

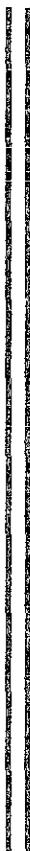
5



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES

"ACATLÁN"



¿BUITRE O ZOPILOTE?
LOS JUEGOS ENTRE EL SER Y EL PARECER,
LAS ANTÍTESIS Y LOS PARALELISMOS EN
EL CUENTO EL BUITRE DE RAMÓN J. SENDER

SEMINARIO TALLER
EXTRACURRICULAR
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE :
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPÁNICAS
P R E S E N T A :
MARÍA DEL PILAR DOPORTO SÁNCHEZ
HERRERA



ASESOR: MIGUEL ANGEL DE LA CALLEJA

ABRIL 2000





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	4
1.CONTEXTO	8
2. ANÁLISIS DEL CUENTO “EL BUITRE”	19
2.1 El relato como estructura	20
2.1.1 El nivel de las funciones	21
2.1.2 El nivel de las acciones	22
2.1.3 El nivel de la narratividad o discurso	23
2.2 Asuntos generales	28
2.2.1 Nudos y catálisis	28
2.2.2 Algunos asuntos relacionados con el nivel de las acciones	37
2.2.3 Algunos asuntos relacionados con el nivel de la narratividad	38
2.3 Las antítesis	40
2.4 Los paralelismos	42
2.4.1 El ser-parecer	43
2.4.2 El paisaje o espacialidad	46
2.4.3 Los actantes y los no diálogos	54
2.4.4 Las canciones	65
2.4.5 Las reflexiones	74
3. INTERPRETACIÓN GENERAL	77
CONCLUSIONES	86
BIBLIOGRAFÍA	92
APÉNDICE	95

Ramón J. Sender es un escritor importante para quien desee conocer acerca de la narrativa del exilio español. Este trabajo pretende estudiar concienzudamente un cuento del autor y mencionar algunos aspectos de su obra en general.

El cuento analizado se llama “El buitre” y pertenece a *Novelas ejemplares de Cibola*, libro que se editó en Nueva York, en 1961.

Encontré este cuento en la *Antología española de literatura fantástica* de Alejo Martínez Martín, editada en 1994 en Madrid. Me llamó la atención por su originalidad: un buitre haciendo profundas reflexiones acerca de la condición humana; las descripciones realistas y crudas en torno a las consecuencias de una guerra y el tono lírico de las canciones del buitre.

En México, Sender se ha convertido en un autor casi olvidado por críticos y editores; mi trabajo pretende, en la medida de sus posibilidades, volver los ojos hacia el estudio y conocimiento de su obra.

La narrativa de Ramón J. Sender de Marcelino Peñuelas fue un texto muy importante en mi investigación y más aún las *Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*, editado en Huesca, en 1995. El libro de José Marra López también me fue de utilidad, se llama *La narrativa española fuera de España (1939-1961)*.

Pretendo demostrar con el análisis que el cuento “El buitre” está sostenido en buena medida por antítesis, juegos *ser-parecer* y paralelismos.

Para lograr este objetivo, el capítulo de análisis se dividió en tres partes: un marco teórico, asuntos generales y una última parte, que corresponde al análisis de todos los elementos que sirven para probar la tesis. En asuntos generales se realiza un somero análisis de aspectos que son importantes de mencionar cuando se estudia un cuento; pero éstos, en realidad, no contribuyen para probar la hipótesis.

Sender, en muchas ocasiones, retomó textos que había publicado con anterioridad para modificarlos en algunos aspectos. Tal es el caso de “El buitre”. Sender publicó *Mexicayotl* en 1940, cuando vivía en México. El libro está compuesto por cinco relatos que giran en torno a figuras mitológicas de la época prehispánica y otros cuatro cuentos-fábula, cuyos personajes son animales y de alguna manera nos hacen reflexionar sobre la condición humana. En este último grupo hay un

cuento llamado “El zopilote”, que es el abuelo mexicano de “El buitre” que nosotros conocemos; es casi la misma historia salvo algunos detalles, el discurso es lo que cambia.

La primera parte del título de esta tesis: “Buitre o zopilote”, de ninguna manera anuncia un análisis comparativo de ambos cuentos. Más bien intenta reflejar los juegos *ser-parecer* del cuento.

Por cierto, el cuento “El buitre” está en un apéndice, al final de esta tesis; los invito a que lo conozcan.

Para concluir con la introducción, quiero reconocer la valiosa asesoría que me brindó el profesor Miguel Ángel de la Calleja para la realización de este trabajo; así como las enseñanzas de mis demás profesores del seminario: Dr. Rubén D. Medina, Dr. Raymundo Ramos, Mtro. Henoc Valencia y Lic. Gloria Hortensia Mondragón.

Siempre que se hable de la narrativa del exilio español se deberá mencionar el nombre de Ramón J. Sender como un importante representante de la literatura española del siglo XX.

Sender nació en Chalamera, Huesca, en 1901. Era el penúltimo año de la regencia de María Cristina de Habsburgo; para 1903 subiría al trono de España el rey Alfonso XIII. Su reinado fue testigo de grandes disturbios sociales: una sangrienta y larga guerra con Marruecos que inició en 1907; descontento social y huelgas que culminaron con la semana trágica de Barcelona en 1923, en la que grupos anarquistas mataron a jefes de fábricas, esquiroleros y policías.

Desde muy joven Ramón J. Sender se identificó con la gente humilde y sentía gran indignación ante las injusticias sociales, a pesar de proceder de una familia de terratenientes. A los diecisiete años ya publicaba artículos y cuentos en diferentes diarios madrileños. En 1922,

para cumplir con su servicio militar, ingresó al ejército y luchó en Marruecos durante dos años. Ya de vuelta en España se encontró con la dictadura del general Primo de Rivera (1923-1930), y Sender comenzó a trabajar en la redacción de *El Sol*, escribiendo artículos y revisando manuscritos y pruebas; trabajó en ese diario de 1924 a 1930.

Por la fecha de su nacimiento, Sender podría haber pertenecido a la generación de 1927. Sin embargo, por la naturaleza de sus escritos, no puede ser considerado como un miembro del grupo de Pedro Salinas, García Lorca, Alberti o Aleixandre. Al mencionar estos nombres es fácil recordar que fue esencialmente un grupo de poetas, que admiraba a Góngora y gustaba de la literatura española de los siglos de oro, y que además buscaba un arte nuevo, vanguardista.

La narrativa que se escribió durante ese período (1923-1931) fue de tipo vanguardista. Víctor Fuentes señala que los escritores como Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Pedro Salinas, Francisco Ayala buscaban olvidarse de la realidad político-social como respuesta a la crisis de valores. Era una élite literaria que escribía novelas experimentales:

Replegados en su individualidad,[...] ensayan la invención de nuevos principios: nuevas formas de vida y de novelar. Rechazan las formas novelescas tradicionales y aspiran a crear una nueva novela, basada en los descubrimientos científicos, tecnológicos y artísticos de la nueva época.¹

¹ Víctor Fuentes. "La narrativa española de vanguardia" en Francisco Rico y Víctor G. De la Concha *Historia y crítica de la literatura española Época contemporánea 1914-1939* (Tomo VII). Barcelona, Crítica, 1984, p 561

Las novelas de Benjamín Jarnés buscaban aproximarse al mundo del poema mediante una “manifestación sintética de la experiencia individual como un todo significativo, proyección del yo, ambigüedad”.²

Jardiel Poncela es otro narrador importante de los años veinte, cultivó el humorismo en novelas como *Amor se escribe sin hache* y *¡Espérame en Siberia, vida mía!*

Al final de la década de los veinte, la novelística española tomaría otro cauce muy distinto. La depresión económica del 29 afectó a todos los países, incluyendo España, y muchos escritores volvieron su mirada hacia la realidad social. Por otro lado el régimen socialista instaurado en Rusia, en 1917, despertaba la admiración de muchos intelectuales; ya que la monarquía había sido abolida junto con la propiedad privada y las diferencias sociales; además, el arte era promovido por el estado, mismo que auspiciaba la publicación de obras literarias.

Hauser señala que los años treinta son un periodo de “crítica social, de realismo y activismo, de radicalización de las actividades políticas y de la convicción cada vez más extendida de que sólo una solución radical puede servir de algo”.³

Ya en 1926 José Díaz Fernández y Joaquín Arderius, dos escritores de la novela social, en la tertulia de Valle Inclán, expresaban:

² *Ibid.*, p. 565.

³ Hauser citado por José R. Marra López. *La narrativa española fuera de España (1939-1961)* Madrid, Guadarrama, 1962 (Crítica y ensayo, 39), p. 36.

“Todos esos jóvenes seguidores del arte puro son traidores. Al huir de los problemas políticos sirven a los oligarcas.”⁴

Es en esta etapa cuando surge la novela social que buscaba crear conciencia sobre la realidad española. Eran escritos comprometidos que planteaban “la reproducción exacta de lo real, con todas sus injusticias, sus sufrimientos y sus vergüenzas”.⁵ Muchos de estos libros fueron meros panfletos y estaban dirigidos a todo tipo de lectores y no sólo a los intelectuales. Esta literatura mostró una progresiva politización.

La primera novela social de importancia publicada en España fue el *Blocao* de José Díaz Fernández, publicada en 1928. Desarrolla el tema de la guerra marroquí. Entre 1930 y 1934 se publicaron numerosas revistas que promovían este tipo de narrativa. *Nosotros*, *Nueva España*, *Octubre* son algunos de sus nombres. También se hicieron muchas traducciones de libros rusos. Nótese los títulos de algunas novelas: *Lenin en 1917* de Víctor Serge, *Memorias de un bolchevique* de Piatnisky.⁶

Imán (1930), la primera novela de Sender, es una de las mejores novelas de la época e incluso se tradujo a otras lenguas. El tema de *Imán* es la guerra de Marruecos y según sus críticos es una primera novela que no lo parece; quizá por la experiencia que tenía como periodista. Para Marcelino C. Peñuelas, esta primera novela es importante porque “las tendencias y direcciones de su obra posterior se encuentran ya fijadas unas e insinuadas otras; [...] lo realista, lo social e

⁴ Luis Fernández Cifuentes. “La novela social” en Francisco Rico y Víctor G. De la Concha *Op. cit.*, p. 640.

⁵ *Ibid.*, p. 646

⁶ *Idem.*

histórico se combinan orgánicamente con lo imaginativo, simbólico o poético".⁷

Sender participó en revueltas anarquistas y en 1927, a la edad de 26 años, estuvo en la cárcel Modelo de Madrid varios meses, a causa de sus actividades revolucionarias contra el régimen del General Primo de Rivera. A partir de esta experiencia escribe *O. P.* (1931), escrito en el que denuncia el sistema policial. En 1933, en Casas Viejas, una aldea de la provincia de Cádiz, unos campesinos se habían sublevado contra la segunda República y la respuesta del gobierno fue brutal y sangrienta. Sender, sin importarle el peligro, fue al lugar, como buen periodista, y denunció duramente los hechos en una serie de artículos que se publicaron en *La Libertad* y luego en un libro llamado *Viaje a la aldea del crimen* (1934). Después vendría *Siete domingos rojos*, novela reportaje sobre el anarcosindicalismo español. Hasta aquí podemos catalogar a Sender como novelista social que denunció las injusticias sociales de su momento histórico. Si se estudia su producción posterior, hay que matizar esta característica y agregar otras como la gran capacidad de invención novelesca que señala García de Nora⁸ y que se advierte con plenitud en novelas como *Mr. Witt en el cantón*, *El lugar del hombre*, *Epitalamio de Prieto Trinidad*, *El rey y la reina* y otras.

Es precisamente *Mr. Witt en el cantón* con la que Sender obtiene el Premio Nacional de Literatura en España en 1935. Es una novela

⁷ Ramón J. Sender. *Imán*. Pról. Marcelino Peñuelas. Barcelona, Destino, 1983.

⁸ Eugenio García de Nora. "El primer Sender" en Francisco Rico y Víctor G. De la Concha *Op. cit.*, p. 651

histórica y psicológica, que relata el movimiento federalista de Cartagena en 1873, durante la primera república.

Sender combatió en la guerra al lado de los republicanos y, fusilada su mujer, partió al exilio con sus dos pequeños hijos. Vivió en México de 1939 a 1942; posteriormente se trasladó a Estados Unidos, donde continuó escribiendo y trabajó como profesor de literatura española en varias universidades, murió en San Diego, el 16 de enero de 1982.

La obra senderiana es de difícil clasificación porque es muy vasta; la componen cincuenta y cinco novelas, nueve colecciones de cuentos, ocho obras dramáticas, diez libros de ensayos, tres libros de poesía y unos dos mil artículos periodísticos. Sin embargo, en términos generales, podemos decir que Sender cultiva el realismo y en éste deja un espacio para el elemento mágico. “Nuestra religión es el hombre” ha dicho Sender. Él se propone entender lo social-humano, lo universal-humano, lo irracional-humano; lo primitivo-humano y lo metafísico-humano. Su obra refleja una necesidad de comprender en profundidad al hombre en todos sus aspectos incluyendo tanto su magnanimidad como sus aspectos más despreciables.

A continuación menciono algunas de sus novelas: *Réquiem por un campesino español* (1960), *Crónica del alba*. Serie compuesta por nueve novelas agrupadas en tres tomos (1942 y 1966), *Los cinco libros de Ariadna* (1957), *La aventura Equinoccial de Lope Aguirre* (1964). En cuento tenemos: *Mexicayotl* (1940), *Novelas ejemplares de Cíbola*

(1961), *Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parabólicas* (1967).

Quizá el hecho de haber vivido la experiencia de la guerra⁹ predispone a Sender a manejarla como temática. En *Imán* y *Crónica del alba*, entre otros libros, nos relata asuntos sobre la guerra de Marruecos y la guerra civil española; sin embargo en “El buitre”, la guerra aparece como un telón de fondo y no se refiere a una en específico. Es un relato de gran fuerza: un zopilote desea encontrar carne humana; entonces, frecuentemente, el narrador y la visión del buitre nos enfrentan a la muerte.

Con esta técnica de distanciamiento, que es escoger un animal, pero no cualquiera sino un carroñero, Sender reflexiona acerca de la crueldad del hombre y el absurdo de la guerra.

Las técnicas del punto de vista¹⁰ inscriben al cuento en la narrativa del siglo XX y lo separan del realismo del siglo XIX. Sin embargo, tiene algo de fábula al tener por personajes a animales y llevar implícita una enseñanza. Cabe mencionar que entrelaza lo real con lo imaginario; tiene una descripción detallada del paisaje y del personaje muerto, misma que pretende apegarse lo más posible a la realidad, no importando lo cruda que ésta pueda ser. Por otro lado, lo imaginario pertenece al mundo del buitre, sus canciones con sus dosis de fantasía le

⁹ Aparte de haber participado en la guerra de Marruecos, Sender vivió muy de cerca la guerra civil española. Recordemos que en ella murió su primera esposa, la madre de sus dos hijos, y su hermano Manuel, que era alcalde de la ciudad de Huesca, y fue asesinado por los franquistas sin proceso ni una acusación concreta.

¹⁰ Se refieren al enfoque del narrador, que se puede situar en uno u otro personaje, en un momento dado. En el siguiente capítulo se explicará más a detalle.

dan un toque de lirismo al cuento y coadyuvan a dotarlo de una diversidad de elementos.

En libros como *Novelas ejemplares de Cibola, Epitalamio de Prieto Trinidad, y El rey y la reina*, Ramón J. Sender presenta un juego entre el ser y el parecer. Los personajes transitan en sus textos como en una gran sala con espejos de feria y logran convencernos de que son flacos y muy largos o gordos y chaparros y en el momento menos esperado, muchas veces a muy pocas páginas del fin del relato, se posan frente a otro espejo y ¡oh sorpresa! nos muestran la total antítesis de lo que nosotros creímos que eran.

En cuanto al título, *Novelas ejemplares de Cibola*, Kathleen Glenn señala las resonancias literarias e históricas. Por un lado, menciona los *exempla* medievales que enseñaban una lección moral como el *Libro de los ejemplos del conde Lucanor et de Patronio*; también Cervantes escribió sus *Novelas ejemplares* y al respecto comentaba: “Heles dado el nombre de *Ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar un ejemplo provechoso[...]. Sólo esto quiero que consideres: que algún misterio tiene escondido, que las levanta.”¹¹ Así son las novelas cortas y los cuentos que integran las *Novelas ejemplares de Cibola*, relatos de los cuales se puede extraer una enseñanza y cuyos párrafos contienen un “misterio escondido”.

