Septenario de bolsillo” (Ignacio Padilla); “Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del Crack” (Ricardo Chávez) y “¿Dónde quedó el fin del mundo?” (Jorge Volpi).

Ofrezco en este ensayo el resultado de la lectura de una novela de Eloy Urroz: *Las almas abatidas*. Esta obra ha despertado en mí no sólo una profunda curiosidad que arraiga en el manejo de la diégesis por parte del narrador, sino también un deseo de analizar –en el marco crítico– algunos de los múltiples recursos utilizados por Urroz en el momento de contar su historia.

El primero de ellos, se relaciona con el manejo de la ficción autoral. Teodoro Benevendo, Jacobo Bauer y Ramón Urróstegui

² Jorge Volpi. *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos*, Barcelona, Plaza y Janés, 2001, p. 21.

quedan entronizados como autores y se entregan a la tarea de elaborar la Historia (con mayúscula) a los efectos de conducirse los tres en un mismo marco que los lleva a la entronización de una diégesis individual subsidiaria de la diégesis central. He revisado con atención crítica esta novela teológica y, a la manera homérica, he leído bajo un mismo título cuatro relatos.

Vayamos por partes. En primer lugar, Teodoro Benevendo narra su diégesis de dolor y su honda depresión al sufrir el abandono de Graciela. Graciela o Gachi como la llama frecuentemente el narrador, es la novia del personaje con quien por diversas y complicadas circunstancias no pudo o no quiso continuar. Lo único cierto que rescatamos de este marco de honda desesperación se relaciona quizás con una verdadera obsesión por parte de este autor narrador, quien sufre con tanta intensidad que por momentos se descubre al borde del abismo y del suicidio.

En segundo término, Jacobo Bauer –supuesto segundo autor– se hace cargo de la historia apenas iniciada por el primero de los nombrados, por Teodoro Benevendo. Jacobo es judío y a él lo debemos imaginar como un severo antagonista cultural de Benevendo, del cristiano, del asiduo católico que no nos deja olvidar la imagen de otro personaje de Eloy Urroz, me refiero al militante del Opus Dei, a Urbano, al ultra católico de *Herir tu fiera carne*. El narrador, en esta segunda parte, es preponderantemente omnisciente a diferencia del anterior que focalizaba desde la perspectiva interna fija. Si la voz autodiegética de Teodoro imponía su angustia al narrar, la voz heterodiegética de Bauer nos pretende conducir por la complicada trama y llevarnos de la mano hacia el desenlace múltiple que comentaremos en su momento.

En tercera instancia, Ramón Urróstegui, tercer autor, presenta bajo el velo metafórico bíblico denominado “Las bodas de Canaán” lo que aparentemente parece ser una historia diferente con personajes distintos. Pero, ¿cuál no habría de ser el asombro del lector cuando –a medida que avanza en la lectura– va comprendiendo nada menos que Jacobo Bauer es ahora personaje de la historia contada por Ramón Urróstegui? Este au-

tor —que es también personaje del relato contado por el judío— se disfraza doblemente: por un lado es Román en la historia aquí narrada y por otro es, quizás, el propio autor de la novela editada por Nueva Imagen.

Además y en el marco de la organización del relato, la primera parte de Benevendo no está dividida en capítulos; es un solo bloque al igual que la tercera de Urróstegui. La segunda parte de Bauer aparece dosificada en cinco capítulos y la cuarta del mismo autor ficticio se divide también en cinco apartados, pero en éstos continúa la numeración iniciada en la segunda sección, para dar así la noción de continuidad autoral.

Todo lo anterior nos ubica en un plano de intensa realización lúdica que, por un lado, me recuerda a Cortázar en "Continuidad de los parques"³ en donde el lector de carne y hueso de pronto se ve convertido en personaje fatal; también a Jorge Luis Borges en ese continuo entregarse al mensaje literario que en el fondo deploran y admiran: eterno juego de contrarios que arraiga en la irreverencia pecadora, en la profanación del inevitable mensaje escrito.⁴ De alguna manera la pluma de Virginia Woolf no deja de transparentarse aquí cuando en su novela *Orlando*, la autora juega también y rinde pleitesía a un encantador movimiento lúdico que subyuga al lector.⁵

Ahora bien, los temas presentados por los tres autores se resuelven en cuatro, debido a que Jacobo tiene a su cargo también la narración de la cuarta parte. Éstos son: las almas abatidas, la búsqueda, las bodas de Canaán y la transitoriedad y aparecen desarrollados en el orden autoral ya comentado.

³ Cortázar, Julio. *Final del juego*, 16ª. edición, Buenos Aires, Sudamericana, 1974, pp. 9-11.

⁴ Cfr. Jorge Luis Borges. *Obra completa*, dos volúmenes, Buenos Aires, Emecé, 1989.

⁵ Cfr. Virginia Woolf. *Orlando, una biografía*, trad. Enrique Ortenbach, Barcelona, Lumen, 1993.

Unos versos del salmo 33 de la Biblia⁶ nos proporcionan no sólo el primer bosquejo del apoyo intertextual amplio al que acude el narrador, sino también una fundamentación de carácter teológica que nos permite ubicar a Teodoro Benevendo en un marco de espiritualidad profunda. Los versos mencionados dicen:

Escucha el Señor al hombre justo
y lo libra de todas sus congojas.
El Señor no está lejos de sus fieles
y levanta a las almas abatidas.

Se nos autoriza a asumir así que el único consuelo para el hombre angustiado radica en la fuerza divina, posiblemente en la fuerza del amor no terrenal. Esas almas abatidas anunciadas en el contexto bíblico definen al hombre amarrado por sus pasiones y desesperado cuando no halla el camino apropiado.

Si nos ubicamos en el marco de la novela aquí presentada, curiosamente el último párrafo de la primera parte que corresponde a la historia de Teodoro Benevendo contada por él mismo, es la repetición del primer párrafo. Al leerlo parece que nos regresamos al comienzo, como la serpiente que en incansable devenir se muerde a sí misma la cola:

Señor, yo no soy digno de que vengas a mí, pero una palabra tuya bastará para sanar mi alma. Cada mañana al despertarme, antes de salir a las oficinas de la Procuraduría donde trabajo, y donde a la vez permito (obligatoriamente) transcurra con morosidad el tiempo orgánico de mi derrota, quiero decir, ese tiempo pernicioso obstinado en destruir mi organismo, lo repito, me lo digo a mansalva hasta cien veces, Señor, yo no soy digno de que vengas a mí, lo rumio en ayunas antes del café lo mismo que se aprende, sin querer y sin saber cuándo,

⁶ *La Biblia Latinoamérica*, XXIII edición, Madrid, Editorial Verbo Divino, 1995.



el pasaje de un rito siempre escuchado o una escueta clave que, de pronto, estoy seguro, surtirá su efecto consolador sin que lo note, su fuerza bienhechora, no lo sé, cualquier cosa, algo que por fin me salve del suicidio. [...] Sí, esas palabras tomadas de la liturgia resuenan en las cuencas de mis ojos aburridos de llorar o simplemente se sumergen y tocan los repliegues más necesitados de mi cuerpo. Graciela, se trata de una extraña voz que comprendo mejor que lo que a mí mismo me comprendo, un fuego silencioso, liminar, que ayuda a mi espíritu justo cuando ya no puedo, que sirve nada más para curarme ahora que tiemblo de dolor por el futuro incierto, ahora que me voy muriendo de dolor si recuerdo mi pasado reciente contigo y ahora que lentamente me consumo, necio y amedrentado, por culpa de esa tu pérdida inocente. Señor yo no soy digno de que vengas a mí, pero una palabra tuya bastará para sanar mi alma, esta alma abatida.⁷

La voz que cuenta los hechos conmueve hondamente al lector comprometido. No está demás señalar que este préstamo intertextual proviene del Antiguo Testamento bíblico y arraiga en la profunda significación lírica de éste; a su vez, el tercer autor aludirá a las bodas de Canaán y nos ubica así en el capítulo 2, versículo 1 del Evangelio de Juan, esto es, en el Nuevo Testamento del libro sagrado.

De la misma forma, Teodoro Benevendo –autor y personaje al igual que los demás– participa y expresa en su momento ideas religiosas que arraigan en la teología de la liberación tales como aquella explicación del infierno que le da a su amigo Ramón, el escritor, y que es contada por Jacobo Bauer, autor, desde la perspectiva heterodiegética, como ya quedó comentado. Esto último lo digo para corroborar el movimiento casi místico que se produce en el mundo interior del novio de Graciela; él avanza en una incesante búsqueda de paz interior.

Los temas desarrollados en el contexto de la historia contada por Jacobo Bauer son entonces: la búsqueda y la transitorie-

⁷ Eloy Urroz. *Las almas abatidas*, México, Nueva Imagen, pp. 41, 42.

dad. Por ende la problemática temporal se impone en este marco como una impostergable molestia profunda que orilla al personaje a la más honda desesperación.

La búsqueda tiene como personaje central –ya lo habíamos anunciado– a Teodoro Benevendo y su desesperada necesidad de entender qué es lo que ha pasado en su vida en los últimos años; más aún, el impostergable requerimiento por explicar a Graciela en el contexto de su propia existencia. Probablemente también a Maura, su primera novia, a quien abandonara para salir con Gachi.

La transitoriedad tiene como narrador a Ramón Urróstegui quien a su vez cuenta la historia de Teodoro. La cuenta de tal forma que llega a identificarse con él de una preconcebida manera, de una forma premeditada para –mediante un guiño al lector– indicarle que Teodoro Benevendo es Ramón Urróstegui aunque tal afirmación pueda parecernos prematura; lo es al menos en el terreno de la intensa pasión que une a ambos. Y así quien cuenta la historia de pronto se descubre inmerso en ella. Cito al respecto un pasaje que puede iluminarnos:

Repito, es la amistad y la extraordinaria comprensión que tengo de Teodoro (quien habla es Ramón) lo que me permite referirme a él de este modo sui generis, a veces penetrando en la intimidad de su cerebro y de sus sentimientos y transportando el relato a una primera persona camuflada y terminando por permitirme fusionar con él o aparentar que me fusiono. Mas el que vive y experimenta lo contado es siempre él, debe ser siempre él, y pido disculpas si en alguna ocasión el trasvase, el amaridamiento, la conjunción, el montaje, se hace inextricable e imposible de desenmascarar.⁸

En el orden del relato, descubrimos aquí un autor en el que se origina la anécdota, Jacobo Bauer (primer nivel); un narra-

⁸ *Ibidem*, p. 246.



dor en perspectiva de focalización interna fija que también es autor de la tercera parte, Ramón (segundo nivel), y un personaje que es autor de la primera parte y que al mismo tiempo y en el terreno simbólico se funde que con el narrador que cuenta la historia (tercer nivel).

Precisamente el Focalizador interno fijo mencionado cuenta la diégesis desde su particular enfoque; así la ve él.

A esta altura de la novela tenemos lo siguiente:

1. Teodoro Benevendo empieza contando su propia historia de amores contrariados.
2. Jacobo Bauer en la segunda parte explica a Teodoro y perfila la historia de amor de este personaje, a su manera, desde su punto de vista que es un punto de vista altamente comprometido porque él es el judío con quien Graciela intenta olvidar a Teodoro.
3. El propio Jacobo Bauer en la cuarta parte hace hablar a Ramón Urróstegui y lo obliga a contar la historia de Teodoro Benevendo.
4. Pero, hay más aún: Ramón Urróstegui en las Bodas de Canaán cuenta la historia de Jacobo Bauer y al hacerlo las cosas se complican y se ahondan. Narra la diégesis y aparece en ella un personaje denominado Román –máscara y disfraz de él mismo– este Román es también escritor (curiosa coincidencia) y descubre en el maletín de un amigo muerto el manuscrito de las bodas de Canaán, del cual se apropia. En éste los personajes que aparecen tienen que ver con Yaco, el judío: su hermano Mario y Fina, una mujer de quien Jacobo termina enamorado. Es cierto, además que Román no cuenta la relación entre Graciela y Jacobo; al lector le es dado asumir esta relación por el cúmulo de datos implícitos proporcionados por los narradores en el devenir del relato. Quizás por ello Ramón no desea ser Ramón sino mejor Román.

En fin, el tema de la transitoriedad aparece planteado y en él se puede observar el concepto de búsqueda a la manera

proustiana, porque es búsqueda desesperada del ser. Búsqueda al estilo Volpi, quien al ir tras Klingsor en la novela homónima va tras la propia justificación de un proceso demoníaco entronizado en el origen de todos los males. Teodoro quiere saber el porqué de su costo de lágrimas sin fin, quiere saber por qué abandona y al mismo tiempo desea no ser abandonado; quiere saber por qué la existencia lo ha castigado inmerso en su propia soledad existencial.

Transitoriedad que conlleva la noción de eternidad del instante, único concepto válido cuando comprendemos que la aburrida existencia humana no tiene comparación con el grito fáustico que reclamaba al minuto que pasa: "Detente, eres tan bello..."⁹

Deseaba que me recordaran lo que yo ya sé y ustedes ya saben y olvidamos diariamente: que la vida es transitoria y que lo único que nos llevamos son esas cuatro o cinco horas en la playa, cogidos de la mano, felices, ingenuos, puros, sin apenas darnos cuenta.¹⁰

En resumidas cuentas, la novela del escritor mexicano aquí presentado se caracteriza por una prosa bastante complicada en cuanto al juego de la trama se refiere, complicación que nace de la necesidad de elaborar las condiciones de un universo narrativo y personal al mismo tiempo que esconde un elaborado planteamiento estético y conceptual que consideramos definitivamente bello, porque está dirigido a lectores inteligentes quienes en el momento de leer interactúan constantemente con el narrador.

Eloy Urroz es, en el contexto de este grupo de escritores, quien se encuentra a la cabeza del proceso creador que se han propuesto los jóvenes del Crack. Su versatilidad en el manejo

⁹ Cfr. Goethe. *Fausto*, cuatro tomos, trad. de Rafael Cansino Asséns, México, Aguilar, 1991.

¹⁰ *Ibidem*, p. 290.



de los diversos géneros –poeta, narrador, crítico...– lejos de ser un problema, como lo señalaba en lejana ocasión otro exégeta confundido de la literatura, resulta una verdadera ventaja que el escritor sabe explotar en los diferentes momentos de su desarrollo estético.

Bibliografía

- Biblia Latinoamérica*, XXIII edición, Madrid, Editorial Verbo Divino, 1995.
- Borges, Jorge Luis. *Obra completa*, dos volúmenes, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- Cortázar, Julio. *Final del juego*, 16ª. edición, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- Goethe, Johann W. *Fausto*, cuatro volúmenes, trad. De Cansino Assens, México, Aguilar, 1999.
- Urroz, Eloy. *Las almas abatidas*, México, Nueva Imagen, 2000.
- Woolf, Virginia. *Orlando, una biografía*, trad. de Enrique Ortenbach, Barcelona, Numen, 1993.

¿UNA BIOGRAFÍA NOVELADA O UNA AUTOBIOGRAFÍA? A PESAR DEL OSCURO SILENCIO DE JORGE VOLPI

Posiblemente la aparente dicotomía que se plantea en el título se resuelva en una radical exclusión de los dos términos polarizados, porque los elementos que conlleva el enfoque de una *biografía novelada* –en Volpi al menos– se resuelven en una novela que tiene por tema la vida de Jorge Cuesta, con toda la carga de ficción y transformación del material biográfico elegido para estos efectos. En cuanto al segundo aspecto, una *autobiografía* no sólo es el factor menos logrado en el desarrollo narrativo, sino que nos veríamos obligados a pensar en un Jorge Volpi contando su propia historia a través del reflejo que le permite observar la diégesis del otro Jorge. Esto resulta negado por el narrador–focalizador interno fijo con variados momentos de cesión de la voz narrativa a otros personajes– en las postrimerías de la novela en donde reconoce que todos sus intentos por ver su existencia a través de la locuras de Cuesta han fracasado y en donde reclama también su propia independencia de vida y acciones. Llega a decir allí que la controvertida mujer objeto y fin de sus pasiones –Alma– no puede ni debe recordarnos ni a Lupe Marín, ni a Natalia; sino que el grado de independencia que alcanza la ex novia del director de orquesta es tal que los términos del probable cotejo resultan descartados.

Todo lo anterior pretende adelantar en los hechos un desempeño crítico que nos autorizará a concluir si lo dicho es realmente así o, por el contrario, existen otros factores que deberían iluminarse de manera semejante. Iremos por partes.

Con cierto parecido al estilo de Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor*, la obra presenta dos diégesis simultáneas que se van desarrollando a medida que la trama narrativa avanza: por un lado, el narrador refiere el impacto que algunos acontecimientos de la existencia del poeta Jorge Cuesta han provocado en él, al mismo tiempo que busca semejanzas que les permitan observarse como si de un espejo se tratara —las diferencias vendrán después y formarán parte de las conclusiones del relato—. En otro sentido, nos cuenta su propia vida y los conflictos de pareja que la relación con una concertista de cello ofrece de una manera creciente.