Por el otro lado, los exploradores españoles buscaron las siete ciudades de Cibola en el norte de México; parece que la idea se remonta a los libros de caballería y algunas creencias indígenas se entretejieron

¹¹ Miguel de Cervantes Saavedra. *Novelas ejemplares* México, Porrúa, 1975 (Sepan cuántos, 9) p. 2.

y confirmaban su existencia. Eran siete fabulosas ciudades de plata y en su búsqueda muchos exploradores murieron de sed o de agotamiento. Las siete ciudades de Cibola resultaron ser, cuando mucho, agrupamientos de viviendas hechas de barro.¹²

Los españoles establecieron pueblos en el norte de lo que ahora es Nuevo México. Mary Vázquez comenta que estos pobladores sufrían un frío intenso en invierno y un total aislamiento el año entero, de tal manera que el gobernador de Santa Fe prohibía, como una de las condiciones básicas de su concesión de tierras, que los habitantes abandonaran el lugar sin su permiso formal; ya que temía que no volvieran jamás.¹³ A continuación transcribo una cita de Vázquez que se refiere a Cibola o a esa región del sudoeste de los Estados Unidos y que tiene mucho que ver con la narrativa de Sender, concretamente con sus *Novelas ejemplares*:

Esta tierra de extremos es una región donde no se aplican siempre las definiciones normales, donde los componentes de la realidad pueden ser a la vez una cosa y su contrario en una especie de juego de espejos que crea una realidad ambigua o contradictoria.¹⁴

Sender vivió en Cibola, es decir al norte de Nuevo México, de 1946 a 1962, era maestro en la universidad de Albuquerque. Vázquez expresa que Sender conoció bien el norte de Nuevo México y los pueblos de la sierra: La Española, Trampas, Las Truchas, Chimayó,

¹² Kathleen Glenn. "Nueva lectura de *Aventura en Bethania*" en *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995, p. 586.

¹³ Mary Vázquez. "América como texto y contexto en la cuentística del exilio de Ramón J. Sender" en *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995, p. 194.

¹⁴ *Idem*

2.1 El relato como estructura

La crítica literaria experimentó una gran transformación en el siglo XX. Antes los críticos literarios se perdían en aspectos de tipo histórico o biográfico; que si bien, estaban relacionados con la obra, no la estudiaban en sí.

Los formalistas rusos (Propp, Tomachevski) sentaron las bases de lo que sería este cambio de rumbo en lo que respecta a la crítica literaria. Por primera vez se entendió el texto literario como un conjunto de elementos dignos de análisis. Diferenciaron entre historia y discurso, aunque ellos les llamaron con otros términos. La historia se refiere a los acontecimientos que nos presenta el relato y el discurso es la manera como el narrador nos presenta esa información.

Posteriormente estudiosos como Todorov, Barthes, Greimas, Bremond, Genette y otros, con sus aportaciones, crearían lo que se conoce como análisis estructural del relato.

La estructura ha sido definida como “el conjunto de las relaciones latentes entre las partes de un objeto”.¹ Es decir que el crítico, ante el texto, analizará las partes que lo conforman y las relaciones existentes entre éstas. Piaget advirtió tres características de la estructura: totalidad, dinamismo y autorregulación.² Aplicado a la crítica literaria podemos decir que el texto es un todo. Es un universo en sí mismo. Es dinámico porque la narración es movimiento y se autorregula porque tiene sus propias reglas, que el crítico debe descubrir.

Barthes distingue tres niveles de análisis en el texto narrativo: el nivel de las funciones, el de las acciones y el de la narración. Mismos que “están ligados entre sí según una integración progresiva”.³

2.1.1 El nivel de las funciones

Las funciones son las unidades más pequeñas del relato y éste constituye un sistema donde se combinan dichas unidades.⁴

Barthes divide las unidades funcionales en funciones distribucionales e integrativas.⁵

Las funciones distribucionales (llamadas así porque se relacionan con otras dentro de su mismo nivel) constituyen el “hilo narrativo”, permiten los “encadenamientos”.⁶ Se dividen en nudos y catálisis.

Los nudos son “el resorte de la actividad narrativa” y además son unidades “esenciales, necesarias y suficientes para la identidad de la

¹ Cesare Segre. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Grijalbo, 1985, p. 51.

² *Ibid.*, p. 52.

³ Roland Barthes, *et. al. Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacán, 1998, p. 12.

⁴ Helena Beristáin *Análisis estructural del relato literario* 3ª ed. México, Limusa, 1990, p. 34.

⁵ Barthes. *Op. cit.*, p. 14.

⁶ Beristáin. *Op. cit.*, p. 34.

historia”⁷ (si alguno se suprime, ésta se altera). Es decir, que el conjunto de nudos es el resumen del desarrollo de la acción.

Las catálisis son expansiones descriptivas y ocupan el espacio narrativo entre los nudos. Según Barthes, pueden acelerar, retardar, volver a impulsar, resumir o anticipar el discurso.⁸ Son las descripciones detalladas, si suprimiéramos alguna se alteraría el discurso, pero no la historia.

Las funciones integrativas (llamadas así porque se relacionan con elementos de un nivel diferente) se dividen en índices e informaciones. Los índices son unidades que aportan significado acerca de los personajes. Los caracterizan de manera explícita o implícita. Es decir directamente o de manera encubierta, de modo que se advierte su sentido una vez que se ha avanzado en la lectura.

Las informaciones son los datos que sirven para situar espacial y temporalmente al relato.

2.1.2 *El nivel de las acciones*

Tanto este nivel como el anterior están situados en el plano de la historia.

Greimas acuñó la palabra *actante*, que significa el que actúa en un relato. Es un término más amplio que el de *personaje*. También creó las matrices actanciales con el fin de entender el papel que juegan los actantes con relación a otros. Esta clasificación consta de seis opciones

⁷ *Ibid*, p. 35

⁸ *Ibid*, p. 39

en las que pueden ser situados los actantes: sujeto, objeto, destinador, destinatario, adyuvante y oponente.

Sujeto es el agente que desea, ama o busca al objeto. Objeto es lo buscado por el sujeto. Destinador, poder capaz de conceder el objeto deseado al sujeto. Destinatario es quien se beneficiará si el sujeto obtiene su deseo. Adyuvante es quien ayuda al sujeto. Oponente es quien obstaculiza la tarea del sujeto.

2.1.3 El nivel de la narratividad o discurso

En el nivel del discurso se integran y adquieren sentido las formas narrativas de los dos niveles anteriores, es decir funciones y acciones.⁹ En este nivel se estudia la manera en que se ha expuesto la historia en el relato. Mismo que se ha definido como “la construcción de un mundo y, específicamente, un mundo de acción humana”.¹⁰ En el sentido que el relato refleja lo humano; no en otro, porque recordemos –como bien lo ha expresado Barthes– que el narrador y los personajes son seres de papel. Evidentemente quien lleva la batuta en la edificación de ese universo –que es el relato– es el narrador. Él lo ordena: decide cuánta información nos entregará acerca de los espacios, la temporalidad¹¹ y los personajes; también, cómo nos presentará dicha información y desde qué perspectiva.

⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰ Luz Aurora Pimentel *El relato en perspectiva Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI, 1998, p. 17.

¹¹ Pimentel señala que “el mundo narrado se inscribe sobre coordenadas espacio-temporales concretas que son el marco de toda acción humana” *Vid Idem*.

El narrador es “una ausencia a lo sumo una voz”. [...] “una abstracción hecha a partir del texto” ha puntualizado Óscar Tacca.¹² Es decir lo único que sabemos de él, por lo regular, es que nos cuenta una historia y cómo nos la cuenta. Con esto, sin lugar a duda, ya tenemos materia suficiente para entretenernos en un análisis literario.

La crítica literaria ha clasificado a los tipos de narradores. La primera pregunta que debemos hacernos es si el narrador está, o no, dentro de la historia o diégesis; es decir, si es un personaje o no lo es. En el primer caso será llamado homodiegético y podrá ser un narrador protagonista o un narrador testigo, cuando es un personaje secundario. En segundo caso corresponde a los narradores heterodiegéticos, éstos no son personajes.

A partir de la relación que exista entre el narrador y sus personajes en cuanto a la información o conocimiento que poseen, se dan otros elementos de clasificación. Si el narrador sabe más que sus personajes y logra penetrar en sus pensamientos se le llama omnisciente; si sabe lo mismo que sus personajes se le llama equisciente; si sabe menos que sus personajes se le llama deficiente.¹³ Como se habrá advertido es el narrador heterodiegético el que puede gozar de las tres opciones; porque un narrador personaje o homodiegético nunca será omnisciente.¹⁴

¹² Óscar Tacca. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos (Estudios y Ensayos, 194) p. 12.

¹³ Tacca. *Op cit*, pp. 71-72

¹⁴ Tacca ha puntualizado que en el narrador homodiegético aunque coincidan narrador y personaje, estas figuras se superponen, pero no se confunden. “El que habla en tales casos es, naturalmente, el personaje, y lo que dice concierne a su personalidad. Pero el tono y el concierto del discurso son obra de un narrador.” *Vid Ibid.*, p. 69.

Hemos dicho que el narrador es una voz narrativa, la más importante, pero no la única. Escuchamos las voces de los personajes cuando el narrador reproduce –de manera directa, indirecta o con el discurso indirecto libre– sus diálogos o pensamientos:

a) Hablamos de un discurso directo en los diálogos principalmente. El narrador introduce el discurso con un verbo (pensó, dijo), más dos puntos y guiones o comillas: *Ira dijo por fin: –Tal vez esas cosas no son para entenderlas con la razón.*¹⁵

b) El discurso indirecto es el más propio a la narrativa:¹⁶ *Y con voz temerosa, el niño balbuceó que no quería estar más allí.*

c) En el discurso indirecto libre el narrador dice lo que dijo el personaje “tratando de asumir la conciencia, y aún, en muchos casos, el lenguaje presunto del personaje, acercándose a él lo más posible –aunque sin prestarle la palabra”.¹⁷ Se caracteriza por la ausencia de guiones y comillas y los verbos: *pensó, dijo, respondió*, etcétera. El cuento “El buitre” tiene varios ejemplos de esta modalidad que se analizarán en su momento.

Los narradores de la novela decimonónica tenían la cualidad de ser omniscientes y omnipresentes. Eran como “Dios Padre”¹⁸ para sus personajes.

¹⁵ Ramón J. Sender. “La madurez del profesor St. John” en *Novelas ejemplares de Cibola*. Nueva York, Las Américas, p. 15.

¹⁶ El discurso directo es una gran aportación del teatro a la narrativa

¹⁷ Tacca. *Op. cit.*, 81

¹⁸ Julien Green citado por Tacca. *Op. cit.*, 76.

El siglo XX aportó nuevas técnicas narrativas; muchos autores rechazaron la omnisciencia del narrador y optaron por el uso del punto de vista. Recurso que algunos prefieren llamar perspectiva o visión del narrador, y que se advierte cuando un narrador nos cuenta la historia desde la mirada y la conciencia de uno o varios personajes. Así la perspectiva narrativa es una especie de lente o filtro que puede limitar, distorsionar o hacer subjetiva la información que nos presenta un narrador. Gérard Genette la ha definido como “una restricción de campo, que es en realidad una selección de la información narrativa”.¹⁹

La temporalidad y la espacialidad también son aspectos que se estudian en el nivel del discurso. A continuación se comentará su función e importancia.

La temporalidad es el lapso o periodo en el que se producen los hechos de la historia narrada. Las siguientes son algunas cuestiones relacionadas con el tiempo narrativo:

a) Orden. A nivel de la historia, los hechos ocurren en un orden cronológico; pero a nivel del discurso no siempre se respeta ese orden. Se ha llamado anacronías a las “rupturas causadas por una relación discordante entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético [el de la historia] y su orden en el tiempo del discurso”.²⁰ Las anacronías pueden ser analepsis, cuando se interrumpe el discurso para introducir acontecimientos anteriores a lo que se está narrando, o bien prolepsis,

¹⁹ Gérard Genette citado por Pimentel *Op cit.*, p 95

²⁰ Pimentel. *Op cit.*, p. 45

cuando los acontecimientos que se insertan en el relato son posteriores a lo que se está narrando.²¹

b) *Tempo* narrativo. También llamado duración temporal y es la relación entre la duración de los acontecimientos en la historia y el papel y tinta que ocupan al convertirse en texto narrativo. De esta relación surge el concepto de velocidad narrativa y de los ritmos del relato.²² Así pues, Genette advierte cuatro tipos de relación temporal entre “la duración de las acciones en lo enunciado, y la extensión del texto en su correspondiente enunciación”.²³

- 1) Pausa descriptiva. “Ritmo de máxima retardación en el que se detiene el tiempo de la historia.” Hay una extensión del tiempo del discurso.
 - 2) Escena. En ésta existe una concordancia convencional entre el tiempo de la historia y del discurso.
 - 3) Resumen. Aquí hay un ritmo de aceleración creciente: los acontecimientos tienen una duración mucho mayor en el tiempo de la historia que en el espacio que ocupan en el discurso.
 - 4) Elipsis. Trae consigo una mayor aceleración en el discurso narrativo; porque en él se ha suprimido una duración temporal de la historia.
- c) Consignación temporal. Es el modo en que el narrador deja establecido el paso del tiempo en el relato.

²¹ *Ibid.*, p. 44.

²² *Ibid.*, p. 48.

²³ Julien Green citado por Tacca. *Op cit.*, 76

- 1) Consignación precisa. Señala exactamente qué día, qué año o qué hora.
- 2) Consignación imprecisa. Es cuando no se puede reconstruir de manera precisa el tiempo transcurrido entre un hecho y el siguiente.

Por último, hablemos algo sobre la espacialidad. El espacio de una obra narrativa son los lugares concretos del discurso narrativo. El narrador es el que nos presenta los espacios: decide desde qué distancia describirá los espacios, o bien si presentará acercamientos que nos permitan ver detalles, también si centrará su perspectiva en uno o varios personajes. El narrador organiza toda esa información, y decide en qué cantidad, y de qué modo la presentará en el discurso.

2.2 Asuntos generales

2.2.1 Nudos y catálisis

Nudos	Catálisis
1. El buitre volaba	
	1. El narrador describe cómo le hubiera gustado volar al buitre, lo que veía éste y el paisaje.
2. El buitre dice: -tengo hambre.	
	2. Descripción en la que el narrador dice que el buitre había oído tiros la noche anterior y

	comenta la posibilidad de encontrar carne muerta, incluso, humana. Se hace hincapié en que es difícil encontrar un hombre muerto, olvidado a su suerte, y también en el deseo del buitre de comerlo.
3. El buitre oye volar a un esparver.	
4. Voltea para cerciorarse.	
5. Intenta alejarse.	
	3. El narrador nos hace saber que “sus alas proyectaban una ancha sombra sobre la ladera del monte”.
6. El esparver le dice que le espanta la caza con la sombra de sus alas.	
7. El buitre no contesta.	
	4. El narrador explica que el buitre no contestaba porque comenzaba a sentirse viejo y “la autoridad entre las grandes aves se logra mejor con el silencio”.
8. El buitre se “lanzó como una flecha fuera del valle donde cazaba el esparver”.	

9. “Voló largamente en la misma dirección.”	
	<p>5. El narrador nos informa que “era la primera hora de la mañana” y que había ruido de tormenta, aunque el cielo estaba despejado.</p> <p>Comienzan las reflexiones del buitre acerca de que “el hombre hace la guerra al hombre”.</p>
10. Volaba en la dirección del cañoneo lejano.	
	<p>6. El narrador nos comenta que abría el pico y el viento hacía vibrar su lengua y producía extraños zumbidos; también, que estaba contento y que cantaba. Reproduce la canción.</p>
11. El buitre avanza sobre otro valle.	
	<p>7. Descripción amplia del valle: está muy seco, aunque hay un arroyo; hay dos cabañas cuyas chimeneas están apagadas, en una de las puertas hay un esparver clavado y el buitre critica esas acciones de los humanos, también, huele el humo lejano. En conclusión: “aquel valle estaba limpio. Nada</p>

	había ni un triste lagarto muerto”.
12. Aparece una ardilla.	
	8. El narrador informa que la ardilla iba apresurada y que sería una buena presa para el esparver. Entre esta información expresa: “el buitre no cazaba, no mataba”.
13. El buitre quería volar al siguiente valle.	
	9. El narrador explica que no quería remontarse, sino buscar una abertura por donde pasar; que era viejo y se sentía cansado siempre a esa hora; que tenía miedo a estrellarse contra una barrera de rocas como le sucedió una vez a otro buitre viejo.
14. Halla la brecha por donde cruzar al siguiente valle.	
15. Se lanza por la brecha.	
	10. Narrador reproduce sus palabras: –Ahora, ahora... “No soy tan viejo”. Describe cómo fue la maniobra; expresa que al buitre le hubiera gustado que lo viera el esparver. Reproduce otra canción del buitre. Describe un valle más hondo y cómo el

	buitre disfrutaba el vuelo. Descripciones: se oía mejor el ruido de los cañones; había una casa, también, con su chimenea apagada; el valle estaba solo y silencioso.
16. Encuentra a un hombre muerto.	
	11. Descripción del cadáver.
17. Se deja caer verticalmente.	
18. Pero se detiene.	
	12. Descripción de cómo se detiene y aclaración de que el buitre tenía miedo. El buitre cuestiona al hombre. Descripciones del espacio, del cuerpo humano y de los movimientos del buitre.
19. El buitre vuelve a bajar, pero...	
20. Se detiene antes de tocar el piso.	
	13. El buitre se dirige al hombre y reflexiona sobre la condición humana. Descripciones del olor del cuerpo.
21. Bajó un poco más.	
	14. Observa el cuerpo quieto, "pero las

	sombras se movían”. El buitre le habla al hombre muerto.
22. El buitre “descendió un poco más, en espiral”.	
	15. Descripción de las sombras en el cuerpo. El buitre lo observa, le habla. Se menciona el fragor de los cañones lejanos, y que el viento movió el pelo del hombre.
23. Vuelve a subir el buitre porque algo se movió.	
24. El buitre se da cuenta que había sido el viento.	
25. Se posa en un lugar próximo para observar desde un punto fijo.	
	16. Se narra algunas acciones del buitre. Le habla al muerto varias veces. Descripciones del espacio y del cuerpo. El buitre observaba y se calentaba con los rayos solares. Se informa que la guerra se iba al valle próximo. Estaba solo.
26. Atraviesa el valle un caballo.	
	17. Descripción de caballo.

27. El buitre se acerca hacia el muerto en un vuelo pausado	
28. Retrocede.	
	18. Se narran algunas acciones del buitre y éste le habla al muerto.
29. Se acerca más.	
30. Retrocede un poco.	19. Se vuelven a oír explosiones lejanas. Descripción de cómo los insectos al lado del buitre eran sacudidos por las explosiones.
31. El buitre camina alrededor del cuerpo.	
	20. Descripción del cuerpo. Le habla el buitre al muerto.
32. El viento levantó el pico de la chaqueta del hombre y el buitre saltó al aire.	
	21. Descripción del cuerpo y el espacio.
33. Bajó un poco.	
	22. Descripción del cuerpo y el espacio. Le habla el buitre al muerto.
34. Se dejó caer hasta rozarlo con un ala y volvió a remontarse.	

35. Bajó y fue a posarse a una distancia muy corta.	
	23. El narrador hace hincapié en que quería acercarse más, pero no se atrevía. El sol cubría todo el valle. Descripción de los rayos del sol en el cuerpo y de los ojos llenos de luz.
36. El buitre está seguro que está muerto.	
37. El buitre salta en su pecho.	
	24. Descripciones y aclaraciones del narrador. Diálogos del buitre al hombre muerto.
38. Y el buitre comenzó a devorarlo.	

El análisis de los nudos nos permite dividir la historia en dos partes: la primera parte corresponde a la búsqueda del alimento deseado (del primer nudo al quince); la segunda empieza cuando aparece el hombre muerto y termina cuando lo devora (del nudo 16 al 38).

La primera parte está regida por los dos primeros nudos de la siguiente manera: el buitre vuela (horizontalmente) atravesando dos valles y llega al último (aunque haya otros nudos y pasen otras cosas y acciones, el buitre no deja de volar); por otro lado, tiene hambre y ésta

es la causa que mueve la historia hacia delante. Los nudos del tres al quince señalan el avance del buitre por los distintos valles y el encuentro con otros dos animales.

En la segunda parte del cuento cambia la manera de volar del buitre: ya no lo hace sólo horizontalmente, sino que frecuentemente desciende en el aire o vuela en círculo; además ya no vuela todo el tiempo, observa desde lugares fijos. Al estudiar los nudos se advierte muy claramente un patrón de conducta, que se repite unas siete veces, y consiste en que el buitre se acerca al hombre muerto para retroceder luego. Lo que conlleva un retardamiento de la historia. Esto se puede observar del nudo 17 al 35, con excepción del nudo 26 que corresponde al encuentro con el caballo. En esta última parte, los nudos más importantes son los siguientes: el buitre encuentra a un hombre muerto (nudo 16); está seguro que está muerto (nudo 36); salta sobre el pecho del hombre (nudo 37), y comienza a devorarlo (nudo 38).

Por otro lado las catálisis que se agrupan en la primera parte van de la primera a la décima. Se caracterizan por las descripciones de lo que va descubriendo el buitre en los diferentes valles, por las reflexiones del buitre y por sus canciones.

La segunda parte del cuento tiene trece catálisis que corresponden a descripciones del muerto y del paisaje, a narraciones de acciones del buitre y a las reflexiones de éste y sus diálogos. Estas catálisis –al igual que los nudos “acercamiento-retroceso”– contribuyen a fortalecer esa técnica de retardamiento que exige el texto; porque en realidad el

asunto es muy sencillo: un buitre tiene hambre de carne humana; encuentra un hombre muerto, y se lo come.

Se puede decir que si contáramos el cuento mencionando sólo sus nudos, éste perdería mucho encanto. Son las catálisis las que dan sustancia al texto y mucho más material al crítico para realizar un análisis. Por este motivo, por ahora, no vamos a ahondar más en ellas; porque se intenta desmenuzar su sustancia en el análisis.

2.2.2 Algunos asuntos relacionados con el nivel de las acciones.

Por orden de aparición los actantes son un buitre, un esparver o gavián, un *chipmunk* o ardilla y un caballo.

El cuento gira alrededor del actante principal o protagonista que es un buitre; éste “sujeto” al inicio de la historia se encuentra separado de su objeto (comer carne humana), y al final consigue lo que se ha propuesto. Se opone a su deseo la dificultad de encontrar un hombre muerto y abandonado a su suerte. Una vez que ha hallado el cadáver, el obstáculo para lograr su objetivo es el miedo que el buitre le tiene al hombre. El destinatario es él mismo, es decir, el que se beneficia. El destinador podría ser en cierto modo la guerra; porque, según el cuento, era casi imposible encontrar un cadáver humano olvidado a su suerte. Por lo tanto la guerra podría representar el poder capaz de dar al sujeto su objeto.

El resto de los actantes: gavián, ardilla y caballo tienen un pequeño papel o función dentro del cuento. De hecho su presencia ocupa muy poco espacio “físico”, es decir, tinta y papel (apenas unas 250 palabras

[contando el antecedente que anuncia su aparición y la consecuencia de ésta]). Como estos asuntos serán analizados a detalle en otros apartados, no se desarrollarán sus matrices actanciales para no hacer un discurso repetitivo.

2.2.3 Algunos asuntos relacionados con el nivel de la narratividad.

El narrador de “El buitre” es heterodiegético (está fuera de la historia, no es un personaje). Es omnisciente porque sabe más que el buitre y además conoce sus pensamientos; sin embargo, es claro que con frecuencia narra desde la perspectiva del actante principal, es decir desde su campo de visión y desde su conciencia: “Encontrar a un hombre muerto era inusual y glorioso.”²⁴ Se entiende que para el buitre, pero el narrador no establece una diferencia entre su visión del mundo y la del protagonista. Esto se hace muy evidente si comparamos este fragmento con el de “El zopilote”: “Hallar un hombre muerto era para un zopilote contemplar de pronto su vida enaltecida por la gloria.”²⁵ Aquí sí, el narrador establece una diferencia entre él y el actante.

La diferencia de percepciones entre el narrador y el buitre se da a partir de que éste encuentra con el cadáver. El narrador, desde el primer momento, tiene la certeza de que el hombre está muerto:

²⁴ Ramón J. Sender. “El buitre” en *Antología española de literatura fantástica*. Ed. Alejo Martínez Martín. Madrid, Valdemar, 1994, p. 276. (Todas las citas del cuento analizado son de esta fuente, a partir de esta cita sólo se pondrá el número de página en el cuerpo del texto.)

²⁵ Ramón J. Sender. “El zopilote” en *Mexicayotl*. México, Ediciones Quetzal, 1940, p. 212.

Tenía el hombre las vestiduras desgarradas, una rodilla y parte del pecho estaban descubiertos, y el cuello y los brazos desnudos. La descomposición había inflamado la cara y el vientre. (p. 280)

La descripción no es minuciosa, con unos cuantos detalles significativos el narrador nos da una buena idea de la situación.

A diferencia del narrador, el buitre duda siempre de que el hombre esté muerto. Es tal su miedo ante el “animal humano”, que no deja de sentirlo hasta el último momento. Esto permite un retardamiento, el tiempo parece alargarse, lo que da lugar a las reflexiones del buitre y crea tensión. El *tempo* del cuento tiene una velocidad y un ritmo lentos, pausados. Así hay lugar para pausas descriptivas y alguna escena, como la que se da en el cierre del cuento.

“El buitre”, en general, es lineal: tiene un orden cronológico, excepto por una analepsis. Conviene destacar que es la única retrospectión del cuento y es la siguiente: “La noche anterior había oído tiros, Unos aislados y otros juntos en racimo.” (p. 276).

La consignación temporal no es precisa; sin embargo, el sol es un elemento que nos ayuda a establecer el tiempo en que se desarrolla la acción. Al principio del cuento el narrador nos informa que “era la primera hora de la mañana”; en el penúltimo nudo sabemos que el sol está en su cenit, es mediodía y “el sol cubre ya todo el valle”.

2.3 Las antítesis

Para Helena Beristáin la antítesis es una figura que contraponen unas ideas a otras, con mucha frecuencia a través de términos que ofrecen un elemento en común.²⁶

Barthes opina que la antítesis “tiene por función aparente consagrar (y domesticar) mediante un nombre la división de los contrarios, y en esta división su irreducibilidad misma. [...] Es el combate de dos plenitudes enfrentadas ritualmente como dos guerreros armados”.²⁷ Así en el cuento, combaten frente a frente la vida y la muerte. La vida de los parajes verdes, del arroyo, el gavián, la ardilla, el buitre se contraponen al valle seco y muerto, al hombre muerto y al caballo herido de muerte.

La primera antítesis en la narración funciona también como un indicio²⁸ o bien como una información que anticipa algo: “El buitre veía abajo llanos grises y laderas verdes.” (p. 276). Llanos y laderas se contraponen (lo bajo con lo alto), al mismo tiempo que tienen algo en común: nos hablan de una geografía. El gris contrasta con lo verde. Los llanos estaban secos, por lo tanto, eran grises; pero en las laderas había vegetación, estaban verdes. Lo verde y lo gris se contraponen porque según el contexto se refieren a la presencia y ausencia de vida vegetal. Es decir se enfrentan vida y muerte. Ésta antítesis nos adelanta que no todo será “gris” en el cuento, habrá “laderas verdes”.

²⁶ Helena Beristáin *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1988, p. 67

²⁷ Roland Barthes. *S/Z* México, Siglo XXI, 1992, p. 21

²⁸ En el sentido literal de la palabra: signo o señal aparente que informa sobre la existencia de algo.

Siguiendo con la misma línea, la descripción siguiente contiene algunos elementos antitéticos:

Rebasó lentamente una montaña y avanzó sobre otro valle, pero la tierra estaba tan seca que cuando vio al pequeño arroyo en el fondo del barranco se extrañó. Aquel valle debía estar muerto y acabado. Sin embargo el arroyo vivía. (p.276)

Esa tierra tan seca se contrapone al pequeño arroyo. Lo muerto de ese valle se enfrenta con el verbo *vivir* del arroyo. Arroyo significa movimiento y por tanto vida. Hace un momento, mencioné que habría “laderas verdes” en el cuento, que no todo sería devastación y muerte en el relato. El arroyo es un elemento positivo apenas visible entre tanta desolación.

Otras antítesis se refieren a informaciones relacionadas con el olor que desprendía el muerto:

Con la brisa llegó un olor que el buitre reconocía entre mil.
Un olor dulce y acre:
–El hombre. (p. 278)

Ese olor, “aroma” muy preciado para el buitre; el narrador lo define con dos adjetivos contrarios, con una antítesis. Es dulce y acre. Lo dulce lo hace ser un aroma agradable para el buitre, pero además es un aroma ácido, que pica al olfato.

Después el narrador nos dice: “Cada vuelta alrededor se hacía un poco más cerrada. A aquella distancia, el hedor –la fragancia– se hacía irresistible”. (p. 278). El buitre está sobrevolando el cuerpo del hombre muerto, que está en estado de putrefacción; el narrador menciona el hedor que produce esta circunstancia; sin embargo como una frase

explicativa, entre guiones largos, presenta a este hedor como una fragancia y además la califica con el adjetivo irresistible. La razón de ésta antítesis es que se enfrentan dos perspectivas, la humana y la del buitre. El hedor corresponde a la perspectiva del narrador y la fragancia, a la del buitre.

Para cerrar con las antítesis se mencionará que en el cuento “El buitre” se perciben dos tipos de presencias: por un lado están los animales, las plantas, los llanos, la brisa, el arroyo, el sol; por otro lado están la guerra, las cabañas y el hombre muerto. Se contraponen lo que pertenece a la naturaleza y lo que pertenece a lo humano. Hay una antítesis entre naturaleza y civilización. La presencia más importante del cuento en lo que respecta a la naturaleza es el buitre, quien se pasa el cuento preguntándose el por qué “el hombre hace la guerra al hombre”. Así la figura del buitre confronta al hombre, a la “civilización”; cuestiona la condición humana. El cuento resulta paradójico cuando el buitre, que es un animal, se vuelve reflexivo y, haciendo gala de cordura, critica la “bestialidad” del hombre.

2.4 Los paralelismos

El paralelismo –nos comenta, Todorov– está conformado por dos secuencias como mínimo, que tienen elementos semejantes y diferentes y gracias a esos elementos idénticos se acentúan las diferencias.²⁹

El buitre sobrevuela tres distintos valles, éstos espacios presentan paralelismos: tienen elementos semejantes y diferentes. Es importante

²⁹ Tzvetan Todorov “Las categorías del relato literario” en Roland Barthes *et al* *Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacán, 1998, p. 165

señalar que existen más paralelismos entre el segundo y tercer valle, porque el primero funciona como la presentación del actante principal y de las situaciones, que se desarrollarán en el texto.

2.4.1 *El ser-parecer*

Todorov advirtió que las acciones de los personajes pueden “aparecer como amor, coincidencia, etc., pero enseguida puede revelarse como una relación completamente distinta: de odio, de oposición, etcétera”.³⁰ Es decir, existe una diferencia entre lo que aparenta significar una acción y lo que realmente significa. A esta situación la llamó *ser-parecer*.

Se ha retomado esta terminología para adaptarla a las características del texto analizado. Esos juegos *ser-parecer* están muy ligados a las descripciones que hace el narrador y por lo regular en ellos se encuentran conjunciones coordinantes adversativas, como *pero*, *sin embargo*. Los juegos *ser-parecer* encontrados en “El buitre” son de tres tipos:

- a) Cuando el narrador va elaborando las descripciones según lo que va viendo el buitre.
- b) Cuando el narrador nos ofrece la descripción desde dos perspectivas visuales, la suya y la del buitre
- c) En algunos casos, el narrador simplemente describe el espacio y rectifica luego su apreciación.

³⁰ *Ibid.*, 174.

Aquí hay un ejemplo de lo que hemos denominado juego *ser-parecer*: “En un rincón del valle había algunos cuadros que parecían verdes, *pero* cuando el sol los alcanzaba se veía también que eran grises y color ceniza”. (p. 277). ¿Por qué al narrador le *parecen* verdes, en primera instancia, esos pedazos de paisaje? ¿Por qué no sabe, de antemano, el color exacto de los cuadros del valle? La respuesta a estas interrogantes nos las da el hecho de que pertenezca este ejemplo al primer tipo *ser-parecer*: el buitre va volando y primero ve esas partes del valle de un color; pero luego, conforme avanza, descubre que cuando el sol las alcanza son de otro.