El presente ensayo se centra en el análisis de los referentes que tienen que ver con Jorge Cuesta, el Jorge del recuerdo y de la ficción; es interesante observar de qué manera el narrador se preocupa por otorgar verosimilitud a lo contado documentando así que toda buena ficción debe apoyarse en elementos fidedignos tomados de la realidad. Por ello enfocaremos diversos elementos poéticos que emergen con todo el señorío que sólo la poesía sabe dar a medida que nos centremos en varios momentos de las sublimes locuras del hombre de la generación de los contemporáneos. Al mismo tiempo, no perderemos de vista la otra historia, la diégesis de Jorge y Alma; unido a la cual se ofrece la terrible obsesión del segundo de los nombrados en relación con la existencia y enajenaciones crecientes del primero de la historia.

Título

En primer término el carácter inter textual del título aparece documentado por el propio Jorge Volpi quien al final del libro en el apartado titulado NOTA establece que esa frase corresponde a una carta de Cuesta a Natalia Cuesta citada por Panabière en

Itinerario de una disidencia.¹ Más allá de esta condición prestada de la mencionada frase, lo que interesa es el valor poético que ésta conlleva y los diversos momentos en que es utilizada en la novela.

A su vez, la expresión “oscuro silencio” es una sinestesia² que otorga particular fuerza a la expresión; porque los elementos que se integran en la reunión de estos dos términos pertenecen a campos semánticos diferentes: lo visual, por un lado y por otro lo auditivo. Comentaremos a través de las cartas otros aspectos que tienen que ver con el valor conceptual de esta aseveración.

Inicio

La novela comienza diciendo: “Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces”³ Quien cuenta la historia lo hace en primera persona y debemos suponer que es Jorge Volpi, aun cuando las perspectivas del narrador que destacan en el relato nos obligarán a pensar más bien en un narrador focalizador interno fijo y nos harán borrar la imagen del escritor.

Hay desde este momento una búsqueda de identificación entre el Jorge que escribe y el otro; a manera de un juego especular el primero de los nombrados parece buscarse en las penas del segundo y se identifica con él cuando señala el referente del dolor elevado al cuadrado por la circunstancia ya señalada. A medida que avanzamos en la lectura de la novela nos iremos enterando cuántos son los factores que los aproximan. Ya quedó reseñado lo que al nombre alude; en segundo lugar ambos son poetas, aun cuando lo señala Urroz⁴ con acierto que el

¹ Jorge Volpi. *A pesar del oscuro silencio*, Barcelona, Seix Barral, 2001, p. 113.

² Sinestesia: Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales. DRAE, p. 2070.

³ Jorge Volpi. *Op. cit.*, p.11.

⁴ Cfr. Eloy Urroz. *La silenciosa herejía: forma y contra utopía en las novelas de Jorge Volpi*, México, Aldus, 2000.



narrador es un escritor fracasado que trabaja en una obscura oficina de burócrata; a pesar de esto decimos al menos que tienen en común los conflictos que a veces preocupan y acorralan a los que se dedican a la creación; en tercer lugar, a ambos les resulta muy difícil encarar y resolver el problema del amor; los dos tienen antagonistas más que parejas: Cuesta y Lupe Marín sin olvidar la figura de Natalia, hermana del poeta quien despierta en él sensaciones nada ortodoxas; Jorge, el narrador; y Alma, la ex novia de un director de orquesta borracho e intolerable. Y en cuarto término los dos viven una especie de obsesión por el futuro y en ese porvenir se yergue la muerte como una fuerza oculta que los atrae.

Las cartas

En el contexto del relato se integran tres cartas separadas temporalmente entre ellas y firmadas las tres por Jorge; tienen en común además la frase que da nombre a la novela con la cual se cierran en una manera secreta y misteriosa al transmitir el amor que quien escribe siente por la mujer receptora de la misiva. Ahora bien, surge un grave conflicto que también lo plantea Urroz en el libro mencionado: ¿Cuál de los dos Jorges escribe? Como consecuencia, ¿quién será la dama objeto del texto? Si bien la respuesta a ambas preguntas no forma parte de un contexto literario, sino más de una necesidad de explicar algo que por su propia naturaleza ni siquiera requiere ser aclarado. Esto último no implica excluir una propuesta al respecto que intente dar luz a alguna de las direcciones de los problemas planteados.

Desde nuestro punto de vista y en relación con estas cartas firmadas por Jorge no hay duda alguna que se trata de Cuesta y no del Jorge narrador. Es cierto también que en un texto literario los rasgos de verdad o fundamento en la realidad resultan a la postre devorados por la ficción que termina enseñoreada del relato. Pero pretendemos dar algunos elementos que otorguen un fundamento múltiple a nuestra hipótesis a favor del Jorge personaje del pasado. Vayamos por partes.

1. El escritor incluye unas notas al final del libro que ya hemos mencionado y de acuerdo con éstas las dos mujeres involucradas serían Lupe Marín —esto lo decimos por las citas textuales extraídas de cartas que Cuesta le envió a su amada— y su hermana Natalia por el *leit motiv* que da título al libro y que se reitera de manera anafórica al final de cada una de las tres cartas. Es verdad también que aquí aparece un conocido esquema volpiano que conduce al lector a confusiones y enredos; trampas que premeditadamente pone en el camino de aquel que se aproxima al texto con ansias de entender en el amplio sentido de la palabra. Que haya empleado con su hermana la frase “A pesar del oscuro silencio”, según queda fundamentado en la cita de Panabière, no significa que el Jorge narrador se la adjudique al otro Jorge, pero no ya dirigida a su hermana, sino ahora a la amada del pasado. No pretendemos excluir con esto la segunda opción: Natalia. Si incorporamos esta posibilidad sólo habría que aceptar lo poco ortodoxo de ésta al tiempo que deberíamos señalar la total tergiversación de los valores morales que forman parte de la tradición.
2. Hay alusiones contextuales de diversa índole que sólo pueden corresponder al Jorge de los contemporáneos, incluyendo algo tan pueril —confróntese la primera carta— como la referencia a la pluma con que escribe y a la tinta utilizada. Además, el contexto de desolación y amargura en que están planteadas las misivas corresponde al universo del poeta de los contemporáneos más que al de Jorge narrador. Este último se irá identificando gradualmente con aquél, pero nada hace suponer que la incorporación psíquica del otro llegue a tal extremo que escriba y sienta de la misma manera. Digamos que los retorcidos conflictos corresponden al mundo de Cuesta y la interpretación y lectura de éstos la lleva a cabo quien relata los hechos.
3. Increíblemente —es otro de los méritos del narrador de esta novela— ha conseguido diferenciar de tal modo el estilo de los dos Jorges que el de Cuesta —el Cuesta de Volpi y no el



Cuesta de la historia literaria— destaca por sus mayores logros poéticos y por un decir enajenado que el otro Jorge no puede y no quiere imitar. Cuando intenta remedar alguna de las poses del hombre que lo obsiona —recuérdese la escena protagonizada con Alma cuando ésta se encontraba en la ducha— pasa por un loco sin fronteras que fundamenta su enajenación en una pobre imitación del otro.

4. Por último, derivan de la lectura de las tres cartas rasgos sobresalientes que se caracterizan por un amor contrariado que conduce a la obsesión por el suicidio por parte de quien escribe. Este hecho que algunos llaman “heroico” en Cuesta es una de sus locuras; la que resultó suficiente para llevarlo al otro mundo; en el narrador no sucede así porque no se atreve a manejar términos tan radicales y que por su propio carácter asustan de sólo pensar en ellos.

Si nos detenemos a observar la eventualidad de que pudiera ser Jorge Volpi —el escritor— quien redactara las epístolas en cuestión, inmediatamente descartamos esta posibilidad basándonos en que este hecho implicaría abandonar el plano textual para incursionar en un terreno metaficcional como lo señala Eloy Urroz.⁵

Ubiquemos las tres cartas en el marco de la novela para posteriormente referirme a los valores poéticos imponderables que éstas presentan y desarrollan.

Primera carta. Capítulo 12 de la primera obra

La primera carta —la más hermosa sin duda— aparece en el capítulo 12 de la Primera Obra titulada “La seña de una mano”.

Comienza diciendo la carta del capítulo 12:

Te escribo esta carta aunque sé que no vas a leerla. Quizá por eso mismo me atreva a desafiar el silencio de nueva cuenta; por un mo-

⁵ Cfr. *Ibidem*, pp. 71-144.

mento me regocijé pensando que no tendría que volver a someterme a esta tortura; que una pluma no estaría otra vez entre mis dedos para verter insípidas gotas de tinta, pero no soy capaz de escapar al delirio (p. 45).

Observamos así que la carta está escrita en primera persona y dirigida a una segunda persona a quien no se conoce realmente como el sujeto emisor lo desearía. Arranca de un sentimiento de derrota que arraiga en el hecho de escribir a pesar de conocer el rechazo y la indiferencia de la otra parte. Pero esta indiferencia puede tener un carácter equívoco porque en la prosa de Volpi muchas veces los acontecimientos se suscitan de una manera completamente contraria a como lo expresa. No será entonces, “Te escribo esta carta porque sé que vas a leerla...” En fin, bajo este convencimiento asumido sólo en el ámbito del verbo crítico deducimos que él —Jorge— quiere transmitir una serie de conceptos que no deben ni pueden quedarse en su mundo interior destruyéndolo poco a poco. Es así que “se atreve a desafiar el silencio” cuando en verdad nunca pensó que volvería a tomar la pluma, ni menos que tornaría a manejar ese tráfico vacío de palabras que a nada conducen ni nada indican.