Otro ejemplo de *ser-parecer* es el siguiente: “Su pelo bajo la nuca, parecía muy largo, pero en realidad no era pelo sino una mancha de sangre en la tierra.” (p. 280). Éste es una combinación de los incisos *a* y *b*; porque se menciona primero lo que percibió el buitre, es decir, el supuesto cabello del hombre caído; luego el narrador niega esto y rectifica que en realidad era sangre. Así obtenemos una descripción con dos perspectivas, la del buitre y la del narrador.

El siguiente fragmento ejemplifica muy bien el segundo tipo *ser-parecer*, es decir cuando se contraponen las dos perspectivas: la del buitre y la del narrador:

Bajó otra vez con un movimiento que había aprendido de las águilas [...] Y miraba. Algo en el rostro se movía. No eran sombras ni era el viento. Eran larvas vivas. Salfan del párpado inferior y bajaban por la mejilla.

—¿Lloras, hijo del hombre? ¿Cómo es que tu boca se ríe y tus lágrimas están vivas? (p. 281)

El narrador nos expresa lo que miraba el buitre: larvas vivas; sin embargo para el actante principal son lágrimas y lo que le parece contradictorio que, al mismo tiempo, el hombre ría. La boca del hombre está ya tiesa y quedó con una mueca, que el buitre interpreta como una sonrisa. Dicho sea de paso, el cuerpo está en completa putrefacción y las larvas vivas que salen de los ojos provocan en el común de los lectores una honda impresión.

Los juegos *ser-parecer* que se analizarán de aquí en adelante pertenecen al último grupo o inciso *c*.

La siguiente cita pertenece a la catálisis número cinco, cuando el buitre ha dejado el valle donde intentaba cazar el esparver: “Voló largamente en la misma dirección [...] y por el lejano horizonte había ruido de tormenta a pesar de estar el cielo despejado.” (p. 276). Hay truenos, pareciera que se avecina una de tormenta; pero la realidad es que no hay nubes. Esta aparente contradicción se resuelve si pensamos que posiblemente haya un parecido entre ese ruido y el que pudiera producir, a lo lejos, un combate. Esto se comprueba con la afirmación que hace el buitre en discurso directo y que es inmediatamente posterior a la frase comentada: “–El hombre hace la guerra al hombre –se dijo.” (p. 276).

En el tercer valle, justo antes de que el buitre encuentre el cadáver, en la catálisis número siete, el narrador hace la siguiente descripción: “Las nubes del horizonte eran de color de plomo, pero en lo alto se doraban con el sol”. (p. 278). ¿Por qué citar esta frase tan sencilla? En primer lugar, porque presenta ese titubeo tan característico:

“son, pero no son” y si todo es plumizo –los valles, el cielo, el humo de la guerra– resulta significativo que en lo alto, ahí donde no es completamente perceptible, haya sol. El mensaje es claro: aunque todo esté desolado, siempre hay un pequeñísimo rayo de sol. Esta es otra de las “laderas verdes” que prometí al principio.

2.4.2 *El paisaje o espacialidad*

Se pueden advertir varios paralelismos que tienen alguna relación con la espacialidad del cuento *El buitre*, y a continuación se analizarán.

“En la mayoría de los casos la motivación paisajística es la mirada y el punto de vista que el narrador delega en Viance u, ocasionalmente, en otro personaje.”³¹ Dice Collard al estudiar cómo funciona el paisaje en la primera novela de Sender.

Esto se aplica muy bien en el cuento “El buitre”; porque el narrador, al describir el paisaje, no nos expresa simplemente lo que había, sino lo que iba viendo el buitre; a continuación presentamos algunos ejemplos:

El buitre veía abajo llanos grises y laderas verdes.

... vio el pequeño arroyo en el fondo del barranco.

Vio dos pequeñas cabañas.

Vio correr un *chipmunk*...

Miró las rocas de encima y vio que la más alta estaba bañada en sol amarillo.

³¹ Patrick Collard. “Descripción y función del paisaje en *Imán*” en *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995, p. 200.

Examinaba el buitre una por una las sombras de las depresiones, de los arbustos, de los árboles.

Luego ladeó la cabeza y miró al hombre con un ojo mientras cerraba el otro con voluptuosidad.

Entonces vio el buitre que la sombra de la boca estaba orlada por dos hileras de dientes.

Y miraba. Algo en el rostro se movía.

Esto ayuda a corroborar la idea de que percibimos el paisaje desde los ojos del buitre y a su tiempo.

El narrador, desde el punto de vista del buitre, tiene una visión panorámica de los valles: “Subió más alto vigilando las distancias. Nadie, no había nadie en todo el valle.” (P. 278).

Marcelino Peñuelas advierte que en la prosa de Sender las descripciones nunca son ornamentales y están orientadas a la creación de un ambiente.³² Así el espacio en “El buitre” no es un mero marco de acción, sino un elemento integral del cuento. Está íntimamente relacionado con el tema de soledad y muerte del relato.

A lo largo del cuento, el buitre sobrevuela tres valles, el primero es un poco la presentación. Entre el segundo y el tercero se encuentran una serie de paralelismos: son parajes solos, secos; en el segundo hay dos cabañas y en el tercero “también se veía una casa y lo mismo que las anteriores tenía el hogar apagado y la chimenea sin humo”.

³² Marcelino Peñuelas *La obra narrativa de Ramón J. Sender*. Madrid, Gredos, 1971, p. 238

En ambos valles se escuchan los cañones de la guerra. Unas de las diferencias son la presencia de un arroyo y de algunos animales o incluso el hombre muerto que van apareciendo en los distintos valles.

A continuación transcribo algunas expresiones que refuerzan el ambiente de desolación de ambos valles:

Valle 2°	Valle 3°
Aquel valle debía estar muerto y acabado. (p, 277)	Le gustaba la soledad y el silencio del valle. En el cielo no había ningún otro pájaro. (p. 278)
La tierra estaba tan seca... (p. 277)	Nadie. No había nadie en todo el valle. Y la tierra parecía gris y muerta como el hombre. (p. 278)
Aquel valle estaba limpio. Nada había, ni un triste lagarto muerto. (p. 277)	El valle parecía nunca haber sido habitado. Había un barranco, pero en el fondo no se veía arroyo alguno. (p. 278)
	El valle parecía olvidado. (p. 280)

Nótese como se repiten palabras como *nada*, *ningún*, *nadie*, *ni*, *nunca*, *no*, que indican negación. El adjetivo *muerto* se repite tres veces. Este paisaje aunado a los actantes –que de alguna manera se dirigen hacia la muerte, a excepción del gavián del primer valle–³³ resulta completamente devastador.

³³ El bunte es viejo; el *chipmunk* “sería una buena presa para el esparver cuando lo viera”; el caballo está herido de muerte.

Tanto Peñuelas como Collard señalan la concisión de las descripciones de Sender en *Imán*. En el buitre no hay descripciones profusas del espacio, son más bien breves y sustanciosas: “Algunos árboles desmochados y sin hojas mostraban sus ramas quebradas.” Esta imagen, a pesar de su brevedad, expresa mucho del ambiente de desolación. Parece que la soledad y muerte que deja la guerra se había apoderado del lugar y qué más prueba de esto que el hombre muerto y olvidado en aquel valle. Aquel hombre, con sus “vestiduras desgarradas”, era un elemento más de ese paisaje de muerte: “El hombre caído entre las piedras era una roca más.” Así el hombre parece fundirse con la tierra:

Y la tierra parecía también gris y muerta como el hombre.
El pelo del hombre era del mismo color del polvo de los
arbustos. (p. 280)

La tierra, el polvo y el hombre están juntos, se parecen. Es como si estas citas sugirieran que tierra y hombre muerto son casi la misma cosa; lo que va muy bien con aquella frase que dice: “polvo eres y en polvo te convertirás”.

También repetidamente se advierte el uso de imágenes. Peñuelas explica que en la prosa senderiana “hay pasajes en donde se funden orgánicamente sensaciones visuales, auditivas y de movimiento, con un efecto sinestésico que comunica viva y dinámica plasticidad a lo descrito”.³⁴

³⁴ Marcelino Peñuelas. *Op. cit.*, p. 243.

Buen ejemplo de lo anterior es la siguiente cita de “El buitre”:
 “El viento llegaba lento y mugidor traía ceniza fría y hacía doblarse sobre sí misma a la hierba seca”. (p. 279). La frase tiene movimiento, imágenes auditivas (mugidor), táctiles (frías) y visuales; además el narrador no olvida mencionar que la hierba está seca, sin vida, como el hombre caído, como el esparver clavado en la puerta de la cabaña campesina o los parajes grises.

El viento es un elemento frecuente que le da dinamismo a estas descripciones: “La brisa producía un rumor metálico en las aristas del pico entre abierto.” (p. 278). Hay una imagen auditiva, pero al mencionar la brisa pensamos en movimiento y la brisa se siente a través del cuerpo.

Otra interesante imagen es la siguiente: “La brisa recogía el polvo que había en las rocas y hacía con él un lindo remolino.” (p. 279). Expresa movimiento y es una imagen plástica.

Sender sentía una pasión por los colores y la pintura, a ratos pintaba cuadros. Peñuelas señala que el color es importante en su obra.³⁵ En el cuento *El buitre* la mención de colores es significativa:

Llanos grises y laderas verdes. (p. 276)

Algunos cuadros parecían verdes, pero cuando los alcanzaba el sol se veía también que eran grises y color ceniza. (p. 277)

Las nubes en el horizonte eran de color de plomo, pero en lo alto se doraban con el sol. (p. 278)

Y la tierra parecía también gris y muerta como el hombre. (p. 278)

³⁵ *Ibid*, 245.

Miró las rocas de encima y vio que la más alta estaba bañada en sol **amarillo**. (p. 279)

El sol iba subiendo lento y **amarillo** (p. 280)

El color que predomina en el cuento es el gris que representa lo inerte: el polvo, la tierra, el hombre muerto y los arbustos secos. Contrastando con ese tono neutro, que es el gris, está la luz del sol, el amarillo.

El juego de luces y sombras resalta en el cuento “El buitre”. El sol es un elemento significativo y que se menciona varias veces: el sol descubre el verdadero color de los arbustos: “cuando el sol los alcanzaba se veía que eran grises también y color ceniza”. (p. 277). Por el sol, el buitre tiene la certeza que el hombre estaba muerto; porque sus ojos “estaban llenos de luz”, ya el hombre podía ver la luz del sol de frente.

La palabra sombra o sombras se repite trece veces a lo largo del cuento. El buitre está solo con su sombra, con las sombras que parecen hablarle al principio del cuento y con las que observa en la naturaleza y en el hombre caído.

“Y veía su propia sombra pasando y volviendo a pasar sobre la ladera.” (p. 278). Es una imagen visual, con movimiento, además el narrador nos hace hincapié que el buitre se veía a sí mismo a través de su sombra.

“Examinaba el buitre una por una las sombras de las depresiones, de los arbustos, de los árboles.” (p. 277). Observar es una característica de un ave de rapña, tiene que buscar su alimento.

El cuerpo del hombre seguía quieto, pero las sombras se movían. En las depresiones del cuerpo en uno de los costados, debajo del cabello había sombras sospechosas. (p.278)

Las sombras cambiaban de posición cerca de los brazos, de las botas. También las de la boca y la nariz que eran sombras muy pequeñas. (p.279)

Las sombras pueden moverse por efecto de la luz o porque el hombre tuviera algún movimiento, en dado caso que estuviera vivo, por eso son tan importantes para el buitre.

Otro paralelismo que se encuentra en el segundo y tercer valle es la presencia de una o dos cabañas:

Vio dos pequeñas cabañas. De las chimeneas no salía humo. **Cuando en el horizonte hay cañones las chimeneas de las casas campesinas no echan humo.** (p.277)

El narrador nos da una información, desde los ojos del buitre: *vio*. A continuación sigue un pensamiento del buitre en discurso indirecto libre (no va precedido del verbo *pensó* ni tiene dos puntos ni comillas), pero es evidente que el narrador ha tratado de acercarse a la conciencia del buitre. Es decir, lo que está en negritas es un conocimiento “empírico” del actante principal, al cual ha llegado por medio de la

experiencia. El buitre sabe que la guerra (cañonazos) es igual a chimeneas apagadas. No se ha preguntado la razón.

El buitre busca acercarse hacia donde está la guerra, ya que ésta implica muerte y la posibilidad de encontrar alimento. Las alusiones a la guerra están siempre como telón de fondo, nunca el narrador nos sitúa en el campo de batalla, pero la percibimos mediante imágenes auditivas principalmente. Están esparcidas a lo largo del cuento; en su mayoría son muy breves, y frecuentemente contienen el adjetivo *lejano*, el adverbio *a lo lejos* o alguna otra frase que conlleve esa idea. Varias se refieren a al ruido de los disparos de cañones:

Iba el buitre en la dirección del cañoneo **lejano**.

Del horizonte llegaba el fragor de los cañones.

El ruido de los cañones **se alejaba**.

A lo lejos se oían cañones.

Otras veces se combinan las imágenes auditivas relativas a la guerra con otro tipo de imágenes sensoriales:

El fragor de los cañones llegaba de la lejanía **en olas broncas y tembladoras**. (p. 279)

Volvían a oírse explosiones lejanas. Eran tan fuertes que los insectos volando cerca del buitre eran sacudidos en el aire. (p. 280)

En los dos ejemplos se remarca que el ruido de las explosiones llegaba de la lejanía; en el primero hay una metáfora (señalada en

negritas) que equipara el estruendo de los cañones que llegaba (imagen auditiva) con el movimiento del mar (imagen visual). Es una especie de sinestesia (metáfora que asocia sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales).³⁶ Además, las “olas broncas” sugieren un sonido. La segunda cita nos aclara que aunque eran lejanas, eran muy fuertes, ya que sacudían a los insectos que revoloteaban cerca del buitre. Esta última es una imagen visual.

En la siguiente imagen auditiva hay una sinestesia: “La noche anterior había oído tiros. Unos aislados y **otros juntos en racimo.**” (p. 276). Un racimo es un conjunto de frutos, es algo que podemos ver y tocar, en cambio la cita nos presenta un racimo de sonidos.

La última imagen alusiva a la guerra que presento no es auditiva, sino olfativa: “sólo llegaba el olor del humo lejano” (p. 277). La guerra está en los valles próximos y el buitre advierte una consecuencia de ésta, el humo. Y una vez más esta concisa cita contiene el adjetivo *lejano*.

2.4.3 Los actantes y los no diálogos

El cuento comienza así: “Volaba entre dos rompientes y le habría gustado ganar altura y sentir el sol en las alas, pero era más cómodo dejarse resbalar sobre la brisa.” (p. 276). El buitre opta por no hacer un esfuerzo, lo que es un índice implícito de vejez y cansancio. Esto se comprueba mediante la relación del buitre con el esparver de la que hablaremos más adelante. La cita anterior es paralela a otras dos que

³⁶ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética* 2ª ed. México, Porrúa, 1988, p 466.

nos menciona el narrador en el segundo valle: “No quería batir sus alas y esperó que una corriente contraria llegara y lo levantara un poco.” (p. 277). O bien, “Quería volar al siguiente valle, pero sin necesidad de remontarse y buscaba en la cortina de roca alguna abertura por donde pasar. A aquella hora del día siempre estaba cansado [...] Era viejo”. (p. 277). Luego, cuando por fin encuentra una abertura por donde pasar, le da tanto gusto que se pone a cantar, pero antes se dice a sí mismo: “no soy tan viejo”. Esta frase ya la he escuchado antes, se la oí al gringo de *Aventura en Bethania*, a Mr. Laner.³⁷ Y no es el único de los relatos de *Novelas ejemplares de Cibola*, en los que los personajes sean viejos o se sientan viejos.

Una característica del sentir del buitre es el miedo que se reitera de varias maneras. La primera vez que el narrador hace alusión a esto es cuando dice: “Temía que le sucediera como a otro buitre, que en su vejez se estrelló un día contra una barrera de rocas.” (p. 277). Pero el miedo mayor que experimenta el buitre es al hombre muerto: “Recordaba que la última vez que comió carne humana había tenido miedo también. Se avergonzaba de su propio miedo él, un viejo buitre.” (p. 279).

En el cuento “El buitre” hay muchos *peros* algunos se refieren a los juegos *ser-parecer* (son, pero no son); otros son meras aclaraciones: “Hacía años que no había comido carne humana pero no olvidaba su sabor.” El miedo le hace detenerse o retroceder al buitre lo que implica

³⁷ Ramón J Sender. *Novelas ejemplares de Cibola* Nueva York, Las Américas, 1961, p 176-220.

retardamientos en la acción. Éstos últimos van precedidos de la conjunción adversativa *pero*:

Veía el buitre un hombre inmóvil [...].Se dejó caer verticalmente. **Pero** mucho antes de llegar al suelo volvió a abrir las alas y se quedó flotando en el aire. El buitre tenía miedo. (p. 278)

Quería acercarse más, **pero** no podía. (p. 280)

Quería acercarse más, subir encima de su vientre, **pero** no se atrevía. Ni siquiera se atrevía a pisar la sombra de sus botas. (p. 281)

Los *peros* parecen frenos que detienen el desarrollo de la acción; sin embargo no son ellos los que retardan los acontecimientos, sino el miedo del buitre.

Hay una descripción detallada de la reserva con que el buitre se acerca al cadáver. Lo observa siempre desde arriba, primero desde el aire: “Se puso a volar en un ancho círculo alrededor del cuerpo del hombre.” (p. 278). Esta imagen es muy característica, quién no ha visto volar a buitres en círculo alrededor de su presa.

Después lo observará desde la altitud de unas rocas. Luego se aproximará siempre un poco para retirarse posteriormente con suma cautela:

El buitre se dejó caer con un vuelo pausado. Antes de llegar frenó con la cola, alzó su pecho y se dejó caer en la tierra. Sin atreverse a mirar al hombre retrocedió, porque estaba seguro de que se había acercado demasiado. (p. 280)

Bajó de la roca, se acercó al muerto y cuando creía que estaba más seguro de sí un impulso extraño le obligó a tomar otra

dirección y subir sobre otra piedra. Más cerca que la anterior eso sí. (p. 280)

Viendo que el hombre seguía inmóvil bajó y fue a posarse a una distancia muy corta. Quería acercarse más [...], pero no se atrevía. (p. 281)

Y se aproxima cada vez más al muerto hasta ver detalles que antes no percibía como la mano derecha que “se clavaba en la tierra como una garra”. Una vez más el narrador nos va proporcionando la información conforme la va descubriendo el buitre, por eso dice: “**miraba** las manos”; o “Entonces **vio el buitre** que la sombra de la boca estaba orlada por dos hileras de dientes” y que la parte inferior de la cara estaba cubierta por una “sombra azul”. (p. 280).

En la catálisis número dieciséis, entre un discurso directo del buitre y descripciones del hombre y del paisaje, encontramos centrado y en cursivas, como las canciones, un pensamiento del buitre: “Si es que comes del hombre / ten cuidado que sea en tierra firme y descubierta.” Parece como una sabiduría popular del buitre, en “El zopilote” era el principio de una canción de su juventud que no alcanzaba a recordar el actante, y el buitre se aseguró que así estuviera el muerto. Esta advertencia era una precaución para que cualquier buitre, en esa circunstancia, pudiera escapar volando rápidamente ante cualquier eventualidad.

La desconfianza del buitre hacia el hombre caído funciona como un retardamiento del desenlace del cuento y da tensión al mismo. Ese miedo podemos explicarlo a través de la siguiente frase: “El olor le

advertía que aquel cuerpo estaba muerto, pero era tan difícil encontrar un hombre en aquellas condiciones de vencimiento y derrota, que no acababa de creerlo.” (p. 278).

Hablemos de una de las desemejanzas que se encuentra en el primer valle. La presencia de un gavián marca la diferencia de este valle con relación a los otros. Para Todorov “todo personaje se define enteramente por sus relaciones con los otros personajes”.³⁸ “La concepción de los actantes de Propp es funcional, ya que los personajes se definen por las esferas de acción en las que participan”.³⁹ De estas citas podemos concluir que conoceremos a los actantes por sus acciones; ya que sus relaciones con otros actantes también entran en las llamadas acciones. Aunque también conocemos a los actantes por sus pensamientos.

A este actante-gavián le llama el narrador “esparver” que es un sinónimo poco común en México. El esparver tiene la función de darnos información sobre el buitre y de obligar a éste a cambiar de valle. El narrador reproduce en discurso directo las palabras del gavián: “-Cuello pelado -dijo el esparver-. Estás espantándome la caza. La sombra de tus alas pasa y repasa sobre la colina.”(p. 276). Este gavián es el único actante que de verdad le habla al buitre, pero aquél no le contesta. Nos explica el narrador que la razón es “porque comenzaba a sentirse viejo y la autoridad entre las grandes aves se logra mejor con el silencio”. (p. 276). Ésta es la función del gavián, gracias a su reclamo

³⁸ Tzvetan Todorov, *Op cit*, p. 171.

³⁹ Luisa Puig. *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*. México, Limusa, 1991, p. 81

obtenemos el dato, por primera vez –antes sólo era un índice implícito– de que el buitre comenzaba a sentirse viejo. También gracias al esparver, el buitre tiene la necesidad de cambiar de valle.

El buitre no le contesta lingüísticamente al gavián, aunque el mensaje de éste sí repercute en la acción de retirarse del valle, por parte del oyente. Según Carmen Bobes el diálogo es “un discurso directo en el que intervienen cara a cara varios sujetos, con intercambio de turnos, que tratan un tema único”.⁴⁰ Luego agrega que los interlocutores expresan sus pensamientos ligüística, paralingüística y kinésicamente y es necesario que todos tengan la misma libertad de expresión e intervención. El diálogo tiene un valor pragmático y la capacidad de aclarar sentidos y crearlos. Es decir que mediante ese “discurso fragmentado”, entre ese hablar y escuchar se pueden crear nuevas ideas. El diálogo no es sólo la comunicación de un mensaje a un sujeto que, de este modo, se entera de algo; más bien requiere del intercambio y de la unidad de construcción o de sentido.⁴¹

Bobes ha expresado: “El diálogo exige que los interlocutores intervengan activamente en el hablar y también activamente en el escuchar.”⁴² Así asevera contundentemente, lo que en otras ocasiones ha matizado: en el diálogo “los signos verbales, que sustentan quizá la actividad fundamental de los sujetos (**aunque esta afirmación sería discutible en muchos casos**), entran en concurrencia con signos de otro tipo [...]”.⁴³ O bien, “El diálogo es lenguaje directo en situación.

⁴⁰ María del Carmen Bobes Naves. *El diálogo* Madrid, Gredos, 1992, p. 33.

⁴¹ *Ibid.*, p. 35-38

⁴² *Ibid.*, p. 43.

⁴³ *Ibid.*, p. 35 (Las negritas son nuestras).

Intervienen [...] no sólo los signos verbales, sino todos los signos de los sistemas semióticos concurrentes: paralenguaje, kinésica, proxémica, signos objetuales, luces, sonidos no articulados, etc., todos cuantos se integran en la situación del diálogo y **pueden contribuir a crear sentido.**"⁴⁴

La pregunta queda al aire, ¿es necesario que todos los interlocutores en el diálogo se expresen con signos verbales? Si es así, entre el buitre y el gavilán no existe un verdadero diálogo. Ahora, el discurso que el gavilán expresa al buitre busca un fin pragmático y finalmente parece haber una construcción de sentido cuando el espaver obtiene una respuesta kinésica por parte del buitre. Sin embargo, el buitre no se permite la igualdad de intervención, porque se siente viejo, aunque su silencio es una forma de comunicación.

El *chipmunk* o ardilla es un actante que rompe con la soledad del segundo valle, el cual está completamente seco a pesar de que tiene un pequeño arroyo en el fondo del barranco. Es el único animal vivo que se menciona, en el segundo valle, a parte del buitre. Este actante no está presente en "El zopilote".

¿Cómo define a la ardilla? Para decirnos que es un animal nervioso la define como "siempre apresurada y olvidando siempre la causa de su prisa." Repite el adverbio *siempre* refiriéndose a que va aceleradamente, y al hecho de que olvida el por qué de este comportamiento. El narrador no olvida mencionar que el *chipmunk* sería una buena presa para el espaver.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 42. (Las negritas son nuestras).

La pregunta que nos hacemos es por qué utiliza el narrador un vocablo del inglés, *chipmunk*, y ni siquiera es el término más conocido, el cual vendría siendo *squirrel*. Parece que el *chipmunk* es una especie típica de ardillas de Estados Unidos. Utiliza un término en inglés quizá para ser más específico, quizá para recordarnos que estamos en Cíbola, un lugar donde se ha fundido lo español y lo mexicano con lo norteamericano. No es la primera vez que en las *Novelas ejemplares de Cíbola*, concretamente en las novelas cortas, resalta algún vocablo en inglés. Podría ser un recurso; ya que el idioma geográfico en el que se desenvuelven la mayoría de los personajes es el inglés. “El zopilote” se desarrolla en un ambiente mexicano. El *chipmunk* es un elemento que sitúa al ahora buitre en Cíbola, al norte de Nuevo México, en un territorio norteamericano.

En cada valle hay sólo un animal vivo además del buitre. En el primero tenemos al esparver, en el siguiente a la ardilla y en el último a un caballo joven y herido.

Este caballo se anuncia por un ruido que escuchaba el buitre y “lo dominaba todo”, el cual llegaba por tierra y “a veces parecía el redoble de un tambor lejano”. El narrador nos da la siguiente información: “corría hacia ninguna parte tratando sólo de dar medida de su juventud antes de morir, como una protesta”. Como siempre el narrador no olvida darnos cuenta de cómo lo percibía el buitre: “Veía el buitre su melena blanca ondulando en el aire y la grupa estremecida.” (p. 280). Una vez más estamos ante una imagen visual con color y movimiento.

El caballo sólo cruza la llanura y desaparece, sin embargo es un elemento con mucha fuerza que refleja lo absurdo de la guerra.

A través de esta relación buitre-hombre muerto, nos queda muy claro el gran temor del buitre hacia el ser humano. Por ese motivo es muy cauteloso al acercarse al cadáver; esto crea tensión antes llegar al desenlace.

Este es el primer discurso que el buitre le dirige al hombre: “—Tú, el rey de los animales, que matas a tu hermano e incendias el bosque, tú el invencible. ¿Estás de veras muerto?” (p. 278). Con discurso directo, el narrador le da la voz al buitre y, con muy pocas palabras, éste expresa una gran crítica hacia el hombre. Su visión del “rey de los animales” es la de un ser muy poderoso, pero capaz de destruir la naturaleza y a seres de su misma especie.

Evidentemente estos discursos no constituyen un diálogo; aunque vayan dirigidos a un *tú*, haya una creación progresiva de sentido, y el buitre llegue a la conclusión de que está muerto el hombre y de ahí, al valor pragmático de comenzar a devorarlo. Y una vez más no hay diálogo porque no sólo es necesaria la presencia física de dos o más sujetos, sino que tienen que intervenir activamente todos los participantes. Sin embargo, aunque no haya diálogo entre el buitre y el hombre muerto, las intervenciones del primero están hechas como si lo hubiera o como si lo pudiera haber en un momento dado.

Este es el segundo discurso del buitre al cadáver: “—Hombre caído, conozco tu verdad que es una mentira inmensa. Levántate, dime si estás vivo o no. Muévete y yo me iré de aquí y buscaré otro valle.”

(p. 278). Tenemos de nuevo la crítica, la duda acerca si está vivo o muerto y el temor al hombre. En su siguiente intervención le aclara: “–Todo lo dominas tú, si estás vivo. Pero si estás muerto has perdido tu poder y me pertenes. Eres mío.” (p. 279). El buitre reconoce que el hombre caído es un ser poderoso; sin embargo le aclara que una vez muerto es comida de buitres. La guerra permite esto, esa actividad humana en la que se enfrentan “como dos guerreros” la vida y la muerte.

Después vendrán otros diálogos más sencillos y espontáneos esparcidos entre descripciones, imágenes sensoriales, pensamientos del buitre, y son los siguientes:

–Vamos, mueve tu mano. ¿De veras no puedes mover tu mano?

–Ahora veré si las sombras te protegen o no.

–Hola, hola, grita di algo.

–¿Viste anoche la luna? Era redonda y amarilla.

Tú caballo se ha escapado. ¿Por qué no vas a buscarlo?

–¿Muerto?

–Si estuvieras vivo habrías ido a buscar a tu caballo y no me esperarías a mí. Un caballo es más útil que un buitre, digo yo.
(pp. 279-280)

Estos “diálogos” se caracterizan por ser concisos, ya no hay crítica; en ellos sólo se advierte el deseo del buitre de descubrir si el hombre de verdad está muerto. Estos discursos sin respuesta lo llevan a

conjeturar que está muerto, como se advierte en la última cita; pero en el cuento, a esas alturas todavía, el buitre sigue dudando.

Es hasta el medio día cuando “el sol cubría ya todo el valle” que el buitre advierte que “los ojos del hombre estaban llenos de luz” y que “el sol iluminaba las retinas vidriosas”. Esto es la prueba fehaciente para el buitre que el hombre ya le pertenece.

Transcribo la última escena del cuento, a partir del penúltimo nudo, el treintaisés:

Cuando el buitre lo vio [el sol en los ojos del muerto] saltó sobre su pecho diciendo:

–Ahora, ahora.

El peso del animal en el pecho hizo salir aire de los pulmones y el muerto produjo un ronquido. El buitre dijo:

–Inútil, hijo del hombre. Ronca, grita, llora. Todo es inútil.

Y ladeando la cabeza y mirándolo a los ojos añadió:

–El hombre no puede mirar al sol de frente.

En las retinas del muerto había paisajes en miniatura llenos de reposo y sabiduría. Encima lucía el sol

–¿Ya la miras? ¿Ya te atreves a mirar la luz de frente?

A lo lejos se oían cañones.

Demasiado tarde, hijo del hombre.

Y comenzó a devorarlo. (p. 281)

Nótese que aunque el buitre ya está seguro que el hombre está muerto, se sigue dirigiendo a él como si pudiera oírlo. El narrador cuida que los elementos del sol y la guerra, con la imagen del ruido de los cañones a lo lejos, estén presentes en la ambientación del cierre del cuento.

Le llama “hijo del hombre” en dos ocasiones, que es una expresión usada en la Biblia para referirse a Cristo.⁴⁵ ¿Por qué le llama así? Jesucristo tiene una doble naturaleza: la humana y la divina; Sender quizá está tratando de plantear que el hombre con todas sus vilezas tiene una parte espiritual que se relaciona en cierto modo con lo divino. Ahora, el buitre lo llama “hijo del hombre” porque, como Cristo, éste ha muerto por el hombre, por sus manos, por su atrocidad.

En medio de tanta soledad y muerte que es en sí el cuento resulta gratificante encontrar un destello de esperanza: los ojos del hombre estaban llenos de luz y en sus retinas había “paisajes en miniatura llenos de reposo y de sabiduría” y el sol encima.

Cierra eficazmente: con la luz que el hombre ya puede mirar de frente, ya ha entendido el misterio; con la guerra como fondo y sorprendiéndonos con un final que ya se esperaba, pero no deja de impactarnos: “comenzó a devorarlo”.

2.4.4 Las canciones

Con mucha frecuencia, Sender intercala poemas y cancioncillas de tipo popular en sus novelas y cuentos. *Mexicayotl* es quizá uno de sus libros en que más se mezcla lo narrativo con lo lírico. Aunque también en *Crónica del alba* aparece una gran cantidad de poemas y en *Réquiem por un campesino español* conocemos la historia de Paco el del Molino

⁴⁵ “Nadie subió al cielo, sino el que descendió del cielo; el Hijo del Hombre que está en el cielo. Y como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es necesario que el Hijo del Hombre sea levantado, para que todo aquel que en él cree no se pierda sino tenga vida eterna.” San Juan, 3: 13, 14.

por los recuerdos del padre Mosén Millán y por el romance, que ha creado el pueblo, y que canta el monaguillo a ratos.

Muchas veces recoge estos versillos del folklore popular; pero otras, siguiendo el mismo tono, las inventa según las necesidades de la historia. A continuación transcribo algunos:

La leprosa parió un pez,
y el obispo de las marismas
lo bautizó con jerez

(Cantaba un personaje de *Epitalamio de Prieto Trinidad*, p.181)

Bien es verdad la condesa
Que conmigo os querría llevar,
más yo voy para batallas
y no voy para folgar...