No resisto, como si no fuese yo, sino otro quien dicta estas líneas de dolor y sangre. Dios mío, cómo desearía poder decirle esto a alguien —incluso a ti— en lugar de tener que escribirlo. En verdad nada destruye como la escritura: aniquila la realidad cuando cree preservarla, la inmoviliza y agota cuando intenta rescatarla del olvido y el tránsito.

En cambio la literatura, falaz remedo de la memoria, está parálitica; formada a base de insatisfacciones, no resucita a nadie. Como el amor desde el inicio se encuentra condenada al fracaso. Lástima que lo descubriera tan tarde; ahora, aun sabiendo que es inútil, que por ella me condeno, no logro evitarla. Te escribo porque he decidido lanzarme al vacío: al menos en este caso no me atrapa la inercia. Será el único acto digno de mi vida: despeñarme libremente, arrojando la responsabilidad (pp. 45-46).



Continúa así el acto de libre expresión por parte del personaje en donde la situación límite del dolor y la angustia prevalecen. Estas líneas son “de dolor y sangre” y quien las escribe desearía decirlas y no tener que transmitir las por la escritura. Sigue una reflexión muy de Borges⁶ en torno a la escritura y la literatura. Todo lo que representa la experiencia de la escritura es vano e intrascendente. Señala que ésta destruye en lugar de construir, aniquila la realidad cuando cree preservarla, la inmoviliza y agota cuando intenta redimirla del olvido y el tránsito. Cuando el mensaje de los juglares fue rescatado por la pluma traicionera de los copistas,⁷ se perdieron largos siglos de improvisación y desarrollo en donde el verbo creador había volado libre de toda traba; a partir de este momento la escritura había logrado rescatar para la posteridad –de esto no hay duda– el fruto de la larga y heroica tarea de los juglares; pero, al mismo tiempo, había fosilizado el mensaje, le había cortado las alas sin permitir que el desempeño poético continuara ejerciéndose.

Por ello la literatura representa un arma de doble filo, porque a la par que autoriza al hombre a “realizarse”, a interactuar con su universo íntimo, lo amarra por diversas circunstancias y le impide “ser” en el más profundo de los sentidos. Bástenos analizar en detalle cada uno de los breves postulados anteriormente expresados para entenderlo mejor.

“Aniquila la realidad cuando cree preservarla”. En la dirección del ejemplo de los juglares citado *supra* se puede llegar a comprender el inmenso contraste entre la función que la literatura cumple al conservar el mensaje a través de los siglos, y la

⁶ “Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había hecho.” Cfr. Jorge Luis Borges. “El Aleph” en el libro *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2000, p. 178.

⁷ Cfr. “Decadencia de los juglares de gesta” (# 4 de la parte III) en Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1949, [Colección Austral # 300], pp. 241-263.

situación opuesta que resulta plasmada al conseguir que la oralidad acabe con toda la inocencia que conlleva su propia enunciación, y, sobre todo, con el poder fermentario⁸ que el lenguaje no escrito implica. Es como la levadura en la masa y permite que en cada momento de su enunciación el verbo poético agregue nuevos elementos y se enriquezca en su propio fluir. Podríamos decir a favor de la escritura que ésta si bien fija el mensaje, permite la aproximación de textos diversos que –como los críticos por ejemplo– autorizarán el crecimiento de lo aportado en primera instancia; pero, de todas maneras, en el plano oral este ejercicio de crecimiento continuo es mucho más intenso y espontáneo que en lo escrito.

“La inmoviliza y agota cuando intenta rescatarla del olvido y el tránsito”. La noción de “inmovilidad pensativa” ya había sido planteada por los futuristas cuando proponían la anulación del pasado en bien del futuro. Decían en el tercer postulado del Primer Manifiesto: “Hasta hoy, la literatura exaltó la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero.”⁹ A pesar del planteamiento extremo y discutible de esta tendencia, ya se hablaba de una contraposición de valores en el momento de medir la importancia de la literatura en confrontación con la

⁸ Con el deseo de fundamentar este concepto podemos recurrir a las nociones expresadas por Carlos Vaz Ferreira –filósofo uruguayo del siglo pasado– cuando en el prólogo de la obra aquí citada se plantea cuál ha de ser el momento propicio en que una o varias ideas deben cuajar en libros. Dice al respecto: “Concluir que sería siempre preferible el fermento al producto elaborado, fuera exagerar y falsear. Pero en verdad lo preferible sería que el público conociera a veces el pensamiento en los dos estados (y hasta en varios estados “antes de la letra”, además del definitivo). De eso, se utiliza todo, o lo que sirva.” (Carlos Vaz Ferreira. *Fermentario*, Buenos Aires, Losada, 1962, p. 17.

⁹ Primer Manifiesto Futurista publicado en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909. Cfr. [http:// ar.geocities.com/vanguardiasliterarias/manifiesto-futurista.htm](http://ar.geocities.com/vanguardiasliterarias/manifiesto-futurista.htm)

espontaneidad de ciertos actos que para ellos eran más gimnásticos que mentales. Pero estaba en germen la idea de fosilización del mensaje escrito en la que insiste Jorge personaje en el marco de esta carta.

Ahora bien, la posibilidad de decirle personalmente todo lo que ahora debe escribir está lejana no sólo por la distancia geográfica que los separa, sino también por la distancia de apreciación conceptual que los abisma.

Por ello, y este mismo contexto, incluye las reflexiones que siguen en directa relación con los temas de la búsqueda, el tiempo, la memoria, el amor, la muerte.

1. Búsqueda

En el marco de la enajenación que caracteriza al personaje central de esta diégesis continúan aportándose ideas muy individuales en donde la trascendencia de ciertos acontecimientos se ofrece como elemento central. "El sentido del mundo está en caminar"; se refleja así la noción de búsqueda opuesta por completo a la quietud y a la inmovilidad al igual que lo decían los futuristas antes citados. Todo cambia constantemente de acuerdo con la idea heracliteana del devenir constante de las cosas, el *Panta rei*¹⁰ y, al respecto, el mundo personal del poeta no podría quedar ajeno a ello. Esos cambios implican necesidades de revisión permanente, implican búsquedas nuevas y revitalizadas a cada instante.

2. El tiempo

Los instantes que le tocan vivir al hombre son irrecuperables y aunque el ser humano quisiera –a la manera fáustica– decirle al minuto que pasa "¡Qué hermoso eres, no te vayas, permane-

¹⁰ "corre". Cfr. Julián Marías. *Historia de la filosofía*, Madrid, Biblioteca de la *Revista de Occidente*, pp. 26-28.

cel!",¹¹ esto no es posible, porque nacemos y morimos "en un parpadeo". En cuanto a la probable reflexión en torno a las dimensiones temporales, queda claro que para Cuesta y por lo tanto también para Volpi a través de él, el presente no tiene mayor representatividad, porque se nos escapa de las manos a cada instante; el futuro se circunscribe en términos de espera; y si el presente no pudo darnos lo añorado, menos lo conseguirá el futuro. Parece ser el pasado el único refugio para la conciencia cansada del enamorado, pero lo es relativamente desde el momento en que recordar lo vivido implica volver a sufrirlo.

3. La memoria

Tanto sea el presente tema como el siguiente –el amor– están encadenados por las consideraciones que el personaje lleva a cabo en torno a la literatura. Dice: "En cambio la literatura, falaz remedo de la memoria, está paralítica". Ya habíamos señalado *supra* de qué manera esa falta de fe en el proceso creador que involucra a la literatura caracteriza determinados momentos de la prosa volpiana. Aquélla es apenas una engañosa imitación de la memoria. Nos enfrentaríamos así a la verdadera oposición entre apariencia y esencia. La disciplina que se vale de la escritura para su desarrollo se reviste de apariencias mentirosas y queriendo ser enorme, perfecta y universal se vuelve mediatizada y falta de sentido. En cambio, la memoria lo es todo, o al menos representa una estructura mucho más lograda en donde complicados procesos del mundo interior humano se manifiestan. La memoria rige el desempeño del individuo y es ella quien autoriza a la literatura como una manifestación inferior de la fuerza que sólo en ella tiene sentido y realidad. La literatura es producto del hombre y la memoria anida en el hombre y lo condiciona. Ésta se identifica con el pasado que como dimen-

¹¹ Johann Wolfgang Von Goethe. *Fausto*, México, Origen, 1985, p. 43.



sión temporal habíamos estudiado en el referente inmediato anterior. En fin, la memoria es y la literatura sólo *aparenta ser*.

4. El amor

Hablar del presente aspecto implicaría referirnos al contexto total de la novela aquí estudiada; sólo pretendemos analizar en el marco de la primera carta los alcances de este tema dominante que se identifica con la literatura en todo lo negativo que ésta entraña. Agrega el personaje: (la literatura) "Como el amor, desde el inicio se encuentra condenada al fracaso". Hay una absoluta falta de fe en ese sentimiento que une a la pareja destacando en él lo momentáneo por encima de lo eterno. Si la memoria quedaba circunscripta al pasado, el amor se afilia a un presente que lo desgasta a cada instante. Es obvia la concepción decadente —herencia decimonónica— que subyace en estos planteamientos. El amor se vive con intensidad creciente, pero también se devora a sí mismo y llega muy pronto al acabarse. Como notas distintivas del decadentismo de fines de siglo XIX señalamos un acentuado nihilismo y la búsqueda desesperada de otras alternativas cuando el amor fracasa. El nihilismo¹² se expresa mediante la negación de la escala de valores tradicionales y específicamente exterioriza un escepticismo en relación con la eternidad de la pareja humana; por supuesto, el matrimonio resulta ser una de las instituciones que se halla en absoluto retroceso. En cuanto a la búsqueda, ésta sí existe y domina al hombre en todo momento: él desea encontrar instancias diferentes a la tradicional que le permitan amar; si esto sucede en el reducido instante que le autoriza la vida, bien; pero si no acontece así, hallará en la muerte la auténtica realización. Esto nos lleva al apartado siguiente.

¹² Conectado con este tema, *cf.* mi libro *Nihilismo y demonios: la obra de Carmen Laforet*, Toluca, UAEM, 1997.

5. La muerte

Dice Jorge Cuesta: "Te escribo porque he decidido lanzarme al vacío: al menos en este caso no me atrapa la inercia". Emerge así la idea de la muerte y, específicamente la noción del auto aniquilamiento; ésta fue para el romanticismo la salida final y el decadentismo la adoptó como un medio válido para alcanzar en el más allá lo que no se consiguió en este "acá y ahora" mediatizado e intrascendente. La frontera entre la vida y la muerte resulta muy difícil de delimitar en la mayoría de los casos normales, pero para la visión rescatada por Volpi de "Los contemporáneos" esta frontera se vuelve copartícipe con uno y otro de los territorios circunscriptos y nos lleva a afirmar que la verdadera vida comienza después de la muerte. Recordemos los nocturnos de María Eugenia Vaz Ferreira estudiados anteriormente en el contexto de este libro y podremos constatar que este sentimiento de abandono y refugio en la muerte se hallaba impreso ya en las últimas manifestaciones del modernismo darineano.

El complicado universo individual de Jorge personaje lo lleva desde las frases más comprometidas y pletóricas de sentimiento que se expresan al comienzo de esta misiva, hasta los momentos más duros en donde siente la necesidad de comentarle que sólo la muerte le dará la paz que en ella no encontró. Y como si no fuera suficiente con esto, en lo que resta de esta epístola de amor contrariado y fatal le manifestará su absoluta falta de fe en el amor vivido; le expresará que todo ha dejado de ser entre ellos y que sólo la imagen de la destrucción final prevalece.

La carta continúa: "Te escribo porque he decidido lanzarme al vacío."

Lo peor es que te escribo y ni siquiera sé si te conozco. ¿Te amé? ¿A quién amamos? No a las personas, sin duda, sino a sus imágenes, las nebulosas siluetas que hacemos de ellas: a sus residuos. A fin de cuentas —el dolor lo prueba— sólo existimos para quienes nos aman o nos odian (p. 46).

Éstos son los términos en que se expresa el carácter conflictivo no sólo de una relación, sino también de una postura frente al mundo: ¿Realmente conocemos a aquellas personas con quienes convivimos a diario? Peor aún, en el contexto de la pareja, ¿estamos seguros de saber quién es verdaderamente este ser al que creemos amar? Volveríamos a las nociones de apariencia y verdad; y por ello, en donde domina la apariencia todo se nutre en un contexto de superficialidad desde el cual observamos cómo la verdad se aleja. Las palabras expresadas aquí son muy duras no sólo por la vacilación que se transparenta en la pregunta: “¿Te amé?”, sino también porque esta duda puede generalizarse a situaciones globales: “¿A quién amamos?”. Amamos a las “nebulosas siluetas” que fabricamos de las personas; amamos una imagen, una idea, pero al confrontar con la realidad las cosas cambian. En directa relación con esta noción, decía Laforet al respecto:

Es raro. Los encuentros con los seres que amamos son siempre una sorpresa. Nunca son estos seres, los muy amados, los mismos cuando los pensamos que cuando tenemos nuestra cara junto a la suya.¹³

Y, como resultado final, sólo somos para quienes fundamentan en nosotros el amor o el odio. De nueva cuenta se imponen los términos extremos que encajan perfectamente en el marco de una estética decadente. Existimos únicamente si somos pensados; el olvido implica nuestra muerte. Cuando Aquiles le dice a Héctor: “Héctor, a quien no puedo olvidar”¹⁴ vuelca sobre su enemigo todo el odio que lo ha perseguido en jornadas enteras e interminables; es éste un adecuado ejemplo de cómo podemos seguir siendo a través del odio del otro.

¹³ Carmen Laforet. *La mujer nueva*, Barcelona, Destino, 1956, p. 58.

¹⁴ Homero: *Ilíada*, trad. de Luis Segalá y Estalella, dos tomos, Buenos Aires, Losada, 1971, p. 121.

Queda así el sabor amargo, el dolor, la desesperación que otorga el desencuentro y, sobre todo, el no saber entender por qué suceden las situaciones de esa manera.

El desarrollo de su pensamiento continúa en la misma línea de apropiación conceptual cuando dice:

Quando convivimos con el ser amado, cuando lo vemos a diario, cuando somos capaces de adivinar sus pensamientos, el amor se desvanece y nos damos cuenta de que el otro no ha sido más que un pretexto. Pero no me importa, a estas alturas me da igual que seas una invención mía y no vayas a leer esta carta: de cualquier modo voy a escribírtela (p. 46).

La convivencia desgasta a la pareja. La inteligencia radicaría en matizar la relación para que fuera más duradera; pero a la postre sería igualmente breve. Agrega además: “El otro no ha sido más que un pretexto”; es terrible pensar, aunque se haga en términos decadentes, que la relación con el otro se concrete más como una necesidad que como una búsqueda profunda.

El motivo de la escritura regresa y va a expresar sus sentimientos mediante ella aunque la mujer amada sea tan sólo una invención. La duda metafísica continúa. “Somos” o “parecemos ser”. Hablamos con quien hablamos o sólo nos comunicamos con las sombras que son incapaces de responder, porque simplemente no existen.

Agrega: “Estoy poseído esta vez, nada mío puede negar a lo que me posee; me posee el amor a ti. Me da una resolución que tú puedes mirar, una lucidez que puedes sentir. Te toco, te veo, te toco y te veo en mí: yo soy de ti, fuera de ti no soy: déjame que me defienda de morirme. Deja que por un instante vuelva a hacerme de ti; que lo intente (p. 47).

Extrañamente el discurso parece tomar un derrotero distinto. Habla de la “posesión”, refiere al amor como algo existente y parece caer en contradicción con los elementos radicales ma-

nejados anteriormente. Pero tal oposición no existe, sino que se trata tan sólo de un vano intento por comprenderse y por amar a pesar de la distancia metafísica que la vida plantea.

El grado de existencia de un ser humano puede medirse en direcciones diversas; en el caso que nos ocupa el "yo" que redacta la carta se siente integrado a ese "tú", receptor y amante. La idea de posesión es muy clara: "Yo soy de ti, fuera de ti no soy". Si en un primer momento parecía dudar del amor, ahora se aferra a él como una tabla de salvación y vive la intensidad de "ser el otro". Existen en la relación de dos enamorados dos instancias básicas: la corporal y la espiritual. Físicamente los seres que se aman interactúan y concluyen siendo el uno del otro; más aún, sus cuerpos se vuelven uno solo. Pero para que esto sea totalmente posible se requiere también de la instancia espiritual; los cuerpos se entregan y llega un momento en que se desgastan en la relación; sólo con el fundamento espiritual pueden seguir siendo a pesar de las complicaciones del momento. Y para el personaje queda muy claro que la única opción de existencia en medio del desierto de su vida se encuentra en la impostergable unión con el ser amado. No perdamos de vista la concepción decadente expresada en esta carta; ello nos permitirá entender los vaivenes y ese deseo de apropiación que mucho tiene de premonitorio y nefasto aunque a primera vista parezca disfrazarse con los velos del amor.

Estoy llorando como nunca he llorado. Toda mi vida está llorando por ti. Perdóname, fui yo quien te destruyó, no el tiempo. Debía olvidarte, asesinarte, apartarte de mi cabeza. Tú y yo. Y vencí: de pronto dejaste de importarme. Quise entonces excluir de mi alma los sentimientos, siniestras llaves de puertas no deseadas, ápices de debilidad. Ellos nunca me explicarían el mundo. Me refugié en la inteligencia, ese frío tumor: con ella fabriqué un universo contingente, con leyes precisas, donde no hacía falta. El azar estaba prohibido; el amor, proscrito. Perdí de vista que, aun reinando, la inteligencia siempre permanece sola. Absolutamente sola. Perdóname, pues, esta carta: necesitaba escribirla y adquirir valor para la única conclusión posible, la conse-

cuencia extrema de mi vida y de mi obra. Infinidad de veces repetí que había que arrancarle al mundo los escasos jirones de verdad que nos muestra: ahora me veo precisado a desprender el más importante, el que puede justificar los demás, el que puede dar sentido al tedio y al dolor, a las risas necias y los olvidos puntillosos, a tu amor desvanecido y a esta carta que se pierde con mi sangre.

Amada, estás presente a pesar del oscuro silencio.

Jorge (pp. 48-49)

Concluye con ese llanto que inunda sus ojos. Pide perdón por no haber accedido a la fórmula perfecta del amor y regresa al tema de la separación y el rompimiento.

La inteligencia fue su refugio, pero a ella le llama "frío tumor". Y con ella precisamente llega a fabricar un universo contingente en donde la mujer amada no hacía falta. Regresamos así a los términos del alejamiento y separación en abierto contraste con lo expresado en la cita anterior y, al terminar la carta, parece que se ha liberado, parece como si la misiva formara parte de su catarsis individual.

La oración final lo define todo; define las contradicciones manejadas. A pesar de ese oscuro silencio que impera en su vida ella está igualmente presente. Posiblemente sea el amor o el odio que los une; no lo sabemos. Conocemos únicamente que esta terrible carta concluye con una despedida que se prolongará en las dos epístolas que siguen y de las cuales esbozaremos tan sólo los elementos necesarios para dar luz a la problemática decadente de Jorge Cuesta, personaje y, a la probable, sólo probable similitud que pueda existir con el narrador y a través de éste con el escritor.

Segunda carta. Capítulo 6 de la segunda obra

Escogemos tan sólo tres momentos para proceder al análisis, así como también para fundamentar los aspectos antes anunciados.

1. Me hallo aquí de nuevo, sometido a la angustia de lo imprevisible, vertiendo para ti las últimas gotas que me quedan de lucidez sobre estas páginas. Lo lamento, rompí mi promesa, el dolor ha sido más fuerte que yo; necesito decirlo, gritarlo aunque nadie me escuche, aunque nadie entienda, ni siquiera tú. Situación doblemente azarosa: por un lado muero y por otro tengo la secreta seguridad de haber vencido" (p. 72).

Los términos decadentes continúan prevaleciendo y sobre todo esa noción de ser y no ser al mismo tiempo. Así alude a una situación doblemente azarosa que se encuentra ubicada entre el morir y el triunfar. Los elementos antagónicos que parecen constituir un reiterado oxímoron hallan su justificación no sólo en los tormentos interiores del poeta, sino también en esa condición de "acabarse" paulatina –el fin de su dolor y de su existencia estaría dado precisamente por la muerte– que lo lleva –contradictoriamente– a la certeza de haber ganado. Entendamos en su justa medida este aparente contraste: si las situaciones vividas pueden medirse en términos nihilistas el triunfo se ha conseguido, porque allí está el resultado desde el instante en que el amor se convirtió en una verdadera tortura; y como consecuencia ha de morir amando a su manera. Se ha entregado a la –llamémosle por medio de un oxímoron– derrota triunfal. No puede dejar de ser un hombre "normal" cuando piensa en las contradicciones implícitas, pero al razonar como lo que es: un extraño a este universo, entenderá que todo ha sucedido de la mejor manera posible.

Conviene recordar aquí el fragmento de un soneto de Julio Herrera en donde expresa, de una manera semejante, un conflicto parecido:

Ya no te amaba, sin dejar por eso
de amar la sombra de tu amor distante.
Ya no te amaba, y sin embargo el beso
de la repulsa nos unió un instante...

Agrio placer y bárbaro embeleso
crispó mi faz, me demudó el semblante.
Ya no te amaba, y me turbé, no obstante
como una virgen en un bosque espeso.

Y ya perdida para siempre al verte
anochecer en el eterno luto,
–mucho el amor, el corazón inerte,–

huraño, atroz, inexorable, hirsuto...
Jamás viví como en aquella muerte,
nunca te amé como en aquel minuto!¹⁵

Y su doliente palabra continúa diciendo:

2. Por el momento soy dolor, desencanto, agonía; mientras no consiga atravesar la delgada barrera que me separa de la salvación me consumiré en el peor de los castigos: la incertidumbre. No entiendo adónde me dirijo, cuál sendero he tomado, aunque a estas alturas no es posible volverse atrás. Hasta que lo logre o fracase será imposible saber si he desperdiciado mi vida y mi inteligencia o si acaso no ha sido en vano (p. 74).

La identificación con la pena que lo recorre por dentro es total: "soy dolor, desencanto"; ese dolor deviene del acto de existir apegado a cánones que se resisten a ser como en verdad aparecen. Y por ello la incertidumbre se apodera de su alma mientras aguarda a la salvación. Dos fuerzas contrarias continúan vivas en él y están luchando por prevalecer aunque el poeta sabe que la conclusión sólo puede ser una; se retuerce en angustia metafísica sin retorno y muere viviendo.

¹⁵ Julio Herrera y Reissig. *Obras poéticas*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1966, [Colección de Clásicos Uruguayos, volumen 113], p. 112.

Por lo tanto regresa al tema del “triunfar” y concluye de una manera semejante a la carta anterior agregando el referente “oscuro rumor”, nueva sinestesia que recrea la noción de separación sufriente:

3. Por eso te digo y te repito que estoy a punto de triunfar. Veo lo que se prolonga en el tiempo esta sensación de vida y todo lo que tengo se carga de todo lo que voy a tener. La miro, casi puedo tocarla. Y creo que no voy a poder contenerla y viene más y más aunque cierre los ojos y no vea nada; aunque me distraiga de lo que veo y lo que toco; aunque me olvide de todo lo que siento. En nada se presenta en mí y me penetra. En lo más extraño, en lo más enemigo, la misma felicidad encuentro, que se dilata. Que el denso silencio trague al negro, oscuro rumor.

Amada, estás presente a pesar del oscuro silencio.

Jorge (p. 76).

Tercera carta. Capítulo 4 de la tercera obra

Comienza así:

Lo sabes perfectamente: hay pocas cosas que odie tanto como escribir, desgarrarme en frases que apenas siento mías. Reincido a pesar de las veces que te he jurado lo contrario; acepto que no puedo sustraerme a esta prueba, que antes de hundirme en el abismo de la inmortalidad debo saldar una última cuenta contigo. Lo he dicho antes: la confesión es la forma que he hallado para salvarme; cientos de palabras que sólo aguardan una tuya para reconfortar mi alma. Estoy tranquilo, en paz. Nada me preocupa ya fuera de los sordos gritos que lanzo sobre el papel. Poseo la confianza de quien se asume derrotado y ha decidido no buscar más, seguro de la imposibilidad del encuentro. O mejor: de su irreversibilidad, el asfixiante hecho que demuestra que no tenemos otra opción que la libertad del deseo. Advierto que nada de lo que te diga te enseñará lo que realmente hay en mí, pero al menos insisto en que detrás de las obsoletas oraciones descubras un sentido, un hálito de verdad. No excuso mi nulo poder de expresarme:

simplemente quiero que estés consciente de que me he esforzado al máximo: desde que empezó esta muda y condenada historia no he hecho más que tratar de hablar contigo. Mi cuerpo, mi voz, mis obras, estos mismos párrafos que te dedico únicamente han pretendido conversar. (pp. 102-103).

Los temas que ahora se abordan con una aparente seguridad de estar en lo correcto son:

1. El rechazo a la expresión por medio de la escritura. Parece contradictorio que un poeta sostenga precisamente esto; lo cual revela el hondo conflicto del creador más que el del amante. La palabra es un medio imperfecto para decirle a quien amamos nuestra verdad. Constituye un triste ornamento para las ideas; igualmente debemos usarla porque no hay otra forma de acercarse al “tú” que aguarda.
2. Va a saldar la última cuenta con la mujer amada antes de hundirse “en el abismo de la inmortalidad”. La confesión será la forma de salvación individual. Mediante esta manera de redención personal otorgada por la confesión, quien escribe se sentirá mejor y estará a la espera del perdón. Pero hacemos notar el referente: “hundirme en el abismo de la inmortalidad”; nuevamente es el poeta que habla con clara conciencia de trascender más allá de las fronteras de este universo contingente; aun cuando se trata de una inmortalidad doliente y dolorosa; es un abismo sin final.
3. Su espíritu se halla en paz. Esa tranquilidad profunda deviene en el marco de su concepción decadente decimonónica; su nihilista condición personal lo hace sentirse así porque no hubo ni habrá otra forma de vivir su amor y de morir su muerte.
4. La imposibilidad del encuentro se yergue como lo único posible. Los términos en contraste continúan dominando el estilo y la expresión de estas misivas; hay una certeza: nunca seremos el uno para el otro; y a la luz de ese conocimiento



inequívoco se debe continuar con la clara conciencia de haber alcanzado un logro doloroso.

5. Es preciso que ella descubra, más allá de la palabra, la verdad que subyace en lo no escrito, pero sí sentido. La esencia debe superar la apariencia que el lenguaje conlleva, y precisamente en esa profunda revelación que se dice sin palabras estará la única verdad.
6. El hecho de pretender tan sólo “conversar” con el receptor de la epístola se ubica como una doliente necesidad en donde la plática ha de llenarlo todo. Así de simple se yergue la conclusión. Lo demás se halla en la expresividad del silencio, en la motivación del amor inexistente, en la pena que se vuelve felicidad, en ese no entender qué sucede al igual que lo decía Herrera en el poema citado *supra*.

Esta tercera carta termina con la reflexión última en torno a los temas del tiempo y del dolor, el dolor de dejarlo todo y vivir o morir en plena y terrible soledad:

- Hay un modo de estar fuera del tiempo, de sobrepasarlo, de destruirlo; una manera de aplacar el placer que huye y la voluntad que se aleja.
- Ese es el fruto que del tiempo es dueño. Representa dejarlo todo, sacrificarlo todo, abandonarlo todo. Permanecer para siempre sin ti.
- Para siempre solo. Por la eternidad.
- Amada, estás presente a pesar del oscuro silencio.

—Jorge (p. 106).

Por lo tanto, en este final se toca el tema de la separación como única salida y aunque ésta sea la consecuencia inevitable de todas las reflexiones que se desarrollaron en el contexto de las cartas igual debe aceptarse como la conciencia en derrota sublime que nos debe acompañar —en soledad— por todo lo eterno que resta existir.

Conclusiones

Jorge Volpi, escritor se ha propuesto contar a través de Jorge, narrador la vida del poeta Jorge Cuesta llevando los elementos biográficos de ésta al terreno de la ficción. Desde el título se advierte el carácter intertextual que predominará en esta novela.

El estilo de la obra es bastante logrado y se apoya no sólo en referentes conceptuales, sino también en aspectos formales que a través de figuras retóricas diversas resalta los contenidos. Predominan los elementos sinestésicos, así como también los contrastes expresados de una manera acertada; el oxímoron plantea la unión de contrarios, la cual define uno de los rasgos sobresalientes del mencionado contexto.

Hay también una visión peculiar del amor en donde los términos decadentes prevalecen. Desde el inicio y a través de la identificación del narrador con el personaje comienza a elaborarse la trama.

Hemos analizado específicamente las tres cartas en el bien entendido de que quien las escribe es Jorge Cuesta personaje —así queda fundamentado—. En cuanto a la receptora de éstas se abre la doble posibilidad: Lupe Marín o Natalia. No hemos querido ser excesivamente dogmáticos al respecto y por ello preferimos dejar abierta la posibilidad que representaría una u otra. Explicamos en la p. 225 de este libro por qué podría ser Lupe Marín; pero queda latente la opción de que se tratara de Natalia asumiendo la problemática que se derivaría de esto.

En resumen, el texto de Volpi elabora una curiosa propuesta de novela confidente en donde se busca explicación no sólo al misterio infinito de la creación artística, sino también al amor que llega a tocar en la puerta de quien no sabe entenderlo ni vivirlo; o al menos, de quien lo entiende y lo vive a su manera.



Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang Von. *Fausto*, México, Origen, 1985.
- Herrera y Reissig, Julio. *Obras poéticas*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1966 [Colección de Clásicos Uruguayos, volumen 113].
- Homero. *Ilíada*, trad. de Luis Segalá y Estalella, dos tomos, Buenos Aires, Losada, 1971, p. 121.
- Manifiesto futurista de 1909.
- Marías, Julián. *Historia de la filosofía*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1980.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1949, [Colección Austral # 300].
- Quintana Tejera, Luis María. *Nihilismo y demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario de su obra)*, Toluca, UAEM, 1997.
- Diccionario de la Real Academia Española*. Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- Volpi, Jorge. *A pesar del oscuro silencio*, Barcelona, Seix Barral Biblioteca Breve, 2001.
- Vaz Ferreira, Carlos. *Fermentario*, Buenos Aires, Losada, 1962.
- Urroz, Eloy. *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México, Aldus, 2000.

CONCLUSIONES

Aunque nos parece redundante concluir sobre lo ya concluido, no obstante ello deseamos agregar una serie de reflexiones en torno a los autores y temas considerados en el presente volumen. Por lo anterior:

1. El análisis textual de la obra de poetas líricos representativos en la historia literaria latinoamericana del siglo XX –María Eugenia Vaz Ferreira, César Vallejo, Jaime Sabines y Octavio Paz– nos ha permitido descubrir temas coincidentes en muchos casos, v.g. la muerte, la soledad, la búsqueda; y en otros, temas que por su trascendencia definen maneras de pensamiento y presencias frente al mundo; a saber, el decorativismo religioso, la estética modernista, la intertextualidad.
2. Hemos observado con natural curiosidad crítica de qué manera las fronteras entre la literatura y otras manifestaciones sociales no aparece tan marcada como podría pensarse. Por ejemplo, los relatos de Borges y Arreola se mueven en medio de un universo intertextual, pero al mismo tiempo fluctúan de forma constante hacia lo lúdico; se integran así a una vieja tradición dentro de la literatura, renovada ahora como constante universal. Por otro lado, la significación ancilar del libro *Con y sin nostalgia* de Benedetti acerca los estudios

literarios a la política planteándose así una demanda radical ante los abusos del poder.

3. Nos aproximamos al universo de Gabriel García Márquez mediante un ensayo que refiere a determinados contenidos de su novela de 1985. Predomina en nosotros un sentimiento que arraiga en las nociones trabajadas por el colombiano de un modo muy acertado. Tales conceptos refieren a la muerte, la soledad, la existencia, el dolor; pero también aluden a la realización profesional, la estabilidad de la pareja, la búsqueda constante. En todos estos aspectos prevalece la idea de un hombre que lucha por subsistir en un mundo adverso.
4. Por último, los narradores mexicanos incluidos en el volumen fluctúan entre aquellos que podemos concebir ya como canónicos –el ejemplo es Carlos Fuentes–; otro de una reciente aceptación en el ámbito internacional –Jorge Volpi– y finalmente un autor que produce a espaldas de los premios o menciones –Eloy Urroz–. Es el fenómeno literario que orienta nuestras reflexiones y que pone al alcance del lector curioso una interpretación de múltiples microcosmos.

Luis Quintana Tejera
Noviembre de 2006

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*, trad. de Alfredo N. Galletti, México, F.C.E., 1986.
- Acosta, Osvaldo Crispo. *Motivos de crítica, cuatro tomos*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1965.
- Agustini, Delmira y María Eugenia Vaz Ferreira. *Los cálices vacíos y La isla de los cánticos*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968.
- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*, México, Espasa Calpe, Col. Austral # 1056, 1987.
- Amado, Jorge. "Dos palabras sobre Gabo", en *Homenaje a Gabriel García Márquez*, selección y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Siglo del Hombre editores, 1991.
- Arreola, Juan José. *Confabulario*, 10ª. edición, quinta reimpresión, México, Joaquín Mortiz, 1985.
- Balzac, Honoré de. *Eugenia Grandet*, dir. Equipo editorial J. Barnat, Barcelona, Nauta, 1990.
- Balzac, Honoré de. *Obras completas*, 6 tomos, trad. de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1975.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*, trad. y notas de Edmundo Gómez Mango, Montevideo, Banda Oriental, 1973.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1946.
- . *Rimas, leyendas y otras páginas*, Montevideo, Banda Oriental, 1969.



- Benedetti, Mario. *Con y sin nostalgia*, 13ª edición, México, Siglo XXI, 1990.
- . *La tregua*, 29a. ed., Nueva Imagen, México, 1994.
- . *Montevideanos*, Montevideo, 2ª. edición, Centro Editor de América Latina, 1968.
- . *Poemas de la oficina y del hoyporhoy*, México, Nueva Imagen, 1953.
- Berinstain, Helena. *Análisis estructural del relato literario*, México, Noriega, 1984.
- Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3ª. Reimpresión, Madrid, Gredos, 1983.
- Biblia Latinoamérica, XXIII edición, Madrid, Editorial Verbo Divino, 1995.
- Bollo, Sarah. *Historia de la literatura uruguaya*, dos tomos, Montevideo, Orfeo, 1965.
- . *El modernismo en el Uruguay, Ensayo estilístico*, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1951.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957.
- . *Obra completa*, dos volúmenes, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- Cortázar, Julio. *Final del juego*, 16ª. edición, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*, edición, introd. y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1961.
- De Bustos Tovar, José Jesús (Coordinador). *Diccionario de literatura universal*, Madrid, Anaya, 1985.
- Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, dos tomos, vigésima segunda edición, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- Dostoievski, Fiodor. *Obras completas, 4 tomos*, trad. de Rafael Cansinos Assens, México, Aguilar, 1991.
- Duvignaud, Jean. *El juego del juego*, trad. de Jorge Ferreiro Santana, México, F.C.E., 1982.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*, trad. de Juan Paredes, México, Cumbre, 1985.

- Franco, Jean. "La temática de *Los heraldos negros* o *Poemas Póstumos* en Américo Ferrari (Coordinador), César Vallejo, obra poética, varias ciudades, Colección Archivo, 1984.
- Fuentes, Carlos. *Agua quemada, cuarteto narrativo*, México, FCE., 3ª reimpresión, 1982.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*, 8a. imp., México, Diana, 1990.
- . *El amor en los tiempos del cólera*, 7a. impresión, México, Diana, 1990.
- . *Del amor y otros demonios*, México, Diana, 1990.
- Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- . *Umbrales*, 1ª edición en español, trad. de Susana Lage, México, Siglo XXI Editores, 2001.
- Goethe, Johann W. *Fausto*, cuatro volúmenes, trad. De Cansino Assens, México, Aguilar, 1999.
- . *Fausto*, México, Origen, 1985.
- Grinor Rojo. "El amor, la vejez y la muerte en los tiempos del cólera" en *Homenaje a Gabriel García Márquez*, Selección y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Siglo del Hombre editores, 1991.
- Gutierre Tibón. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, F. C.E., 1996.
- Herrera y Reissig, Julio. *Obras poéticas*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1966 [Colección de Clásicos Uruguayos, volumen 113].
- Homero. *Iliada*, trad. de Luis Segalá y Estalella, dos tomos, Buenos Aires, Losada, 1971, p. 121.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª. edición, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1961.
- Lope de Vega, Félix. *Poesías*, Buenos Aires, Losada, 1965.
- Machado, Antonio. *Poesías*, La Habana, Pueblo y Educación, 1983.
- Mariás, Julián. *Historia de la filosofía*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1980.
- Marinetti, Filippo. Manifiesto futurista de 1909.



- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1949, [Colección Austral # 300].
- Moreira, Rubinstein. *Sobre María Eugenia Vaz Ferreira*, Montevideo, Alfaro, 1968.
- Neruda, Pablo. *Antología fundamental*, Barcelona, Andrés Bello, 1997.
- . *Antología fundamental*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997.
- . *Residencia en la tierra*, 4ª edición, Buenos Aires, Losada, 1971.
- Novalis. *Himnos a la noche*, trad. de José María Valverde, introducción de José María Argullol, Barcelona, Icaria, 1977.
- Olea Franco, Rafael (Editor). *Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, El Colegio de México, 1999.
- Ortega, Julio. "La hermenéutica vallejana y el hablar materno" en Américo Ferrari (Coordinador) *idem*.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, México, F.C.E., 1987.
- . *Libertad bajo palabra, Calamidades y milagros (1937-1947)*. Obra poética I (1935-1970), Obras completas Edición del Autor, Círculo de Lectores, México, F.C.E.
- Poe, Edgar Allan. *Cuentos completos*, prólogo, trad. y notas de Julio Cortázar, dos tomos, México, Círculo de lectores, 1983.
- Proust, Marcel. *Por el camino de Swann I*, trad. Julio Gómez de la Serna, Madrid, SARPE, 1985.
- Quintana Tejera, Luis María. *Nihilismo y demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra)*, Toluca, UAEM, 1997.
- Rivera de la Cruz, Marta. *Intertexto, autotexto*, en revista *Espéculo* de la Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- Rodó, José Enrique. *Parábola. Cuentos simbólicos*, selección, prólogo y notas de José Pereira Rodríguez, Montevideo, Contribuciones Americanas de Cultura, 1953.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya de medio siglo*, Montevideo, Alfa, colección *Carabela*, 1966.
- Rojo, Grinor. *Diez tesis sobre la crítica*, Santiago de Chile, LOM, 2001.

- Rostand, Edmond. *Cyrano de Bergerac*, trad. de Vía, Martí, Tintorer, México, Espasa Calpe, 1994.
- Sabines, Jaime. *Otro recuento de poemas 1950-1991*, México, Joaquín Mortiz, 1991.
- Shakespeare, William. *La tragedia de Macbeth*, Tomo II, México, Aguilar, 1991 (Col. Grandes Clásicos).
- Tolstoi, León. *Ana Karenina*, prolog. de Fedro Guillén, México. Porrúa, 1999.
- Urroz, Eloy. *Las almas abatidas*, México, Nueva Imagen, 2000.
- . *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México, Aldus, 2000.
- Vallejo, César. *Poesía completa*, Puebla, Premiá, 1985.
- . *Los heraldos negros*, Buenos Aires, Losada, 1972 (Colección clásica y contemporánea).
- Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, RBA., 1995.
- Vaz Ferreira, Carlos. *Fermentario*, Buenos Aires, Losada, 1962.
- Volpi, Jorge. *A pesar del oscuro silencio*, Barcelona, Seix Barral Biblioteca Breve, 2001.
- Woolf, Virginia. *Orlando, una biografía*, trad. de Enrique Ortenbach, Barcelona, Numen, 1993.
- Zola, Emil. *Nana*, versión de L. Possamay, México, Editores Mexicanos unidos, 1983.
- Zorrilla de San Martín, Juan. *Tabaré*, Quito, Libresa, 1988.
- Zum Felde, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay*, tres tomos, Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, 1967.



Lírica y narrativa latinoamericana en el siglo XX, se terminó de imprimir en diciembre de 2006, en los talleres de Artes Impresas Eón, S.A. de C.V., Fiscales núm. 13, Col. Sifón, Del. Iztapalapa, C.P. 09400, Tels.: 5633 0211 y 5633 9074. <info@arteon.com.mx>. La edición consta de 1,000 ejemplares.

Ediciones EÓN, a través de *Pensares y Quehaceres. Revista de políticas de la filosofía*, en coedición con la Sociedad de Estudios Culturales de Nuestra América y la Asociación Iberoamericana de Filosofía y Política, celebra la presentación al público lector de su colección de textos titulada "Letra hechizada", misma que estará dedicada a la creación literaria en el contexto latinoamericano. Cuento, novela, crónica, testimonio y ensayo literario serán los géneros en los que se expresarán los autores latinoamericanos aquí convocados. La narrativa latinoamericana, su expresión siempre a contracorriente de las realidades culturales y políticas más opresivas que circulan por el subcontinente, es también uno de los archivos más completos de lo mejor de nuestra imaginación estética, una guía artística para comprendernos y aprendernos en clave literaria. Esta colección de creación literaria tendrá como propósito entregar a este archivo de la imaginación latinoamericana títulos imprescindibles y entrañables.



Este volumen de crítica literaria tiene como finalidad poner en contacto al lector con autores representativos del siglo XX latinoamericano a través de dos géneros literarios relevantes: lírico y narrativo.

En el marco de lo lírico Luis Quintana analiza de una manera exhaustiva la producción de María Eugenia Vaz Ferreira, así como también dos poemas de *Los heraldos negros* de César Vallejo, seguidos por una revisión crítica de composiciones poéticas escogidas de Jaime Sabines y Octavio Paz.

En lo que tiene que ver con la narrativa, el autor estudia en primer lugar a escritores de la talla de Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Mario Benedetti, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. En segundo término, se detiene en el análisis de dos creadores de reciente aparición en el marco de la literatura mexicana: Eloy Urroz y Jorge Volpi.

La condición versátil de Luis Quintana —poeta, narrador, ensayista, académico, autor de textos de redacción, ortografía, literatura y técnicas de investigación— permite que su prosa sea comprensible y clara sin apartarse por ello de las aportaciones verdaderamente relevantes en el contexto del quehacer literario.

Es un libro destinado no sólo a estudiantes de nivel medio superior y superior, sino también a todo lector interesado en el conocimiento de esta disciplina.