(Decía Lope de Aguirre con su español del siglo XVI en *La aventura equinoccial de Lope Aguirre*, p. 41)

Sender publicó dos libros de poesía: *Las imágenes migratorias* (1960) y *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas* (1974). Santiago Fortuño Llorens opina que Sender en su poesía emplea un “estilo brillante repleto de imaginación y fantasía.”⁴⁶ En el prólogo del *Libro armilar...* Sender expresaba “trataré de ayudarte a liberar tu imaginación, si lo necesitas. Yo tardé muchos años en liberar la mía”.

⁴⁶ Santiago Fortuño Llorens. “La lírica popular de Sender” en *El lugar de Sender Actas del I Congreso sobre Ramón J Sender*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995, p. 405.

Luego argumentaba: “Además se trata de liberar la imaginación del lector, frecuentemente esclava de lo convencional”.⁴⁷

La primera canción del buitre surge cuando se encamina al segundo valle. A pesar de que el buitre tiene hambre, está solo y es viejo, se siente contento y se pone a cantar:

Los duendes que vivían en aquel cuerpo
 Estaban fríos, pero dormían
 y no se querían marchar.
 Yo los tragué
 y las plumas del cuello se me cayeron.
 ¿Por qué los tragué si estaban fríos?
 Ah, es la ley de mis mayores.
 (p. 277)

Para analizar esta canción se dividió en dos apartados: el primero va del verso uno al tres y el segundo, del cuatro al siete.

La cancioncilla está compuesta por siete versos. Los tres primeros están formados por un dodecasílabo, un decasílabo y un octosílabo. El cuarto verso continúa con esa disminución silábica y es un tetrasílabo. Los últimos tres versos repiten el patrón métrico de los tres primeros.

Entre el verso uno y dos hay un encabalgamiento. Sinalefas sólo hay en los últimos dos versos (el siete y el ocho): “siestaban” y “Ahes”.

⁴⁷ Citado por Santiago Fortuño Llorens. *Op. cit.*, p. 402

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
1	Los	duen	des	que	vi	ví	an	en	a	queí	cuer	po	12
2	es	ta	ban	frí	os,	pe	ro	dor	mí	an			10
3	y	no	se	que	ri	an	mar	char.					8
4	Yo	los	tra	gué									4
5	y	tas	plu	mas	del	cue	llo	se	me	ca	ye	ron.	12
6	¿Por	qué	los	tra	gué	si es	ta	ban	frí	os?			10
7	<u>Ah,es</u>	la	ley	de	mis	ma	yo	res.					8

Como podrá observarse, la canción tiene cierta simetría. El número de sílabas de todos los versos es par. El verso segundo tiene dos sílabas menos en relación con su antecesor y el verso tercero repite el mismo patrón; pero el verso cuarto disminuye bruscamente y tiene la mitad de sílabas que el anterior. Este verso resalta por ser el más pequeño y estar justo en medio de la canción, con tres versos arriba, de doce, diez y ocho sílabas, y tres versos de las mismas características abajo. El verso cuatro también es medular por su significado: todas las oraciones de la canción tienen una relación estrecha con la frase “yo los tragué”.

Los fonemas que más se repiten es la fricativa *s* (15 veces), las nasales *m*, *n* (14 veces) y la líquida vibrante *r* (14 veces). Las fricativas, nasales y líquidas tienen un sonido suave, continuado; como si se relacionaran con el tono de los versos: de aceptación y serenidad del buitre hacia su naturaleza.

El primer apartado es una oración compuesta: El sujeto es “los duendes” y éste tiene una proposición subordinada adjetiva: “que vivían en aquel cuerpo”. El predicado tiene un verbo copulativo “estaban”, que

une al predicativo “fríos” con el sujeto. Después viene una proposición coordinada adversativa, “pero dormían”; y termina con una proposición coordinada copulativa, que agrega más índices explícitos acerca de los duendes: “y no se querían marchar”.

El segundo apartado está compuesto por tres oraciones. La primera (versos cuatro y cinco) es una oración compuesta. La primera proposición es transitiva, tiene objeto directo: “Yo los tragué”. Está unida a la segunda por el enlace copulativo *y*; así agrega significado, además es como una consecuencia de la anterior: “y las plumas del cuello se me cayeron”. En la segunda oración el buitre se pregunta ¿por qué los **tragué** si **estaban fríos**? Las palabras en negritas se repiten por segunda ocasión (versos cuatro y dos respectivamente). La última oración es: “Ah es la ley de mis mayores”. No presenta proposiciones subordinadas ni coordinadas, esta sencillez de estructura es la misma con la que el buitre acepta su condición.

Los versillos que canta el buitre son especie de “canciones populares” entre los buitres. Ésta en particular expresa la cotidianidad del carroñero en un tono que tiene mucho que ver con elementos fantásticos; y una sabiduría popular desde el punto de vista buitre, que da una explicación del porqué no tiene plumas en el cuello.⁴⁸ Margarit Frenk dice que la lírica popular se caracteriza por “sencillez absoluta, ternura, intimidad y gracia”. Explica que no son composiciones llenas de metáforas complicadas.⁴⁹

⁴⁸ Sabemos que la carencia de plumas en el cuello largo de los buitres les permite hurgar mejor en el interior de los cadáveres, además, que no tienen que preocuparse por ascarlas al mancharlas de sangre *Enciclopedia de la vida animal*. México, Bruguera, 1974, p. 392

⁴⁹ Margit Frenk. *Entre folklore y literatura* México, El Colegio de México, 1984, p.63.

Así el asunto de esta canción es sencillo: duendes que habitaban un cuerpo. Utiliza la palabra duende recurriendo a la imaginación popular que cree en seres fantásticos. Luego dice vivían, es decir, no estaban muertos; pero sí dormían en un cuerpo, evidentemente es un cadáver, pero intenta suavizar el hecho. El reiterar que los duendes “estaban fríos” es como una alusión a que el buitre come a su presa en esas condiciones, cuando está ya fría. Los duendes eran necios, no se querían ir; como si el buitre estuviera esperando que se fueran para comerse el cuerpo o como si se disculpara por habérselos comido. Todos estos elementos fantásticos le dan cierta gracia a la canción; con todo y que el tema es un buitre que se alimenta, el tono no resulta repulsivo. Entramos en la intimidad del buitre cuando dice: “yo lo tragué” y se cuestiona y se responde a sí mismo.

Cuando el buitre, por medio de una hábil maniobra, logra atravesar la montaña por una brecha, se animó; ya no se sentía tan viejo y se pone a cantar otra de ésas, de las que él se sabe:

La luna tiene un cuchillo
 Para hacer a los muertos
 una cruz en la frente.
 Por el día lo esconde
 En el fondo de las lagunas azules.
 (p. 277)

La canción está compuesta por cinco versos, que son heptasílabos en su mayoría a excepción del primero, que es octosílabo y el último, que es dodecasílabo. Tiene tres sinalefas en los versos primero, segundo y cuarto.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
1	La	lu	na	tie	<u>neun</u>	cu	chi	llo					8
2	pa	<u>raha</u>	cer	a	los	muer	tos						7
3	u	na	cruz	en	la	fren	te.						7
4	Por	el	dí	a	<u>loes</u>	con	de						7
5	en	el	fon	do	de	las	la	gu	nas	a	zu	les.	12

Hay un predominio de nasales concretamente de la *n*, que se repite trece veces, contrastando con la *m*, que sólo la encontramos formando parte de la palabra *muertos*. La líquida *l* se repite ocho veces, seguida de la fricativa *s* (*s*, *z*), que se repiten siete veces. Como en la canción anterior los sonidos que predominan son suaves y continuados.

Esta segunda canción está compuesta por dos oraciones. La primera dice: La luna tiene un cuchillo y del último sustantivo se desprende una proposición subordinada adjetiva que explica para qué es el cuchillo. La última oración es sencilla no tiene proposiciones subordinadas ni coordinadas. Es transitiva por un pronombre personal *lo*, que se refiere al cuchillo que la luna esconde, y tiene dos circunstanciales uno de tiempo (“por el día”) y otro de lugar (“en el fondo de las lagunas azules”).

En esta canción tenemos una luna asociada a un mundo mágico y a la muerte. “¡Ay! luna que reluzes, [sic]/ toda la noche me alumbres.” Dice una canción popular.⁵⁰

⁵⁰ *Ibid.*, p 81.

Al estudiar la lírica popular, Margarit Frenk ha señalado que “las imágenes tomadas de la naturaleza suelen ser en esta poesía mucho más que un mero elemento decorativo: suelen estar cargadas de un valor simbólico, quizás inconsciente, que hunde sus raíces en un fondo común de la humanidad. Estos símbolos ‘arquetípicos’ surgen una y otra vez como por sí solos”.⁵¹

Cada mes lunar, este astro desaparece tres noches del cielo, muere, para renacer más brillante al cuarto día. Por eso es símbolo del pasaje de la vida a la muerte y viceversa. Algunas culturas antiguas pensaban que la luna era el lugar de los muertos o donde se regeneraban las almas.⁵²

La luna no es siempre la misma, tiene diferentes fases. Se relaciona con la transformación de la naturaleza y con la vida y la muerte, todo como parte de un ciclo. Por eso ésta luna se acerca a los muertos. Además les hace una cruz, situación que refleja dos caras diferentes de la luna. Si la finalidad de un cuchillo es cortar, la luna deja una cruz de sangre en la frente de los muertos. Esta luna sanguinariamente pone una señal para indicar que aquéllos ya pertenecen al mundo de la noche, de la oscuridad, de las tinieblas. Por otro lado, una cruz –desde antes de Cristo, en las leyendas orientales– se concebía como “la escala por donde las almas de los hombres suben a Dios”⁵³ y por supuesto santiguar a un muerto es parte de un ritual

⁵¹ *Ibid.*, p. 68

⁵² Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1992, p. 284.

⁵³ Jean Chevalier. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1986, p. 362

cristiano. Esta luna es misericordiosa y les da el último adiós con la señal de Jesucristo.

Esta luna me recuerda un poco a esa “luna mala” que no dejó “para el amor la oscura rama”. Ambas lunas están relacionadas con la muerte, evidentemente la de *Bodas de sangre* es más cruel y quiere, con su luz, que atrapen a los amantes y los maten. Así dice la Luna: “Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre / me ponga entre los dedos su delicado silbo.”⁵⁴ Ah, pero la luna de García Lorca, también tiene un cuchillo, como la de Sender:

La luna deja un cuchillo
Abandonado en el aire,
Que siendo acecho de plomo
Quiere ser dolor de sangre.⁵⁵

Las cancioncillas del buitre con mucha seguridad son inventos de su autor.

Evidentemente la fantasía es un elemento importante de las canciones. Si el sol es una presencia significativa en la parte realista del cuento, la luna y la noche son presencias propias del elemento mágico del texto. Incluso es en la noche cuando “las sombras parecían decirle: —Alégrate que mañana encontrarás carne muerta.” (p. 276).

⁵⁴ Federico García Lorca. *Bodas de Sangre*. México, Porrúa, 1997 (Sepan cuántos, 251) p. 187.

⁵⁵ *Ibid.*, 186.

2.4.5 Las reflexiones

“En el cielo no había otro pájaro. Todos huían cuando se oía el cañón, todos menos los buitres.” (p. 278). El buitre además de ser viejo, está solo a lo largo del cuento. Estas circunstancias favorecen a la reflexión.

El eje de toda su reflexión comienza con una frase que el buitre se dice a sí mismo y que el narrador la reproduce con un estilo directo: “–El hombre hace la guerra al hombre –se dijo.” (p. 276).

Así el actante buitre se humaniza haciendo una serie de reflexiones acerca del hombre y de su naturaleza, las cuales constituyen una gran crítica hacia la llamada civilización: “Recelaba del animal humano que anda en dos patas y tiene el rayo en la mano y lo dispara cuando quiere.” (p. 276). El narrador nos hace partícipes de los pensamientos del buitre con un discurso indirecto libre; ya que si bien, el narrador no da la voz directamente a su personaje, sí reproduce, por momentos, su “lenguaje”, su visión del mundo: “animal humano que anda en dos patas” en lugar de decir erguido y dispara el “rayo” en lugar de decir la escopeta o el rifle.

En la frase siguiente nos dice el narrador que el buitre temía “del hombre que lleva a veces el fuego en la punta de los dedos y lo come”. (p. 276). El buitre así percibe, quizá, cuando el hombre fuma. Y claro para él, el hombre es un animal muy poderoso porque posee el fuego, lo come y mata cuando quiere con él. Ese mismo fuego que dio Prometeo a la humanidad y que sirvió para crear una civilización, el hombre a veces lo usa para la destrucción, he ahí la paradoja. Sin embargo, el hombre sigue siendo un misterio para el buitre:

Lo que no comprendía era que siendo tan poderoso el hombre anduviera siempre en grupo. Las fieras suelen despreciar a los animales que van siempre en rebaño.
(p. 276)

En la primera oración del fragmento antes citado, podemos hablar de un discurso indirecto, el narrador nos reproduce los pensamientos del actante y utiliza el pronombre relativo *que* y un verbo en pretérito de subjuntivo: “anduviera”. La siguiente frase da toda la impresión que la dice o la piensa el buitre de manera directa. Los verbos están en presente: *suelen* y *van*. Esto es lo que se llama discurso indirecto libre. De hecho se podría agregar a la frase un guión largo más algún verbo y nadie notaría el cambio, compruébenlo, ustedes mismos: *las fieras suelen despreciar a los animales que van siempre en rebaño –pensó, el buitre.*

Continuando con los pensamientos del buitre, éste observa un ave de rapiña “clavada en la puerta [de un corral] con un largo clavo que le pasaba por las costillas”. (p. 277). A partir de este hecho, el narrador nos reproduce los pensamientos del buitre con un discurso indirecto libre que está señalado con negritas:

El buitre comprobó que era un esparver. Los campesinos hacen eso para escarmentar a las aves de presa y alejarlas de sus gallineros. Aunque el buitre odiaba a los esparveres, no se alegró de aquel espectáculo. Los esparveres cazan aves vivas y están en su derecho.
(p. 277)

Así las frases en negritas expresan los pensamientos del buitre independientemente que el narrador no lo señale.

Una vez que ha encontrado al hombre muerto, el narrador nos reproduce en estilo directo, con el verbo pensó, dos puntos y comillas, los pensamientos del buitre: “No hay un animal que crea en el hombre. Nadie puede decir si el palo que lleva en la mano es para apoyarse en él o para disparar el rayo. Podría ser que aquel hombre estuviera muerto. Podría ser que no.” (p. 278). Es un soliloquio en el cual se advierte la incertidumbre que produce en el buitre el hombre; quien es impredecible y lo mismo se apoya con un palo-bastón, que mata con un palo-escopeta. En resumen, el hombre no es de confiar, por eso la eterna duda “podría ser”, “podría ser que no”. Nótese que el lenguaje del buitre está acorde con su supuesta cosmovisión, por eso para él un bastón y una escopeta es un palo.

Las citas anteriores no desmienten lo que ya se había esbozado: el común denominador del contenido de todas las reflexiones del buitre es una gran crítica al hombre y a su llamada civilización.

“El buitre” es un relato propio de la literatura del siglo XX. Aparentemente su linealidad y su intento por la descripción detallada y exacta podrían emparentar a este cuento con el realismo decimonónico. Pero el acierto formal, quizá más importante del texto, es la técnica del punto de vista empleada por Sender, y que es propia de la narrativa contemporánea.

Ha quedado atrás el narrador omnisciente, en el siglo XX el narrador puede centrar su punto de vista en uno o varios personajes. Sender hace uso de esta técnica de focalización y le saca gran provecho al escoger a un buitre como protagonista. No es sólo que el narrador se centre en un personaje y desde su perspectiva nos relate, sino que ese personaje es un animal muy diferente a nosotros y a muchos otros animales. Entonces el autor reproduce los pensamientos de un buitre, y

se preocupa porque éste utilice un vocabulario de acuerdo a su cosmovisión. Un buitre conoce el fuego, el rayo, pero no conoce bien las escopetas, ni los cigarros; por eso dice que el hombre dispara el rayo y que se come el fuego. Es más fácil trabajar con un narrador humano; pero un narrador con perspectiva de buitre le dio a Sender la oportunidad de mayores posibilidades creativas, lo cual aprovecha.

El lector va conociendo el espacio del cuento con los ojos del buitre, conforme él va sobrevolando esos valles y descubriendo que la realidad no siempre es lo que parece a primera vista, sino puede atenuarse para bien o para mal. Un barranco seco puede tener, en el fondo, un arroyo; y algo que parece verde, desde la altura en que lo percibe el buitre, puede ser en realidad seco y gris.

Esos pensamientos como cuando dice el narrador: “De las chimeneas no salía humo. Cuando en el horizonte hay cañones las chimeneas de las casas campesinas no echan humo.” (p. 277). Reflejan muy bien esa compenetración entre buitre y narrador. En la primera frase el narrador, con su voz, nos dice lo que advertía el buitre; la segunda oración la dice el buitre, aunque no se especifica. Es un discurso indirecto libre. Se utiliza la palabra “cañones” en lugar de “guerra” y la frase “no echan humo” en lugar de “están apagadas”. El autor cuidó que el buitre no se expresara como podría hacerlo un humano adulto, sino reflejando una cosmovisión más simple.

Las perspectivas del buitre y del narrador a veces se separan para darnos también una visión humana. Así “el hedor” del cuerpo putrefacto es una “fragancia irresistible” para el buitre; pero no, para

nosotros. Por medio del uso de la antítesis “hedor-fragancia”, el autor hace hincapié en la diferencia de perspectivas entre un buitre y nosotros.

“El buitre” necesitó ser evidentemente un cuento catalítico; porque la historia es muy sencilla: un buitre tiene hambre, encuentra a un hombre muerto y se lo come. Esas expansiones permiten por un lado la reflexión del buitre y por otro, dan lugar a la tensión que provoca el que tarde tanto en devorárselo. Entonces el ritmo del cuento es como el “vuelo pausado” del buitre o como el sol que “iba subiendo lento” o “el viento que llegaba lento y mugidor”.

El cuento plantea por un lado situaciones que se dan o podrían darse en el mundo real, y por otro tenemos a un buitre que habla, reflexiona y canta composiciones llenas de elementos mágicos.

Sender logra, a través de la descripción de algunos detalles del paisaje, crear un ambiente de soledad en el cuento. En el segundo valle menciona la sequedad del lugar y unas cabañas campesinas cuyas puertas están cerradas –la guerra ha alejado a hombres y animales– y son símbolo de soledad, de abandono. Un gavián clavado en una de las puertas refleja la crueldad humana y le permite al buitre tomar partido y congraciarse con el débil (en este caso el gavián con relación al hombre); como Sender también lo hizo sobre todo en su juventud. Y el buitre, aunque odiaba a los gavilanes, dice: “Los esparveres cazan aves vivas y están en su derecho.”(p.277) El autor escoge bien los elementos que le ayudan a crear el ambiente deseado, por eso éstos no necesitan ser muchos.

Este ambiente de soledad y muerte va en *crescendo* para lograr un mejor marco en el encuentro buitre-hombre muerto y finalmente porque Sender quiere poner a su lector en contacto cercano con la muerte: quiere que la vea, que la huela, que medite sobre ella. Por esta razón, el último valle es el más desolado, ahí no había arroyos y “parecía nunca haber sido habitado”. Para describir al cadáver utiliza un realismo crudo: la cara y vientre estaban inflamados por la descomposición, unas larvas salían del párpado y bajaban por la mejilla; evidentemente, esto causa alguna impresión en el lector. En cada valle hay un animal vivo, además del buitre, pero conforme van pasando los valles éstos se acercan más a la muerte. El primero es el gavilán; en el segundo valle aparece la ardilla, que el buitre la considera como una buena presa para el gavilán; en el último valle aparece un caballo joven y herido que va a morir.

“El buitre” refleja esa soledad, pesimismo y tristeza que puede dejar la experiencia de una guerra; sin embargo hay algunos elementos que sirven para contrarrestar todo lo gris del paisaje y el más importante de ellos es el sol, que está presente desde la primera línea del cuento: le sirve al autor para fijar la temporalidad; colorea un cielo completamente grisáceo, y sobre todo está presente en los ojos del muerto. Sender le dice al lector que en la oscuridad de lo que puede ser la muerte, hay luz. El sol reflejaba en los ojos del muerto “paisajes llenos de reposo y de sabiduría”. Después de un relato en el que predominan los tonos grises, la sequía, la soledad, la guerra, la muerte, el pesimismo, el autor cierra con un poco de esperanza, con la luz del sol.

La guerra está presente en todo el cuento, el narrador señala reiteradamente que se oía el ruido de los cañones. Es significativo que en las imágenes auditivas que aluden a la guerra siempre se recalque su lejanía, como si Sender quisiera convencerse de que la guerra había quedado lejos.

Aunque nunca el narrador sitúa la acción en el campo de batalla, las consecuencias de ésta aportan importantes elementos: la soledad de los valles, el caballo herido, el hombre muerto y abandonado.

El caballo blanco, joven y herido que se rebelaba a morir es un símbolo que representa a todos los hombres jóvenes que mueren en los conflictos bélicos. Es absurdo que un caballo joven y bello tenga que morir, como es absurda la cantidad de jóvenes que mueren en una guerra o regresan lisiados.

La guerra del cuento no representa un conflicto bélico concreto; no es la guerra de Marruecos; no es la guerra civil española. El cuento la presenta como una realidad humana, como algo común al hombre de todos los tiempos, algo universal.

El elemento mágico, además de estar en el buitre que habla y reflexiona, se encuentra en las canciones del buitre. En éstas, Sender logra mezclar el tema de la muerte con lo fantástico. En la primera, unos duendes dormían en un cuerpo y así como la lírica popular intenta a veces explicar un hecho, aunque puede ser no científicamente, el buitre termina explicando porque no tiene plumas en el cuello y el por qué se alimenta de cadáveres.

Así como el elemento realista del cuento se desarrolla a la luz del sol, la fantasía de la segunda canción se relaciona con una luna que hace una cruz en la frente de los muertos.

Estas dos canciones no desentonan con el ambiente del cuento. Dan a la temática de muerte un nuevo giro al combinarla con lo mágico; además, el que las canta también tiene algo de fantástico, es un buitre que reflexiona.

Sender escribió por primera vez este cuento en 1940, acababa de llegar a México, después de haber perdido a su esposa y a un hermano en la guerra civil española.

Aunque intente escribir un libro completamente diferente a lo que había hecho, en *Mexicayotl* la guerra y el dolor están presentes sobre todo en esos cuentos-fábula; en los cuales, a través de sus personajes prosopopéyicos, reflexiona sobre la escoria humana.

El hecho de que el personaje sea un buitre y el narrador, en más de una ocasión, narre desde el punto de vista de éste refleja una técnica de distanciamiento.

Escoger a un buitre como protagonista, le permite a Sender criticar más libremente al hombre. El buitre no necesita grandilocuentes frases para expresar que “el hombre hace la guerra al hombre”, que el rey de los animales mata a su hermano e incendia el bosque. Por todo esto el hombre no es de confiar, por eso el buitre le teme y duda que esté de verdad muerto.

El buitre reflexiona en voz alta enfrente de un cadáver y se dirige a él, incluso cuando se percata que en verdad está muerto. Este recurso

sirve para que el buitre le hable no sólo al hombre muerto, sino a todos los hombres. Cuando dice: “–Hombre caído, conozco tu verdad que es una mentira inmensa.” (p. 278). O bien “–Todo lo dominas tú si estás vivo. Pero si estás muerto has perdido tu poder y me perteneces.” (p. 279). Se lo dice al muerto, pero también se lo dice a todos los hombres.

El cuento maneja dos antítesis generales. Una es la del hombre y la naturaleza, que nos conducirá a una paradoja; ya que, en el cuento, parece más civilizado el buitre que el hombre; quien mata a seres de su misma especie, destruye la naturaleza y hace guerras.

La otra es la antítesis entre la vida y la muerte. Vida tienen las laderas verdes, el arroyo, el esparver del primer valle, el buitre, el *chipmunk*, el sol, el viento, los insectos que revoloteaban alrededor del buitre y las larvas del muerto. La muerte está presente en los llanos grises, en la hierba seca, en la tierra gris y muerta, en el esparver clavado a una puerta y en el hombre caído. Algunos elementos están entre la vida y la muerte: el caballo y los “árboles desmochados y sin hojas” que “mostraban sus ramas quebradas”. Sender nos quisiera expresar que la muerte es parte de la vida, por eso el buitre no se condele de que el caballo joven tenga que morir o que la ardilla vaya ser la comida del gavilán cuando éste la vea.

Todos los actantes animales del cuento estudiado, con excepción del esparver, van hacia la muerte de alguna manera. Al hombre muerto y a la tierra se les compara en dos ocasiones, lo cual nos remite –ya lo habíamos comentado– a aquella frase que dice: “polvo eres y en polvo te convertirás”.

Sender, como ya se ha mencionado, nos confronta con la muerte. Nos está recordando que somos seres para la muerte y ante ésta nada tiene remedio; por eso cuando el buitre le dice al cadáver: “—Inútil, hijo del hombre. Ronca, grita, llora. Todo es inútil.” Nos está diciendo a todos que ante la muerte todo es inútil.

El cuento refleja que la existencia se compone de la vida y la muerte y de lo real y lo fantástico. Se busca crear un mundo donde vida y muerte se enfrentan: el caballo herido que con toda su vitalidad se rebela a morir; las larvas vivas en los ojos de un muerto. Son reales la guerra y las reflexiones del buitre como también es parte de la realidad humana la fantasía, planteada en las canciones.

Ramón J. Sender se interesó por la literatura y por los problemas sociales de su país desde muy joven. Su primera producción se inscribe en la llamada novela social. *Siete domingos rojos*, *Viaje a la aldea del crimen* y *O.P.*, son libros comprometidos en los que denuncia injusticias sociales. *Imán* aunque desarrolla el tema de la guerra de Marruecos tiene más características de novela y cualidades formales, que los tres libros antes mencionados puesto que éstos son una especie de reportaje.

La narrativa senderiana no se quedó en la novela social de los años treinta, que se contraponía a la novela vanguardista. La obra de Sender evolucionó, se convirtió en una novelística de mucha mayor importancia en obras como *Réquiem por un campesino español*, *Crónica del alba*, *El rey y la reina*, *Mr. Witt en el cantón*.

La obra de Sender tiene muchas facetas. Como buen exiliado escribió sus memorias; también cultivó la novela histórica: *Carolus rex*, *La mirada equinoccial de Lope Aguirre*, *Bizancio*; y hasta una novela de corte filosófico: *La esfera*.

La prosa senderiana con frecuencia mezcla el realismo con la fantasía. Es muy común encontrar versos de folklore popular en su narrativa. Los recoge del pueblo o los inventa, le gustan mucho. Su preocupación es entender al hombre con su grandeza, irracionalidad, primitivismo, religiosidad, dudas metafísicas.

Con frecuencia Sender retomaba textos ya publicados, volvía a trabajarlos y los publicaba con otros nombres. Es el caso de *Mosén Millán* que se convirtió en *Réquiem por un campesino español*; de *Proverbio de muerte* que pasó a ser *La esfera* y de “El zopilote”, que se transformó en “El buitre”.

A continuación se enumerarán algunos resultados obtenidos en el análisis del cuento “El buitre”.

1. El autor hace uso de las técnicas del punto de vista, de la siguiente manera:
 - a) El narrador describe el paisaje conforme lo que ve el buitre.
 - b) Las perspectivas del buitre y del narrador se mezclan, de manera que el narrador utiliza el discurso indirecto libre y, de este modo, emplea un “vocabulario” propio de la cosmovisión del buitre y reproduce las ideas del buitre como si fueran suyas.

c) Las perspectivas del buitre y del narrador se separan: lo que para uno es una “fragancia” para el otro es un “hedor”; para uno son lágrimas, para el otro son larvas.

2. Se manejan dos antítesis generales:

a) Vida-muerte. La primera está representada por elementos como las laderas verdes, el sol, el arroyo, el esparver, las larvas. La segunda por los llanos grises, la sequedad de los valles, el caballo que va a morir, el esparver clavado en una puerta y el cadáver humano. (Vida y muerte son opuestos que se tocan en el cuento, pensemos simplemente en las larvas).

b) Hombre-naturaleza. Al hombre o civilización lo representa el hombre muerto, las cabañas abandonadas y la guerra por supuesto. La naturaleza está representada en primer lugar por el buitre, por los demás animales, por la vegetación, el sol, la brisa, etcétera.

3. Los juegos *ser-parecer* caracterizan al cuento porque los elementos que conforman el paisaje no siempre son lo que parecen a primera vista.

4. El cuento ha creado un ambiente acorde con el tema de soledad y muerte del cuento. Parajes secos, los actantes van solos, ausencia de diálogos.

5. Nunca se narra desde el campo de batalla. Se alude a la guerra por medio de imágenes auditivas, que se relacionan con el ruido de los cañones. Siempre se hace hincapié en que esos sonidos llegaban de la lejanía. A veces las imágenes auditivas se combinan con imágenes visuales o de movimiento.

6. Las descripciones no son profusas. Realmente con la mención de pocos elementos o detalles claves se consigue la creación de un ambiente.
7. Dentro de los panoramas más inclementes, el autor deja algún espacio para la esperanza.
8. Hay repetición constante de colores como el gris y el amarillo. El primero tiene cierta carga negativa, es el color de la vegetación seca, muerta. El amarillo es el color del sol, que tiene una carga positiva en el relato.
9. El sol nos ayuda a calcular el paso del tiempo en el cuento, porque comienza en “la primera hora de la mañana” y termina al mediodía, “cuando el sol cubría ya todo el valle”.
10. Las palabras *sombra* o *sombras* se repiten trece veces a lo largo del cuento. Éstas reflejan la soledad del actante principal y a veces se relacionan con la muerte. El buitre está solo con su sombra; con las sombras que parecían decirle: “Alégrate, que mañana encontrarás carne muerta”, y con las que observa en el muerto.
11. Hay un realismo, que puede llegar a ser muy crudo como en las descripciones del cadáver.
12. El buitre hace una gran crítica a la humanidad por medio de sus reflexiones y sus “diálogos” al hombre muerto.
13. Un mundo mágico está presente en las canciones del buitre, que son versillos con algunas características de la lírica popular.
14. El cuento tiene algo de fábula porque el buitre se ha personificado con sus diálogos y pensamientos acerca de la guerra y la crueldad

del hombre, y además porque en el fondo subyace materia para la reflexión sobre la condición humana.

15. El miedo del buitre hacia el hombre muerto; su acercamiento cauteloso; sus reflexiones y diálogos producen tensión y *untempo* lento, aletargado.
16. El buitre no sólo dirige sus “diálogos” al hombre muerto, sino al hombre en general y más concretamente al que lee el texto.
17. El ambiente de soledad y muerte va en *crescendo* conforme el buitre sobrevuela los diferentes valles.

Ramón J. Sender es un autor leído y estudiado por sus críticos. Investigadores extranjeros han escrito libros y artículos sobre su obra. Sin embargo escribió tanto que hay facetas poco estudiadas, por ejemplo: su poesía, la lírica popular dentro de su narrativa, los cuentos en los que retoma mitos prehispánicos en *Mexicayotl*.

Sender es un autor que ha sido un tanto olvidado por los lectores y empresas editoriales; esto no quiere decir que no haya escrito textos con valor literario y prueba de esto es el cuento analizado.

Bibliografía del autor

- SENDER, Ramón J. *Crónica del alba*. Madrid, Alianza, 1971.
- . *El rey y la reina*. México, Jakson, 1948.
- . *Epitalamio de Prieto Trinidad*. España, Salvat, 1972.
- . *Imán*. Barcelona, Destino, 1983.
- . *Mexicayotl*. México, Ediciones Quetzal, 1940.
- . *Mr. Witt en el cantón*. Madrid, Alianza, 1968.
- . *Novelas ejemplares de Cíbola*. Nueva York, Las Américas, 1961.
- . *Páginas escogidas*. Madrid, Gredos, 1971.
- . *Primeros escritos (1916-1924)*. Pról. Jesús Vived Mairal. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993.
- . *Réquiem por un campesino español*. Madrid, Destino, 1986.

Bibliografía complementaria

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Novelas ejemplares*. México, Porrúa, 1975 (Sepan cuántos, 9).
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1992.
- Correspondencia Ramón J. Sender-Joaquín Maurín. 1952-1973*. Ed. Francisco Caudet. Madrid, La Torre, 1995.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.
- El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*. Ed. Juan Carlos Ara Torralba. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995.
- FRENK, Margit. *Entre folklore y literatura*. México, El Colegio de México, 1984.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. México, Porrúa, 1997 (Sepan cuántos, 251).
- MARRA LÓPEZ, José. *La narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Madrid, Guadarrama, 1962 (Crítica y Ensayo, 39).
- PEÑUELAS, Marcelino. *La obra narrativa de Ramón J. Sender*. Madrid, Gredos, 1971.

- RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1914-1939)*. Barcelona, Crítica, 1984.
- . *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1980)*. Barcelona, Crítica, 1981.
- RODRÍGUEZ PLAZA, Joaquina. *La novela del exilio español*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1986.

Bibliografía metodológica

- BARTHES, Roland *et. al.* 3^a. ed. *Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacán, 1998.
- BERISTÁIN, Helena. 2^a. ed. *Análisis estructural del relato literario*. México, Limusa, 1991.
- . 2^a. ed. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1988.
- BOBES, María del Carmen. *El diálogo*. Madrid, Gredos, 1992.
- PAREDES, Alberto, *Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato*. México, Grijalbo, 1993.
- PUIG, Luisa. 2^a. ed. *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*. México, Limusa, 1991.
- SEGRE, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1985.
- SULLÀ, Enric Ed. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996.
- TACCA, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1992.

EL BUITRE

Volaba entre las dos rompientes y le habría gustado ganar altura y sentir el sol en las alas, pero era más cómodo dejarse resbalar sobre la brisa.

Iba saliendo poco a poco al valle, allí donde la montaña disminuía hasta convertirse en una serie de pequeñas colinas. El buitre veía abajo llanos grises y laderas verdes.

—Tengo hambre —se dijo.

La noche anterior había oído tiros. Unos aislados y otros juntos en racimo. Cuando se oían disparos por la noche las sombras parecían decirle: “Alégrate, que mañana encontrarás carne muerta.” Además por la noche se trataba de caza mayor. Animales grandes: un lobo o un oso y tal vez un hombre. Encontrar un hombre muerto era inusual y

glorioso. Hacía años que no había comido carne humana, pero no olvidaba el sabor.

Si hallaba un hombre muerto era siempre cerca de un camino y el buitre odiaba los caminos. Además no era fácil acercarse a un hombre muerto porque siempre había otros cerca, vigilando.

Oyó volar a un esparver sobre su cabeza. El buitre torció el cuello para mirarlo y golpeó el aire rítmicamente con sus alas para ganar velocidad y alejarse. Sus alas proyectaban una ancha sombra contra la ladera del monte.

–Cuello pelado –dijo el esparver–. Estás espantándome la caza. La sombra de tus alas pasa y repasa sobre la colina.

No contestaba el buitre porque comenzaba a sentirse viejo y la autoridad entre las grandes aves se logra mejor con el silencio. El buitre sentía la vejez en su estómago vacío que comenzaba a oler la carne muerta devorada años antes.

Voló en círculo para orientarse y por fin se lanzó como una flecha fuera del valle donde cazaba el esparver. Voló largamente en la misma dirección. Era la hora primera de la mañana y por el lejano horizonte había ruido de tormenta, a pesar de estar el cielo despejado.

–El hombre hace la guerra al hombre –se dijo.

Recelaba del animal humano que anda en dos patas y tiene el rayo en la mano y lo dispara cuando quiere. Del hombre que lleva a veces el fuego en la punta de los dedos y lo come. Lo que no comprendía era que siendo tan poderoso el hombre anduviera siempre en grupo. Las fieras suelen despreciar a los animales que van en rebaño.

Iba el buitre en la dirección del cañoneo lejano. A veces abría el pico y el viento de la velocidad hacía vibrar su lengua y producía extraños zumbidos en su cabeza. A pesar del hambre estaba contento y trató de cantar:

Los duendes que vivían en aquel cuerpo
 estaban fríos, pero dormían
 y no se quería marchar.
 Yo los tragué
 y las plumas del cuello se me cayeron.
 ¿Por qué los tragué si estaban fríos?
 Ah, es la ley de mis mayores.

Rebasó lentamente una montaña y avanzó sobre otro valle, pero la tierra estaba tan seca que cuando vio al pequeño arroyo en el fondo del barranco se extrañó. Aquel valle debía estar muerto y acabado. Sin embargo el arroyo vivía.

En un rincón del valle había algunos cuadros que parecían verdes, pero cuando el sol los alcanzaba se veía que eran grises también y color ceniza. Examinaba el buitre una por una las sombras de las depresiones, de los arbustos, de los árboles. Olfateaba el aire, también, aunque sabía que aquella altura no percibiría olores. Es decir, sólo llegaba el olor del humo lejano. No quería batir sus alas y esperó que una corriente contraria llegara y lo levantara un poco. Siguió resbalando en el aire haciendo un ancho círculo. Vio dos pequeñas cabañas. De las

chimeneas no salía humo. Cuando en el horizonte hay cañones las chimeneas de las casas campesinas no echan humo.

Las puertas estaban cerradas. En una de ellas, en la del corral, había una ave de rapiña clavada por el pecho. Clavada en la puerta con un largo clavo que le pasaba entre las costillas. El buitre comprobó que era un esparver. Los campesinos hacen eso para escarmentar a las aves de presa y alejarlas de sus gallineros. Aunque el buitre odiaba a los esparveres, no se alegró de aquel espectáculo. Los esparveres cazan aves vivas y están en su derecho.

Aquel valle estaba limpio. Nada había, ni un triste lagarto muerto. Vio correr un *chipmunk* siempre apresurado y olvidando siempre la causa de su prisa. El buitre no cazaba, no mataba. Aquel *chipmunk* ridículamente excitado sería una buena presa para el esparver cuando lo viera.

Quería volar al siguiente valle, pero sin necesidad de remontarse y buscaba en la cortina de roca alguna abertura por donde pasar. A aquella hora del día siempre estaba cansado, pero la esperanza de hallar comida le daba energías. Era viejo. Temía que le sucediera como a otro buitre, que en su vejez se estrelló un día contra una barrera de rocas.

Halló por fin la brecha en la montaña y se lanzó por ella batiendo las alas:

—Ahora, ahora...

Se dijo: “No soy tan viejo.” Para probárselo combó el ala derecha y resbaló sobre la izquierda sin miedo a las altas rocas cimeras. Le habría gustado que le viera el esparver. Y trató de cantar:

La luna tiene un cuchillo
para hacer a los muertos
una cruz en la frente.
Por el día lo esconde
en el fondo de las lagunas azules.

La brecha daba acceso a otro valle que parecía más hondo. Aunque el buitre no se había remontado, se sentía más alto sobre la tierra. Era agradable porque podía ir a cualquier lugar de aquel valle sin más que resbalar un poco sobre su ala. En aquel valle se oía mejor el ruido de los cañones.

También se veía una casa y lo mismo que las anteriores tenía el hogar apagado y la chimenea sin humo. Las nubes del horizonte eran de color de plomo, pero en lo alto se doraban con el sol. El buitre descendió un poco. Le gustaba la soledad y el silencio del valle. En el cielo no había ningún otro pájaro. Todos huían cuando se oía el cañón, todos menos los buitres. Y veía su propia sombra pasando y volviendo a pasar sobre la ladera.

Con la brisa llegó un olor que el buitre reconocía entre mil. Un olor dulce y acre:

—El hombre.

Allí estaba el hombre. Veía el buitre un hombre inmóvil, caído en la tierra, con los brazos abiertos, una pierna estirada y otra encogida. Se dejó caer verticalmente. Pero mucho antes de llegar al suelo volvió a abrir las alas y se quedó flotando en el aire. El buitre tenía miedo.

–Tú, el rey de los animales, que matas a tu hermano e incendias el bosque, tú el invencible. ¿Estás de veras muerto?

Contestaba el valle con silencio. La brisa producía un rumor metálico en las aristas del pico entreabierto. Del horizonte llegaba el fragor de los cañones. El buitre comenzó a aletear y a subir en el aire, esta vez sin fatiga. Se puso a volar en un ancho círculo alrededor del cuerpo del hombre. El olor le advertía que aquel cuerpo estaba muerto, pero era tan difícil encontrar un hombre en aquellas condiciones de vencimiento y derrota, que no acaba de creerlo.

Subió más alto, vigilando las distancias. Nadie. No había nadie en todo el valle. Y la tierra parecía también gris y muerta como el hombre. Algunos árboles desmochados y sin hojas mostraban sus ramas quebradas. El valle parecía no haber sido nunca habitado. Había un barranco, pero en el fondo no se veía barranco alguno.

–Nadie.

Con los ojos en el hombre caído volvió a bajar. Mucho antes de llegar a tierra se contuvo. No había que fiarse de aquella mano amarilla y quieta. El buitre seguía mirando al muerto:

–Hombre caído, conozco tu verdad que es una mentira inmensa. Levántate, dime si estás vivo o no. Muévete y yo me iré de aquí y buscaré otro valle.

El buitre pensaba: “No hay animal que crea en el hombre. Nadie puede decir si el palo que el hombre lleva en la mano es para apoyarse en él o para disparar el rayo. Podría ser que aquel hombre estuviera muerto. Podría ser que no.”

Cada vuelta alrededor se hacía un poco más cerrada. A aquella distancia el hedor –la fragancia– era irresistible. Bajó un poco más. El cuerpo del hombre seguía quieto, pero las sombras se movían. En las depresiones del cuerpo en uno de los costados, debajo del cabello, había sombras sospechosas.

–Todo lo dominas tú, si estas vivo. Pero si estás muerto has perdido tu poder y me perteneces. Eres mío.

Descendió un poco más, en espiral. Algo en la mano del hombre parecía moverse. Las sombras cambiaban de posición cerca de los brazos, de las botas. También las de la boca y la nariz, que eran sombras muy pequeñas. Volaba el animal cuidadosamente:

–Cuando muere un ave –dijo– las plumas se erizan.

Y miraba los dedos de las manos, el cabello, sin encontrar traza alguna que le convenciera:

–Vamos, mueve tu mano. ¿De veras no puedes mover una mano?

El fragor de los cañones llegaba de la lejanía en olas broncas y tembladoras. El buitre las sentía antes en el estómago que en los oídos. El viento movió algo en la cabeza del hombre: el pelo. Volvió a subir el buitre, alarmado. Cuando se dio cuenta de que había sido el viento decidió posarse en algún lugar próximo para hacer sus observaciones desde un punto fijo. Fue a una pequeña agrupación de rocas que parecía un barco anclado y se dejó caer despacio. Cuando se sintió en la tierra plegó las alas. Sabiéndose seguro alzó la pata izquierda para calentársela contra las plumas del vientre y respiró hondo. Luego ladeó

la cabeza y miró al hombre con un ojo mientras cerraba el otro con voluptuosidad.

–Ahora veré si las sombras te protegen o no.

El viento que llegaba lento y mugidor traía ceniza fría y hacía doblarse sobre sí misma la hierba seca. El pelo del hombre era del mismo color del polvo que cubría los arbustos. La brisa entraba en el cuerpo del buitre como en un viejo fuelle.

Si es que comes del hombre ten cuidado
que sea en tierra firme y descubierta.

Recordaba que la última vez que comió carne humana había tenido miedo también. Se avergonzaba de su propio miedo él, un viejo buitre. Pero la vida es así. En aquel momento comprendía que el hombre que yacía en medio de un claro de arbustos debía estar acabado. Sus sombras no se movían en absoluto.

–Hola, hola, grita, di algo.

Hizo descansar su pata izquierda en la roca y alzó la derecha para calentarla también en las plumas.

–¿Viste anoche la luna? Era redonda y amarilla.

Ladeaba la cabeza y miraba al muerto con un solo ojo inyectado en sangre. La brisa recogía el polvo que había en las rocas y hacía con él un lindo remolino. El ruido de los cañones se alejaba. “La guerra se va al valle próximo.”

Miró las rocas de encima y vio que la más alta estaba bañada en sol amarillo. Fue trepando despacio hasta alcanzarla y se instaló en ella. Entreabrió las alas, se rascó con el pico en un hombro, apartó las

plumas del pecho para que el sol le llegara a la piel y alzando la cabeza otra vez, se quedó mirando con un solo ojo. Alrededor del hombre la tierra era firme –sin barro ni arena– y estaba descubierta.

Escuchaba. En aquella soledad cualquier ruido –un ruido de agua entre las rocas, una piedrecita desprendida bajo la pata de un lagarto– tenían una resonancia mayor. Pero había un ruido que lo dominaba todo. No llegaba por el aire sino por la tierra y a veces parecía el redoble de un tambor lejano. Apareció un caballo corriendo.

Un caballo blanco y joven. Estaba herido y corría hacia ninguna parte tratando sólo de dar la medida de su juventud antes de morir, como una protesta. Veía el buitre su melena blanca ondulando en el aire y la grupa estremecida. Pasó el caballo, se asustó al ver al hombre caído y desapareció por el otro extremo de la llanura.

El valle parecía olvidado. “Sólo ese caballo y yo hemos visto al hombre.” El buitre se dejó caer con las alas abiertas y fue hacia el muerto en un vuelo pausado. Antes de llegar frenó con la cola, alzó su pecho y se dejó caer en la tierra. Sin atreverse a mirar al hombre retrocedió, porque estaba seguro de que se había acercado demasiado. La prisa unida a cierta solemnidad le daban una apariencia grotesca. El buitre era ridículo en la tierra. Subió a una pequeña roca y se volvió a mirar al hombre:

–Tu caballo se ha escapado. ¿Por qué no vas a buscarlo?

Bajó de la roca, se acercó al muerto y cuando creía que estaba más seguro de sí un impulso extraño le obligó a tomar otra dirección y subir otra piedra. Más cerca que la anterior, eso sí.

—¿Muerto?

Volvían a oírse explosiones lejanas. Eran tan fuertes que los insectos volando cerca del buitre eran sacudidos en el aire. Volvió a bajar de la piedra y a caminar alrededor del cuerpo inmóvil que parecía esperarle. Tenía el hombre las vestiduras desgarradas, una rodilla y parte del pecho estaban descubiertos, y el cuello y los brazos desnudos. La descomposición había inflamado la cara y el vientre. Se acercó dos pasos con la cabeza de medio lado, vigilante. El cabello era del color de las hierbas quemadas. Quería acercarse más, pero no podía.

Miraba las manos. La derecha se clavaba en la tierra como una garra. La otra se escondía bajo la espalda. Buscaba en vano el buitre la expresión de los ojos.

—Si estuvieras vivo habrías ido a buscar tu caballo y no me esperarías a mí. Un caballo es más útil que un buitre, digo yo.

El hombre caído entre las piedras era una roca más. Su pelo bajo la nuca parecía muy largo, pero en realidad no era pelo, sino una mancha de sangre en la tierra. El buitre iba y venía en cortos pasos de danza mientras sus ojos y su cabeza pelada avanzaban hacia el muerto. El viento levantó el pico de la chaqueta del hombre y el buitre saltó al aire sacudiendo sus alas con un ruido de lonas desplegadas. Se quedó describiendo círculos alrededor. El hedor parecía sostenerlo en el aire.

Entonces vio el buitre que la sombra de la boca estaba orlada por dos hileras de dientes. La cara era ancha y la parte inferior estaba cubierta por una sombra azul.

El sol iba subiendo, lento y amarillo, sobre una cortina lejana de montes.

Bajó otra vez con un movimiento que había aprendido de las águilas, pero se quedó todavía en el aire encima del cuerpo y fuera del alcance de sus manos. Y miraba. Algo en el rostro se movía. No eran sombras ni era el viento. Eran larvas vivas. Salían del párpado inferior y bajaban por la mejilla.

—¿Lloras, hijo del hombre? ¿Cómo es que tu boca se ríe y tus ojos lloran y tus lágrimas están vivas?

Al calor del sol se animaba la podredumbre. El buitre se dijo: “Tal vez si lo toco despertará.” Se dejó caer hasta rozarlo con un ala y volvió a remontarse. Viendo que el hombre seguía inmóvil bajó y fue a posarse a una distancia muy corta. Quería acercarse más, subir encima de su vientre, pero no se atrevía. Ni siquiera se atrevía a pisar la sombra de sus botas.

El sol cubría ya todo el valle. Había trepado por los pantalones del muerto, se detuvo un momento en la hebilla de metal del cinturón y ahora iluminaba de lleno la cara del hombre. Entraba incluso en las narices cuya sombra interior se retiraba más adentro.

Completamente abiertos, los ojos del hombre estaban llenos de luz. El sol iluminaba las retinas vidriosas. Cuando el buitre lo vio saltó sobre su pecho diciendo:

—Ahora, ahora.

El peso del animal en el pecho hizo salir aire de los pulmones y el muerto produjo un ronquido. El buitre dijo: